

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA**  
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,  
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

***INFLUENCIA DEL JAZZ DENTRO DEL REPERTORIO  
CLÁSICO DE SAXOFÓN MÁS REPRESENTATIVO DEL  
SIGLO XX***

Autor: Antonio Pérez Ruiz

Tutor: Dr. Héctor Julio Pérez López

Director: Dr. Roberto Giménez Morell

Tesis para optar al título de Doctor

Valencia, septiembre de 2008

Copyright septiembre 2008, Antonio Pérez Ruiz



### Agradecimientos:

En primer lugar, quiero agradecer toda la ayuda que he recibido durante toda mi carrera profesional por parte de mi familia, amigos y seres queridos, especialmente a mis padres, quienes siempre han sabido animarme y guiarme en los momentos más difíciles.

También quiero expresar mi total agradecimiento a mi esposa Beatriz Montero López, quien a parte de apoyarme en todos mis proyectos, ha tenido la paciencia de escucharme, aconsejarme y animarme durante todo el transcurso de este trabajo.

No me puedo olvidar de mi profesor D. Enrique Pérez Morell, quien a parte de iniciarnos en el mundo de la música, ha sido un magnífico guía y principalmente un buen amigo. Igualmente me gustaría rendir homenaje a grandes figuras del saxofón como D. Daniel Deffayet, D. Fabrice Moretti y D. Pedro Iturralde, quienes a parte de enseñarme su maestría, me han transmitido los valores más importantes que debe tener un artista, así como el amor y la entrega absoluta a la música.

Por supuesto que también quiero agradecer el apoyo, su entrega y dedicación, así como su generosidad, rigor científico, humanístico y metodológico al Dr. Roberto Giménez Morell, director del trabajo de investigación. Asimismo, quiero resaltar los conocimientos facilitados y sobre todo el ánimo recibido por parte del tutor de mi trabajo Dr. Héctor Julio Pérez.

Por último, quisiera agradecer a todos los organismos e instituciones, a los particulares que me han permitido tener un acceso directo a parte de las fuentes mencionadas en el trabajo, y sobre todo a cada uno de los compositores e intérpretes citados en este trabajo, ya que sin su labor no hubiera sido posible materializarlo.

A todos, mi más honesta gratitud, tanto a nivel humano como intelectual.



*A mis padres, a mi esposa y a mis hijos*



## ÍNDICE

### I. Introducción

I. 1. Prólogo .....	17
I. 2. Hipótesis/Estado de la cuestión .....	18
I. 3. Motivación y objetivos principales .....	24
I. 4. Metodología empleada en el desarrollo del trabajo. Criterios de selección de las obras analizadas	
I. 4. 1. Metodología, desarrollo metodológico de la tesis .....	28
I. 4. 2. Plan y herramientas de trabajo .....	31
I. 4. 3. Criterios de selección de las piezas analizadas; criterios comunes de análisis de las obras .....	33
I. 4. 4. Perspectiva del estudio de las piezas analizadas en ambas mitades .....	36
I. 4. 5. Justificación del material analizado en el corpus de la tesis .....	37

### II. Repertorio Tradicional. Búsqueda de una nueva tonalidad: desde 1900 hasta 1950

II. 1. Contexto histórico de la primera mitad del siglo XX .....	47
II. 2. Ponderación sobre la historia del jazz .....	55
II. 3. Características fundamentales que definen el jazz .....	57
II. 4. El saxofón en la orquesta. Análisis de las obras orquestales más representativas de la primera mitad del siglo XX	
II. 4. 1. Copland, Aaron .....	58
II. 4. 2. Bernstein, Leonard .....	62
II. 4. 3. Milhaud, Darius .....	63
II. 4. 4. Ellington, Edgard K. (Duke) .....	66
II. 4. 5. Gershwin, George .....	67
II. 4. 6. Rorem, Ned .....	74
II. 4. 7. Schuller, Gunther .....	75
II. 4. 8. Rochberg, George .....	77
II. 4. 9. Walton, Sir William Turner .....	77
II. 4. 10. Bennett, Richard .....	79
II. 5. La música de cámara, el repertorio concertante y otras configuraciones. Análisis del repertorio de saxofón más representativo de la primera mitad del siglo XX	

II. 5. 1. Contexto evolutivo de la improvisación. La improvisación como elemento esencial dentro del repertorio para saxofón: <i>Improvisation</i> de Elsa Barraine .....	80
II. 5. 2. Bonneau, Paul: <i>Pièce Concertante dans l'esprit "jazz"</i> . Escala simétrica disminuida II .....	84
II. 5. 3. Creston, Paul (Joseph Gutevecchio): <i>Sonata Op. 19</i> . Análisis armónico y melódico de la introducción. La polirritmia: ritmo aditivo y divisivo. Su utilización en el repertorio clásico y jazzístico. Ejemplos: Jeanine Rueff ( <i>Concertino</i> ), André Jolivet ( <i>Fantaisie-Improptu</i> ) y John L. "West" Montgomery ( <i>West Coast Blues</i> ) .....	89
II. 5. 4. Hanniken, Jos: <i>Blues &amp; Scherzo, Op. 5ª</i> . Relación formal y armónica con la forma estándar del blues. Estructura de blues estándar .....	104
II. 5. 5. Hindemith, Paul: <i>Konzerstück</i> . "Una obra en el olvido" .....	112
II. 5. 6. Ibert, Jacques: <i>Concertino da camera</i> . Análisis del tema A del primer movimiento: fraseo. Influencia de la pieza en otras composiciones: <i>Dyptique</i> de Eugène Bozza y <i>Concertino en Do Majeur</i> de Rafael Grimal Olmos .....	118
II. 5. 7. Ives, Charles: <i>Over the Pavements, Op. 20</i> . "El arte sale directamente del corazón, de la experiencia de la vida y de la reflexión sobre la vida, la vida vivida" .....	132
II. 5. 8. Macero, Teo: <i>Canzona No. 1</i> . El contrapunto en el siglo XX .....	134
II. 5. 9. Rosenthal, Manuel: <i>Saxophon' Marmalade</i> . La emisión y su equivalencia fonética ..	137
II. 5. 10. Tomasi, Henri: <i>Ballade</i> ; el arte de transformar un tema musical. <i>Concerto</i> : el ostinato .....	141
II. 5. 11. Siegmeister, Elie: <i>Around New York</i> . El swing .....	152
II. 5. 12. Vellones, Pierre: <i>Rapsodie-Trio Op. 92</i> . Escala pentatónica: su origen y su relación con el repertorio para saxofón. La sustitución armónica y melódica: <i>Divertimento</i> de Roger Boutry .....	156

### III. Repertorio de vanguardia. Proliferación de estilos: incorporación y establecimiento de nuevos recursos formales, compositivos y de notación. Desde 1950 hasta la actualidad

III. 1. Contexto histórico de la segunda mitad del siglo XX .....	169
III. 2. El saxofón dentro de la música sinfónica de la segunda mitad del siglo XX	
III. 2. 1. El saxofón dentro de la música sinfónica. Ferran, Ferrer: <i>Concierto del Simún y Jovintud</i> .....	171
III. 2. 2. La fusión de elementos sinfónicos con el tango y el jazz. Serrano Alarcón, Luís: <i>Concertango</i> .....	173

III. 2. 3. La fusión de elementos sinfónicos con el flamenco y el jazz. Contexto histórico. Ruda, Antonio: <i>Palindromía flamenca</i> . La escala frigia española en diferentes composiciones .....	177
III. 2. 4. Schmidt, William: <i>Concierto para saxofón tenor</i> .....	182
III. 2. 5. Badings, Henk: <i>Concierto</i> . La incursión modal, bitonal y politonal. La polimodalidad .....	183
III. 2. 6. Pastor, Ramón: “ <i>Imágenes de la mar</i> ” ( <i>Images de la mar</i> ), Poema Sinfónico para Orquesta Op. 2 .....	187
III. 3. La música de cámara, el repertorio concertante y otras configuraciones. Análisis del repertorio de saxofón más representativo de la segunda mitad del siglo XX. La atonalidad, el serialismo y otros métodos compositivos empleados dentro de este periodo	
III. 3. 1. Rueff, Jeanine: <i>Concertino</i> . “Entre la consonancia y la disonancia” .....	190
III. 3. 2. Denisov, Edisov. La música dodecafónica: evolución del sistema dodecafónico. El poliacorde, la isorritmia y la polirritmia. <i>Sonata para saxofón alto y piano</i> : análisis estético, formal, melódico y armónico .....	199
III. 3. 3. La utilización del atonalismo y dodecafonismo en otras piezas: Albrich, William ( <i>Doo-Dah</i> ), Babbitt, Milton ( <i>All Set</i> ) y Lacour, Guy ( <i>Quatuor de saxophones y Suite en duo</i> ) .....	239
III. 3. 4. Berio, Luciano. <i>Sequenza VIIIb</i> . “Espectro sonoro moderno”: la perspectiva armónica sobre una línea. Su vinculación con el jazz y el rock. El intervalo como medio de expresión. Influencia y similitudes en piezas de otros compositores: Betsy Jolas, Román Alís, Béla Bartók y Pedro Iturralde .....	247
III. 3. 5. Compositores españoles de la segunda mitad del siglo XX. Influencia del jazz y otros estilos dentro de la música camerística y concertante	
III. 3. 5. 1. La literatura española surgida en la década de los ochenta. Ausejo Fernández, César: <i>Sax-Fantasy</i> . El saxofón: “el instrumento de hoy” .....	288
III. 3. 5. 2. Garrido, Tomás: <i>Tiento, Glosas y Ensalada sobre Cantos del Morrón de la Noche</i> . La influencia de la música renacentista y del jazz en la música de vanguardia. La técnica del “hoquetus”. Utilización de la técnica “hoquetus” en otras composiciones de la segunda mitad del siglo XX .....	291
III. 3. 5. 3. La música de cámara en la comunidad valenciana. Ferran, Ferrer: <i>Sonatina Parsax, Redsaxman, Variaciones sobre un tema de Blanquer y Saxiland</i> . Características generales de su estilo .....	301
III. 3. 5. 4. Vestigios de un arte ecléctico. Iturralde, Pedro: <i>Tribute to Trane (Like Coltrane)</i> . La composición multitónica .....	306

III. 3. 5. 5. Diferentes procedimientos melódicos dentro de la composición del siglo XX. La música y las matemáticas en el repertorio de saxofón de la segunda mitad del siglo XX: permutaciones, combinaciones y otros procedimientos compositivos utilizados en el jazz. Charles Soler, Agustín: <i>Strenght</i> . “La organización interválica como medio de expresión”	314
III. 3. 6. El minimalismo: contexto histórico. “Vuelta a la simplicidad”	328
III. 3. 6. 1. Riley, Terry: <i>In C</i> . Su influencia en otros compositores	329
III. 3. 7. La indeterminación: contexto histórico	336
III. 3. 7. 1. Méfano, Paul: <i>Périple</i> . Diferencia entre improvisación escrita y a tiempo real	338
III. 3. 7. 2. Lauba, Christian: <i>Steady study on the boogie</i> . La fusión de la vanguardia con el estilo boogie-woogie. Los compases de amalgama dentro de la estructura melódico-armónica del boogie-woogie. Armonización y rearmonización de una melodía: su aplicación en <i>Steady study on the boogie</i> . Otras composiciones de su catálogo	343
III. 3. 7. 3. La escenografía como medio de expresión. Louvier, Alain: <i>Le jeu des sept musiques</i>	364
III. 3. 8. La música electrónica: contexto histórico. Piezas electroacústicas más representativas del repertorio de saxofón de la segunda mitad del siglo XX. Vertientes de la música electrónica	364
III. 3. 8. 1. Rolin, Étienne. La influencia del jazz en la música electroacústica francesa. “Improvisación y Creación Musical Instantánea”	369

#### IV. Aplicaciones docentes: experimentación en el aula y creación

IV. 1. Introducción: antecedentes y vinculación de la trayectoria profesional del autor con la experimentación	373
IV. 2. Experimentación en el aula: desarrollo de fases. Elaboración de una metodología moderna para incursión del jazz y la música moderna en el sistema educativo actual. Ventajas e inconvenientes y su evolución en los diferentes ciclos	
IV. 2. 1. Objetivos generales de la experimentación	375
IV. 2. 2. Metodología	376
IV. 2. 3. La experimentación en el aula	377
IV. 2. 4. Recursos didácticos de las asignaturas de música de cámara y ensemble experimental	401
IV. 2. 5. Pruebas creativas	401

IV. 2. 5. 1. Creación de pequeños fragmentos clásicos para cuarteto de saxofones a partir de diferentes pautas propuestas por el profesor .....	402
IV. 2. 5. 2. Performances de <i>In C</i> de Terry Riley .....	407
IV. 2. 5. 3. Creación de temas e improvisaciones jazzísticas a partir de progresiones estándares .....	414
IV. 2. 5. 4. Happening Musical: <i>Suceso</i> .....	414
IV. 2. 6. Conclusiones y valoraciones finales: anteproyecto “Classic- jazz” sus objetivos principales, perfil del profesorado dentro de este anteproyecto y tendencia natural e interés (inicial-final) por el jazz .....	448
IV. 3. Elaboración de composiciones jazzísticas a partir de diferentes procedimientos armónicos y melódicos. Aplicación de nuevos métodos compositivos	
IV. 3. 1. La ordenación de los modos: <i>Autumn Leaves</i> . <i>MODAL-FAST</i> : pieza para seis saxofones y base rítmica. Ordenación modal de la escala menor natural, melódica y armónica. Relación entre escalas modales y escalas típicas empleadas en el jazz .....	453
IV. 3. 2. Fusión de elementos de la música contemporánea con el funky utilizando estructuras armónicas bluesísticas: <i>Tiempos Frenéticos</i> .....	468
IV. 3. 3. “Sistema Polisimétrico”: <i>Blue Parsax</i> (2006) .....	469
IV. 3. 4. Elaboración de un tema con la misma progresión armónica partiendo melódicamente de la escala menor melódica en estilo balada (medium ballade). Realización de tres arreglos en diferentes estilos partiendo de la idea principal: clásico, jazz-bosanova y jazz-waltz. Diferencias fundamentales entre los tres estilos a la hora de la composición e interpretación .....	479
IV. 3. 5. La orquesta Supersax: su origen y su plantilla. Armonización mediante la progresión del blues moderno en estilo de “Supersax” de un fragmento de la pieza <i>Steady Study on the boogie</i> de Christian Lauba .....	501

## V. Autores y obras con influencia del jazz

### V. 1. Primera mitad del siglo XX

V. 1. 1. Introducción .....	507
V. 1. 2. Biografía y catalogación	
V. 1. 2. 1. Alemania .....	509
V. 1. 2. 2. Argentina .....	510
V. 1. 2. 3. Austria .....	511
V. 1. 2. 4. Bélgica. ....	512
V. 1. 2. 5. Canadá. ....	513
V. 1. 2. 6. Chile .....	515

V. 1. 2. 7. Estados Unidos	516
V. 1. 2. 8. Francia	538
V. 1. 2. 9. Holanda	543
V. 1. 2. 10. Inglaterra	544
V. 1. 2. 11. Israel	546
V. 1. 2. 12. Italia	547
V. 1. 2. 13. Polonia	548
V. 1. 2. 14. República Checa	549
V. 1. 2. 15. Rusia	551
V. 1. 2. 16. Otros compositores	553
<b>V. 2. Segunda mitad del siglo XX</b>	
V. 2. 1. Introducción	554
V. 2. 2. Biografía y catalogación	
V. 2. 2. 1. Alemania	555
V. 2. 2. 2. Argentina	562
V. 2. 2. 3. Australia	562
V. 2. 2. 4. Austria	564
V. 2. 2. 5. Bélgica	564
V. 2. 2. 6. Brasil	566
V. 2. 2. 7. Canadá	567
V. 2. 2. 8. Croacia	569
V. 2. 2. 9. Cuba	570
V. 2. 2. 10. Dinamarca	570
V. 2. 2. 11. Escocia	571
V. 2. 2. 12. España	571
V. 2. 2. 13. Estados Unidos	574
V. 2. 2. 14. Filipinas	626
V. 2. 2. 15. Finlandia	627
V. 2. 2. 16. Francia	628
V. 2. 2. 17. Gran Bretaña	648
V. 2. 2. 18. Holanda	649
V. 2. 2. 19. Inglaterra	651
V. 2. 2. 20. Italia	661
V. 2. 2. 21. Japón	669
V. 2. 2. 22. México	671
V. 2. 2. 23. Noruega	671

V. 2. 2. 24. Países Bajos	672
V. 2. 2. 25. Polonia	672
V. 2. 2. 26. Portugal	674
V. 2. 2. 27. Rusia	675
V. 2. 2. 28. República Checa	676
V. 2. 2. 29. Servia	678
V. 2. 2. 30. Suecia	678
V. 2. 2. 31. Suiza	685
V. 2. 2. 32. Yugoslavia	687
V. 2. 2. 33. Otros compositores	688
<b>VI. Conclusiones</b>	<b>691</b>
VI. 1. Conclusiones relacionadas con el repertorio tradicional de la 1ª mitad del s. XX (capítulo II)	694
VI. 2. Conclusiones relacionadas con el repertorio vanguardista de la 2ª mitad del s. XX (capítulo III). Interrelación entre ambas partes	697
VI. 2. 1. Desarrollo comparativo entre el repertorio de la primera y segunda mitad del siglo XX	697
VI. 2. 2. Ventajas fundamentales del desarrollo del repertorio de saxofón y sus inconvenientes a la hora de su estudio y ejecución	698
VI. 2. 3. Indeterminación como característica esencial dentro del repertorio de saxofón	701
VI. 2. 4. Elementos del jazz que han influido en el repertorio de saxofón	702
VI. 2. 5. Sistematización melódico-armónica	707
VI. 2. 6. Aplicación de las nuevas técnicas de ejecución	708
VI. 2. 7. La disonancia dentro del repertorio de saxofón	709
VI. 2. 8. El repertorio dodecafónico	711
VI. 2. 9. Analogía comparativa referente a las conclusiones obtenidas sobre la primera mitad del siglo XX	712
VI. 2. 10. Vuelta a la tonalidad	714
VI. 2. 11. La improvisación dentro del repertorio de la segunda mitad del s. XX	717
VI. 2. 12. Hipótesis sin resolverse	718
VI. 2. 13. Reflexión final	723

## VII. Bibliografía

VII. 1. Materiales, bases de datos, tipos de fuentes	727
VII. 2. Discografía	729
VII. 3. Fuentes electrónicas	729
VII. 4. Libros	758
VII. 5. Partituras	761
VII. 6. Publicaciones periódicas, revistas	782
VII. 7. Tesis doctorales	785
Lista de figuras, cuadros y ejemplos	787
Resumen castellano, valenciano e inglés	805

### SINOPSIS ÍNDICE:

I. Introducción	p. 15
II. Repertorio Tradicional. Búsqueda de una nueva tonalidad: desde 1900 hasta 1950	p. 45
III. Repertorio de vanguardia. Proliferación de estilos: incorporación y establecimiento de nuevos recursos formales, compositivos y de notación. Desde 1950 hasta la actualidad	p. 167
IV. Aplicaciones docentes: experimentación en el aula y creación	p. 371
V. Autores y obras con influencia del jazz	p. 505
VI. Conclusiones	p. 691
VII. Biografía	p. 725

## **I. Introducción**



## **I. Introducción**

### **I. 1. Prólogo**

Ha tenido que pasar poco más de un siglo para que el saxofón disponga de un amplio repertorio y por supuesto se integre en todas las tendencias, estilos y subestilos musicales surgidos hasta el momento dentro de la música culta, jazz, música ligera, bandas sonoras. . . La mayoría de la bibliografía existente, generalmente nos muestra cual ha sido la aportación del saxofón en diferentes ámbitos, sobre todo evocando a los grandes saxofonistas que han hecho posible que este joven instrumento estableciera su propia historia. Sin embargo, son muy pocos los textos publicados que muestran análisis exhaustivos de las obras más destacadas creadas para este instrumento durante el siglo XX.

Esta investigación, a parte de exteriorizar el contexto social y el entorno intelectual del siglo XX, reúne la información adecuada para conocer mejor la permanente evolución a la cual ha estado sometido el saxofón y el repertorio surgido. Del mismo modo, nos proporciona una realidad musical indispensable para cualquier saxofonista e incluso compositor, ya que mediante la misma, se pueden llegar a comprender las innovaciones que tuvieron lugar en la música de este periodo. La exposición de ejemplos abarcando de forma concreta cada uno de

los fundamentos técnicos y musicales necesarios para poder comprender la influencia que ha ejercido el jazz en el repertorio, facilita que el músico pueda abordar con una perspectiva más amplia el repertorio clásico y las piezas contemporáneas más significativas del saxofón.

A pesar de que hay muchos historiadores que catalogan la música del siglo XX como un único periodo “moderno o contemporáneo” basándose en cada una de las manifestaciones estéticas y técnicas surgidas en su momento, este estudio nos muestra una perceptible división marcada en dos etapas con diversos supuestos estéticos y técnicos que revelan, entre otros aspectos, el paso de la música tradicional a la música de vanguardia escrita para saxofón con la repercusión del jazz en cada una de ellas.

No obstante, en lo referente a las bases generales que establecen la estética del periodo “moderno o contemporáneo”, también podremos encontrar muchos paralelismos con los acontecimientos surgidos durante el desarrollo del repertorio de saxofón.

Es indudable que el saxofón, como instrumento joven y novedoso, es uno de los instrumentos que mejor ha sabido plasmar toda la transición musical que durante el siglo XX se ha producido.

## **I. 2. Hipótesis/Estado de la cuestión**

En contra del concepto tradicional que lleva a separar los lenguajes utilizados en la música culta y el jazz, mi propósito es demostrar el nexo de unión entre ambas culturas.

¿Por qué hoy en día siguen existiendo profesionales que piensan que un músico no puede especializarse en ambos estilos, es decir, en el estilo clásico y en el jazz?, ¿verdaderamente existe una polarización entre ambos mundos? ¿Hay algún vínculo entre ambos mundos?, y si lo hay, ¿hasta qué punto ha influido en el repertorio acontecido para el saxofón durante el todo el siglo XX? ¿Ha sido positivo para el desarrollo de la música en general la implicación del jazz en las diferentes corrientes surgidas, o simplemente ha contribuido como un elemento más como otros cualquiera? ¿Cómo y de qué manera se han fusionado elementos entre las dos culturas? . . .

Éstas y muchas otras hipótesis van a ser el objeto principal de esta tesis. Con la dilucidación de cada una de estas suposiciones, se pretenderá obtener un raciocinio con una concepción más abierta de la que generalmente tienen en la actualidad la mayoría de los saxofonistas profesionales, y con un principal objetivo: crear en un futuro, basándonos en éste y otros estudios realizados de características similares, una metodología que pueda vincular ambos mundos sin ningún prejuicio.

En cuanto al estado de la cuestión, cabe manifestar que por el momento existen pocas investigaciones que traten explícitamente este tema, sobre todo de manera analítica. Entre ellas y bajo mi autoría, cabe destacar un trabajo de investigación sobre este tema realizado el año 2005, pero abarcando solamente hasta la primera mitad del siglo XX.

Referente a la escasa bibliografía escrita sobre el saxofón, cabe decir que en ella se diserta sobre diferentes aspectos históricos (O. Comettant, M. Perrin, M. Haine, W. Horwood, E. Rousseau, etc.), técnicos (L. Teal, J-L. Chauemps, J-M. Londeix, etc.) y pedagógicos (D. Kientzy, J. C. Umble, etc.). El principal tema en cuestión tratado en la tesis, en algunos momentos esta exhibido sin demasiada profundidad y de manera trivial. A pesar de este hecho, cabe manifestar que gracias a estos textos hemos conocido mucho mejor el saxofón, su repertorio y todo lo que a su alrededor ha ido sucediendo.

No obstante, cabe matizar que en esta bibliografía existen artículos muy interesantes sobre la repercusión que ha tenido el jazz en la música culta:

a) Por un lado, podemos observar su consecuencia en aspectos técnicos y expresivos.

En los instrumentos de viento, el vibrato fue de uso raro hasta el principio del siglo XX. Su empleo se extenderá y se generalizará rápidamente con la aparición del jazz. No obstante, su empleo no será adoptado por todos los instrumentos-ni, sobre todo, por todos los instrumentistas (Londeix, J-M).<sup>1</sup>

Los ‘p’ de acompañamientos interpretados de forma destimbrado son fácilmente realizables en los saxofones con la técnica llamada, en jazz, ‘subtone’ (Londeix, J-M).<sup>2</sup>

b) También se pueden encontrar breves citas con reseñas y aclaraciones comparativas sobre aspectos técnicos y estéticos.

Mis primeros años en la profesión musical los pasé sin partitura. Después, hasta estos últimos tiempos, no practiqué nada más que las músicas escritas incluso cuando numerosas de ellas integraban lo aleatorio. Actualmente, no tengo una necesidad de hacer llamamiento a este modo de creación que es la improvisación, en razón de lo que mis últimos trabajos me han dejado entrever. Con lo cual no quiero decir que yo tocaba jazz. . . Millones de hombres de nuestro planeta improvisan su música. Sólo, algunos de ellos lo hacen en forma de jazz (Kientzy, Daniel).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Londeix, Jean-Marie. *HELLO! M r. Sax*. París: Adolphe Sax & Cie, p. 66.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>3</sup> Charles, Jacques. “Conversation avec Daniel Kientzy.” *As. Sa. Fra, Bulletin de l’association des saxophonistes de France*. Citado en: Kientzy, Daniel. *Extraits de presse*. París: Nova-Musica, noviembre 1991, p. 59.

El americano clarinetista y saxofonista Milton Mesirov, más conocido como Milton Mezz Mezzrow (1899-1972), en el libro *La Rage de vivre* que escribió junto con Wolfe Bernard realiza una observación interesante. Esta misma cita es utilizada en el libro *El Saxofón* escrito por Jean-Louis Chautemps, Daniel Kientzy y Jean-Marie Londeix en el apartado de “técnicas específicas en el jazz”:

Los saxofonistas clásicos buscan, ante todo, la perfección y su preocupación principal no es la de mostrar originalidad a toda costa. Aunque existan escuelas ligeramente diferentes (la escuela francesa, la escuela norteamericana, etc.) hay cuando menos cierta ortodoxia técnica y estética. En el mundo del jazz todo va por otros caminos; en el jazz la heterodoxia es la regla, predominan las multiplicidades, la efervescencia perpetua y la mezcla constante de las concepciones más divergentes. Un gran saxofonista de jazz tiene en general la tendencia a sacar al instrumento de la norma, a alejarse de las formas habituales de tocar. De esta manera es siempre reconocible no sólo por sus giros en las frases, sino también y sobre todo por su sonoridad. En fin, se es original o no se es. Sidney Bechet explicó un día que sus inflexiones estaban inspiradas por el mugido de las vacas y los ruidos del establo (Mezz Mezzrow, Milton).<sup>4</sup>

En Marzo de 1977, Jean-Marie Londeix fue invitado para participar en una conferencia en la ciudad de Trossingen sobre la enseñanza en Alemania. En dicho coloquio, participaron personalidades y algunos saxofonistas del país como el Dr. Graetschel, Dr. Berg, Werner Böckman y Günter Priesner, entre otros. En él, se discutió sobre la implantación de un nuevo programa pedagógico abierto que permitiera no condicionar a los jóvenes saxofonistas a un tipo de música muy caracterizada, presentando a su vez unas bases técnicas más sólidas en todos los aspectos. En dicho coloquio, Jean-Marie Londeix manifestó:

Yo aseguro que es relativamente posible pasar del ‘clásico’ al ‘jazz’, el camino inverso es más arriesgado.<sup>5</sup>

c) Igualmente, se puede apreciar la trascendencia que el jazz ha tenido en compositores consagrados en la música culta.

---

<sup>4</sup> Mezz Mezzrow, Milton. *La Rage de vivre*. Citado en: Chautemps, Jean Louis, Daniel Kientzy, y Jean-Marie Londeix. *El Saxofón*. París: éditions Jean-Claude Lattès, 1987. 2ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1990, p. 77.

<sup>5</sup> Umble, James C. *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*. Cherry Hill, NJ: Roncorp Publications, 2000, pp. 414-415.

. . . En 1921 se celebró un concierto de jazz en la sala de los Agricultores de París por Billy Arnolds y reveló al público esa nueva forma, bastante discutida incluso por mi, pero que captó la atención de ilustres compositores como: Ravel, Roussel, Florent Schmitt. . . (Perrin, Marcel).<sup>6</sup>

d) Como ejemplo metódico y pedagógico cabe señalar el libro *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone* de James C. Umble, ya que es uno de los pocos libros donde aparecen análisis del repertorio escrito para saxofón abarcando prácticamente todo el siglo XX. Todos los análisis tienen un enfoque estético y formal, y solo algunos de ellos presentan breves incursiones en análisis melódicos. Sin embargo, ninguno de estos ejemplos manifiesta análisis armónicos. Las obras analizadas son: *Légende* (1903) de André Caplet (199-203), *Concertante* (1978) de Marius Constant (204-206), *Musique de Concert* (1954) de Marius Constant (202-208), *Sonata Op. 19* (1939) de Paul Creston (209-212), *Rapsodia* (1901-1903) de Claude Debussy (213-221), *Sonata* (1970) de Edisov Denisov (222-225), *Prélude, Cadence et Final* (1956) de Alfred Desenclos (226-229), *Concerto* (1959) de Pierre-Max Dubois (230-232), *Concerto en Eb* (1934) de Alexandre Glazounov (233-236), *Konzertstück* (1933) de Paul Hindemith (237-238), *Sonata* (1943) de P. Hindemith (239-240), *Concertino da camera* (1935) de Jacques Ibert (241-247), *Episode Quatrième* (1983) de Betsy Jolas (248), *Points d'or* (1981) de B. Jolas (249), *Fantaisie-Improptu* (1953) de André Jolivet (250-251), *15 Études Op. 188* (1942-1944) de Charles Koechlin (252-255), *Adria* (1985) de Christian Lauba (256), *Hard* (1988) de Christian Lauba (256), *Neuf Études* (1992-1994) de Christian Lauba (257-260), *Reflets* (1986) de Christian Lauba (261), *Les 7 îles* (1988) de Christian Lauba (261), *Sud* (1986) de Christian Lauba (262), *Nouvelles Études Variées* (1983) de Jean-Marie Londeix (263), *Tableaux de Provence* de Paul Maurice (264-266), *Chant Premier* (1973) de Marcel Mihalovici (267-268), *Scaramouche* (1937) de Darius Milhaud (269-270), *Caprices de Saxicare* (1994) de Henry Pousseur (271), *Vue sur les Jardins Interdits* (1973) de H. Pousseur (272-273), *Etki en Droutzy* (1986) de François Rossé (274), *Le Frêne Égaré* (1978-1979) de F. Rossé (275-279), *Løbuc constrictor* (1982) de F. Rossé (280), *Mod'son 7* (1985) de F. Rossé (280), *Quartz* (1983) de F. Rossé (281), *Scriu numele tau* (1992) de F. Rossé (281), *Shanai* (1990) de F. Rossé (282), *Silence for a disturbed yell* (1995) de F. Rossé (283), *Spath* (1981) de F. Rossé (283), *Triangle pour un souffle* (1981) de F. Rossé (284-285), *Concert à trois pour Fronsac* (1979) de Henri Sauguet

---

<sup>6</sup> Perrin, Marcel. *Le Saxophone, son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*. París: Editions d'Aujourd'hui, 1977, p. 58.

(286), *Oraisons* (1976) de H. Sauguet (287), *Sonatine bucolique* (1964) de H. Sauguet (288-289), *Légende Op. 66* (1918) de Florent Schmith (290-292), *Premier Quatuor Op. 53* (1858) de Jean-Baptiste Singelée (293-294) y *Fantaisie Op. 60* (1948) de Heitor Villa-Lobos (295-296).

*Nota.* De todas estas obras citadas se ha sustraído algo de información únicamente de las piezas subrayadas.

e) Para finalizar, cabe remarcar la influencia de numerosos artículos publicados en revistas y boletines, periódicos, etc., en los cuales se tratan aspectos tan importantes como la implantación del jazz en los Conservatorios, entre otros.

Daniel Kientzy, afirma que el músico contemporáneo debe de asimilar todas las técnicas de embocadura del jazz con la finalidad de variar el timbre:

Yo pienso que en efecto existen sonoridades en los músicos de jazz que conviene utilizarse. En el jazz, cada saxofonista tiene su propia sonoridad al igual que en la música contemporánea. Todos los tipos de sonido deben existir. . . (Kientzy, Daniel).<sup>7</sup>

En la revista *Cadenza* del Conservatorio Superior “Manuel Massotti Littel” de Murcia, el año 1992 se publicó una entrevista realizada por María Fuentesanta Gómez a Pedro Iturralde. En ella, este legendario saxofonista hace una reflexión sobre si es conveniente una formación académica previa de Conservatorio para ser un buen músico de jazz:

Yo no soy sólo jazzísta, sino también catedrático de saxofón clásico en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y tuve una formación clásica. El jazz lo descubrí después buscando unas armonías distintas que intuía que existían, pero he compartido mi amor por ambos estilos; yo siempre defiendo el jazz ‘además de’, no ‘en lugar de’ porque no está ahí para sustituir otras cosas, sino además de todo lo que tenemos en el mundo de la música culta, por tanto, es interesante que en el Conservatorio exista el Jazz. Creo recordar que fui el primero que hice un curso de esta especialidad en el Pablo Sarasate de Pamplona, en el año 1965 y desde hace tiempo vengo impartiendo estos cursos por España. Sería muy conveniente que en los Conservatorios además del material tradicional de enseñanza se creara, de la misma forma que puede hacerse en cualquier otra disciplina, un departamento de jazz, porque hay algo que está muy claro, y es que para amar una cosa es preciso conocerla antes y cuando ya se tiene un bagaje suficientemente amplio como para poder

---

<sup>7</sup> Charles, Jacques. “Conversation avec Daniel Kientzy.” *As. Sa. Fra, Bulletin de l’association des saxophonistes de France*. Citado en: Kientzy, Daniel. *Extraits de presse*. París: Nova-Musica, noviembre 1991, p. 22.

independizarse mentalmente, se está en condiciones de poder asimilar lo que coincida con la propia personalidad (Pedro Iturralde).<sup>8</sup>

Seguidamente, mostraremos una lista bibliográfica de las obras más representativas abarcando desde el año 1860 hasta la actualidad. Hoy por hoy, este catálogo es indispensable para la formación de todo saxofonista profesional.

Lista de obras generales con aspectos históricos, sobre su fabricación y repertorio del saxofón:

- Comettant, Oscar. *Histoire d'un inventeur au XIXe siècle Adolphe Sax-Ses ouvrages et ses luttes*. Pagnerre, 1860.
- Teal, Larry. *The Art off saxophone playing*. Evaston: Summy-Bichard Company, 1963.
- Londeix, Jean-Marie. *125 ans de musique pour saxophone*. París: Alphonse Leduc, 1971.
- Perrin, Marcel. *Le saxophone son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*. París: Fischbacher, 1952. Reed. París: Ed. D'Aujourd'hui Coll Les introuvables, 1977.
- Caens, Jean-Pierre. *Le saxophone face a ses repertoires*. París: Paris IV Université Paris Sorbone, 1977.
- Haine, M. *Adolphe Sax, sa vie, son oeuvre, ses instruments de musique*. Bruselas: Universidad de Bruselas, 1980.
- Haine, M. *Catalogue des instruments Sax au musée instrumental de Bruxelles*. Bruselas: Musée Instrumental, 1980.
- Horwood, W. *Adolphe Sax 1814-1894, his life and legacy*. Bramley: Bramley Books, 1980.
- Rousseau, Eugene. *Marcel Mule, sa vie et le saxophone*. Bloomington: Etoile Music, 1982.
- Kientzy, Daniel. *Les sons multiples aux saxophones*. París: Editions Salabert, 1982.
- Street, W. *Elise Hall, American's First Female Concert Saxophonist*. Tesis. Evanston: Northwestern University, 1983.

---

<sup>8</sup> Fuentesanta Gómez, María. "Entrevista a Pedro Iturralde." *Cadencia, Conservatorio Superior de Música "Manuel Massotti Littel" Murcia*. Vol. 8, 1992, p. 4.

- Remy, A. *Adolphe Sax, dinantais génial*. Dinant: Ed. Maison de la Culture, 1984.
- Haine, M. *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIXe siècle*. Bruselas: Universidad de Bruselas, 1985.
- Chautemps, Jean Louis, Daniel Kientzy, y Jean Marie Londeix. *El Saxofón*. París: Éditions Jean-Claude Lattès, 1987. 2ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1990.
- Londeix, Jean-Marie. *HELLO! Mr. Sax*. París: Alphonse Leduc, 1989.
- Podda, L. *Adolphe Sax ed il saxofone, profilo storico, interpreti e repertorio (classico e jazz)*. Udine: Pizzicato Ed. Musicali, 1991.
- Delage, Jean-Louis. *Adolphe Sax et le saxophone, 150 ans d'histoire*. París: Ed. Josette Lyon, 1992.
- Delangle, Claude et al. *10 ans avec le saxophone*. París: Ed. IPMC, 1993.
- Umble, James C. *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*. Cherry Hill, NJ: Roncorp Publications, 2000.
- Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003.

### I. 3. Motivación y objetivos principales

El autor, durante toda la trayectoria profesional, ha pretendido llevar a cabo el aprendizaje de las dos disciplinas que se confrontarán en la tesis, es decir, el estilo clásico y el jazz. Este interés revelado en su enseñanza educativa recibida (estudios realizados, actividades realizadas. . .) tiene su mayor exponente en el repertorio estudiado e interpretado durante todo su recorrido.

A nivel compositivo el autor realizó su primera síntesis entre estos dos mundos en el año 2000 mediante la creación de pieza *Tiempos Frenéticos*, en la cual se fusionan elementos del blues, jazz y el estilo funky con elementos de la música culta, específicamente del estilo contemporáneo. Esta pieza obtuvo la Medalla de Oro en el Gran Concurso Internacional de Lutèce (París) en el apartado de composición de música moderna y jazz en el año 2001.

En esta tesis se pone de manifiesto los dos requisitos previos indispensables que, según Anthony E. Kemp en *Aproximaciones a la Investigación en Educación Musical*, un investigador debe cumplir:

. . . una experiencia significativa en el campo y un firme conocimiento de la bibliografía especializada. En la práctica, revisar la bibliografía y formular la enunciación del problema son

procesos recíprocos: cuanto más comprometido está el investigador con la lectura analítica, tanto más querrá modificar y clarificar el área de investigación.<sup>9</sup>

Asimismo, su carrera como instrumentista está estrechamente ligada a los dos mundos. Todo ese gran cúmulo de circunstancias y experiencias vividas (clases, conciertos, recitales, audiciones escolares, grabaciones y composiciones), así como los conocimientos que poco a poco ha ido adquiriendo ha repercutido considerablemente en la elaboración de esta tesis.

El tema tratado en esta tesis cumple todos los requisitos fundamentales que según Humberto Eco en el texto *Cómo se hace una tesis*<sup>10</sup> debe seguir un investigador a la hora de esbozar una tesis:

- 1) Que el tema corresponda a los intereses del doctorando. A parte de que como se ha mencionado anteriormente su trayectoria profesional ha estado vinculada a los dos mundos, en la actualidad desempeña el cargo de profesor en el Conservatorio Superior de Música de Castellón en diferentes asignaturas enseñando la especialidad de clásico y jazz.
- 2) Que las fuentes a las que se recurra sean asequibles, es decir, al alcance físico del doctorando. Todas las piezas mencionadas han sido estudiadas, interpretadas y muchas de ellas grabadas por el autor de la tesis.
- 3) Que las fuentes a que se recurra sean manejables, es decir, al alcance cultural del doctorando. En este respecto cabe decir que todas las piezas analizadas están editadas por diferentes editoriales. Las que no tienen publicación han sido conseguidas generalmente a través de los mismos compositores e intérpretes. En el caso de las piezas de algunos compositores estudiados como Terry Riley, el contacto ha sido a través de los mismos familiares (Ann Riley, su hija).
- 4) Que el cuadro metodológico de la investigación esté al alcance de la experiencia del doctorando.

En cuanto a los problemas de estudio que en esta investigación han ido surgiendo cabe remarcar los siguientes:

- La inexistencia de materiales de texto que hablen de este tema de forma sistemática. Los pocos textos encontrados hablan generalmente del tema de una manera superficial y sin entrar al detalle.

---

<sup>9</sup> Kemp, Anthony E. *Aproximaciones a la Investigación en Educación Musical*. Buenos Aires: ISME/Collegium Musicum, 1993, p. 8.

<sup>10</sup> Eco, Humberto. *Cómo se hace una tesis*. 6ª rtp (2005). Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2001, p. 23.

- La carencia de músicos polifacéticos que puedan conceder a este estudio diferentes puntos de vista.
- La infinidad de formas metodológicas para llevar a cabo un análisis musical.
- La dificultad de plasmar análisis objetivos sobre la música contemporánea acontecida para saxofón.
- Conectar ambos mundos tratando todos los elementos determinantes de las diversas corrientes surgidas a lo largo del siglo XX.

Consecuentemente con todas estas consideraciones, esta tesis evidencia un gran valor pedagógico y social, mejorando diferentes aspectos educativos en vista hacia mejorar un futuro todavía incierto.

Como objetivos principales prevalecen los siguientes:

En primer lugar, acercar el máximo posible el mundo del jazz con el mundo clásico a través de un estudio analítico-comparativo de las obras más representativas del repertorio de saxofón de la primera y segunda mitad del siglo XX, con la intención de demostrar que la mentalidad de algunos tradicionalistas en lo referente a que son dos mundos totalmente distanciados, es incierta.

Otro de los principales motivos por el cual me he propuesto realizar este trabajo, es porque durante mi trayectoria profesional he podido observar que la bibliografía a cerca de la influencia del jazz sobre el repertorio de saxofón es muy escasa. En los pocos textos donde es tratado este tema se hace habitualmente de forma muy superficial y sin entrar al detalle. Desde un punto de vista coetáneo es importantísimo disponer de literatura de estas características. Es un tema interesante e imprescindible para su estudio, sobre todo para adquirir como concertista o pedagogo una base sólida, máxime considerando que los compositores de esta primera mitad del siglo XX (repertorio tradicional, capítulo II) ayudaron a consolidar el repertorio de forma definitiva y contribuyeron a que el saxofón subsistiera a las continuas críticas y humillaciones por parte de algunos profesionales de la música culta de nuestros antepasados. En este sentido, también cabe destacar la labor realizada por los compositores de la segunda mitad del siglo XX (repertorio de vanguardia, capítulo III), los cuales han favorecido el auge de la música contemporánea, que al igual que el jazz ha tenido sus propias dificultades de inclusión en la sociedad, incorporando y estableciendo nuevos recursos formales, compositivos y de notación.

Consecuentemente, con esta investigación formalizo un estudio muy interesante confrontando dos mundos o culturas diferentes, pero como podemos advertir colindantes

entre sí. A través del mismo conoceremos el estado actual del repertorio de saxofón clásico con influencia del jazz y su evolución dentro del siglo XX.

Pensar en el repertorio de saxofón es pensar en algo multidimensional, por ello a la hora de realizar un análisis de las obras más representativas, me he limitado a que cada apartado tratará de un tema diferente, con la finalidad de manifestar la riqueza y la belleza que han ido plasmando para la posteridad compositores de distintas generaciones. Siempre he considerado que el análisis formal, estético y armónico son elementos indispensables para la comprensión de la música en todos los conceptos. Mediante la comprensión de cada uno de los procedimientos empleados en cada análisis, conseguiremos un conocimiento prácticamente pleno del modo en el cual se han ido utilizando elementos y materiales comunes a ambos mundos, logrando a la vez una familiaridad con diferentes estilos musicales y principalmente con el jazz. Por otro lado, proveeremos modelos para el propio trabajo analítico sobre otras obras del repertorio de saxofón. Por lo tanto, mencionaremos la importancia que tiene esta ampliación analítica-comparativa del repertorio de saxofón abordando cada uno de las corrientes estilísticas del siglo XX para adquirir un pensamiento personal coherente que nos ayude a comprender totalmente la evolución estilística de todo el siglo XX.

También es importante demostrar que tanto el conocimiento de nuestros antepasados, como las diferentes formas o estilos musicales son aspectos imprescindibles para nuestro desarrollo musical.

El corpus del trabajo está delimitado principalmente en dos partes: repertorio tradicional (desde 1900 hasta 1950) y repertorio de vanguardia (desde 1950 hasta la actualidad). A través de este análisis se demuestra que ambas mitades, a pesar de que revelan enfoques compositivos diferentes ostentan numerosos vínculos entre sí. Asimismo, mediante esta dicotomía se hace entrever de forma general dos perspectivas marcadas con un mismo afán individualista, es decir, una primera mitad determinada por una búsqueda hacia una nueva tonalidad y una segunda mitad donde la proliferación de estilos evidencian una ruptura con las formas tradicionales.

Este trabajo analítico-comparativo del repertorio de la primera y segunda mitad del siglo XX está pensado como una obra didáctica para conocer las repercusiones que ha tenido el jazz sobre el repertorio de saxofón. Probablemente tendrá su continuación en un segundo volumen que pretendo realizar en un futuro, ya que tendremos que esperar unas décadas para verdaderamente justificar la repercusión que ha tenido todo el siglo XX sobre el repertorio del siglo XXI. Este último volumen será mucho más didáctico y se basará en hacer una síntesis de los elementos prácticos comunes para realizar una metodología con la finalidad de facilitar

al intérprete clásico o jazzman su accesibilidad a ambos mundos. Conjuntamente, trataré de realizar un estudio analítico de la influencia del jazz en las obras más representativas de la primera mitad del siglo XXI. Por otra parte, cabe señalar que junto con estos trabajos voy a realizar una serie de composiciones para diferentes configuraciones tratando de fusionar elementos de ambos mundos para establecer un nuevo modelo compositivo, es decir, un estilo personal moderno basado en la fusión de algunos de los elementos estudiados en la tesis. Estas composiciones serán editadas en un método didáctico que en un futuro será implantado dentro de la asignatura de repertorio de jazz.

Por consiguiente, pretendo estimular al lector para que descubra, comprenda y analice las características propias de esta literatura tan fantástica, la cual nos da muestra de la libertad y la originalidad que caracteriza la música del siglo XX. Es importante que lleguemos a la deducción de que la música es un lenguaje universal donde prácticamente todo tiene cabida y que de nuestra sabiduría depende el futuro de la música.

#### **I. 4. Metodología empleada en el desarrollo del trabajo. Criterios de selección de las obras analizadas**

##### **I. 4. 1. Metodología, desarrollo metodológico de la tesis**

Partiendo de la premisa de que actualmente no existen muchos trabajos de investigación de estas características y con la intención de conseguir cada uno de los objetivos mencionados en el punto anterior, se ha elaborado una tesis demostrando la influencia del jazz dentro del repertorio clásico de saxofón más representativo del siglo XX. Este proceso investigativo se ha efectuado teniendo en cuenta el contexto educativo general y sobre todo las necesidades de los alumnos y profesionales dentro de la especialidad de saxofón.

El desarrollo metodológico de la tesis está dividido en dos partes, una analítica-comparativa y otra de aplicación docente (experimentación en el aula y creación). La parte analítica-comparativa es la parte principal y está organizada en dos capítulos trazando una síntesis de las décadas que han ido aconteciendo durante el siglo XX. El primer capítulo (repertorio tradicional), abarca obras desde comienzo del siglo XX hasta 1950, y el segundo (repertorio de vanguardia) desde 1950 hasta la actualidad. Los apartados y subapartados que constituyen ambos capítulos, se concretan mediante numerosos ejemplos musicales de obras maestras del repertorio de saxofón exponiendo la transición y evolución que ha experimentado gran parte de este repertorio con estas características. Mediante su análisis, se

muestra una visión general de las diferentes épocas que han ido surgiendo, tratando, entre otros aspectos, todos los elementos determinantes de las diversas corrientes aparecidas a lo largo de este periodo. Asimismo, con la intención de hacer un trabajo más atractivo, cada capítulo versa sobre un tema distinto, donde se relacionan y comparan los elementos principales de las obras más representativas con el mundo del jazz. La parte creativa corresponde a diferentes aplicaciones docentes en el aula con la finalidad de exteriorizar la influencia existente entre ambos mundos contrastados.

#### PARTE ANALÍTICA-COMPARATIVA:

En una primera fase se ha recopilado la información existente y el material de estudio. También se han supervisado varias obras para saxofón, catálogos, libros de historia y análisis, artículos de revistas de saxofón, fuentes de internet, tesis, trabajos de investigación, etc.

Posteriormente, se han efectuado numerosas conversaciones y entrevistas a numerosos profesionales, sobre todo profesores de análisis y especialistas del mundo del jazz, quienes me han hecho vislumbrar diferentes puntos de vista y sobre todo reflexionar de una manera más profunda sobre algunos de los elementos analizados.

En tercer lugar, se han realizado estudios analítico-comparativos del material más representativo. Estos estudios poseen análisis melódicos, armónicos, técnicos, estructurales, formales y estilísticos, buscando en todo momento la conexión puntual entre los dos mundos y encaminándolo hacia la investigación de una serie de hipótesis novedosas como: ¿qué repercusión que ha tenido el repertorio de la primera mitad sobre el repertorio de la segunda mitad del siglo XX?, ¿qué vinculación tiene el jazz en todo el siglo XX?, ¿qué rumbo tomarán los compositores del siglo XXI a la hora de componer futuras piezas para saxofón?, ¿se inspirarán sobre los principios fundamentales de la literatura escrita en la primera mitad del siglo XX, de la segunda mitad, o en ambas?, ¿habrá una vuelta a la tonalidad, o se seguirán buscando nuevas ideas que desemboquen en nuevos lenguajes?, ¿es importante que los compositores de nuevas obras conozcan los principios estéticos de este repertorio? . . .

Tanto para la localización del material del material no editado, como para el análisis-comparativo de los diferentes ejemplos musicales y con la finalidad de ser totalmente objetivo, se ha contactado con algunos de los compositores e intérpretes más significativos. También se han tenido en cuenta numerosos tratados de armonía clásica y moderna a partir de los cuales se han ido alcanzando conclusiones personales.

Como último paso, se ha perseguido una escucha más inmediata y completa de cada uno de los ejemplos analizados mediante la interpretación personal o con diferentes agrupaciones. Para escuchar estructuras armónicas se han utilizado diferentes programas informáticos de

música como: Finale, Cubase, Band-in-a-Box, etc. En cada concierto que he realizado como solista o con agrupaciones camerísticas, se han programado algunas de las piezas analizadas para obtener grabaciones que aportarán a esta parte de la tesis una perspectiva práctica-interpretativa más objetiva proporcionando a cada una de las conclusiones finales más solidez. Igualmente, muchas de las obras estudiadas, forman parte de mi programación curricular, de las cuales las más interesantes han sido programadas en diferentes conciertos realizados por mis alumnos.

#### APLICACIONES DOCENTES (experimentación en el aula y creación):

La segunda parte, constituye un aporte experimental práctico de índole creativo que consiste en la realización de diversos ejercicios incorporando de forma progresiva la práctica de la improvisación y creación dentro de un contexto educativo. Este capítulo, principalmente se fundamenta en la composición de piezas, ejemplos jazzísticos, e incorporación de conceptos y recursos para la improvisación y creación, aplicando algunas de las conclusiones más importantes obtenidas en la primera parte. Esta anexión de nuevos procedimientos metodológicos, tiene la finalidad de unificar criterios respecto a las diferentes tendencias tratadas en la investigación. Todo este conglomerado de artículos, proporciona a cada una de mis conclusiones finales del trabajo una plataforma más sólida y convincente.

La parte creativa consta de las siguientes fases:

En primer lugar, se ha realizado una extracción de los elementos más interesantes de las obras del repertorio de saxofón.

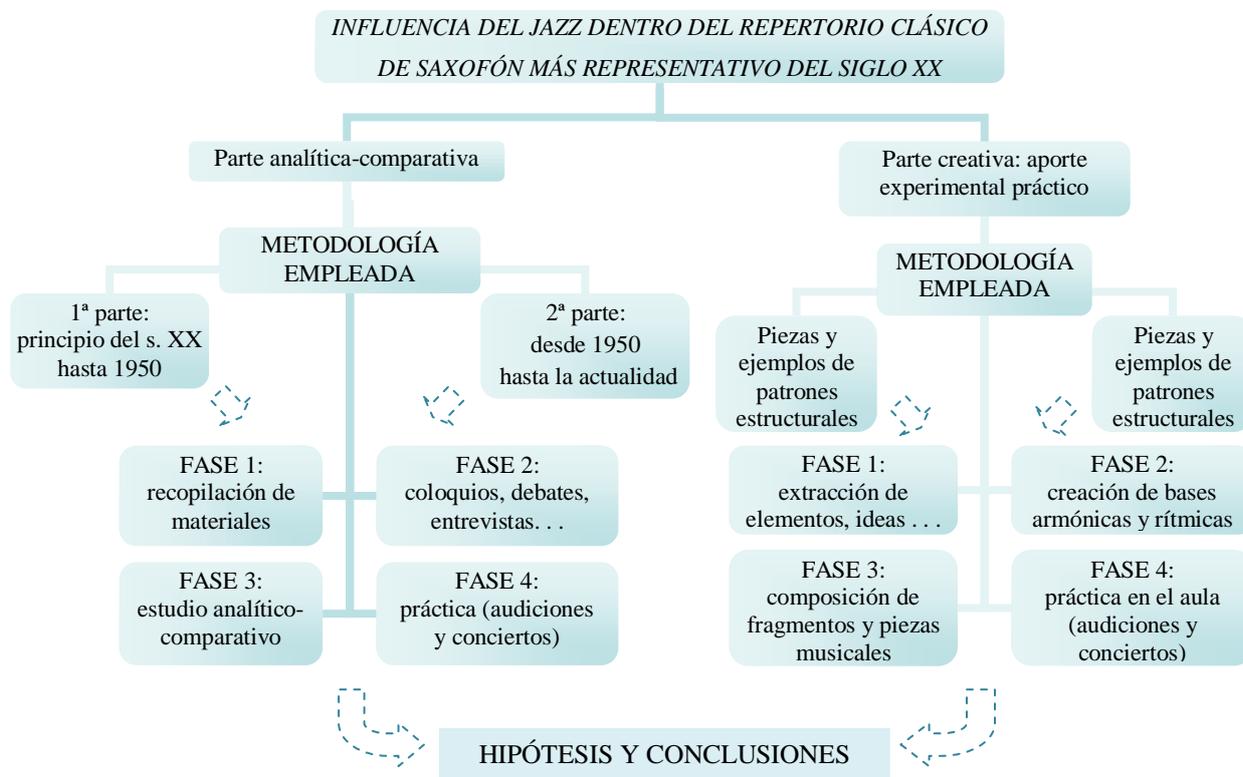
A continuación, se ha procedido a la creación de estructuras, escalas y bases armónicas.

La tercera fase ha consistido en la elaboración de piezas, ejemplos musicales con diferentes estilos y sistemas de improvisación.

Como último procedimiento cabe destacar que, tanto el sistema de improvisación politonal como cada uno de los ejemplos musicales desarrollados, se han puesto en práctica con diferentes intérpretes y formaciones profesionales con el propósito de ver qué impacto produce cada una de las experimentaciones creadas.

Esta parte también ha estado encaminada hacia la investigación de una serie de hipótesis como: ¿debería el intérprete estar más en contacto con la parte creativa?, ¿se podrían crear diferentes sistemas estructurales, armónicos y melódicos que facilitarían la improvisación?, ¿qué impacto produciría en el ámbito docente si se desarrollara un nuevo sistema de improvisación politonal?, ¿las composiciones e improvisaciones serían más interesantes?, ¿estaríamos preparados para escuchar dentro de la música moderna o jazzística composiciones con estas características? . . .

Figura 1. Esquema del desarrollo metodológico de la tesis:



#### I. 4. 2. Plan y herramientas de trabajo

El trabajo está centrado en el estudio, análisis y catalogación del repertorio más significativo de la primera y segunda mitad del siglo XX. Para realizarlo me he puesto en contacto con antiguos y actuales profesores del Conservatorio de París y de otros conservatorios, con los cuales durante el transcurso de mi trayectoria profesional tuve la oportunidad de perfeccionarme. Éstos, me han orientado y facilitado materiales difíciles de conseguir generalmente por su edición limitada. Cabe decir que parte de estas obras estudiadas y analizadas en la tesis, las he trabajado con Daniel Deffayet (ex profesor del C.N.S.M. de París), Claude Delangle (profesor del C.N.S.M. de París), Pedro Iturralde (ex profesor del R.C.S.M. de Madrid) y Fabrice Moretti (profesor del Conservatorio Municipal Hector Berlioz del distrito X), entre otros. Estos profesores a parte de conocer perfectamente este repertorio, tenían una relación directa con la mayoría de los compositores mencionados. Por mi parte, también he contactado con la mayoría de los compositores mencionados en cada uno de los análisis establecidos en cada apartado, ya que algunas de las piezas citadas están

escritas y dedicadas al grupo PARSAX, del cual, junto con mi hermano Vicente Pérez, formo parte. Por otro lado, muchas de las obras estudiadas de compositores valencianos han sido grabadas en formato CD y otras programadas en diferentes conciertos organizados por diversas instituciones.

Los apartados exhiben temas diferentes, relacionando elementos de las piezas seleccionadas con las características principales de la música jazzística. Cada uno de los apartados está perfectamente ubicado en su correspondiente tendencia musical. A parte de esta selección de obras con su posterior análisis, se ha tenido en cuenta diferentes tratados teóricos de música moderna y jazz, con la intención de hacer más comprensible el análisis al lector, y de alguna manera aproximarnos un poco más al jazz. Muchos de los procedimientos analíticos han sido efectuados teniendo en cuenta algunos consejos de jazzmen.

Para la realización del trabajo he utilizado los siguientes programas:

- Microsoft Office Word 2006.
- Microsoft Office Publisher 2006. Utilizado para cambiar alguna imagen de formato.
- Finale 2006. Todas las partituras y ejemplos musicales están copiados mediante este trabajo.
- Cubase VST32. Utilizado para componer y realizar pruebas melódico-armónicas.
- ScanSoft OmniPage SE 2.0.
- Band-in-a-Box 2006.

Por otra parte, para realizar cada una de las citas (pies de páginas) se ha empleado el sistema de abreviaturas y la forma del formato o estilo denominado MLA, Asociación del Lenguaje Moderno, citadas en:

- Walker, Melissa. *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

Este procedimiento ha sido realizado teniendo en cuenta su ordenación en dos directrices: a) los cuadros, figuras (ilustraciones, fotografías. . .) y ejemplos, y b) el argumento establecido en el trabajo. Siguiendo el modelo del libro anterior (p. 240), cabe decir que los cuadros, figuras y ejemplos, están rotulados y numerados de forma consecutiva según el tipo, y sus respectivas fuentes, exceptuando el material donde hay explícitamente análisis u observaciones del autor, están indicadas inmediatamente debajo. Las biografías de los autores estudiados en los capítulos II y III están colocadas a pie de página con la finalidad de proporcionar al lector información anexa al análisis efectuado.

También se ha consultado algunas de las normas establecidas por AENOR, Asociación Española de Normalización y Certificación:

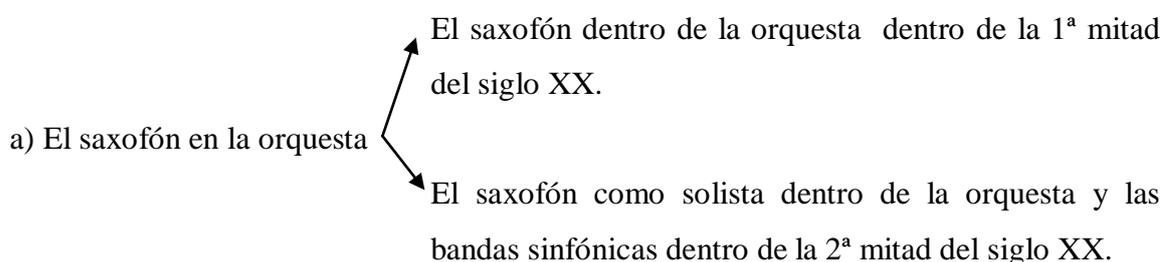
- UNE 50136: 1997, UNE 50136 ERRATUM: 1998; Documentación. Presentación de tesis y documentos similares.
- UNE 50134: 1994; Documentación. Reglas para la abreviación de los títulos y de las palabras contenidas en los títulos de las publicaciones.
- UNE 50104: 1994; Documentación. Referencias bibliográficas. Contenido, forma y estructura.

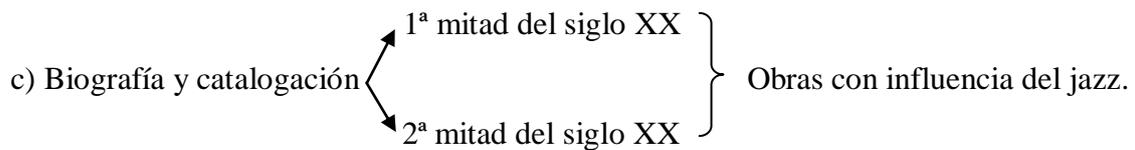
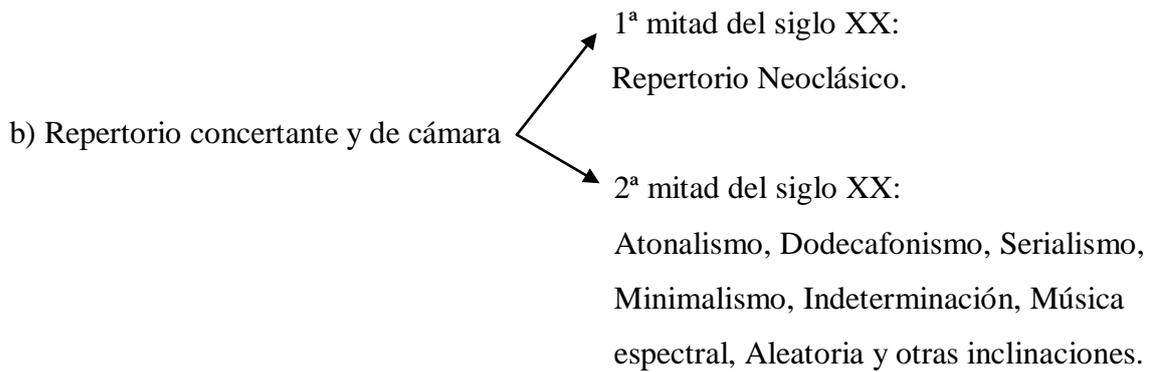
#### **I. 4. 3. Criterios de selección de las piezas analizadas, criterios comunes de análisis de las obras**

Mediante el criterio de selección de todas las piezas que conforman cada uno de los apartados de esta tesis, se ha conseguido aplicar una metodología moderna dentro del aula para principalmente satisfacer las necesidades de los alumnos. Gran parte de las piezas están incluidas dentro de las programaciones de los conservatorios superiores más destacados. Al mismo tiempo, cada pieza está elegida con el fin de extraer un tema diferente a discurrir con la intención de buscar una conexión con diferentes elementos del jazz.

Criterios comunes de análisis de las obras:

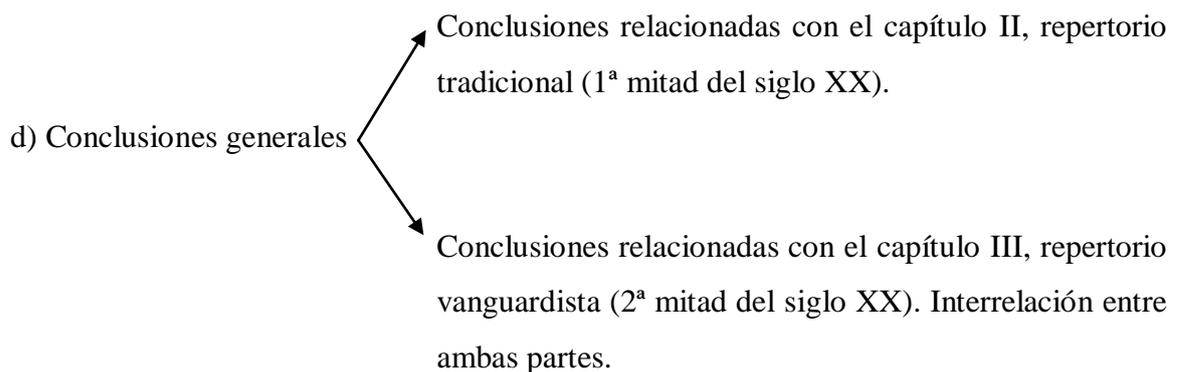
La aplicación metodológica en los apartados analíticos del corpus del trabajo, repertorio tradicional (capítulo II) y repertorio de vanguardia (capítulo III) se basa generalmente en las secciones que mostraremos a continuación.





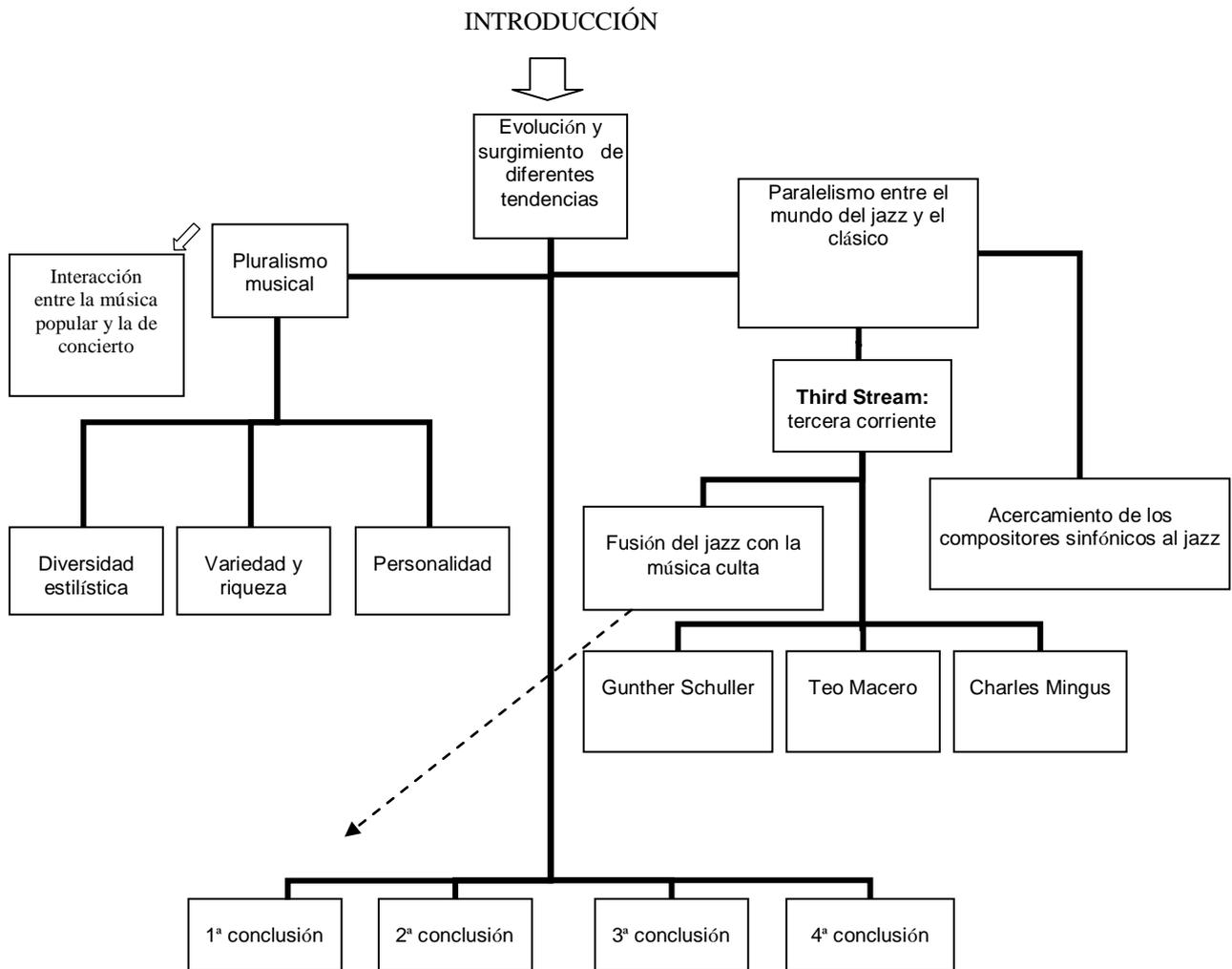
Este capítulo V, junto con el VII, referente a la bibliografía, están concebidos para conseguir principalmente los siguientes propósitos:

- Aportar un registro de fuentes, textos, bases de datos, discografías. . . de forma ordenada y estructurada.
- Dejar abierta una vía de investigación sobre el repertorio con estas características.
- Ver de forma más objetiva la incursión del jazz dentro del repertorio de saxofón y poder realizar una comparación entre ambas mitades.



Las conclusiones relacionadas con ambos capítulos de la investigación están vinculadas con los objetivos y con la metodología empleada en el trabajo, aportando resultados explícitos y demostrables respecto al tema principal de la tesis.

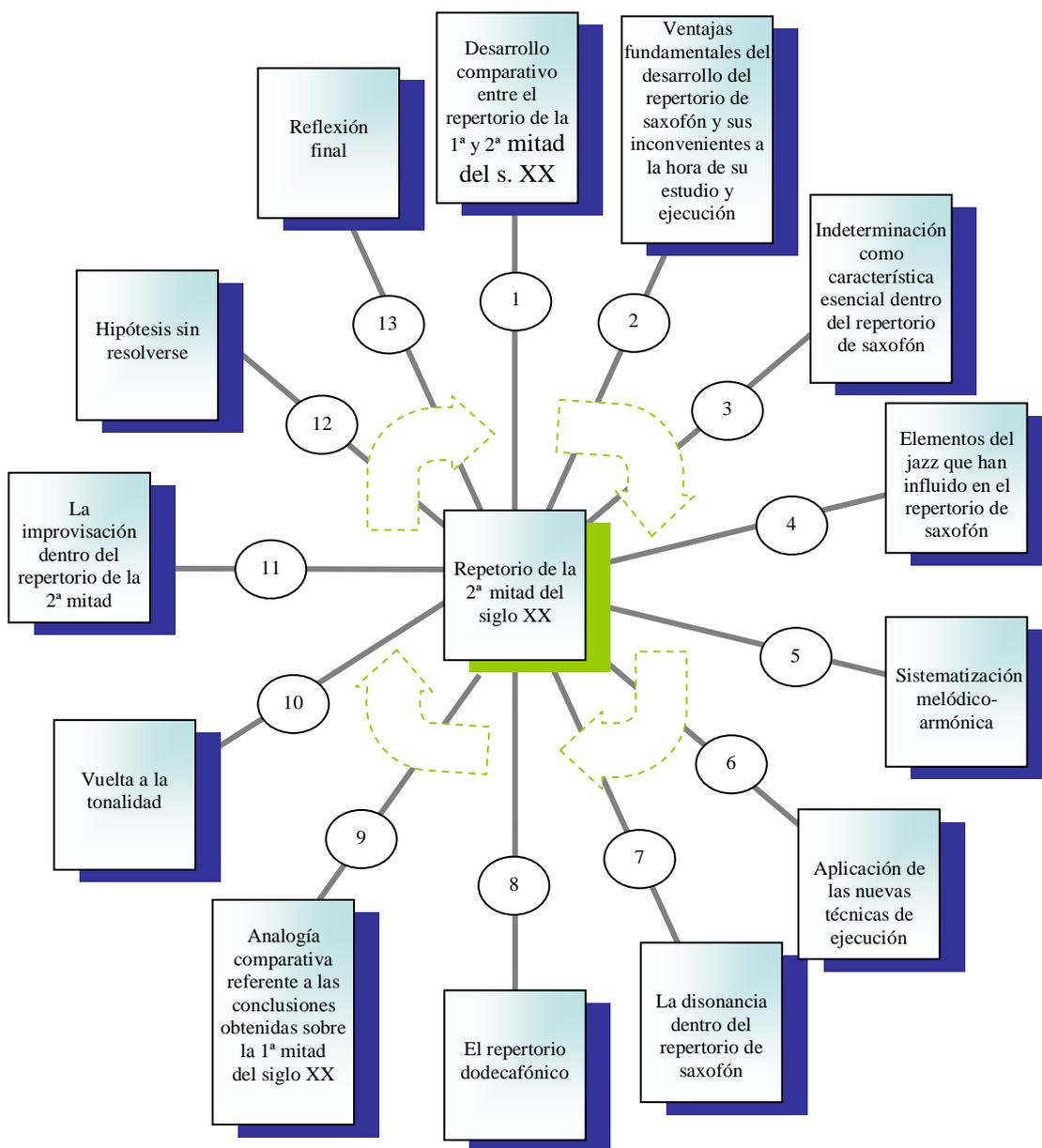
Figura 2. Esquema de las conclusiones finales de la 1ª mitad del siglo XX (app. II):



Conclusiones finales de la 2ª mitad del siglo XX (referentes a todo el capítulo III): esta segunda parte de conclusiones finaliza todo el proceso de investigación analítico-comparativa del repertorio de saxofón acontecido durante todo el siglo XX. Consta de trece puntos en los cuales se reflejan las conclusiones más significativas de las piezas vanguardísticas acontecidas en la segunda mitad del siglo XX. En esta parte hay una interrelación con las conclusiones obtenidas sobre el capítulo II, es decir, sobre las piezas de la primera mitad.

En la figura siguiente podemos observar cada subapartado de las conclusiones relacionadas con la segunda mitad del siglo XX.

Figura 3. Conclusiones relacionadas con el repertorio de la 2ª mitad del s. XX (app. III):



#### I. 4. 4. Perspectiva del estudio de las piezas analizadas en ambas mitades

La primera mitad (capítulo II) está ubicada prácticamente en un estudio de piezas que forman parte del repertorio neoclásico surgido.

La segunda mitad (capítulo III) abarca todos los estilos surgidos a partir de la segunda mitad del siglo. Está desarrollada con un criterio analítico más profundo y amplio, y cada apartado caracteriza cada una de las corrientes más importantes que surgieron de forma consecutiva a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

El procedimiento a seguir en cada uno de los apartados de las dos partes del corpus de la tesis ha sido generalmente el mostrado en el siguiente cuadro.

Cuadro 1. Ficha de criterio analítico del autor/obra:

- a) Biografía
- b) Estudio y análisis de todo su catálogo; elección de la/s obra/s más representativa/s
- c) Análisis de la/s obra/s: - formal, estilístico, melódico y armónico  
- extracción de elementos jazzísticos
- d) Conclusiones o consideraciones finales

#### **I. 4. 5. Justificación del material analizado en el corpus de la tesis**

La selección de cada una de las piezas que formalizan esta investigación, está efectuada en base a una estrategia metodológica cimentada en cada uno de los objetivos señalados en el apartado I. 3 (Motivación y objetivos principales) de la introducción, con la finalidad de fundamentar cada una de las conclusiones finales del trabajo cometido.

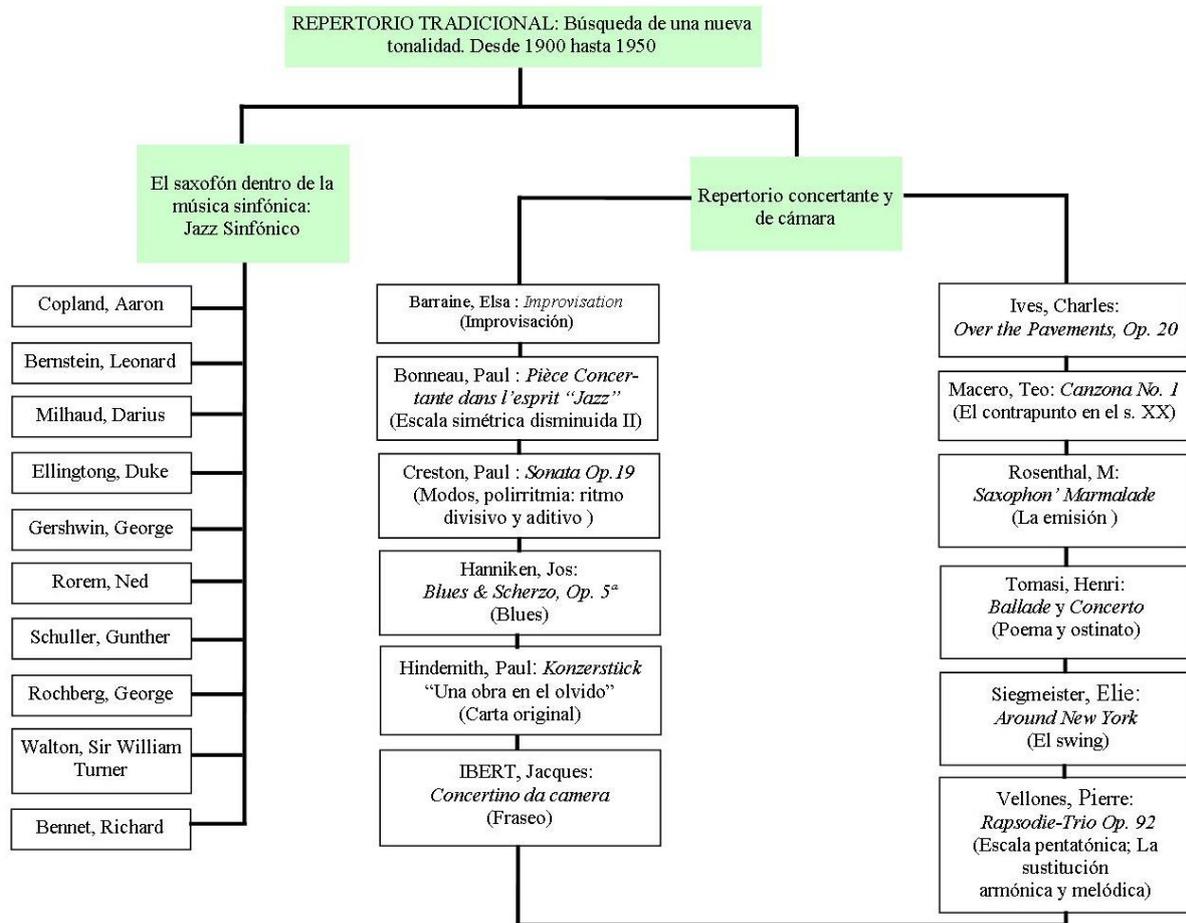
Capítulo II: repertorio tradicional, desde 1900 hasta 1950:

1. El saxofón en la orquesta: prácticamente todo el repertorio escogido corresponde a piezas que se pueden encuadrar dentro del estilo de jazz sinfónico, donde el saxofón es incluido como un miembro más dentro de la plantilla orquestal. En estas piezas, en las cuales aparecen diferentes rasgos de la música jazzística, el saxofón se convertirá en el instrumento ideal para exteriorizar los rasgos más característicos de la música jazzística.

2. Repertorio concertante y de cámara: casi todo el repertorio escogido se puede enmarcar dentro del estilo Neoclásico y evidencia una considerable implicación con el jazz. Este repertorio se puede calificar como el más distintivo de la primera mitad.

Esta primera parte muestra un razonamiento de los elementos jazzísticos más significativos establecidos en cada una de las piezas analizadas. En el núcleo de este apartado se cita la obra más representativa de la primera mitad, *Concertino da camera* de Jacques Ibert.

Figura 4. Recapitulación capítulo II:

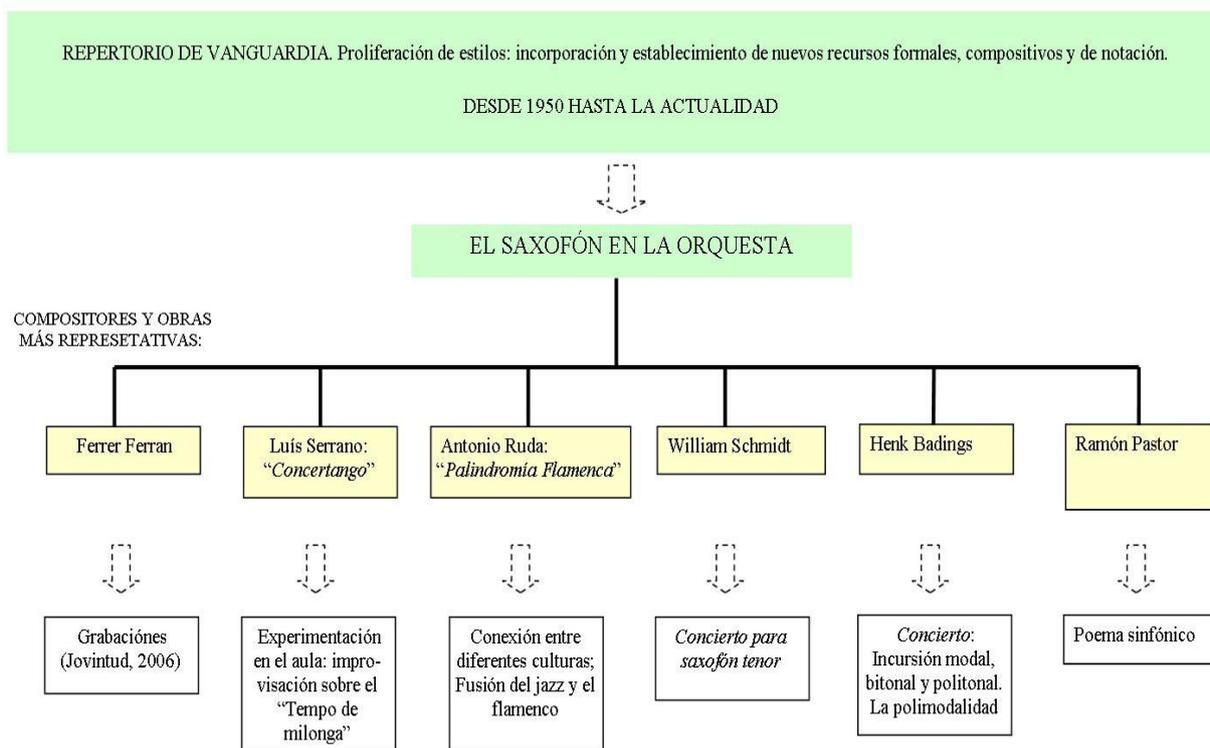


Capítulo III: repertorio de vanguardia, desde 1950 hasta la actualidad:

1. El saxofón en la orquesta: en esta segunda parte, exceptuando el apartado de William Schmidt (III. 2. 4) y el Henk Badings (III. 2. 5), se ha hecho hincapié en piezas de composiciones valencianas. Al igual que en la primera mitad, cada una de las composiciones manifiestan nuevas y diferentes formas fusionando diferentes elementos de otras culturas y tendencias. La diferencia más sustancial con respecto a la primera mitad es que en este apartado se han analizado piezas donde el saxofón es solista.

Como podemos ver, el siguiente cuadro ilustra de forma concisa la razón por la cual han sido escogidas cada una de las obras.

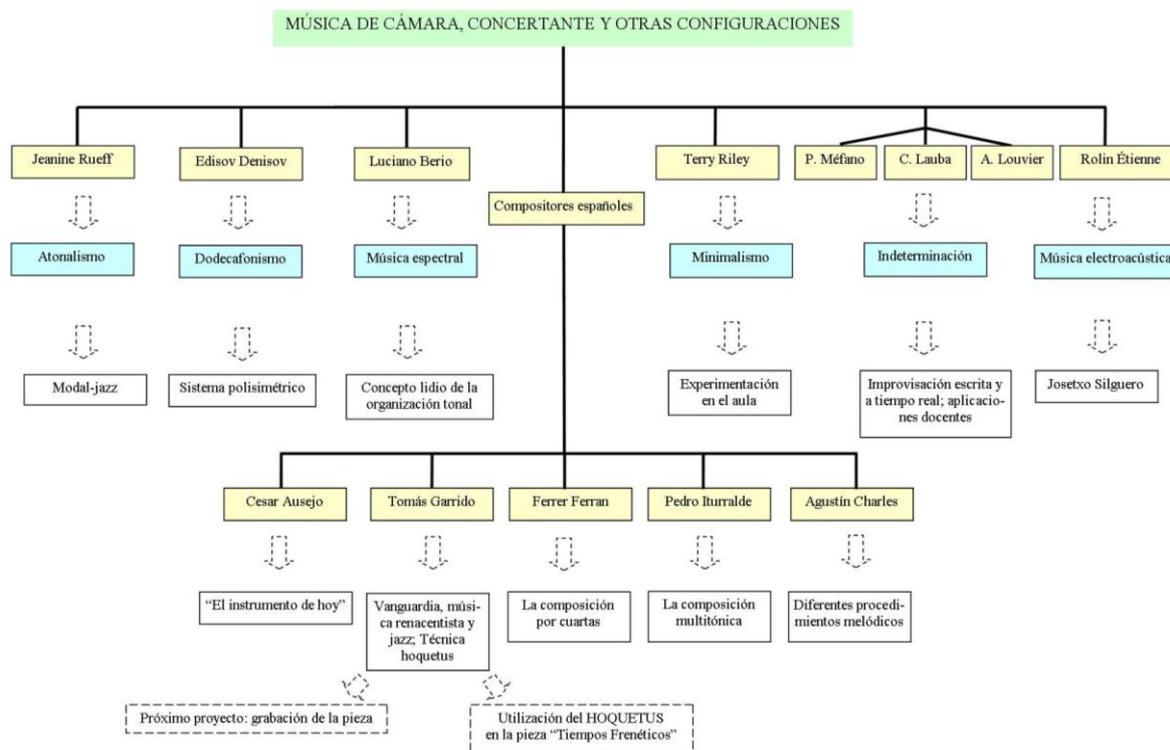
Figura 5. El saxofón en la orquesta (capítulo III):



El autor de la tesis, además de realizar la grabación de la pieza *Jovintud* de Ferrer Ferran durante 2006, ha efectuado numerosas grabaciones de la música de este compositor. Cabe destacar la grabación un CD en el año 2000 con el título *Tiempos y recuerdos* del dúo PARSAX. En esta grabación hay parte de las obras nombradas y analizadas en los apartados III. 2. 1 y III. 3. 5. 3.

2. El apartado de la música de cámara, concertante y otras configuraciones (II. 3) está enfocado de forma que cada pieza analizada refleje la transición musical acontecida durante todo el siglo XX, pasando por las corrientes más significativas: Atonalismo, Dodecafonismo, Música Espectral, Minimalismo, Indeterminación y Música Electrónica. La exposición de esta transición está enfocada de forma consecutiva, exceptuando el apartado III. 3. 3, en el cual se exhibe un artículo donde se analizan piezas de tres compositores trascendentales en el repertorio atonal y dodecafónico del saxofón: *Doo-Dah* de William Albrich, *All Set* de Milton Babbitt, y *Quatour de saxophones* y *Suite en duo* de Guy Lacour.

Figura 6. Música de cámara, concertante y otras configuraciones (capítulo III):



Los principales motivos que me han llevado a escoger y analizar cada una de las obras de este apartado son los siguientes:

a) *Concertino* de Jeanine Rueff (III. 3. 1). A parte de ser una de las compositoras francesas más influyentes a nivel europeo, su música se podría considerar como la transición del tradicionalismo hacia el modernismo. El título del apartado *Entre la consonancia y la disonancia* exterioriza la constante controversia a la cual está sometida cada uno de los fragmentos de la pieza. Por otro lado, la pieza tiene momentos modales originando cambios de color muy personales, que me han llevado a experimentar sobre diferentes procedimientos melódicos y armónicos dando origen a un breve tema con estructura ABAB que he denominado *MODAL-FAST*.

b) *Sonata* de Edisov Denisov. He decidido incluir esta pieza porque como manifiesto en el artículo (III. 3. 2) es una de las piezas más representativas de la segunda mitad del siglo XX que a su vez representa el modernismo. Por otra parte, su análisis completo me ha llevado a conclusiones muy interesantes que me han conducido a diferentes caminos hacia la experimentación de diferentes formas melódico-armónicas que en cierto modo me han hecho ver la música desde otra perspectiva más abierta en todos los sentidos.

Dentro de la experimentación he concebido diferentes disposiciones de escalas creando colores interesantes para la composición. Este concepto lo he denominado “Sistema Polisimétrico”.

c) *Sequenza VIIIb* de Luciano Berio. Esta pieza ha sido escogida con la intención de descubrir su génesis y encontrar influencias y similitudes con la música jazzística. Después de diez años interpretándola en recitales y diferentes pruebas, he llegado a conclusiones interesantes. De todas ellas, la más excepcional es la relación que en cierto modo guarda con el “Concepto Lidio de la Organización Tonal” del baterista jazzman George Russell.

Durante el curso 2006/07 se han ido realizando dentro del aula diferentes pruebas creativas aplicando este concepto, dando origen a la pieza *Suceso*. Esta pieza está mostrada en el app. IV. 2. 5. 4 de la experimentación creativa.

d) Compositores españoles:

- Cesar Ausejo: *Sax-Fantasy*. Mediante este autor, menciono una serie de compositores españoles de la década de los ochenta que escribieron una literatura para saxofón ecléctica muy interesante. Dentro de esta literatura, *Sax-Fantasy* será la más apropiada para manifestar influencias del jazz. Buscando información sobre la misma, localicé un artículo interesante donde a parte de hablar del carácter de la misma, hace una breve reflexión sobre la principal problemática de la incursión del saxofón en la orquesta durante el siglo XX.

- Tomás Garrido: *Tiento, Glosas y Ensaladas sobre Cantos del Morrón de la Noche*. Con esta pieza se demuestra la fusión de técnicas arcaicas con vanguardistas. Es una pieza interesante dedicada al dúo PARSAX y entra dentro de los futuros proyectos de grabación del dúo. Esta pieza ha sido trabajada con el compositor y estrenada e interpretada en varios conciertos y recitales por el dúo.

- Ferrer Ferran. Se ha incluido este compositor por la repercusión nacional e internacional que está teniendo su música. En la actualidad, muchas de las piezas han sido grabadas por el dúo PARSAX (ver nota del apartado del saxofón en la orquesta y música de banda III. 3. 5. 3).

- *Tribute to Trane (Like Coltrane)* de Pedro Iturralde es una de las pocas piezas donde se mezclan elementos dodecafónicos con armonías jazzísticas modernas. Es una magnífica consecución que evidencia un perspicaz acercamiento entre ambos mundos. Iturralde utiliza la técnica compositiva multitónica, procedimiento armónico en el cual hizo numerosas incursiones el mítico saxofonista de jazz John Coltrane en temas como *Giant Steps* y *Coundown*. Al igual que *Tribute to Trane*, estos dos temas están

basados en una modulación sistemática con el propósito de no estabilizar un tono más que otro. John Coltrane divide la octava en partes iguales y modula de forma regular en el mismo sentido de dicha segmentación. Si analizamos los dos temas de John Coltrane observaremos cómo en ambas composiciones usa el intervalo de tercera mayor dividiendo la octava en tres partes iguales. Esa división origina el arpeggio de quinta aumentada, creando una sonoridad atípica en los estándares de jazz.

En la introducción de *Tribute a Trane*, Pedro Iturralde hace un guiño a esta técnica mediante la incursión melódica y de forma arpegiada del acorde de 5ª aumentada.

- Las piezas analizadas en el apartado III. 3. 5. 5, muestran la trascendencia que tiene la ciencia de las matemáticas y la lógica en la creación musical. Cada pieza por sí sola justifica la importancia que tiene una adecuada organización melódico-armónica para conseguir fines expresivos deseados y a la vez interesantes.

e) *In C* de Terry Riley. Esta obra está incluida con la intención de trabajar la música Minimalista. Constituye una de las piezas más significativas de este movimiento. Por otro lado, la pieza ha sido trabajada y grabada dentro de la asignatura de “Ensemble Experimental”, de la cual como profesor me ocupé personalmente en el Conservatorio de Superior de Castellón. Esta tendencia me ha llevado a trabajar otros procedimientos como por ejemplo el “happening”, llegando a obtener resultados muy interesantes.

Pienso que procedimientos como los utilizados por este compositor están poco desarrollados en el jazz. Mi intención es aplicar varios de estos métodos en el jazz para encontrar una relación más directa con este estilo basado en elementos repetitivos y simples.

f) En el apartado de Indeterminación III. 3. 7, se analizan tres piezas simbólicas del repertorio vanguardista francés: *Périple* de Paul Méfano (III. 3. 7. 1), *Steady study on the boogie* de Christian Lauba (III. 3. 7. 2) y *Le jeu des sept musiques* de Alain Louvier (III. 3. 7. 3).

Uno de los principales objetivos del análisis sobre la pieza *Périple* de Paul Méfano, ha sido completar y contrastar el apartado de la primera parte de la tesis (II. 4. 1), en el cual a través de Elsa Barraine y su pieza *Improvisación* se hace una incursión en el mundo de la improvisación.

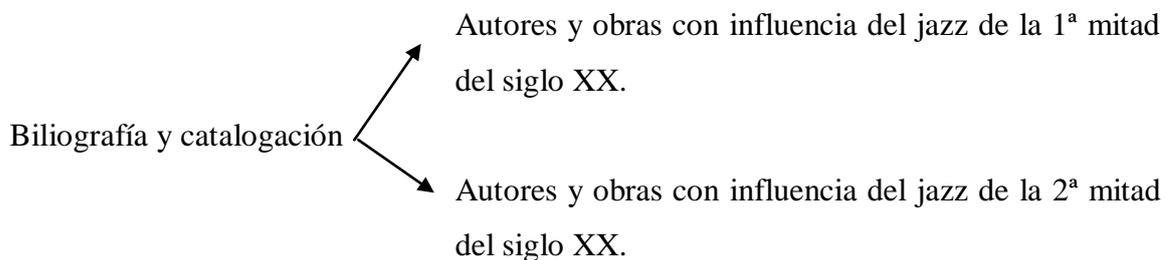
Asimismo, la pieza de *Steady study on the boogie* de Christian Lauba ha sido seleccionada por varios motivos. Por un lado, dentro del repertorio de saxofón, Lauba es uno de los compositores franceses contemporáneos más importantes e influyentes y con mayor proyección internacional. Por otro lado, a pesar de ser una pieza para saxofón solo, como muestro en el análisis y experimentación, el compositor evidencia una comprensión y

entendimiento de elementos melódico-armónicos del jazz muy elevado manifestando de forma implícita progresiones modelo del jazz moderno.

El análisis de la pieza me ha llevado a posteriores pruebas melódico-armónicas (armonizaciones, rearmonizaciones, arreglos. . .) proporcionándome concepciones interesantes para incorporar dentro de la improvisación.

Por último, *Le jeu des sept musiques* de Alain Louvier ha sido escogida por su originalidad. En esta pieza para cuarteto de saxofones, el compositor incorpora el estilo free jazz dentro de una concepción tradicional utilizando como principales recursos expresivos medios escenográficos y visuales.

g) El capítulo de la música electrónica ha sido desarrollado después de las conversaciones personales con un saxofonista español con reconocido prestigio en este campo llamado Josetxo Silguero. Este artista me ha orientado y me ha puesto en contacto con algunos de los compositores expuestos en este apartado.3. El capítulo V, referente a la bibliografía y catalogación también plasma la incursión del jazz en diferentes países. Esta búsqueda de campo posibilita una comparación entre las dos mitades del siglo XX. Por otro lado, deja una puerta abierta hacia la investigación de otros compositores y composiciones.



Para finalizar, como es mostrado en las aplicaciones docentes (capítulo IV), manifestaré que actualmente, muchos de los procedimientos revelados en esta investigación, los aplico personalmente en la creación y sobre todo en la improvisación de temas jazzísticos.



**II. Repertorio Tradicional. Búsqueda de una  
nueva tonalidad: desde 1900 hasta 1950**



## **II. Repertorio Tradicional. Búsqueda de una nueva tonalidad: desde 1900 hasta 1950**

### **II. 1. Contexto histórico de la primera mitad del siglo XX**

En el siglo XX se ha acentuado la tendencia a ensalzar y engrandecer la individualidad y la expresión personal que aparece en el periodo romántico. Hubo muchos descubrimientos científicos y una cierta atmósfera de prosperidad. El mundo entero y sobre todo Europa, entró con cierto optimismo y esperanzas con vistas al futuro. Había una relativa calma en la sociedad. La radio y la aparición de la fonografía llevaron a que la propagación de la música fuera relativamente rápida. Nos encontramos ante un siglo donde la velocidad de las comunicaciones es irrefrenable y donde hay una continua búsqueda de originalidad y diversidad estilística en todos los campos artísticos.

A principios del siglo XX, como consecuencia de la persecución del pensamiento creativo, poco a poco empezaron a originarse revueltas sociales contra el poder. Esta agitación social llevó a la Primera Guerra Mundial. Respecto a este suceso, el pensamiento de la mayoría de los artistas intelectuales era unánime en cuanto a la consideración de que para la formación de un nuevo orden social se tenía que llevar a cabo este conflicto. Esta guerra no

solamente fue positiva para el desarrollo de la música culta, sino que contribuyó a que la música jazzística fuera poco a poco consolidándose tanto en América como en Europa, ya que el hecho de que muchos norteamericanos tuvieran que pasar temporadas largas fuera de sus hogares, hizo que algunas orquestas jazzísticas salieran de los Estados Unidos para realizar actuaciones a los mismos militares.

En la etapa de 1900 hasta 1914, el arte fue quién plasmó todo mucho más claro dando a muchos movimientos una forma concreta. Pintores como Wassily Kandinsky o escritores como Robert Musil y Marcel Proust, mostraban en sus obras su disconformismo con la tradición. Fue una etapa con muchos disturbios y muy revolucionaria.

Poco a poco la música se volvió más experimental, hubo una caída de la tonalidad. La utilización incesante del cromatismo fue la característica primordial de este siglo. Cada compositor buscaba opciones nuevas, es decir, conservaban la forma, ritmos y temas buscando nuevas posibilidades con un cierto carácter innovador. Muchos historiadores han definido esta época como “espíritu de lo nuevo”.

Después de la Primera Guerra Mundial, numerosos países se independizaron. Surgió una nueva Europa. Todos estos cambios recondujeron tanto a la música sinfónica como al jazz a nuevas orientaciones musicales con un cierto particularismo. Los artistas eran más individualistas, más imaginativos y plasmaban sus sentimientos sin refrenar ningún impulso. El arte pasó a ser sinónimo de libertad.

Dentro de las artes plásticas, surgieron movimientos artísticos como:

1. El Dadaísmo, movimiento artístico fundado Dada y artistas independientes de la Suiza Central, e influenciados por el movimiento denominado Futurismo. Para ellos, el único arte viable para la edad moderna era el “anti-arte”. Transformaron el arte en una serie de juegos con la finalidad de reírse del pasado artístico.
2. El Stijl, movimiento en el cual destacó el pintor abstracto Piet Mondriau, cuya finalidad era promover un arte de pureza casi matemática, basado en las formas geométricas más simples.
3. El movimiento Purista, ubicado principalmente en Francia y fundado por el arquitecto Le Cobusier, y caracterizado por la importancia que se le da a los materiales industriales, al diseño, etc.

Los principales principios que compartieron estos tres movimientos, se reflejaron claramente en la música.<sup>11</sup>

La armonía y la paz persistieron hasta el año 1930. La situación política se deterioró llevando poco a poco a la Segunda Guerra Mundial, que provocó en el arte un cambio de dirección muy importante.

Este segundo conflicto mundial tuvo consecuencias más destructivas que el primero. Muchos compositores importantes, por razones políticas, tuvieron que emigrar a EE.UU. colocando a este país en el panorama cultural más importante y centro de actividades artísticas. Gracias a esta emigración muchos de estos compositores pudieron conocer plenamente la música popular de este país, introduciendo sus rasgos y elementos característicos en sus piezas. Los compositores empezaron a no diferenciar entre música culta y popular, occidental y oriental, fundiéndolas en un nuevo eclecticismo. Hay una acentuación más clara de la búsqueda hacia algo nuevo de la cual se verá favorecido el repertorio de saxofón.

William W. Austin, basado en la perspectiva de los años sesenta realiza una evaluación de la música del siglo XX, llegando a la conclusión de que las sociedades universales crearon cuatro nuevos estilos de importancia, tres de ellos europeos y uno de ellos americano, es decir, el estilo Schönbergiano, Bartók, Igor Stravinsky y el jazz.<sup>12</sup> El análisis realizado sobre el repertorio para saxofón de la primera mitad del siglo XX, refleja cada uno de estos estilos los cuales han marcado la trayectoria principal de las diferentes tendencias compositivas que han ido apareciendo de forma consecutiva durante toda la época moderna.

En cuanto a la incursión del jazz en la música culta y su repercusión en el repertorio clásico de saxofón, cabe señalar los siguientes hechos:

Son muchas las personas que piensan que el jazz y la música culta son dos tendencias muy opuestas dentro de la esfera musical. Muchos han sido los parámetros que han contribuido a este pensamiento, tales como su origen popular, sus estructuras armónicas y los diferentes elementos utilizados.

Dentro de la literatura del saxofón, han sido numerosos los compositores que han buscado nuevas líneas de desarrollo. Entre las fuentes más influyentes cabe señalar la música popular del momento, resaltando las distintas formas o tendencias del jazz y del rock que fueron

---

<sup>11</sup> Morgan, Robert P. *La Música del Siglo XX*. USA: W.W.Norton & Company Inc., 1991. 2ª ed. 1999. Barcelona: Ediciones Akal, S.A., 1994, pp. 172-176.

<sup>12</sup> William W., Austin. *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc., 1966, p. 178.

floreciendo poco a poco durante el siglo XX. Ese interés está reflejado por muchos compositores americanos, franceses y centroeuropeos, los cuales, y sobre todo durante la década de 1920 y 1930, se interesaron más por el jazz para expresar estados anímicos que para incorporar nuevas técnicas.

El jazz fue descubierto por los compositores europeos después de la primera guerra mundial. Dentro del repertorio para saxofón y coincidiendo con el periodo “fulgurante”, hubo muchos compositores que utilizaron ritmos y elementos del jazz. Desde el punto de vista técnico, lo que más interesó a los compositores fue su riqueza rítmica, las armonías que utilizaban, los patrones armónicos, el modo como los jazzmen tocaban sus instrumentos imitando las inflexiones de la voz humana, sonidos percusivos, etc. Numerosos compositores han sabido sacar un buen provecho del jazz aplicando elementos muy significativos a la música culta.

La primera forma que fue utilizada por algunos compositores clásicos fue el “cake-walk”, danza propia de los esclavos de los Estados Unidos. En estas danzas se parodiaba las danzas de salón de sus propios amos. Su característica principal es el uso de la síncopa, elemento muy propio de la música denominada “ragtime”. Debussy fue el primer compositor de música seria que utilizó el “cake-walk” en la pieza *Children’s Corner Suite* (1906-1908), donde incluyó una pieza llamada *Golliwong’s Cakewalk*. El título de la pieza, *Golliwog*, procede de un juguete muy de moda en esa época, concretamente una muñeca negra, que resultó un gran éxito comercial.

El ragtime<sup>13</sup>, primera música negra comercial con popularidad en los Estados Unidos y que tuvo una gran repercusión a nivel mundial, ha sido un estilo que ha tenido mucha aceptación entre los compositores clásicos. Dentro de este estilo destacaron Scott Joplin, Joseph F. Lamb y Jelly Roll Morton, a quien después de una versión que realizó sobre una pieza de Scott Joplin, se le consideró como propulsor del “Ragtime Jazz”, utilizando como característica principal además de las síncopas, un sofisticado sentido del swing. A lo largo de la historia ha habido muchos compositores importantes como Darius Milhaud, Arthur Honegger, Paul Hindemith, etc. que han escrito para el saxofón u otros instrumentos influenciándose de elementos jazzísticos y de diferentes tendencias del jazz que han ido surgiendo poco a poco. En el repertorio de saxofón es muy frecuente observar el uso de escalas pentatónicas, escalas simétricas o disminuidas, la utilización de síncopas, acordes

---

<sup>13</sup> Tirro, Frank. *Historia del Jazz Clásico*. USA: W. W. Norton & Company, Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001, p. 41.

alterados, etc. Todo este tipo de escalas junto con otros elementos, normalmente son recursos usados por los jazzmen no solamente para sus melodías, sino para sus improvisaciones con la finalidad de buscar un colorido personal y singular. Dentro del repertorio que he seleccionado para realizar este trabajo, veremos algunos ejemplos de la utilización de estas escalas, de progresiones típicas en jazz y diferentes elementos o características que algunos compositores han sabido plasmar excelentemente.

Fue en la década de los veinte donde hubo un verdadero intento de fusionar ambos estilos. Este intento de fusionar el jazz y la música clásica se le denominó “Jazz Sinfónico”, también conocido como “Musical Americano”. Sin lugar a dudas, los compositores más importantes dentro de este género fueron George Gershwin (1898-1937) y Darius Milhaud con *La Creación del Mundo*.

El país europeo donde mayor trascendencia tuvo el jazz fue Francia, lugar donde el saxofón tuvo mayor ámbito de desarrollo. La época donde numerosos compositores importantes empezaron a componer piezas para saxofón con claras influencias del jazz se le denominó periodo “fulgurante”<sup>14</sup>. Fueron múltiples las circunstancias que favorecieron que muchos compositores europeos introdujeran elementos jazzísticos en sus obras, pero la más significativa fue la presencia de numerosas orquestas de jazz norteamericanas en diferentes festivales.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, en el denominado periodo “razonado”, se incrementó el número de compositores que utilizaron elementos del jazz en sus composiciones. Al mismo tiempo, tras la muerte del compositor George Gershwin, el “Jazz Sinfónico” fue cayendo poco a poco en el olvido. El problema radicaba principalmente en la dificultad de combinar los diferentes estilos. Muchas orquestas tuvieron determinados problemas en la interpretación de este nuevo estilo. La combinación de la escritura occidental con la escritura típica del jazz, así como la práctica en algunos momentos de la improvisación, fue un problema muy generalizado debido, entre otros aspectos, al desconocimiento de los recursos técnicos propios del jazz. Aún con estos problemas, numerosos compositores siguieron componiendo piezas interesantes convirtiéndose muchas de ellas en el prototipo a seguir por jóvenes compositores.

La obra *Porgy and Bess* (1935) del compositor George Gershwin se ha considerado como la primera ópera negra, lo cual es un error, ya que el célebre compositor de ragtime

---

<sup>14</sup> Perrin, Marcel. *Le Saxophone, son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*. París: Editions d'Aujourd'hui, 1977, p. 105.

Scott Joplin compuso en 1911 una ópera en tres actos con el título de *Treemonisha*. El estreno de esta ópera fue un fracaso, llevando a su autor a un psiquiátrico. Este suceso hizo que la pieza cayera en el olvido hasta 1975.

Los esfuerzos de muchos músicos de jazz pioneros como Louis Armstrong, Duke Ellington, hicieron que el jazz adquiriera una influencia dominante en la música estadounidense. Músicos tan populares como el director de banda Paul Whiteman utilizaron algunos de los recursos rítmicos y melódicos más llamativos del jazz, aunque con menor libertad y talento improvisativo que el que caracterizaba la música de los principales intérpretes del género. En un intento de fusionar el jazz con la música ligera, la orquesta de Whiteman estrenó piezas sinfónicas de estilo jazzístico de compositores estadounidenses como George Gershwin. Más cerca de la tradición jazzística, de la improvisación y del virtuosismo de los solos se encontraba la música de bandas como la de Benny Goodman, músico que encargó piezas a diferentes compositores de música seria, Gene Krupa y Harry James.

Desde los días del ragtime, los compositores de jazz han admirado la música clásica. Varios músicos de la era del swing jazzearon a los clásicos en grabaciones como *Bach Goes to Town* (Benny Goodman) o *Ebony Rhapsody* (Ellington). Por su parte, los autores de música clásica rindieron tributo al jazz en obras como *Contrastes* (1938, encargada por Goodman) del húngaro Béla Bartók y *Ebony Concerto* (1945, dirigido por la orquesta liderada por Woody Herman) del ruso Ígor Stravinski. De la misma manera, fueron muchos otros compositores, como el estadounidense Aaron Copland o el francés Darius Milhaud, los que homenajearon al jazz en sus obras.

Coincidiendo con el auge del repertorio de saxofón en la segunda mitad del siglo XX, surgió el “Third Stream”, tendencia también denominada como tercera corriente. En ella, se buscaba una fusión de ambos estilos y no una superposición de elementos como había ocurrido antes. El propulsor de esta corriente fue Gunther Schuller (NY, 1925). El término “Third Stream” fue acuñado en una conferencia en la Brandeis University en 1957. Schuller comenzó su carrera musical como trompa solista de la Metropolitan Orchestra entre 1945-1959. Su primera composición importante, *Suite for Wind quintet* (1944), muestra ya su interés por integrar en su música diversos estilos. En su obra, además de realzar diferentes elementos del jazz, incorpora el uso de diversos procedimientos empleados por compositores del siglo XX, como el ritmo de Stravinsky, el serialismo de Schönberg, la orquestación de Webern, etc. Una de sus obras más representativas es la ópera de 1966 *The Visitation*, donde sobre una música de influencia marcadamente jazzística integra todos los procedimientos

antes mencionados, convirtiéndose en un paradigma dentro del Third Stream. Todas las obras que escribió para saxofón pertenecen a la segunda mitad del siglo XX.

No hay que olvidar que la música de concierto, el jazz y la música popular empezaron a moverse en movimientos paralelos. Uno de los paralelismos más claros fue el que se dio entre la música “free jazz” (movimiento que desarrolló el saxofonista de jazz Ornette Coleman en la década de 1950) y los grupos de improvisación libre de la década de 1960, como el grupo MEV y el grupo de música intuitiva creado por el compositor Karlheinz Stockhausen.

La interacción entre la música popular y de concierto ha constituido un importante hilo en la historia de la música occidental. Por un lado, está la influencia que la música popular ha tenido en compositores tan importantes como Ígor Stravinsky, Erik Satie, Kurt Weill. . . y por el otro, la influencia que el jazz ha tenido no solamente en compositores americanos, sino también en europeos. Aun así, observaremos que en algunos casos, los lazos entre la música popular y la de concierto se han vuelto borrosos, resultando difícil poder reconocerlos.

Por otro lado, si realizamos una breve incursión sobre la historia del saxofón y los intérpretes más simbólicos del siglo XX, observaremos que desde sus orígenes existen numerosos vínculos con el jazz. Es evidente que uno de los principales problemas de este instrumento ha sido su inclusión en las orquestas clásicas. Precedentemente, sus principales medios de difusión eran las orquestas militares y la música ligera, pero especialmente el jazz, donde se convirtió como el instrumento rey. No obstante, dentro del repertorio concertante empezaron a surgir una serie de saxofonistas solistas que poco a poco contribuyeron tanto a la difusión del saxofón como al desarrollo de un repertorio totalmente original.

La constitución del primer repertorio concertante importante se lo debemos a la saxofonista americana Elise Hall, a la cual escribieron compositores como Debussy, Caplet, Florent Schmitt, entre otros. En este repertorio, podemos advertir cómo la influencia jazzística es prácticamente escasa.

Posteriormente aparecen dos figuras decisivas, Sigurd Rascher y Marcel Mule, a quienes diferentes generaciones de compositores importantes escriben piezas concertantes revelando una influencia jazzística más destacada y que se convertirán en el repertorio más representativo durante décadas consecuentes (Ibert, Vellones, Tomasi, entre otros). Durante estos años, la música de cámara y de orquesta también será partícipe en el desarrollo del repertorio para saxofón. El saxofón poco a poco empieza a encontrar su espacio.

Pero, si observamos el desarrollo del repertorio durante todo el siglo XX, vislumbraremos que la verdadera expansión de obras con claras influencias jazzísticas se produce a partir de la segunda mitad. En esta segunda mitad destacarán en un primer lugar los

intérpretes Daniel Deffayet y Jean-Marie Londeix. La literatura escrita para ambos se bifurca estilísticamente prácticamente por completo: mientras que las piezas dedicadas a Daniel Deffayet muestran su lado más conservador dentro de un lenguaje generalmente neoclásico, las piezas dedicadas a Jean-Marie Londeix nos revelarán un lenguaje actual e innovador donde a través de la improvisación y las nuevas técnicas de ejecución abrirán nuevos caminos compositivos contribuyendo a una mayor difusión en todos los ámbitos. Otro de los pilares cardinales a tener en cuenta serán Daniel Kientzy y Claude Delangle, quienes a partir de la década de los 70 contribuyen formidablemente a la difusión de la música contemporánea.

Esta ruptura que poco a poco se va desencadenando en el repertorio se ve reflejada en diferentes entornos. Uno de los ejemplos más trascendentales está en París, la cuna del saxofón, donde el Conservatorio Nacional Superior de Música reemplazará su persistente tradicionalismo por un profundo modernismo marcado sobre todo por una fuerte influencia de la música de nuestros antepasados, y especialmente por el jazz.

Asimismo, las nuevas formas de ejecución junto con la nueva accesibilidad de los soportes electrónicos e informáticos han aportado a nuestro instrumento una literatura experimental muy adyacente al jazz y la música moderna. Muestra de ello es esta investigación, la cual a parte de completar íntegramente la literatura para saxofón más representativa del siglo XX con influencia del jazz, justifica nuevos procedimientos creativos que evidentemente marcarán el estilo y la forma de las futuras generaciones de compositores.

Sin embargo, entre los dos mundos siempre ha habido una incompreensión mutua, con pensamientos muy contrarios y con cierta hostilidad. Por desgracia son numerosos los músicos que todavía piensan que son dos esferas musicales muy alejadas entre sí y difíciles de compaginar. Personalmente pienso que la relación entre ambas culturas ha sido más superficial que profunda, debido a que hasta no hace mucho tiempo, siempre se ha tenido muy poco conocimiento sobre el estilo jazzístico y viceversa. Hoy en día se puede constatar que ese distanciamiento es cada vez mucho menor, ya que en la actualidad cada vez hay más músicos que destacan en ambos mundos. De hecho, es una asignatura que en un futuro probablemente será implantada en los conservatorios y centros públicos.

La tesis, principalmente se ha centrado en la catalogación y análisis de fragmentos de diferentes obras para saxofón con influencia del jazz dentro de la primera y segunda mitad del siglo XX. Para ello se ha recopilado obras de diferentes países. Dentro del trabajo se han ido citando las más importantes e interesantes. Dicha investigación evidencia que dentro del repertorio del saxofón hay un mayor acercamiento de los compositores sinfónicos al jazz a partir de la segunda mitad del siglo XX.

## II. 2. Ponderación sobre la historia del jazz

Dentro de la historia del jazz son numerosos los jazzmen que han desarrollado nuevos sistemas de construcción musical: Charlie Parker, Thelonius Monk, Miles Davis, John Williams Coltrane, Ornette Coleman. . . Sus experimentaciones sobre organizaciones armónicas cada vez más complejas les concedieron en su día una posición preponderante dentro de la vanguardia jazzística. Pero, si comparamos este desarrollo evolutivo con el auge del repertorio contemporáneo observaremos que los resultados no son equivalentes. ¿Cuáles han sido las principales causas? Uno de los principales problemas ha sido el espacio de vida tan corto de la mayoría de estos grandes genios, la no incorporación de técnicas vanguardistas por parte de la mayoría de los jazzmen, pero sobre todo por una íntegra desviación y enaltecimiento de los jazzmen hacia el jazz neoclásico a partir de la década de los 80 y 90.

Dentro de las piezas más representativas del repertorio jazzístico podemos advertir cómo su desarrollo ha experimentado múltiples desviaciones estilísticas conduciéndonos con su máximo exponente, Winton Marsalis, hacia un neoclasicismo, retornando hacia los ideales tradicionales pero desde otra perspectiva más moderna. Consecuentemente en las composiciones recientes los conceptos fundamentales de las obras jazzísticas de nuestros antepasados están siendo tratadas de la misma manera que en la música clásica actual, es decir, como un elemento o recurso más dentro de la composición. Sin embargo, si observamos la utilización de las nuevas técnicas de ejecución distinguiremos carencias en algunos aspectos. Esta será una de las diferencias más sustanciales del repertorio de saxofón contemporáneo y jazzístico, y que demuestra que el saxofonista clásico está mejor preparado para enfrentarse a las nuevas formas de ejecución.

Por otro lado, si nos adentramos en el desarrollo armónico-melódico del blues, divisaremos que después de la estructura armónica más popular (base), denominada “*Blues Original*”, otras de las más utilizadas para la creación de estándares durante el siglo XX han sido el “*Blues Bebop*” y el denominado “*Blues Moderno*” (véase la explicación del app. III. 3. 7. 2). Estas progresiones surgieron consecutivamente a finales de la primera mitad del siglo XX por pioneros del estilo Bebop y constituyen la plataforma de la mayoría las progresiones que a lo largo de la segunda mitad del repertorio jazzístico más representativo. Todas estas progresiones de blues han ido coexistiendo junto con otras progresiones armónicas como los “*Rhythm Changes*”, mediante las cuales se han ido engendrando estándares durante todo el siglo XX. Después de la excesiva complejidad a la cual llegaron intérpretes de la era del Bebop (origen del jazz moderno), advinieron nuevas orientaciones estilísticas. Entre todas las que fueron aconteciendo en la segunda mitad del siglo XX cabe destacar el cool jazz, jazz

modal caracterizado por el uso sistemático de un método improvisativo denominado *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (la primera publicación de este concepto nuevo de improvisación fue en 1953 por el baterista George Rusell) y las exploraciones armónicas del saxofonista John Coltrane, que junto con el estilo Free Jazz (basado en la improvisación colectiva) y su predecesor Ornette Coleman, acercaron al jazz al atonalismo y dodecafonismo de manera espléndida. Todos estos artistas dejaron una huella imborrable en la vanguardia jazzística de la segunda mitad del siglo XX y por supuesto que cada uno de los nuevos caminos que poco a poco se fueron abriendo debe su fruto a la intensificación del uso de la disonancia como herramienta de expresión.

Pero a partir de estos artistas, ¿el jazz actual o de vanguardia ha seguido el mismo desarrollo que el perpetrado desde la década del denominado jazz moderno?, ¿qué otros artistas han profundizado en nuevas técnicas o procedimientos creativos nuevos?, ¿qué nuevos progresos abarca el desarrollo del jazz a partir de la década de los 70?, ¿por qué hay una vuelta a los modelos clásicos al igual que ocurrirá en la música clásica?, ¿cuáles son los principales motivos de todos estos cambios estilísticos tan bruscos y en muchas ocasiones inesperados?

En primer lugar, uno de los principales motivos ha sido la crisis de público y de ventas discográficas que ha ido arrastrando el jazz en épocas donde el denominado jazz moderno gozaba de gran apogeo. Esto conllevó a que a partir de la década de los 60 el jazz empezara a fusionarse con otros estilos populares y otras culturas destacando el soul y el rock, lo cual desencadenó mucha más audiencia y como consecuencia de ello una mayor venta discográfica. Pero, fue en la década de los 70 cuando Miles Davis, con la intención de explorar nuevas formas musicales y sobre todo nuevas sonoridades, utilizó en su álbum *Bitches Brew* (1970) instrumentos electrónicos dentro de un estilo jazzístico pero con claras connotaciones de la música rock originando el estilo denominado “Jazz Fusion”. Esto supuso otra nueva etapa del jazz contemporáneo que originó nuevos solistas como por ejemplo el pianista Keith Jarrett, músico que también destacará como pianista clásico. Este breve análisis histórico nos demuestra que, exceptuando algunos casos excepcionales, la intención general de la mayoría de los jazzmen profesionales ha sido encontrar un público firme que a la vez le proporcionará un hueco en el mercado discográfico. Quizás sea este pensamiento uno de los peores enemigos de la originalidad.

La transición y consolidación del jazz moderno se debe a cada uno de los pasos perpetrados por los jazzmen anteriormente mencionados. Del estilo de gran pureza tonal tan innovador marcado en la era de Parker llegamos a otras décadas más modernas marcadas

generalmente por un lenguaje más atonal. Sin embargo, hay que decir que todas estas épocas coinciden en la riqueza y originalidad en cuanto a las técnicas armónicas, melódicas y rítmicas utilizadas.

Tendrán que pasar unas décadas más para que aparezcan nuevos gurús que nos conduzcan a nuevas concepciones estéticas o que simplemente continúen con la línea que estos grandes maestros han dejado, sin tener que recurrir a métodos o recursos armónicos y melódicos ya empleados anteriormente, o recurriendo en forma de cita como los grandes maestros de la música seria han hecho. Por lo tanto, pienso que la evolución estilística que ostenta el jazz no es comparable a la acontecida en la música clásica, quizás consecuencia de la polaridad en la que ambos mundos han estado sometidos, pero lo que sí es cierto que todavía queda un largo camino por recorrer y seguro que acaecerán resultados impensables. Son muchos los pasos que se han ido dando hasta llegar a la modernidad del jazz, pero personalmente creo que falta dar el más importante. Este progreso debe ser comparable al efectuado por contemporáneos de la música culta que han sido estudiados en esta recopilación y estudio analítico-comparativo de la primera y segunda mitad del repertorio clásico de saxofón.

Este estudio analítico-comparativo de este repertorio nos hace distinguir que, al igual que en el jazz, en las últimas décadas hay una vuelta a los modelos clásicos pero no como se había hecho en la época neoclasicista, sino utilizando la tonalidad como un elemento más dentro de los recursos coetáneos utilizados para la creación de la pieza. El interés que se produce por las concepciones propias de las piezas más ilustres y representativas de nuestros antepasados se ve reflejado tanto en el compositor, como en el intérprete u oyente.

### **II. 3. Características fundamentales que definen el jazz**

Entre las características generales del jazz cabe destacar los siguientes puntos:

- a) Una relación especial con el tiempo, definida como swing.
- b) Patrón metronómico subyacente sobre el que establecen figuras rítmicas y melodías generalmente sincopadas.
- c) Utilización de la improvisación como medio expresivo esencial.
- d) Una espontaneidad y fuerza reflejada en la producción musical.
- e) Un fraseo y una sonoridad peculiar que refleja la individualidad de los músicos ejecutantes.
- f) Acompañamiento cometido habitualmente por una sección rítmica.

- g) Empleo de estructuras estándares derivadas del blues y de la canción popular.
- h) Uso sistematizado de organizaciones armónicas tonales.
- i) Melodías elaboradas a partir de escalas de cinco sonidos (pentáfonas) y sobre todo con la escala de blues.
- j) Incorporación ciertas cualidades tímbricas, así como diferentes técnicas de ejecución como el glisando, glowl, diferentes vibratos. . .
- k) Estética centrada en el intérprete o intérprete-compositor antes que en el compositor.

## **II. 4. El saxofón en la orquesta. Análisis de las obras orquestales más representativas de la primera mitad del siglo XX**

En la primera mitad del siglo XX, y sobre todo en la en la década de los veinte, con la aparición del denominado “Jazz Sinfónico” fueron muchos los compositores que incluyeron el saxofón en sus obras orquestales. A continuación, efectuaremos una breve incursión en las piezas más simbólicas.

### **II. 4. 1. Copland, Aaron (1900-1990)**

Dentro de las características generales del lenguaje compositivo de Aaron Copland<sup>15</sup> cabe destacar que, evita la tendencia de Schönberg hacia el cromatismo tonal y tiende a hacerlo como Stravinsky, con una clara estructura formal, transparencia de texturas e irregularidades rítmicas. A pesar de los cromatismos y disonancias, su música es muy tonal. Antes de desarrollar su estilo personal, en su obra se puede observar claras influencias del impresionismo francés y sobre todo de Ígor Stravinski.

Tras experimentar con ritmos de jazz en obras como *Music for the Theatre* (1925) y el *Concierto para Piano* (1927), Copland se basó en un estilo más austero y disonante.

El *Concerto para Piano y Orquesta* es una de las obras más significativas de este compositor. En ella, utiliza diferentes elementos jazzísticos como: movimientos armónicos,

---

<sup>15</sup> Compositor estadounidense y figura destacada en la música del siglo XX. Nació en Nueva York el 14 de noviembre de 1900. Estudió con Rubin Goldmark, Paul Vidal y Nadia Boulanger (Fuente: MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003).

ritmos sincopados, escalas pentatónicas y escalas típicas del jazz (escala de blues), etc. Contiene música para saxofón en Mib y para saxofón en Sib.

Como ejemplo, se ha extraído de la pieza la parte de saxofón donde se pueden apreciar algunos de los elementos anteriormente mencionados.

Ejemplo 1. Copland, Aaron; *Concerto for Piano and Orchestra*, 2º movimiento:

Fuente: Copland, Aaron. *Concerto for Piano and Orchestra*. USA: Cos Cob Press, 1929. Citado en: Ronkin, Bruce, y Frascotti, Robert. *The Orchestral Saxophonist*. Vol. 1. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984, p. 9.

En la primera melodía introduce claramente las notas “blue” y la novena bemol (Reb), originando un color muy característico y a la vez personal. Esta melodía, está elaborada mediante la escala pentatónica. Dentro de la música jazzística, el uso de este tipo de escalas en las melodías e improvisaciones es muy habitual. En los dos primeros compases del segundo fragmento seleccionado, se puede apreciar una clara utilización de la escala de blues.

Ejemplo 2. Escala pentatónica y escala de blues:

La escala de blues<sup>16</sup> tiene sus raíces en la fusión de elementos entre la música africana y europea. En dicha escala, los grados tercero y séptimo de la escala, disminuidos, corresponden a lo que se denomina “blue note”. El característico sonido del blues deriva del uso simultáneo de tonalidades en mayor y en menor. En la tonalidad de Do, los acordes

<sup>16</sup> Tirro, Frank. *Historia del Jazz Clásico*. USA: W. W. Norton & Company, Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001, pp. 69-76.

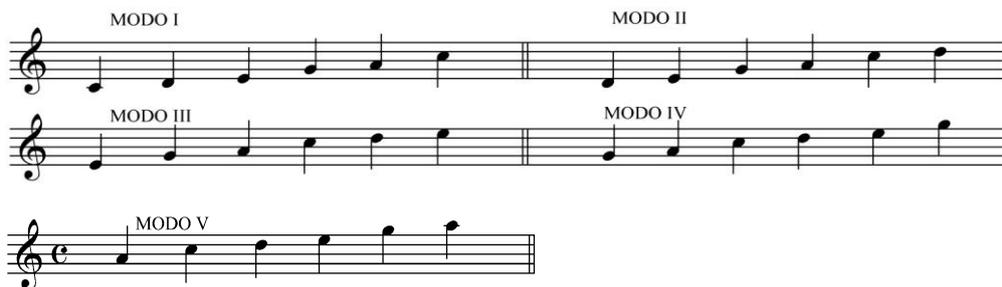
mayores de los grados I, IV y V admiten sus correspondientes terceras menores (Mib, Lab, Sib), como también el empleo de toda nota cromática, pero lo más curioso es el empleo de la quinta bemol (Solb), dando así un color muy personal y una gran inestabilidad, característica indispensable no solamente en la música de blues, sino también en el jazz.

Ejemplo 3. Notas “blue”:



A la hora de la improvisación, se tiene muy en cuenta la escala pentatónica con sus correspondientes modos. Si observamos el modo V de la escala pentatónica, veremos que añadiendo una quinta bemol (blusificación), corresponderá a la denominada escala de blues. En el mundo del rock, la escala pentatónica es considerada como una misma escala.

Ejemplo 4. Modos de la escala pentatónica:



Fuente: Iturralde, Pedro. *324 Escalas para la improvisación de Jazz*. 2ª ed. 1992. Madrid: Opera Tres Ediciones Musicales, 1990, p. 6.

A lo largo del siglo XX han sido numerosos historiadores quienes han tratado de definir este tipo de escala, dando lugar a diferentes puntos de vista: Winthrop W. Sargeant define la escala como dos tetracordos disjuntos con una tercera variable, a la vez que considera a la resultante de escala negroide pura<sup>17</sup>. También existe otra definición de Marshall W. Stearns el cual, aceptando esta escala reconstruida, define las blue note como “terceras neutras”, es decir, tonos que suenan en bemol al músico de formación clásica, que espera la aparición de

<sup>17</sup> Sargeant, Winthrop W. *Jazz, Hot and Hybrid*. Nueva York: Arrow Editions, 1938. Nueva York: Da Capo, 1975, pp. 132-144.

una tercera mayor. La tercera definición es la realizada por el músico e historiador Gunther Schuller, quién afirma:

Es imposible que diera con la escala completa de blues en ninguna grabación africana, pues dicha escala no existe en África como tal, sino que se desarrolló a partir de prácticas melódico-armónicas peculiares del contacto entre la música africana y la armonía europea.<sup>18</sup>

En el año 1928, Aaron Copland escribió una reorquestación de su *Sinfonía No. 1* para órgano y orquesta (1924), titulándola: *First Symphony for Large Orchestra*. El trabajo anterior, caracterizado por un solo de órgano, no incluye saxofón. Esta composición tiene tres movimientos: 1) Prelude, donde el saxofón tiene tacet, 2) Scherzo, donde hay unos solos para saxofón alto y 3) Finale, donde el saxofón también tiene tacet.

Ejemplo 5. Copland, Aaron; *First Symphony*, for Large Orchestra (1928):

Molto Allegro ♩ = 160

Solo

Alto Sax (ad lib)

*p* *mf*

Subito moderato (♩ = 96)

Solo

*p* molto legato

Fuente: Copland, Aaron. *First Symphony*. USA: Cos Cob Press, 1931. Citado en: Ronkin, Bruce, y Frascotti, Robert. *The Orchestral Saxophonist*. Vol. 1. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984, p. 9.

La primera intervención es rítmica, y utiliza en la melodía síncopas. En ella podemos observar claras influencias del jazz. La segunda intervención, contrastando con la primera, es más expresiva y en ella también utiliza las notas “blue”.

A mediados de los años treinta retomó un estilo más sencillo, melódico y lírico, basado con frecuencia en elementos de la música folclórica de su país. Varias obras pertenecientes a este periodo narran distintos temas de la sociedad estadounidense. Con la obra *Appalachian Spring* le otorgaron el Premio Pulitzer en 1945.

<sup>18</sup> Schuller, Gunther. *Early Jazz*. Nueva York: Oxford University Press, 1968; reimp. 1986. *El Jazz, sus raíces y su desarrollo*. Buenos Aires: Victor Leru, 1973, p. 47.

Dentro de la producción de este compositor, hay que destacar las numerosas bandas sonoras que realizó para diferentes películas como *La heredera* (1949, de William Wyler) que ganó un Oscar a la mejor banda sonora.

Mientras fue profesor del Berkshire Music Center (1940-1965) y concretamente durante los años cincuenta, volvió a su austeridad original, buscando en algunas piezas un cierto virtuosismo y utilizando técnicas de composición como el dodecafonismo. Entre sus ideales, cabe destacar su lucha por promover la música de compositores contemporáneos.

Hay un artículo de Th. Baker, que refleja una descripción de su música con algunas similitudes al jazz:

Como compositor, Aarón Copland, hace llamamiento a una gran variedad de lenguajes y de técnicas, moderando las estructuras disonantes por un sentido desenvuelto de la tonalidad. Él anima sus estructuras musicales mediante una utilización ingeniosa de la síncopa y mediante combinaciones polirrítmicas. . .<sup>19</sup>

#### **II. 4. 2. Bernstein, Leonard (1918-1990)**

En las composiciones que realizó Leonard Bernstein<sup>20</sup> se puede observar un eclecticismo y una gran variedad de estilos y formas, destacando sus tres sinfonías y los musicales *On the Town* (1944), *Wonderful Town* (1953) y *West Side Story* (1957).

En el año 1957 compuso su famosa obra *Symphonic Dances from West Side Story*. En la primera intervención solista que hace el saxofón, hay una anotación del director para que el saxofonista tenga claro en todo momento cómo y de qué forma tiene que interpretar: “With a Jazz feel”. La obra, da muestras de una escritura tradicional extremadamente refinada e inventiva, que a su vez fusiona de manera espléndida con su cualidad como gran orquestador. En la frase siguiente, el saxofón, mediante su espíritu emotivo perspicaz, establece una atmosfera propia de su estilo compositivo.

---

<sup>19</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 79.

<sup>20</sup> Leonard Bernstein, compositor, director, poeta y pianista estadounidense, nació en Lawrence (Massachusetts) el año 1918. Estudió composición con Walter Piston y dirección orquestal con Fritz Reiner y Serge Koussevitzki. Dirigió grandes orquestas como la New York City Center Orchestra, la New York Philharmonic Society Orchestra y la Filarmónica de Nueva York, con la cual, como director y pianista, realizó importantes grabaciones discográficas. En 1985 recibió el premio Grammy por su dedicación a la música (Fuente: MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003).

Ejemplo 6. Bernstein, Leonard; *Symphonic Dances from “West Side Story”*:



Fuente: Bernstein, Leonard. *Symphonic Dances*. 1967. Citado en: Ronkin, Bruce, y Frascotti, Robert. *The Orchestral Saxophonist*. Vol. 1. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984, p. 14.

### II. 4. 3. Milhaud, Darius (1892-1974)

Darius Milhaud<sup>21</sup>, perteneció al llamado “Grupo de los seis” franceses, colectivo que surgió como reacción al Impresionismo y la música alemana romántica. El grupo estaba compuesto por: Arthur Honeger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Durey y Germaine Tailleferre. Como características principales cabe destacar: su refinamiento, su ingenio, su interés por el jazz y por el music-hall, su humor y su gran ligereza de espíritu.

En su obra se puede observar un espíritu conservador y a la vez moderno. Está marcada por diferentes influencias, especialmente del folclore mediterráneo, sudamericano y sobre todo del jazz americano. Se caracteriza fundamentalmente por la utilización de patrones melódicos y rítmicos derivados del jazz<sup>22</sup>. En su estilo, muy personal y homogéneo, utilizó la politonalidad, movimiento que surgió como reacción al serialismo hacia 1920, reafirmando varias tonalidades simultáneamente. Se le puede considerar al igual que Casella y Bartók, como máximo representante de este movimiento.

La politonalidad, simultaneidad de dos (bitonalidad) o más tonalidades, fue usada por compositores como Busoni, Stravinsky (*Petrushka*, 1911), Casella, Milhaud (*Saudade do Brazil*, 1921-1922), Béla Bartók, Arthur Honegger, Frank Martin, entre otros, esencialmente cuando se proponían obtener un toque de humor grotesco. Con tal superposición se aspira a destacar sus planos sonoros, bien contrastando el timbre, o las tesituras y coloridos. Es un movimiento que se desarrolló a principios del siglo XX, aunque tiene sus raíces en el pasado.

<sup>21</sup> Darius Milhaud, compositor y profesor francés, nació en Aix-en-Provence en 1892 y falleció en Ginebra en 1974. Judío exiliado en EE.UU. Estudió con Paul Dukas, Gedalge, Vicent d’Indy y Nadia Boulanger. Fue miembro de “Los Seis” y secretario en Brasil de Paul Claudel (Fuente: Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 264).

<sup>22</sup> Morgan, Robert P. *La Música del Siglo XX*. USA: W.W.Norton & Company Inc., 1991. 2ª ed. 1999. Barcelona: Ediciones Akal, S.A., 1994, pp. 184-187.

Darius Milhaud fue el primero que trató este concepto en su encargo para la revista musical *Polytonalité et Atonalité* en 1921. Ninguno de estos compositores utilizó la politonalidad como medio de expresión exclusivo, solamente la aplicaron para producir determinados efectos. De hecho la idea completa de politonalidad no persistió en la evolución posterior de la música. Como antecedentes en el uso de la politonalidad podemos citar a Mozart en una composición titulada *Ein musikalischer Spass (Una chanza musical)*, y también alguna obra de Hans Newsidler del siglo XVI. Tampoco hay que olvidarse de un canon que realizó Johann Sebastián Bach, donde también utilizó esta técnica.<sup>23</sup>

En 1940 Milhaud se trasladó a Estados Unidos, donde trabajó como profesor de composición en el Mills College de Oakland (California), donde tuvo como discípulos, entre otros, al jazzmen Dave Brubeck. Este mítico compositor y gran pianista estadounidense, nacido en Concord (California), destacó por la utilización en sus piezas de formas clásicas como la fuga, dotándolas de ritmos muy inusuales y personales. También fue discípulo de Arnold Schönberg y miembro de numerosos e importantes grupos jazzistas. Pero su fama llegaría con el cuarteto que formó junto al saxofonista Paul Desmond (1951). Dentro de sus temas, el más conocido dentro del mundo del jazz es *Take Five*, construido en compás irregular 5/4.

A partir de 1947, Darius Milhaud trabajó como profesor honorario de composición en el Conservatorio de París, teniendo como discípulos a importantes compositores del siglo XX como Iannis Xenakis y Karlheinz Stockhausen, quienes también han escrito importantes obras para saxofón.

Influyó tanto en compositores clásicos como en compositores de jazz destacando: Allan Petterson (1911-1980), gran sinfonista sueco, Heitor Villa-Lobos, a quien conoció en 1919 en Brasil, y Chick Corea<sup>24</sup>, pianista de jazz americano.

---

<sup>23</sup> Información verificable en las siguientes fuentes:

Randel, Michael. *Diccionario Harvard de Música, "politonalidad"*. Madrid: Ed. Alianza, 1997.

Reti, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad y Pantonalidad, Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 1965, p. 96.

<sup>24</sup> Chick Corea (1941- ), pianista de jazz americano nacido en Chelsea (Massachussets), colaboró en los años setenta con músicos de varias tendencias diferentes (clásica, jazz, bop y jazz rock). Obtuvo varios premios Grammy y algunas de sus últimas composiciones de cámara y orquesta muestran influencia de compositores clásicos como Wolfgang Amadeus Mozart (a quien imitó en un concierto para piano), Darius Milhaud, Gabriel Urbain Fauré, Alexander Nikoláievich Skriabin y Béla Bartók (Fuentes: Guía del jazz. Enciclopedia interactiva del jazz. CD ROM. Barcelona: Ocium, 2005; MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003).



Caramel mou, Op. 68 “movimiento de SHIMMY” representado por Alfred Cortot “una evocación curiosamente precisa de las primeras manifestaciones de jazz y de la atmósfera de los bailarines de Harlem y de Manhattan” (Londeix, J-M).<sup>26</sup>

Figura 7. Representación escénica de *La Creación del mundo*:



Fuente: Leger, Fernand., Illus. en *La Música Contemporánea*. Barcelona: Salvat Ediciones, 1973, p. 113.

La influencia jazzística y africana del ballet de Darius Milhaud *La Creación del Mundo* queda reflejada en las pinturas de Fernand Leger.

#### II. 4. 4. Ellington, Edgard K. (“Duke”) (1899-1974)

En 1972 el compositor y jazzman Edgard K. (“Duke”) Ellington compuso *Celebration* para orquesta.

---

<sup>26</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 264.

Su técnica está emparentada con compositores impresionistas como Claude Debussy, Maurice Ravel y Frederick Delius. Duke veía a la orquesta como una paletada de distintas tonalidades, adecuando el sonido idóneo a cada instrumento. Los pasajes de la orquesta solían ser de reducidas e infrecuentes combinaciones instrumentales, utilizando diferentes recursos instrumentales como la sordina, buscando así novedad y sobre todo personalidad.<sup>27</sup>

Ejemplo 8. Ellington, Duke; *Celebration*, for Orchestra:



Fuentes: Ellington, Edgard K. (Duke). *Celebration*. Dayton OH: Tempo Music Publications, 1972. Citado en: Ronkin, Bruce, y Frascotti, Robert. *The Orchestral Saxophonist*. Vol. 2. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984, pp. 22-23.

Ronkin y Frascotti puntualizan en su catálogo de obras para saxofón y orquesta lo siguiente:

Si el músico no está familiarizado con el jazz, puede beneficiarse de escuchar a saxofonistas altos tales como Johnny Hodges, Cannonball Adderley, Charlie Parker, Phil Woods. . .<sup>28</sup>

Para dar vida a esta pieza de Duke Ellington, es imprescindible estar un poco familiarizado con el lenguaje jazzístico. En los solos de la pieza es importante tocar con “feeling” y rubato, lo cual propiciará una atmósfera emotiva, no solamente para quien lo interprete, sino para quién la escuche.

#### II. 4. 5. Gershwin, George (1898-1937)

Otro de los compositores importantísimos que incluyó el saxofón dentro de la orquesta fue el pianista George Gershwin<sup>29</sup>. Sus obras son el reflejo de un pensamiento americano con

<sup>27</sup> Tirro, Frank. *Historia del Jazz Clásico*. USA: W. W. Norton & Company, Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001, pp. 227-239.

<sup>28</sup> Ronkin, Bruce, y Frascotti, Robert. *The Orchestral Saxophonist*. Vol. 2. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984, p. 23.

una extraordinaria intuición musical, en las cuales fusiona elementos del jazz, de la música judía y del repertorio romántico europeo. Sus musicales y canciones se encuentran entre las obras más destacadas del género.

La siguiente cita de J. & B. Massin define la identidad de su música:

Realiza una tentativa de síntesis entre las músicas de tradición oral de los negros y la música sinfónica.<sup>30</sup>

Su obra se caracterizó por la utilización de armonías no convencionales con elementos tanto melódicos como rítmicos del jazz. Entre sus canciones destacan: *The Man I Love*, *I Got Rhythm* y *Someone to Watch Over Me*.

Son bastantes los tratadistas o músicos que consideran la música de este gran compositor como música intrascendente, de entretenimiento, comercial, construida sobre giros estilísticos del jazz. Deberíamos reflexionar y ver lo positivo que este gran músico ha aportado tanto a la música de concierto o “culto” como al jazz. Personalmente pienso que es uno de los valores a tener en cuenta dentro de la música americana.

Las variaciones para piano y orquesta *I Got Rhythm Variations*, es una de las obras más importantes de su repertorio orquestal. En esta obra utilizó el cuarteto de saxofones pero con formación americana, formación muy utilizada por la mayor parte de los compositores americanos. Jazzmen como Charlie Parker y Dizzy Gillespie, fundadores del estilo “Bebop”,

---

<sup>29</sup> George Gershwin nació en Brooklyn (NY) en 1898, y falleció en Beverly Hills (CA) en 1937. Estudió con los compositores estadounidenses Rubin Goldmark, Henry Cowell, Wallingford Riegger, y Joseph Schillinger. Destacó como pianista y fue promotor de sus canciones. La canción que le llevó al éxito fue *Swanee* (1918). A partir de ese momento formó parte de la Tin Pan Alley, área de Nueva York donde se encontraban los editores de música más importantes. Las letras de casi todas sus canciones las escribió su hermano Ira Gershwin, que colaboró con él en varias revistas y musicales como *George's White's Scandals* (1920-1924), *Lady Be Good* (1924), *Funny Face* (1927), y la sátira política *Of Thee I Sing* (*Acerca de ti canto*, 1931), que fue la primera comedia musical que ganó un Premio Pulitzer en la categoría de drama.

La comedia musical es un género que se desarrolló en Estados Unidos. Es una producción teatral en la que se integran, en una trama dramática, canciones y coros, acompañamientos instrumentales e interludios y, a menudo, también danzas. Su desarrollo tuvo lugar sobre todo en los teatros de Broadway, en Nueva York, durante la primera mitad del siglo XX. El musical remonta sus orígenes a varias fuentes teatrales del siglo XIX, incluida la opereta, la ópera cómica, la pantomima, el minstrel show, el vodevil y el género burlesco (Fuente: MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003).

<sup>30</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 14.

utilizaron la base armónica de la canción *I've got Rythm*<sup>31</sup> de Gershwin, para crear sus propias melodías dentro de este estilo que supuso la transición al jazz moderno.

Esta progresión, es una de las progresiones más comunes y utilizadas en los diferentes estándares de jazz de la historia. Su forma es AABA.

Cuadro 2. Progresión armónica del tema de Gershwin "*I've Got Rhythm*":

A: ||: Bbmaj7/G7 | Cm7/F7 | Dm7/G7 | Cm7/F7 |  
 Fm7/Bb7 | Ebmaj7/Ebm7 | Dm7/G7 | Cm7/F7 ||

A: || Bbmaj7/G7 | Cm7/F7 | Dm7/G7 | Cm7/F7 |  
 Fm7/Bb7 | Ebmaj7/Ebm7 | Cm7/F7 | Bbmaj7 ||

B: || D7 | ·/· | G7 | ·/· | C7 | ·/· | F7 | ·/· ||

A: || Bbmaj7/G7 | Cm7/F7 | Dm7/G7 | Cm7/F7 |  
 Fm7/Bb7 | Ebmaj7/Ebm7 | Dm7/G7 | Cm7/F7 ||

Cuadro 3. Análisis de la progresión armónica de "*I've Got Rhythm*":

A: ||: I / V/ii | ii - V | iii/ V/ii | ii - V | ii - V/IV | IV / \* | iii / V/ii | ii - V ||

A: ||: I / V/ii | ii - V | iii/ V/ii | ii - V | ii - V/IV | IV / \* | iii / V/ii | ii - V ||

B: || V | ·/· | V | ·/· | V | ·/· | V/I | ·/· ||

A: ||: I / V/ii | ii - V | iii/ V/ii | ii - V | ii - V/IV | IV / \* | iii / V/ii | ii - V :||

\*Intercambio Modal.

<sup>31</sup> Friedland, Ed. *Expanding Walking Bass Line*. Milwaukee: Hal·Leonard Corporation, 1993, p. 31.

Ejemplo 9. Gershwin, George; *I Got Rhythm*, variations for Piano and Orchestra:

**Piu mosso**  $\text{♩} = 100$

The musical score consists of two systems. The first system includes parts for Alto Sax. 1, Alto Sax. 2, Tenor Sax., and Baritone Sax. The tempo is marked 'Piu mosso' with a quarter note equal to 100. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 2/4. The first system shows the initial melodic lines for each instrument, with dynamics ranging from *mf* to *sfz*. The second system shows a rhythmic variation for Alto Sax. 1 and Alto Sax. 2, with dynamics from *f* to *cres.* and a circled '2' indicating a second ending.

Fuentes: Gershwin, George. *I've Got Rhythm*. USA: New World Music Corporation, 1930. Citado en: Ronkin, Bruce, y Frascotti, Robert. *The Orchestral Saxophonist*. Vol. 1. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984, p. 13.

Las dos voces escritas en movimiento contrario para dos saxofones (véase segundo ejemplo) están elaboradas a partir de incisos o elementos motívicos que caracterizan la melodía principal.

El éxito de este compositor vendría con su pieza *Rhapsody in Blue* (1924), pieza que compuso con la edad de 25 años para Paul Whiteman (1891-1967), violinista y director de orquesta americano, el cual fue considerado como uno de los mayores exponentes del jazz sinfónico. En 1919 Whiteman creó su propia orquesta, con la cual estrenó *Rhapsody in Blue* (1924) de George Gershwin, con el mismo compositor al piano. Era conocido como el rey del jazz. En 1943 fue nombrado director musical de la American Broadcasting Company. Grabó con jazzmen importantes como el trombonista Jack Teagarden y el cornetista Bix Beiderbecke. Esta pieza, fue originalmente escrita para piano y banda de jazz. Más tarde sería Ferde Grofé (1892-1972) quien realizaría una orquestación de la misma, incluyendo en la plantilla orquestal a dos saxofones altos y un tenor. Se le puede considerar como obra prototipo y de las más originales en la introducción de elementos negros en las formas musicales europeas. Esta obra influyó notablemente en compositores europeos y estadounidenses que comenzaron a utilizar en sus obras melodías y patrones rítmicos del jazz.

Este compositor supo muy bien encuadrar los blues y la música espiritual dentro de la música de concierto. Las armonías típicas de los blues con sus características síncopas que primitivamente sonaban con el acompañamiento de los banjos, están implícitas en la mayoría de sus melodías.

El pedagogo Enrique Franco realiza una definición acertada de la obra:

La tristeza de su Rapsodia está despojada de la fuerza dramática original. Los acentos tristes, en ‘blue’, han servido al compositor como materia para un lirismo ensoñador. . .<sup>32</sup>

El lirismo ensoñador de *Rapsodia in Blue* se puede comparar con el canto jondo del gran compositor español Turina, en el cual, en todo momento también se refleja un carácter muy personal y original.

En el año 1930 John Murray Anderson filmó la película *El rey del jazz*, en la cual utilizó como banda sonora *Rapsodia in Blue*. El encargado de interpretar esta pieza, confiriéndole un prestigio mundial, fue Bing Crosby (1904-1977), cantante de orquestas de baile desde 1925 hasta 1930, conocido con el nombre profesional de Harry Lillis Crosby.

Los ejemplos que mostraremos a continuación, corresponden a la orquestación que realizó Ferde Grofé.

#### Ejemplo 10. Gershwin, George; *Rapsody in Blue*:

Molto moderato ♩ = 80

1 Tenor Sax. *w/bs. cl. hns.* *mf* *poco rit.*

3 Alto Sax. 1 *tutti* *fz* *f* *mp* Scherzando 4

Tenor Sax. *fz* *f* *mp*

Alto Sax. 2 *fz* *f* *mp*

Fuente: Gershwin, George. *Rapsody in Blue*. USA: New World Music Corporation, 1924. Citado en: Ronkin, Bruce, y Frascotti, Robert. *The Orchestral Saxophonist*. Vol. 1. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984, p. 15.

<sup>32</sup> Franco, Enrique. *La música en los Estados Unidos*. Colección “O CRECE O MUERE”. Vol. 76. Madrid: Ateneo, 1955, p. 22.

*Porgy and Bess* (1935) es la primera ópera negra que se representó en América. El origen argumental es una novela escrita por Du Bose Heyward y Dorothy Heyward. Los tres actos y nueve escenas ponen de manifiesto los hábitos, costumbres, creencias y supersticiones de la raza negra del barrio de Charleston (Carolina del Sur). Es una obra muy colorista, que contiene formas características de la música folk afroamericana y del jazz, así como predominio de la música clásica europea y de Tin Pan Alley (estilo de música comercial perfectamente estructurada asociada a los musicales de Broadway de las décadas de 1920 y 1930). Este conjunto de preferencias la convirtieron en la obra maestra del compositor. Es decir, Gerhswin, mediante una técnica europea, francesa y parisina, introduce elementos del folclore negro. Se puede decir que esta obra es un ejemplo claro de obra pintoresca americana.

Seguidamente expondremos un ejemplo perteneciente a la orquestación que realizó Robert Russell Bennett.

Ejemplo 11. Gerhswin, George; *Porgy and Bess*:

The image shows a musical score for three saxophone parts: Alto Sax. 1, Alto Sax. 2, and Tenor Sax. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a circled number 46 and the tempo marking 'Slow alla breve'. The first measure is a triplet of eighth notes. The second measure is marked 'Solo' and 'dolce', followed by a melodic line with accents. The third and fourth measures continue this melodic line. The fifth measure is also marked 'dolce' and features a sharp sign above the final note. The score is written on three staves with treble clefs.

Fuente: Gerhswin, George. *Porgy and Bess*. USA: New World Music Corporation, 1936. Citado en: Ronkin, Bruce, y Frascotti, Robert. *The Orchestral Saxophonist*. Vol. 1. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984, p. 15.

En su producción también cabe destacar el poema tonal *An American in Paris* (*Un Americano en París*), pieza escrita en 1928.

Ejemplo 12. Gershwin, George; *An American in Paris* (*Un Americano en París*):

**Andante ma con ritmo deciso**

Alto Sax. *pp*

Tenor Sax. *pp*

Baritone Sax. *pp*

Fuente: Gershwin, George. *An American in Paris*. USA: New World Music Corporation, 1930. Citado en: Ronkin, Bruce, y Frascotti, Robert. *The Orchestral Saxophonist*. Vol. 1. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984, p. 21.

Estos ejemplos pertenecen a la edición original de Gershwin, ya que posteriormente fue revisada por Campbell-Watson, que adaptó las partes para saxofón alto, tenor y barítono.

Ejemplo 13. Gershwin, George; *An American in Paris* (*Un Americano en París*):

**Allegro**

Soprano Sax. 1

Soprano Sax. 2

Soprano Sax. 3

Fuente: ibídem.

En el siguiente ejemplo, se puede observar una blusificación del tercer grado de la tonalidad principal.

Ejemplo 14. Gershwin, George; *An American in Paris* (*Un Americano en París*):

The musical score is for three alto saxophones (Alto 1, Alto 2, Alto 3) in 2/4 time, key of D major. It is marked 'Allegro' and 'Soli'. The first measure of each part has a fermata with the number 7 above it. The dynamics are marked as *p* (piano), *cres.* (crescendo), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). A 'riten.' (ritardando) marking is present above the first staff in the fourth measure. The score ends with a fermata and a final note in the fifth measure.

Fuente: ibídem.

#### II. 4. 6. Rorem, Ned (1923- )

Ned Rorem<sup>33</sup> es considerado como uno de los mejores compositores de melodías en los Estados Unidos. Su música tiene la particularidad de estar dirigida frecuentemente para el gran público, huyendo de lo abstracto.

Dentro de sus obras concertantes destaca una obra para saxofón alto y piano titulada: *Picnic on the Marne* dedicada al saxofonista John Harley.

Entre sus trabajos sinfónicos hay que resaltar *Lions-A Dream*, pieza escrita en 1963, donde hay un solo de saxofón en cuyo inicio utiliza el modo frigio. El saxofón alto forma parte de un combo de jazz en el que incluyen además el piano, el bajo y la batería.

<sup>33</sup> Compositor americano nacido en Richmond (IN) el 23 de octubre de 1923. Estudió con compositores como Virgil Thomsom, Aaron Copland y S. Sowerby. Su obra tiene influencias de compositores franceses como Francis Poulenc, Arthur Honegger y Darius Milhaud.

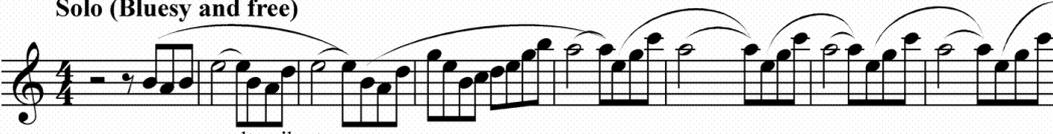
Ha recibido numerosos premios destacando entre los más importantes el Premio Pulitzer del año 1976. En 1989 recibió un Grammy por la grabación de un álbum y en diciembre de 2003 fue nominado para los Grammy, como mejor álbum clásico.

La información ha sido extraída de la siguiente fuente: Ned Rorem.com. "About Ned." S.f. En línea. Disponible en: <http://www.nedrorem.com/index1.html> (26 de enero de 2005).

Ejemplo 15. Rorem, Ned; *Lions, A Dream*:

**Solo (Bluesy and free)**

Alto Sax.



*mp espr. e molto vibrato*

Fuente: Rorem, Ned. *Lions, A Dream*. USA: Boosey & Hawkes, 1967. Citado en Ronkin, Bruce, y Frascotti, Robert. *The Orchestral Saxophonist*. Vol. 1. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984, p. 27.

## II. 4. 7. Schuller, Gunther

**Figura 8. Gunther Schuller**



Fuente: G. Schirmer Inc.

Su pasión y profundo conocimiento del jazz le ha servido siempre para condensar lo mejor de los dos mundos, adaptando ambos idiomas sin fisuras estilísticas.

Alan Rich, define a este compositor<sup>34</sup> con estas palabras:

Erudito, compositor, director, profesor, autor, editor de la música, abogado infatigable, Gunther Schuller no es simplemente músico, él es un monopolio.<sup>35</sup>

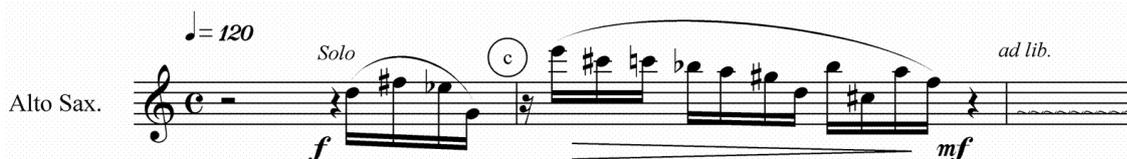
<sup>34</sup> Schuller, hijo de inmigrantes alemanes, nació en York nueva el 22 de noviembre de 1925. Su carrera musical sobresalió por su extenso trabajo como educador, administrador, editor de música, productor y, sobre todo, por la autoría de grandes piezas. Son numerosos los cargos importantes que ha desempeñado.

Por su labor, se le otorgaron muchos premios importantes como el Pulitzer Prize (1994); la medalla de oro para la música de la academia americana de Arts y de Letters (1997); la concesión del logro del curso de la vida de BMI (1994); la concesión del “genio” de la fundación de MacArthur (1991); la concesión de Guillermo Schuman (1988), otorgada por la Universidad de Colombia.

Fuente: Pro Arte. “Gunther Schuller, Principal Guest Conductor.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.proarte.org/concerts/Pro%20Arte%20Gunther%20Schuller.htm> (18 de enero de 2005).

Dentro de su extensa producción (más de 160 composiciones originales), escribió una obra que tituló *Abstraction* trabajo del cual hay una grabación por Ornette Coleman (1930- ), saxofonista estadounidense pionero en la creación del free jazz. En esta modalidad el músico improvisa sin limitaciones melódicas, armónicas ni métricas. Este importante jazzmen introdujo en el mundo del jazz materias como la atonalidad y escalas poco habituales.<sup>36</sup>

Ejemplo 16. Schuller, Gunther; *Abstraction*:



Fuente: Schuller, Gunther. *Abstraction*. Nueva York: MJQ Music, 1966. Citado en: Ronkin, Bruce, y Frascotti, Robert. *The Orchestral Saxophonist*. Vol. 1. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984, p. 37.

*Abstraction* está constituida por una forma simétrica ABA relacionada directamente a una serie y sus modificaciones. La forma principal de la serie es D-F#-Eb-G-B-F-E-C#-C-A#-A-G#. En algunos fragmentos, como el mostrado en el ejemplo anterior, el intérprete es quien determina de forma aleatoria la melodía a realizar basándose en las diferentes notas de la misma serie. La pieza, nos revela una progresión interesante que abarca toda la forma simétrica, es decir, desde su comienzo en la sección A nos muestra texturas reducidas y poco densas que nos conducirán a texturas más densas con cierto carácter dramático, donde el saxofón realizará una cadencia. En la sección B, hay un retorno progresivo a las texturas poco densas del principio de la obra. Los tipos de sonoridades instrumentales y procedimientos compositivos empleados en *Abstraction* ejemplifican su pensamiento estilístico, donde nos refleja una concepción musical contemporánea anexando lo mejor de ambos mundos, es decir, del jazz y del clásico.

De su producción también hay que subrayar: *Journey into Jazz*, donde incluyó un saxofón alto y tenor.

A este gran compositor se le puede considerar como el aliado incondicional que el jazz ha tenido siempre del mundo clásico.

<sup>35</sup> G. Schirmer Inc. "Gunther Schuller." 20 de septiembre de 2004. En línea. Disponible en: [www.schirmer.com/composers/schuller\\_bio.html](http://www.schirmer.com/composers/schuller_bio.html) (18 de enero de 2005).

<sup>36</sup> Tirro, Frank. *Historia del Jazz Moderno*. USA: W.W.Norton Company Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001, pp. 95-101.

#### II. 4. 8. Rochberg, George (1918- )

La obra del compositor George Rochberg<sup>37</sup> da muestras de varias técnicas compositivas. En sus primeras obras hay una afinidad con el trabajo de Stravinsky, Bartók y Hindemith. A partir de la década de 1950 se interesó por el serialismo y hacia 1960, sintetizó en su obra elementos musicales de compositores tradicionales, llevándole a crear un lenguaje totalmente personal desde el diatonismo más puro al cromatismo más complejo.

Dentro de su producción, la cual engloba muchas obras orquestales, vocales y para diferentes agrupaciones de cámara, sobresalen sus quintetos para cuerda, máximos exponentes de su evolución estilística.

En su pieza sinfónica *Capriccio* compuesta en 1949, revisada en 1957 y publicada por la editorial Theodore Presser el año 1958, hay una parte para saxofón alto en Mib y otra parte para saxofón tenor en Sib. Si analizamos los solos tanto del saxofón alto como del tenor, advertiremos cómo el autor utiliza en la construcción de dichas melodías numerosas polirritmias y efectos, como por ejemplo glisandos, frecuentemente utilizados en el jazz y en la música moderna.

Ejemplo 17. Rochberg, George; *Capriccio*, for Orchestra (1949, revisado 1957):

Poco andante  $\text{♩} = 58$

Molto cantando, parlando, à la jazz

Alto Sax. 280 Solo 285 290

Fuente: Rochberg, George. *Capriccio*. USA: Theodore Presser Company, 1958. Citado en: Ronkin, Bruce, y Frascotti, Robert. *The Orchestral Saxophonist*. Vol. 2. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984, p. 31.

#### II. 4. 9. Walton, Sir William Turner (1902-1983)

Su obra constituye una importante aportación a la música neorromántica moderna.

<sup>37</sup> George Rochberg estudió contrapunto y composición en Mannes Collage de Nueva York con Hans Weisse, George Szell y Leopold Mannes. Entre 1942 y 1945, sus estudios fueron interrumpidos debido a su participación en la Segunda Guerra Mundial. Después de su retorno a los Estados Unidos, reasumió su labor compositiva en el Curtis Institute of Music de Filadelfia. Obtuvo becas para estudiar en Roma por instituciones como la Fundación Fulbright y de American Academy, donde contactó con el importante compositor serialista Luigi Dallapiccola (Fuente: "Rochberg, George." *Enciclopedia Beethoven Radioemisoras*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=804](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=804) (20 de enero de 2005).

La mayor parte de la música de Walton<sup>38</sup>, actualmente vigente, fue escrita entre los años veinte y treinta, como por ejemplo, el *Concierto para viola* (1929), el cual fue estrenado el mismo año de su composición en Londres por Paul Hindemith como solista. También destacó en música para películas como la banda sonora de *Enrique V*, dirigida por Laurence Olivier. No obstante, las obras de los periodos de entreguerras están mucho menos consideradas por la crítica musical, aunque la calidad de su técnica es la misma.

Su obra se caracteriza por una orquestación brillante y un agudo ingenio musical, aunque en sus piezas musicales más abstractas se advierte un aire más meditativo. Sus mejores obras muestran dos vertientes muy diferentes: por una parte, las disonancias punzantes y los fuertes ritmos de Ígor Stravinski, Sergéi Prokófiev y el jazz y, por otra parte, el estilo solemne de las marchas de Elgar.

Ejemplo 18. Walton, Sir William; *Façade*, Second Suite, 6º movimiento (Old Sir Faulk):

Fuente: Walton, Sir William. *Façade*. Londres: Oxford University Press, 1938. Citado en: Ronkin, Bruce, y Frascotti, Robert. *The Orchestral Saxophonist*. Vol. 1. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984, p. 46.

*Façade*, suite moderna por su libertad de estructura y su libertad tonal, escrita en 1922, es su primera composición importante. Es una suite compuesta como acompañamiento a los poemas de Edith Sitwell que posteriormente también trató como ballet. El compositor introdujo el saxofón en el segundo movimiento (*Scotch Rhapsody*), en el cuarto (*Noche Española*), quinto movimiento (*Popular Song*) y en el sexto titulado *Old Sir Faux*, en el cual nos centraremos un poco a continuación.

<sup>38</sup> Compositor autodidacta británico de los más importantes de la primera mitad del siglo XX, nacido en Oldham en 1902. Estuvo en contacto con los hermanos Francis Osbert, Sacheverell y Edith Sitwell, una de las familias inglesas más importantes dentro del mundo literario de la época, con los cuales tuvo una estrecha colaboración.

Bernard Herrmann (1911-1975), compositor y director de orquesta estadounidense conocido, principalmente, como autor de música para cine, estrenó en Estados Unidos la *Sinfonía No. 1* de William Walton (Fuente: MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003).

*Old Sir Faux*, está escrito en “tempo di Fox-trot”. El fox-trot, es una danza europea de parejas en compás binario adaptada a los ritmos de jazz. Los primeros pasos hacia el estilo “fox-trot” los dio el comediante americano Harry Fox para los Ziegfeld Follies de 1913. Según otros historiadores, su origen se le atribuye a una danza anterior llamada “two-step”. Esta danza dio lugar a muchas variantes como el “one-step” y el “quick-step” danza caracterizada por el paso rápido.

En el ejemplo anterior de la parte de saxofón alto, a parte de las síncopas características del jazz, se puede observar cómo el compositor hace uso de efectos sonoros como el slap tongue dando así un color diferente y novedoso. El slap es un efecto muy explotado y utilizado en la música de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX. Dentro del repertorio orquestal para saxofón, esta pieza se puede considerar como la primogénita en cuanto a la utilización de este tipo de emisión.

#### **II. 4. 10. Bennett, Richard (1936- )**

Richard Bennett<sup>39</sup> está considerado como uno de los compositores más versátiles de Inglaterra. Su producción artística abarca todo tipo de estilos y formas, escribiendo con similar actitud tanto conciertos sinfónicos como obras jazzísticas.

En su repertorio se pueden distinguir inspiraciones e influencias de diferentes compositores, épocas y estéticas, marcadas en general por la convicción y principalmente por la elegancia. *Jazz Calender* es una obra reconocida por su riqueza de invención y desarrollo. En ella, el compositor utiliza un saxo alto, un tenor y un barítono. No hay que olvidarse del *Concerto* que escribió en 1990 para el mítico saxofonista de jazz Stan Getz, el cual no fue estrenado por el músico. Su estreno tuvo lugar en 1992 en los conciertos de Promenade (Proms) en el Queen’s Hall de Londres.

---

<sup>39</sup> Richard Bennett estudió composición en Londres y París, llegando a ser alumno de importantes compositores como Pierre Boulez. Recibió numerosos premios importantes dentro de la composición como el Arnold Bax Society Price en 1964 y el premio Ralph Vaughan Williams Award en el año 1965. Entre 1970-1971 desempeñó el importante cargo de compositor residente en el Peabody Institute de Baltimore.

Como pianista, cantante y compositor ha realizado giras y grabaciones con importantes artistas. En 1979 se trasladó de Londres a Nueva York, ciudad donde todavía reside [Información extraída de la siguiente fuente: “Rodney Bennett, Richard.” *Enciclopedia Beethoven Radioemisoras*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=230](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=230) (20 de enero de 2005)].

## **II. 5. La música de cámara, el repertorio concertante y otras configuraciones. Análisis del repertorio de saxofón más representativo de la primera mitad del siglo XX**

### **II. 5. 1. Contexto evolutivo de la improvisación. La improvisación como elemento esencial dentro del repertorio para saxofón: *Improvisation* de Elsa Barraine**

Contexto evolutivo de la improvisación:

La improvisación ha desempeñado tanto en Europa como en el resto del mundo un papel importante y primordial en el desarrollo de la música. Numerosas formas musicales habituales como el preludio, la variación, la fantasía y la toccata proceden de actos de improvisación.

En los siglos XVII y XVIII en el estilo Barroco, los músicos que interpretaban el bajo continuo al teclado improvisaban las voces a partir de un sistema de numeración bajo las notas, conocido como bajo cifrado.

Entre los siglos XVIII y XIX destacaron los conciertos para solistas dando a los músicos la ocasión de improvisar en la cadencia, que era un interludio antes de la cadencia final de un movimiento. En ella, el solista de forma libre demostraba sus habilidades virtuosísticas combinando de forma personal diferentes elementos principales de la obra.

En el volumen no. 1 de la revista *LÉEME*, Lista Electrónica Europea de Música en la Educación, hay un artículo muy interesante de Emilio Molina, donde se hace un breve recorrido histórico de la utilización de la improvisación en diferentes tendencias musicales:

La improvisación en el siglo XIX se centraba para los solistas instrumentales en la cadencia de los conciertos lo que les permitía hacer gala de su virtuosismo instrumental y demostrar su buen o mal gusto musical. . .<sup>40</sup>

Dentro de esta práctica, no nos podemos olvidar del papel que han desempeñado los organistas franceses, al utilizar en la improvisación variaciones armónicas durante el acompañamiento. El órgano francés tiene una larga tradición, en la cual se puede ver la combinación de dos o tres temas tratados contrapuntísticamente.

Durante la época postromanticista e impresionista, no se aprecian claras influencias del jazz en el repertorio, pero sí algunas similitudes. Muchos compositores escribieron obras dedicadas casi exclusivamente a la función didáctica y al entretenimiento de aficionados,

---

<sup>40</sup> Molina, Emilio. "Improvisación y educación musical en España." *LEEME*. Vol. 1. No. 1. Mayo de 1988. En línea. Disponible en: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/molinaimprov.html> (14 de febrero de 2005).

utilizando la improvisación como elemento esencial no solamente en las cadencias, sino en la elaboración de los temas principales. Efectivamente, si por ejemplo contrastamos esta época con el jazz modal, observaremos algunas similitudes en aspectos armónicos y melódicos (véase subapartado III. 3. 5. 5).

A finales del siglo XIX y XX el intérprete se especializa mucho más. Paulatinamente se fueron creando diferentes tendencias que permitían diversos grados de libertad interpretativa. Uno de los principales problemas de la mayoría de las tendencias actuales es que generalmente se ha potenciado mucho más la técnica y la mecánica instrumental que la imaginación y la expresividad, originando la no aceptación de algunas tendencias por la mayoría del público. La doble función que tenía el músico de compositor e intérprete se va rompiendo poco a poco. El autor se centra en la labor de la creación alejándose generalmente de la práctica interpretativa. Si examinamos la tendencia musical denominada “aleatoria”, desarrollada entre la década de 1950-1960, podremos verificar que la improvisación desempeña un papel muy destacado. El compositor Iannis Xenakis denominaba a este tipo de música “estocástica” o “conjetural”. El mismo intérprete, dentro de unos parámetros, es quien determina cómo y cuando tiene que tocar un determinado fragmento. Los parámetros pueden ser desde material temático específico hasta unas consignas o imágenes escritas. Al igual que ocurre con la música jazzística, el resultado que se produce es sorprendente ya que la interpretación de una misma pieza por diferentes artistas llega a ser totalmente desigual, adquiriendo al mismo tiempo personalidad y originalidad.

Otra característica del siglo XX, es la exposición minuciosa de las ideas del compositor en la partitura, es decir, todos los parámetros están bien definidos. No hay obra musical que no carezca de los signos precisos para su interpretación.

Al igual que en la música culta, dentro del jazz, la improvisación constituye un elemento primordial. La creación espontánea del nuevo material en el seno de sus parámetros estilísticos es la clave de esta expresión musical. La improvisación de jazz se basa generalmente en pautas formales y convenciones estilísticas, en las cuales el artista va realizando diferentes melodías adaptándose a la progresión armónica del tema. Generalmente, la improvisación se realiza sobre la progresión armónica del tema principal. En ella hay una tendencia a la imitación. Los instrumentistas imitan los estilos vocales negros, es habitual escuchar el uso de glisandos y portamentos, la contraposición de terceras mayores o menores o ligeras variaciones de tono, normalmente definidas como “blue notes” y los efectos sonoros, como gruñidos y gemidos, técnicas que supo muy bien poner de manifiesto el jazzmen Duke Ellington, entre otros.

Después de la segunda mitad del siglo XX y sobre todo en la década de 1960, en manos del compositor contemporáneo Stockhausen, se desarrolló la improvisación libre o “música intuitiva”, donde el músico interpretaba de una forma libre, es decir, dentro de las agrupaciones la máxima prioridad era el predominio de la expresión individual pero de una forma libre e intuitiva. Entre los grupos más importantes se encontraron: Improvisation Chamber Ensemble, AMM, MEV (Música Electrónica Viva), etc. Lo más curioso de estos grupos es que estaban formados por intérpretes del mundo del jazz y clásico con el objetivo de crear una situación totalmente abierta donde fueran los mismos músicos quienes a partir de unos parámetros, elementos y pautas a seguir expuestas en la partitura, determinarían de una forma libre la obra en el mismo momento de su interpretación<sup>41</sup>. Es música con características muy similares al estilo jazzístico “free jazz”, estilo que también comenzó a desarrollarse en los años sesenta y donde destacó el saxofonista Ornette Coleman<sup>42</sup>. Tanto en el jazz como en la música intuitiva (Indeterminación), los músicos se liberan de cualquier patrón predeterminado, utilizando el azar como elemento primordial tanto en el momento de la composición como en el momento de la interpretación<sup>43</sup>.

### **La improvisación como elemento esencial dentro del repertorio para saxofón: *Improvisation* de Elsa Barraine**

Entre numerosas partituras para saxofón cabe destacar la *Improvisation* para saxofón alto y piano de la compositora francesa Elsa Barraine<sup>44</sup>, pieza breve pero que reúne un conjunto de cualidades que atribuyen a su música una originalidad y espontaneidad únicas dentro del

---

<sup>41</sup> Morgan, Robert P. *La Música del Siglo XX*. USA: W.W.Norton & Company Inc., 1991. 2ª ed. 1999. Barcelona: Ediciones Akal, S.A., 1994, pp. 294-395.

<sup>42</sup> Tirro, Frank. *Historia del Jazz Moderno*. USA: W.W.Norton Company Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001, pp. 124-125.

<sup>43</sup> Morgan, Robert P. *La Música del Siglo XX*. USA: W.W.Norton & Company Inc., 1991. 2ª ed. 1999. Barcelona: Ediciones Akal, S.A., 1994, p. 379.

<sup>44</sup> Elsa Barraine nació en París en 1910 y falleció en Estrasburgo en 1999. Hija de Alfred Barraine, fue violonchelista de la Ópera y miembro de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio.

En 1919 fue admitida en el C.S.M.N. de París, donde estudió composición con Paul Dukas, armonía con Jean Gallon, fuga con Georges Caussade y acompañamiento de piano con A. Estyle. Obtuvo el Primer Premio en armonía en 1925 y de acompañamiento de piano en 1927. En 1928, obtuvo el segundo Premio de Roma con su obra *Heracles à Felpes*. Después en 1929 le otorgarían el primero con la cantata *La Vierge guerrière* sobre un poema de Armand Foucher. En 1953 fue nombrada profesora de análisis en el C.S.M.N. de París (Fuente: “Barraine, Elsa.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.musicologie.org/Biographies/b/barraine.html> (23 de Septiembre de 2007).

repertorio clásico para saxofón. Esta pieza fue impuesta en el concurso del Conservatorio Nacional de Música de París el año 1947, el mismo año de su publicación. La compositora, para darle un carácter expresivo libre, entrelaza compases regulares e irregulares originando en muchos momentos inestabilidades rítmicas.

Ejemplo 19. Barraine, Elsa; *Improvisation*, particella, compases 19-23, p. 2:

Alto Sax. *mp* *f* *appass. accel.* *rit.* *Tempo* *rubato*

Fuente: Barraine, Elsa. *Improvisation*. París: Gerard Billaudot Editeur, 1947.

*Nota.* Verificar la edición, ya que en la partitura original, donde está marcado con un asterisco (\*), existe una errata en la parte de saxofón. En el ejemplo está corregida.

Como conclusión podremos decir que la improvisación, la intuición y la inspiración son elementos indispensables para la creación de cualquier obra, sea del estilo que sea. Ambos elementos se encuentran en todas las raíces de casi toda obra musical de creación individual o colectiva para saxofón, no solamente de carácter popular sino dentro del repertorio camerístico, en los solos de concurso, en la orquesta y sobre todo en el repertorio concertante.

La voluntad de crear tanto en la música culta como en la música jazzística un sonido personal, con un sentido del ritmo y forma individual, y con un estilo propio de ejecución, ha llevado a los músicos a la utilización de ritmos que se caracterizan por una sincopación constante. Es fácil observar en ambas músicas la utilización de acentos inesperados dentro de un compás, compases o fragmentos polirrítmicos con una cierta singularidad.

Para finalizar, indicaremos que este subapartado junto con el subapartado referente a la pieza *Périple* del compositor Paul Méfano (III. 3. 7. 1.), completan un estudio realizado sobre la improvisación y su vínculo en el repertorio más distintivo del saxofón. Estas observaciones, junto con las realizadas en el apartado de conclusiones relacionado con la improvisación (VI. 2. 11), clarifican ampliamente las diferencias reveladas en ambas mitades del siglo XX.

## II. 5. 2. **Bonneau, Paul: *Pièce Concertante dans l'esprit "jazz"*. Escala simétrica disminuida II**

Dentro del repertorio neoclásico surgido para saxofón durante la primera mitad del siglo XX, cabe destacar la figura del saxofonista, director y compositor Paul Bonneau<sup>45</sup>.

La esencia de sus obras se caracteriza por su facilidad y accesibilidad hacia todo el público. Fue un gran admirador de George Gershwin, y un compositor muy activo dentro del mundo de la música ligera. Destacó en el género musical "opereta", realizando magníficas adaptaciones y arreglos<sup>46</sup>.

Muchas de sus obras concertantes de este compositor, fueron dedicadas a Marcel Mule y han formado parte de las obras más representadas dentro del repertorio "clásico" para saxofón. Entre ellas destacaremos:

- *Caprice en forme de vals*, pieza que escribió en 1944 para saxofón solo dedicada a Marcel Mule. Entre 1950 y 1980 escribió 2 *Caprices en forme de vals*, realizando un arreglo para orquesta o piano. Realmente es la misma pieza pero con un movimiento lento que sirve de introducción al capricho. Es una pieza viva y muy brillante.
- *Concerto*. Pieza para saxo alto y orquesta o piano, escrita en 1944 y dedicada a Marcel Mule. Consta de tres movimientos: 1) Allegro, 2) Andante y 3) Allegro. Este concierto está considerado, al igual que su pieza *Un français en Nueva York* (rapsodia para orquesta dedicada a Gershwin), como una de las obras más serias de su repertorio.
- *Suite*. Pieza para saxo alto y orquesta o piano, escrita en 1944. Consta de cuatro movimientos: 1) Improvisation, 2) Danse des démons, 3) Plainte y 4) Espièglerie.

---

<sup>45</sup> Saxofonista, director de orquesta y compositor francés, nacido en Mote-sur-le-Loing en 1918. Estudió en el Conservatorio Nacional de París donde obtuvo: el primer premio de armonía en 1937 (clase de Jean Gallon), primer premio de fuga en 1942 (clase de Noël Gallon) y un primer premio de composición en 1945 (clase de Henry Busser). También estudió saxofón con Marcel Mule (1938). Como director ocupó diferentes cargos relevantes. Participó en diversas manifestaciones y eventos internacionales y colaboró tanto como compositor o como cocompositor en la música de 51 grandes películas francesas.

Biografía extraída de la siguiente fuente: Fournier, Jean-Claude. "Paul Bonneau." *Opérette*. No. 43, no. 97. 24 de noviembre de 2004. En línea. Disponible en: <http://perso.wanadoo.fr/anao/composit/bonneau.html> (24 de abril de 2005).

<sup>46</sup> Chautemps, Jean Louis, Daniel Kientzy, y Jean Marie Londeix. *El Saxofón*. París: éditions Jean-Claude Lattès, 1987. 2ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1990, p. 44.

- *Pièce concertante dans l'esprit jazz*. Pieza para saxo alto y orquesta o piano, escrita en 1944 y dedicada a Marcel Mule.

***Pièce concertante dans l'esprit jazz***

La *Pièce concertante dans l'esprit jazz* (*Pieza concertante dentro del estilo de jazz*), se puede considerar como una obra importante dentro del repertorio para saxofón. Es una pieza escrita en 1944 para saxofón alto y orquesta y está dedicada a Marcel Mule.

Esta obra está dividida en tres secciones:

a) La primera sección tiene una estructura formal de rondó: ABA'CABA'. La parte A (16 primeros compases), introduce el primer tema principal junto con el piano. Si observamos la partitura, veremos cómo el compositor hace uso de la octavación, recurso muy utilizado en las orquestaciones jazzísticas, dando así mucha más fuerza y mayor intensidad a la introducción. La melodía está construida a partir de la escala de blues y tiene cierta similitud con la melodía principal de la pieza *Rhapsody in Blue* de Gershwin.

Ejemplo 20. Bonneau, Paul; *Pièce Concertante Dans l'Esprit "Jazz"*, para saxofón alto y orquesta, compás 1-4:

The image shows a musical score for the first four measures of 'Pièce Concertante Dans l'Esprit "Jazz"'. It consists of two staves: 'Alto Sax.' and 'Piano'. The Alto Saxophone part is in treble clef, and the Piano part is in grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked as quarter note = 96. The music features a blues-influenced melody with a triplet in the second measure and dynamic markings like 'f'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and bass lines.

Fuente: Bonneau, Paul. *Pièce concertante dans l'esprit jazz*. París: Alphonse Leduc, 1944, p. 1.

La parte B es mucho más rítmica. En ella, utiliza una progresión de acordes muy típica del jazz, sobre los grados I, IV y V. En esta parte expone un segundo tema, haciendo uso de extensiones de los acordes de dominante, creando tensión y un color muy característico de la música jazzística. Si se observa dicha progresión distinguiremos que también, en alguna ocasión, altera las séptimas de los acordes menores.

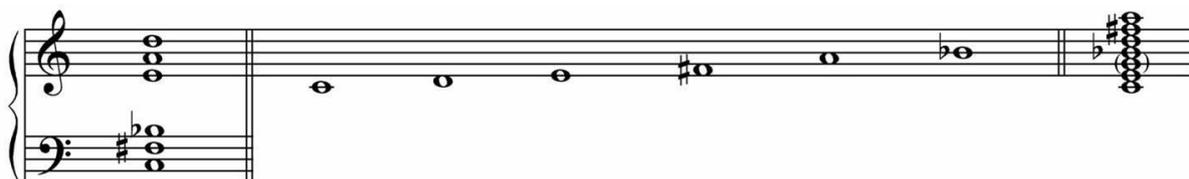
En la parte A', funde los dos temas expuestos anteriormente y en la parte C, introduce nuevos elementos rítmicos y melódicos.

b) La melodía de la segunda sección, con forma ABA', es más libre y muestra un cierto carácter de improvisación.

c) En la tercera sección introduce disonancias en el acompañamiento del piano, creando así un nuevo colorido. En ella, podemos observar cómo el autor hace uso de la escala disminuida simétrica II, denominada también octatónica, escala frecuentemente utilizada por los jazzmen en sus melodías y sobre todo en las improvisaciones.

A lo largo de la historia, numerosos compositores importantísimos como Debussy, Stravinsky y Batók, han hecho uso de escalas artificiales. Uno de los primeros compositores en utilizar este tipo de escala fue Alexander Skryabin (1872-1915) en su pieza orquestal *Prometheus (Prometeo)*, compuesta entre los años 1908-1910. Desarrolló un nuevo acercamiento a la armonía y a la tonalidad, basado en la utilización de nuevas escalas artificiales. Unos años antes de su muerte, desarrolló otro sistema de relaciones tonales denominándolo: “acorde místico” o “acorde prometeo”.

Ejemplo 21. Skryabin, Alexander; “acorde místico”:



Ejemplo 22. Bonneau, Paul ; *Pièce concertante dans l'esprit jazz*, partitura, p. 21, compases 25-28:

Fuente: Bonneau, Paul. *Pièce concertante dans l'esprit jazz*. París: Alphonse Leduc, 1944, p. 21.

Igualmente, si observamos la melodía de la pieza de Paul Bouneau, podremos comprobar que coincide con la escala disminuida simétrica II, la cual está constituida por la alternancia de segundas mayores y menores (SEMITONO-TONO). Corresponde al segundo modo de Oliver Messiaen<sup>47</sup>.

Ejemplo 23. Escala disminuida simétrica II:

Los modos de Olivier Messiaen (1902-1992) se forman troceando la octava en secciones de estructura igual. Messiaen supo encontrar un lenguaje armónico musical espiritual y personal, en *Technique de mon langage musical*, basado en el uso sistemático de sus modos, con sus correspondientes transposiciones, dando lugar a una armonía con fuertes disonancias.

<sup>47</sup> Olivier Messiaen (1908-1992), organista y compositor francés. Nació en Aviñón y estudió órgano y composición en el Conservatorio de París con los músicos franceses Paul Dukas, Marcel Dupré y Noël Gallon. En 1942, comenzó a trabajar como profesor en el Conservatorio de París. En 1936, se asoció al grupo de compositores "*Jeune France*" (Fuente: MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003).

Entre sus discípulos tuvo importantes músicos como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Iannis Xenakis, a los cuales ejerció una influencia crítica sobre el serialismo. Muestra de ello, son las piezas que escribieron para saxofón estos compositores (*Xas* para cuarteto de saxofones de Xenakis, *In Freundschaft* para saxofón solo de Stockhausen. . .) en las cuales se puede observar como característica principal, su tendencia a tratar las cualidades propias del sonido como componentes individuales (Robert P. Morgan, *La Música del siglo XX*. USA: W.W. Norton & Company Inc., 1991. Barcelona: Ediciones Akal, 2ª ed. 1999, p. 355).

Dentro de la metodología para saxofón cabe destacar el método *28 Etudes sur les modes à transpositions limitées d'Olivier Messiaen* del saxofonista y compositor Guy Lacour. Este método de nivel medio-superior fue creado en 1971, dedicado a Daniel Deffayet y publicado por la editorial francesa Billaudot.

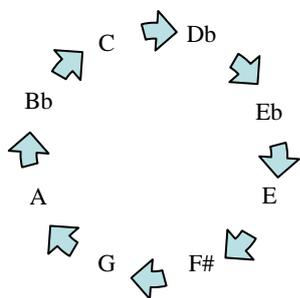
Cuadro 4. Modos de Oliver Messiaen:

INTERVALOS	SECCIONES	NOTAS
Segundas mayores	6 secciones iguales	DoRe MiFa#Lab SibDo
Terceras menores	4 secciones iguales	Do Mib Fa# La Do
Terceras mayores	3 secciones	Do Mi Lab Do
Tritonos	2 secciones	Do Fa# Do

Fuente: De la Motte, Diether. *Contrapunto*. Barcelona: Idea Books, S.A., 1998, pp. 399-400.

Por otro lado, la utilización de este tipo de escalas se puede observar en obras importantes dentro del repertorio saxofonístico como el *Concertino da Camera* de Jacques Ibert, *Concertino* de Jeanine Rueff. . . y sobre todo, como podremos ir distinguiendo, en secciones de piezas vanguardistas analizadas de la segunda mitad del siglo XX. Estas escalas no tienen un determinado centro tonal, ya que rompen el esquema de reposo-movimiento tradicional.

Figura 9. Escala simétrica disminuida II



La estructura de estas escalas es redonda, puesto que carecen de un punto de llegada concreto. Está constituida por la combinación de un tetracordo inferior proveniente de la escala alterada y un tetracordo superior de la lidia b7. Si combinamos un tetracordo inferior de la escala lidia b7 con uno superior de la escala alterada, se originará la escala que tiene por nombre “whole tone”.

Ejemplo 24. Escala alterada, lidia b7, simétrica disminuida II y “whole tone”:

ESCALA ALTERADA: 1 b9 #9 (♭)3 b5 b13 b7 8(1)

ESCALA LIDIA b7: 1 (♭)9 3 #11 5 (♭)13 b7 8(1)

ESCALA SIMÉTRICA DISMINUIDA II: 1 b9 #9 (♭)3 #11 5 (♭)13 b7 8(1)

ESCALA DE TONOS, WHOLE TONE: 1 (♭)9 (♭)3 #11 #5/b13 b7 8(1)

Labels: semitono, tono, Tetracordo escala alterada, Tetracordo escala lidia b7, Tetrac. escala lidia b7, Tetrac. escala alterada

Fuente: Jaffe, Andy. *Jazz Harmony*. USA: Avance Music, 1996, p. 127.

La ventaja de utilizar estas escalas es que cualquier nota de la escala puede tomarse como primer grado de la escala, con lo cual hay mucha más libertad a la hora de realizar una melodía. En la melodía anterior (ejemplo 22), la nota con la cual el compositor comienza la melodía es el Sib, por lo que se le podría considerar como primer grado.

La escala octatónica y whole tone están relacionadas con los acordes de dominante. Dependiendo de si esté o no alterada la quinta o la novena de dicho acorde, podremos utilizar una escala u otra.

**II. 5. 3. Creston, Paul (Joseph Gutevecchio): *Sonata Op. 19*. Análisis armónico y melódico de la introducción. La polirritmia: ritmo aditivo y divisivo. Su utilización en el repertorio clásico y jazzístico. Ejemplos: Jeanine Rueff (*Concertino*), André Jolivet (*Fantaisie-Improptu*) y John L. “West” Montgomery (*West Coast Blues*)**

Durante el siglo XX, fueron muchos los componentes que contribuyeron a que la música tomara directrices inimaginables. Entre ellos, cabe destacar el ritmo, el elemento más primario de la música, el cual, también experimentará cambios que se verán reflejados en piezas simbólicas del repertorio de saxofón. Yacieron muchas fuentes de inspiración en las cuales los compositores se fundamentaban a la hora de la creación, pero sin lugar a dudas, los ritmos derivados del jazz fue la fuente más determinante.

Paul Creston<sup>48</sup> se puede considerar uno de los primeros compositores americanos que experimentó dentro de la forma sonata con ritmos provenientes de la música jazzística. Muestra de ello es su obra más trascendental, *Sonata Op. 19*, en la cual el compositor también exhibe de una forma remarcable su acercamiento al jazz tanto en aspectos melódicos y armónicos. Posteriormente, sobre esta pieza se centrará un pequeño análisis melódico, armónico y rítmico. También cabe destacar tres piezas menos célebres: *Rapsodia Op. 108* (*Rapsodia Op. 108b*), *Suite Op. 5* y *Suite*.

### ***Sonata Op. 19***

Esta obra para saxofón y piano fue compuesta en 1939 y dedicada al saxofonista americano Cecil Leesson, quien junto con el pianista Joseph Warner, realizó su primer estreno el 9 de enero de 1940, en Tiffin (Ohio).

Cecil Leesson, nació el 16 de Diciembre de 1902 en Cando (Dakota del Norte), y es considerado como el pionero de los solistas norteamericanos. Encargó y estrenó conciertos de

---

<sup>48</sup> Compositor y organista americano de origen italiano, nacido y fallecido en Nueva York en 1906-1985.

Su inicio en el mundo de la música fue interrumpido por verse forzado a dejar sus estudios para trabajar y ayudar en la economía familiar. Entre otros músicos, tuvo amistad con Walter Piston y Peter Mennin. Su primer empleo como músico lo tuvo a partir de 1926, trabajando como organista para películas mudas. Trabajó en el teatro hasta el año 1929 y posteriormente fue contratado en Nueva York en la Iglesia de St. Malachy, donde estuvo trabajando durante los treinta siguientes años.

Entre su producción de obras destaca su obra *Seven Theses for Piano*, publicada por New Music Quarterly. Escribió varias obras para la radio y la televisión, incluyendo *Philco Hall of Fame*, *Creeps by Night* y *Storyland Theater*, por las cuales recibió varios premios importantes.

En 1940 Creston aceptó un puesto como profesor de piano y composición en la Cumington School of the Arts en Massachussets. Desde 1944 y durante la década de 1950, fue director musical del programa “Hour of Faith” de la radio ABC.

A partir de la época de los años 50, tuvo un mayor éxito comercial. Estrenó más de treinta obras nuevas. Su fama internacional ha sido comparada con la de compositores americanos importantes como Gershwin, Barber y Harris. Desde 1956 hasta 1960 fue nombrado presidente de la Asociación Nacional de Compositores y Directores Americanos.

Biografía extraída de:

“Creston, Paul.” *Enciclopedia Beethoven Radioemisoras*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=487](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=487) (1 de abril de 2005).

“Creston, Paul.” Wikipedia, la enciclopedia libre. S.f. En línea. Disponible en: [es.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Creston](http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Creston) - 31k – (1 de abril de 2005).

compositores tan importantes como Paul Creston, Janomir Weinberger, Edouar Moritz, Burnet Tuthill, Leon Stein, Robret Sherman y Morris Knight<sup>49</sup>.

Este saxofonista, el 13 de enero de 1938, junto con la Orquesta Filarmónica de Rochester, se hizo cargo de la primera audición del Concierto en Mi bemol de Alexander Glazounov en los Estados Unidos.

La *Sonata Op. 19* consta de tres movimientos:

1) With vigor: el primer tiempo de esta obra, es una versión modernizada de la forma tradicional allegro de sonata. En ella, podemos observar cómo el compositor hace uso de progresiones poco usuales, de modos y de escalas artificiales.

Ejemplo 25. Creston, Paul; *Sonata Op. 19*, para Saxofón Alto en Mib y piano, 1r movimiento “With vigor”:

a) Compases 1-2

The image shows a musical score for Alto Saxophone and Piano. The Alto Saxophone part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. It begins with a forte (f) dynamic and features a melodic line with slurs and ties. The Piano accompaniment is written in a bass clef with the same key signature and time signature, also starting with a forte (f) dynamic. It consists of chords and single notes that support the saxophone melody.

Fuente: Creston, Paul. *Sonata, Op. 19*. USA: Shawnee Press, Inc., 1939, pp. 2-3.

Para constatar que la pieza es una “versión modernizada de la forma sonata”, he creído oportuno realizar un pequeño análisis armónico y melódico de su introducción (doce primeros compases de la exposición del tema A del primer tiempo) mediante el cifrado americano, con la finalidad de visualizar claramente la progresión que el compositor utiliza. En primer lugar, me ha llamado la atención que el autor utilizara doce compases para la exposición del tema A, porque, como todos sabemos, la estructura de un blues se basa normalmente en doce compases. A pesar de este hecho, es una coincidencia poco significativa, ya que la estructura armónica utilizada por Creston no tiene nada que ver con las estructuras bluesísticas.

### **Función tonal y análisis melódico del tema A:**

Cualquier tonalidad posee una relación más o menos remota con todas las demás tonalidades. Esto es debido a que todas ellas tienen acordes que se relacionan entre sí (doble

<sup>49</sup> Chautemps, Jean Louis, Daniel Kientzy, y Jean Marie Londeix. *El Saxofón*. París: éditions Jean-Claude Lattès, 1987. 2ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1990, p. 24.

relación), originando un amplio abanico de posibilidades a la hora de la creación, ya que a partir de un determinado centro tonal podremos conducir la melodía a cualquier otro centro tonal. El análisis de estos doce compases denota la gran capacidad intelectual, imaginación y originalidad que tuvo este compositor.

Cuadro 5. Creston, Paul; *Sonata Op. 19*, análisis tema A (compases 1-3):

Colores para distinguir las tonalidades de los fragmentos analizados (cuadro 5, 6, 7, 8, 9)

- Rojo: tonalidad de Do Mayor
- Azul: tonalidad de Re Mayor
- Rosa: tonalidad de La Mayor
- Verde oscuro: tonalidad de Si Mayor
- Gris oscuro: tonalidad de Mi Mayor

	COMPÁS 1	COMPÁS 2			COMPÁS 3
SAXOFÓN	Escala Frigia	Dórica bebop			Melodía basada en notas de las armonía
PIANO	SV7/I IMaj7	V7/I	SV7/IV V/vi	SV7/I iii-7 V/iii	SV7/ii V7/vi IMaj7 SV7/ii V7/V IVMaj7 SV7/IV V7
CIFRADO	Db7 / CMaj7,	G7(b13)/ F#7(13) / F#-7(6) / Db7, E Ab			DMaj7 / - / Eb7 / E7(13)

Al construir la melodía, el compositor no hace uso de todas las notas de la escala que utiliza en cada momento. En algunos fragmentos es difícil ver qué tipo de escala ha escogido para la melodía, pero sí se puede observar que generalmente cada nota que introduce concuerda perfectamente con el acorde de la progresión armónica utilizada.

En el primer compás de la sonata, Creston ya hace patente el uso de la politonalidad, yuxtaponiendo la tonalidad de Si mayor (saxo) sobre la de Do mayor (piano). Mientras el saxofón alto comienza la melodía con mucha fuerza en la escala modal frigia de la tonalidad de Si mayor, el piano contesta al saxofón con acordes de séptima pero suprimiendo la quinta del mismo, algo muy habitual en el jazz para dejar al intérprete mucha más libertad a la hora

de elegir la escala a ejecutar. El modo frigio se forma sobre el tercer grado de la escala mayor. Estos modos se denominan “modos auténticos”.

Ejemplo 26. Modos auténticos:



Fuente: Iturralde, Pedro. *324 Escalas para la improvisación de jazz*. 2ª ed. 1992. Madrid: Opera Tres Ediciones Musicales, 1990, pp. 1-4.

Dependiendo del modo que se utilice y cómo se utilice, se omitirán unas notas u otras. Las notas omitidas se denominan “avoid notes”. A la hora de construir los acordes y para que su sonoridad sea correcta, se han de tener en cuenta las notas a omitir. Estas notas se pueden utilizar melódicamente y son las que caracterizarán el modo. El empleo de las escalas modales en jazz buscando coloridos diferentes es muy frecuente. Dentro del jazz modal, el jazzman más significativo fue Miles Davis<sup>50</sup>.

Por otro lado, si se analiza la nota del saxofón (melodía) que funde con los acordes, veremos que coincide con las extensiones de los acordes de séptima 9 y #9, dando mayor colorido y una mayor tensión a la melodía.

Creston introduce en el primer compás un acorde sustituto (Db7) resolviéndolo en un acorde de tónica (CMaj7). Este paso es muy típico verlo en las progresiones jazzísticas. Si hubiera escrito la melodía un jazzman o hubiera improvisado sobre estos acordes, seguramente hubiera utilizado la escala “lidia b7”, la cual desciende del cuarto modo menor melódico, dando así otro color a la melodía.

La melodía del segundo compás se podría considerar que está construida mediante la escala dórica bebop<sup>51</sup>. Es obvio que, dependiendo de la nota de partida para la construcción de la escala, se formará una escala diferente. En este compás, si comenzamos en la nota Re# (segunda nota de la melodía), veremos cómo se forma esta escala, muy típica en la improvisación jazzística (melódicamente el autor omite alguna nota de la escala).

<sup>50</sup> El estudio detallado de la carrera de este artista ofrece un panorama fiel de la historia del jazz a partir de los últimos años cuarenta. Con su álbum *Kind of Blue* (Columbia CL 1355), empezó a utilizar escalas modales en sus temas, creando nuevas sonoridades (Fuente: Tirro, Frank. *Historia del Jazz Moderno*. USA: W.W.Norton Company Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001, p. 77).

<sup>51</sup> Bergonzi, Jerry. *Jazz Line*. USA: Avance Music, s.f, p. 16.

Ejemplo 27. Escala bebop menor, 2º compás:



En el tercer compás, en la melodía del saxofón, el compositor hace hincapié sobre el Do#, creando de esta forma más tensión. Si se analiza verticalmente el compás tercero, veremos cómo dentro de la progresión armónica que realiza el piano, el Do# implica una tensión u otra dependiendo del acorde en el cual está ubicado (ver ejemplo 28).

Ejemplo 28. Creston, Paul; *Sonata Op. 19*:

b) Compases 3-5



Fuente: Creston, Paul. *Sonata, Op. 19*. USA: Shawnee Press, Inc., 1939, pp. 2-3.

Cuadro 6. Creston, *Sonata Op. 19*, análisis tema A (compases 4-6):

	COMPÁS 4	COMPÁS 5	COMPÁS 6
SAXOFÓN	Frigia	Arpeggio 7ª mayor comenzado por la 5ª	Mixolidia b6 o Lidia b7
PIANO	IMaj7 SV7/IV V7/IV SV7/IV SV7/ii (V7/ii) SV7/ii SV7/I V7 SV7/I	IV SV7/I SV7/vi	V7/I SV7/IV SV7/iii V7/vi SV7/ii V7/V V7/V SV7/I V/IV
CIFRADO	AMaj7/ Eb7/ A7(#11)/ Eb7,	DMaj7/ ./. / ./. / Bb7,*	E7 / ./. / ./. / Eb7(#9) D7

Ejemplo 29: Creston, *Sonata Op. 19*:

c) Compases 6-8



Fuente: *ibídem*.

Como hemos mencionado anteriormente, dependiendo de la nota de inicio para construir la escala se obtendrá un resultado distinto. Considerando que la melodía del compás seis (semicorcheas) comienza por la nota Fa# la escala que surgiría sería la “mixolidia b6” (F#-G#-A#-B-C#-D-E-F#), en la cual se altera ascendentemente el sexto grado de dicha escala. Sin embargo, si estimáramos que la escala comienza a partir de la nota Mi, se denominaría “lidia b7”, que es la escala mixolidia o dominante pero con el cuarto grado alterado ascendentemente. Ambas escalas pertenecen al modo menor. El Mi sostenido que aparece en la segunda parte del compás 6 de las semicorcheas, se podría analizar como una escapada.

Cuadro 7. Creston, *Sonata Op. 19*, análisis Tema A (compases 7-9):

	COMPÁS 7	COMPÁS 8	COMPÁS 9
SAXOFÓN	Arpegios de 5 <sup>a</sup> aumentada	Prolongación de la melodía con los arpegios de 5 <sup>a</sup> aumentada y arpegio de séptima disminuida	Escala bebop menor
PIANO	V7/iii V/ii SV7/IV SV7/IV	V7/vi V7/I V7/IV	IMaj7
	SV7/I V7/iii SV7/vi SV7/V	SV7/IV IV V/ii V/V	IMaj7 IMaj7
	V/vi V7/V SV7/I Imaj7 V/iii	V/ii V7/IV	
CIFR.	Db7/B7(13)/Bb7/AMaj7/Ab7,	(#11) F#7 (9) / F6 / A7(13) / D7(#9),	./ / DbMaj7/CMaj7(#9)/BMaj7(#9)

Enarmonizando a sostenidos cada una de las notas que forman la melodía del saxofón del compás nueve, veremos que si comenzamos la escala desde el Do#, se forma la escala “bebop menor”.

Ejemplo 30. Escala bebop menor, compás nueve:



A partir del compás 9 al 12, el compositor crea un diálogo entre el saxofón y el piano utilizando diferentes tipos de escalas.

Cuadro 8. Creston, *Sonata Op. 19*, análisis tema A (compases 10-12):

	COMPÁS 10	COMPÁS 11	COMPÁS 12
SAXO	Resolución de la frase anterior con notas pertenecientes a la escala bebop menor	Eolia (menor natural)	Armónica menor
PIANO	SV7/V SV7/IV V7/vi SV7/vi SV7/V SV7/IV ii- biii SV7/IV V7/vi V7/V V7/iii V7/ii V7/I	V7/vi IMaj7 SV7/IV IVmaj7 V7/V bVIIMaj7 V7/I IMaj7 V7/ii IV	V/I ii-7 V7/vi iii-7 SV7/V I V/ii vi-7 SV7/I V/V vi-7 V/iii SV7/ii
CIFR.	<sup>(9)</sup> <sup>(6)</sup> Bb7 / Ab7(b9) / F#7sus (4) / <u>Dm</u> / <u>Eb</u> (#9), G G	AMaj7 / F#7 / DMaj7 / ./. ,	B / <u>F#-7</u> / Ab7sus4 / Ab-7 / C7(b9) A

Después de utilizar en los compases 9 y 10 la escala bebop menor, finaliza la melodía de esta sección, mediante la escala modal eólica (compás 11), y la armónica menor (compás 12).

Ejemplo 31. Creston, Paul; *Sonata Op. 19*:

d) Compases 9 y 10

Fuente: *ibídem.*

2) With tranquillity: el segundo tiempo tiene forma “lied”.

Cuadro 9. Creston, *Sonata Op. 19*, progresión armónica del segundo movimiento:

III7 V/V bII7 I

IV bIIIMaj7 bIIMaj7 I bVII7 bII7 bVII7 V

IVΔ7 bIV7 V7/V IΔ7 bVII7(9) VI7 V IVΔ7 bIIIMaj7 bIIMaj7 bIMaj7 bVIIMaj7 VI7 V7 bII6 IV

AMaj7, Ab7, F#9, EMaj7, D7(9), C#7, B, AMaj7, GMaj7, FMaj7, EbMaj7, DMaj7, C#7, B7, Bb(6), A

E Eb C# B A G# F# E D C Bb A G# F# F

GMaj7, FMaj7, EbMaj7, DMaj7, C#7, B7, Bb(6), A

D C Bb A G# F# F

C#7, B7, Bb(6), A  
G# F# F

- Gris oscuro: tonalidad de Mi Mayor
- Azul: tonalidad de Re Mayor
- Rosa: tonalidad de La Mayor

Analizado de la partitura: Creston, Paul. *Sonata Op. 19*. USA: Shawnee Press, Inc., 1939, pp. 15-16.

A la hora de hacer un análisis armónico debe estar clarísimo la diferencia entre una progresión diatónica y una progresión cromática. Los acordes que constituyen una progresión

diatónica están formados por notas de la misma tonalidad, mientras que los acordes de una progresión cromática contienen notas alteradas cromáticamente o notas extrañas a la tonalidad principal. Los acordes o notas dentro de los acordes modificados sirven para conducir una melodía de una tonalidad a otra. Esta sonata es un ejemplo formidable, porque el compositor enlaza perfectamente diferentes tonalidades de una manera muy peculiar.

La progresión de los siete primeros compases (introducción del piano) se puede dividir en dos o tres secciones, dependiendo del análisis que realicemos (véase el cuadro 9). La primera es en la cual el bajo realiza una progresión descendente dentro de la tonalidad de Mi mayor, la segunda es donde el compositor realiza más modulaciones mediante séptimas mayores y séptimas de dominante (acordes sustitutos) hasta llegar a la tonalidad de La mayor (compás siete), que realmente es la subdominante de Mi mayor.

Si pensamos en la tonalidad de Mi mayor, y observamos la progresión, distinguiremos que la introducción del piano termina al igual que empieza en el IV grado. Esto es muy frecuente verlo en las progresiones jazzísticas y sobre todo en el blues, de hecho, a este tipo de cadencia se le denomina “cadencia de blues”. Cuando la progresión armónica se detiene sobre este acorde también se le denomina “semicadencia”.

Todos los acordes que utiliza en la progresión están relacionados entre sí. El ejemplo lo tenemos en el compás tres, en el cual Creston introduce en la progresión el acorde bVII. Este acorde no es diatónico aunque sí de uso frecuente en una progresión diatónica. Se forma bajando un semitono a la fundamental del acorde del séptimo grado obteniendo como resultado un acorde mayor. Dicho acorde, al tener el cuarto grado de la tonalidad principal (La) tiene una cierta función de dominante. En el jazz o en la música moderna es muy corriente utilizarlo moviéndose hacia el primer grado o en una cadencia IV-V-I, sustituyendo el acorde con función de V por el acorde bVII, es decir, IV-bVII-I.

Ejemplo 32. Acorde bVII:



El acorde  $C\#7/G\#$ , está relacionado con la tonalidad de Mi Mayor porque está formado a través del área de subdominante del modo mayor, y es de uso muy habitual en los intercambios modales.

Entre el compás cinco y seis, introduce acordes de séptima mayor. Aunque en el segundo compás realiza un intercambio modal mediante la utilización de un acorde sustituto, es a partir del compás cinco y seis, y a través de la utilización de acordes de séptimas mayores, donde hace más patente los intercambios modales. El acorde bIIIMaj7 que introduce en el compás cinco proviene de la escala menor natural. Éste produce en la progresión un cambio muy original y a la vez inesperado.

El bajo y la melodía definen claramente la tonalidad de este movimiento. Con carácter melódico, muy expresivo y coincidiendo con el primer tiempo, comienza la melodía principal en modo frigio en la tonalidad de Mi mayor. Si observamos la progresión armónica descendente de la introducción del piano, advertiremos que el autor utiliza acordes dominantes sustitutos, dominantes secundarios e intercambios modales (I.M.), creando un colorido diferente, intenso, original e innovador. No es difícil diferenciar cada uno de estos tres procedimientos armónicos. A continuación, expondremos una breve explicación de cada técnica con la finalidad de dilucidar todavía más este análisis: los dominantes sustitutos son aquellos que dentro de una progresión armónica sustituyen a algún dominante diatónico, dando un color mucho más cromático. En un análisis jazzístico se suelen representar mediante la abreviatura “Sub” o “SV”; los secundarios, son aquellos que están relacionados con algún grado de la tonalidad principal del fragmento y se representan normalmente mediante una flecha de conexión del acorde secundario al relacionado; y por último, el intercambio modal se basa en la utilización en el modo mayor de acordes procedentes de otros modos. Lo más frecuente es la utilización de acordes procedentes del modo Eolio, es decir, del área de subdominante menor de dicho modo. La utilización de todo este tipo de acordes en la misma progresión se denomina “modulación introtonal”, que relaciona y enlaza perfectamente todos los acordes sin perder la estabilidad del modo mayor.

3) With gaiety: el tercer movimiento es donde mayormente el autor utiliza como recurso compositivo la “polirritmia”, utilización simultánea de dos o más ritmos que no se perciben fácilmente como derivados uno del otro o como simples manifestaciones del mismo compás; a veces se le denomina “ritmo cruzado”. Su forma es un rondó en 7 partes y 4 episodios (ABACADA). La célula rítmica de la melodía principal del tema A, alterna la pulsación ternaria (3/8) y binaria (2/8), muy corriente en la improvisación de jazz. Como similitud a esta característica, Leonard Bernstein compuso la obra *América*, donde también alterna diferentes compases (6/8 con 3/4). Dentro del repertorio de jazz destacaré un tema estándar *Take Five* de Paul Desmond, compuesto en compás de 5/4 (3/4 +2/4).

Ejemplo 33. Creston, Paul; *Sonata Op. 19*, 3r movimiento, compás 45:

The image shows a musical score for measure 45 of the third movement of Paul Creston's Sonata Op. 19. It consists of two staves: the top staff is for the Saxophone (A. Sx.) and the bottom staff is for the Piano (Pno.). The saxophone part is written in a 2/4 time signature and features a melodic line with various rhythmic values and accents. The piano part is written in a 3/8 time signature and features a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes and accents. A dynamic marking of *p* (piano) is present in both parts. A box containing the number '50' is located above the saxophone staff.

Fuente: Creston, Paul. *Sonata, Op. 19*. USA: Shawnee Press, Inc., 1939, p. 23.

Este fragmento de la sonata anteriormente expuesto es un claro ejemplo de polirritmia. Si se observa la acentuación rítmica y melódica de la melodía del saxofón y del acompañamiento del piano se aprecia cómo el autor entrelaza pulsaciones binarias con ternarias. Mientras el saxofón ejecuta la melodía en compás binario de 2/4, el piano le acompaña con un ritmo ternario de 3/8 y termina dicho acompañamiento con el compás de 3/4.

Verdaderamente, este recurso no se ha explotado hasta llegar al siglo XX, pero según historiadores, el origen de la polirritmia se remonta a finales del siglo XIV en el intrincado estilo musical denominado “Ars Subtilior” (Lat., arte más que sutil). Esta música pertenecía a compositores posteriores a Machaut, como Anthonello de Carseta, Egidius (el nombre de varios músicos), Grimace, Mateo de Perugia, Philopoctus de Carseta. . . El término de “Ars Subtilior” fue introducido por Ursula Günther para denominar un repertorio cuya notación (bautizada por Willi Apel como amanerada, de ahí también “estilo manierista”) combina elementos de la notación francesa e italiana, pudiendo ser extraordinariamente compleja. Dichas composiciones, generalmente en “formes fixes” (grupo de formas que denominan la poesía y la música profana de Francia en los siglos XIV y XV) suelen valerse de texturas que son muy complicadas rítmicamente. Parece ser que el repertorio estuvo centrado en el sur de Francia y el norte de España<sup>52</sup>.

La música culta occidental del siglo XX, y sobre todo el repertorio contemporáneo de saxofón, ofrece numerosos ejemplos que suelen escribirse explícitamente con compases que entran en conflicto entre sí. Estas técnicas, son especialmente conspicuas en la música de compositores tan importantes como Elliot Carter.

<sup>52</sup> Randel, Michael. *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Ed. Alianza, 1997, pp. 23, 86, 813.

Por otro lado, el jazz hunde sus raíces en el eclecticismo musical de los afroamericanos. La música tradicional africana abunda en polirritmos, que resultan evidentes en músicas del Nuevo Mundo de origen africano. El jazz, ha sabido perfectamente encuadrar la complejidad rítmica tanto en la utilización de la síncopa de líneas melódicas individuales como en los ritmos complejos que tocan los distintos miembros de un conjunto.

Las melodías jazzísticas, normalmente, se forman a partir de patrones metronómicos subyacentes sobre los cuales se delinean melodías sincopadas y figuras rítmicas. Dichos patrones metronómicos se denominan “ritmos aditivos” o “ritmos divisivos” y su finalidad es simplificar la organización interna de los pulsos y tiempos irregulares en agrupaciones regulares<sup>53</sup>.

Diferencia entre ritmo aditivo y ritmo divisivo:

- Aditivo: transforma los tiempos rápidos en unidades de mayor duración.
- Divisivo: como el nombre indica, subdivide usualmente los tiempos lentos y las grandes agrupaciones en unidades de menor tamaño.

La utilización del ritmo aditivo permite a los compositores la creación de grupos complejos y polirrítmicos. Son numerosas las piezas para saxofón en las cuales aparecen fragmentos con tales características, fundamentalmente en el repertorio de la segunda mitad del siglo XX. Obras importantísimas dentro del repertorio dan muestra de la utilización de esta técnica como el *Concertino* para saxofón y 11 instrumentos de Jeanine Rueff, junto con su *Sonata* para saxofón solo, la obra integral de Lucie Robert, *Fantaisie-Improptu* de André Jolivet, etc.

**Ejemplo de la parte de reducción de piano del *Concertino* de Jeanine Rueff (p. 13):**

A continuación, expondremos un ejemplo del tercer movimiento del *Concertino* para saxofón alto y orquesta de cámara (con reducción de piano) de Jeanine Rueff donde rítmicamente hay un fragmento muy difícil de ejecutar junto con la orquesta o el piano si se piensa en el compás y figuración rítmica original de la pieza. A Daniel Deffayet, ex profesor del Conservatorio Nacional de París, se le ocurrió una solución impecable para solucionar y facilitar rítmicamente los compases 15-19 del fragmento del tercer tiempo (no. 1). La solución consiste en convertir el compás regular en un compás irregular de 5/16 y enlazar con un 3/8. De esta manera aumenta el número de compases pero simplifica la lectura y es más fácil compenetrar rítmicamente la melodía con el acompañamiento de la orquesta o del piano.

---

<sup>53</sup> Tirro, Frank. *Historia del Jazz Clásico*. USA: W. W. Norton & Company, Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001, p. 119.

Ejemplo 34. Rueff, Jeanine; *Concertino*, partitura (reducción de piano), 3r movimiento:

Fuente: Rueff, Jeanine. *Concertino*. París: Alphonse Leduc, 1951, p. 13.

Ejemplo 35. Rueff, Jeanine; *Concertino*, variación de compases:

Fuente: ibídem.

André Jolivet también hace uso de la polirritmia de una forma muy original en su obra *Fantaisie-Impromptu*, utilizando en la segunda sección dentro del compás ternario de  $\frac{3}{4}$  un ritmo melódico de dos compases binarios (4+2 tiempos). Otra de las características esenciales de la pieza es la contraposición de terceras mayores con terceras menores, elemento esencial dentro de la música bluesística.

En el jazz y sobre todo en la música africana, utilizan mucho más los ritmos aditivos que los divisivos pero, como en casi todo, siempre se pueden encontrar excepciones como el tema jazzístico muy conocido de John L. “West” Montgomery titulado *West Coast Blues*. West Montgomery, guitarrista autodidacta, destacó en los siguientes estilos jazzísticos: Hard Bop, Soul Jazz y Jazz Fusion. Tanto en sus improvisaciones como en sus creaciones (temas), mostró un absoluto conocimiento de la armonía. Dentro de sus interpretaciones a solo, la característica más significativa fue la constante utilización de octavas. Durante los años 50 se convertiría en uno de los guitarristas más importantes del panorama jazzístico, influenciando a nuevas generaciones de jazzmen como George Benson, entre otros.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Guía del jazz. Enciclopedia interactiva del jazz. CD ROM. Barcelona: Ocium, 2005.

La pieza que analizaremos posteriormente, a pesar de que no exterioriza una concepción armónica y melódica demasiado compleja, sí manifiesta una riqueza rítmica interesante para la práctica de la improvisación. En este tema hace uso de ritmos divisivos para facilitar la lectura y al mismo tiempo la interpretación, y poder sentir una pulsación ternaria. Este estándar, a pesar de que tiene 24 compases, se basa en una estructura interna de blues. Podemos observar que el patrón armónico con el cual está construido el tema es una progresión armónica típica del blues.

Cuadro 10. Análisis de *West Coast Blues*:

Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4	Compás 5	Compás 6	Compás 7	Compás 8
Compás 1		Compás 2		Compás 3		Compás 4	
I7 Bb7		bVII7 Ab7		I7 Bb7		ii -7 B-7 V7 (bVII) E7	

Compás 9	Compás 10	Compás 11	Compás 12	Compás 13	Compás 14	Compás 15	Compás 16
Compás 5		Compás 6		Compás 7		Compás 8	
IV7 Eb7		IV7 Eb7		I7 Bb7		I7 Bb7	

Compás 17	Compás 18	Compás 19	Compás 20	Compás 21	Compás 22	Compás 23	Compás 24
Compás 9		Compás 10		Compás 11		Compás 12	
V7 F7		IV7 Eb7		I7 Bb7		V Db7 V GbMaj bII7/I B7+4	

Fuente: Aebersold, Jamey. *Latin Jazz*. Vol. 74. USA: Jamey Aebersold Jazz Inc., 1996, p. 10.

Ejemplo 36. Montgomery, *West Coast Blues*, ritmo divisivo y aditivo, compases 1-4:

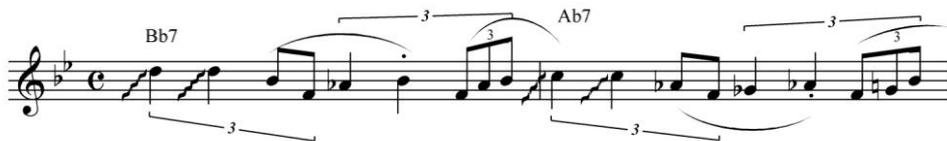
Ritmo divisivo



Fuente: *ibídem*.

Ejemplo 37. Montgomery, *West Coast Blues*, ritmo divisivo y aditivo, compases 1-4:

Ritmo aditivo



Fuente: *ibídem*.

Si examinamos el resultado obtenido de la misma melodía utilizando un ritmo u otro, al interpretarlo nos daremos cuenta que es mucho más fácil el ejemplo de ritmo divisivo que el aditivo, aunque si intentamos realizar una improvisación es preferible y más fácil pensar en la opción de ritmo aditivo. De este modo, la estructura formal estará constituida por doce compases. El pensamiento versátil de varios tipos de ritmos en un mismo fragmento musical o progresión armónica, enriquecerá las líneas melódicas o las improvisaciones porque, entre otros aspectos, nos permitirá combinar no solamente toda clase de grupos irregulares con regulares, sino ritmos ternarios con binarios.

## II. 5. 4. Hanniken, Jos: *Blues & Scherzo*, Op. 5<sup>a</sup>. Relación formal y armónica con la forma estándar del blues. Estructura de blues estándar

Jos Hanniken<sup>55</sup> escribió dos piezas para cuarteto de saxofones: *Blues & Scherzo*, Op. 5<sup>a</sup> y *Variations*, ambas publicadas en la editorial Andel.

<sup>55</sup> Jos Hanniken, sustituyó en 1949 al primer director de orquesta de la Música de la Marina Belga, agrupación militar creada oficialmente en julio de 1947. Este compositor y director de orquesta no solamente amplió la distribución de orquesta, sino que también incrementó el repertorio para esta formación.

Información extraída de la siguiente fuente: Mil.be. “The Royal Navy Band.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.mil.be/navycomp/subject/index.asp?LAN=en&ID=FILE=subjecttext&MENU=0&PAGE=1> (25 de junio de 2005).

El blues ha sido la base para el desarrollo de una gran parte de música actual, pero también para la música culta. Numerosos autores han introducido esta forma estándar en sus obras. *Blues & Scherzo, Op. 5<sup>a</sup>* es una pieza en la cual el compositor hace uso de esta estructura de una manera muy personal.

***Blues & Scherzo, Op. 5<sup>a</sup>***

Esta pieza la cual nos describe un estado emocional desconsolado, melancólico, triste y afligido. Consta de tres temas: AA'B, forma muy utilizada tanto en un blues con estructura armónica mayor, como menor.

Cuadro 11. Estructura del primer movimiento *Blues & Scherzo, Op. 5<sup>a</sup>*:

Introducción: del compás 1 al 4

Blues: del compás 6 (tema A) AL 16

Tema A	
Tema A'	
Tema B	

Fuente: Hanniken, Jos. *Blues & Scherzo, Op. 5<sup>a</sup>*. Bélgica: Andel Uitgave, s.f., p. 1.

Si analizamos la introducción del blues (cuatro primeros compases) y el blues (siguientes doce compases) podemos observar, cómo Hanniken se basa para la construcción de las cuatro líneas melódicas en una progresión armónica interna muy bien elaborada y un tanto compleja.

Ejemplo 38. Hanniken, Jos; *Blues et Scherzo*, introducción blues, compases 1-4:

*Blues sans lenteur*

The musical score shows four staves for Soprano Sax., Alto Sax., Tenor Sax., and Baritone Sax. in E major. The tempo is 'Blues sans lenteur'. Dynamics range from *p* to *mf*. Performance markings include 'B.S.', 'Ant', and 'Apoy.'.

Fuente: ibídem.

Aunque parezca que no estamos en la tonalidad de La menor, en el análisis realizado podemos apreciar cómo cada uno de los acordes que Hanniken introduce, sí están relacionados de alguna forma con esta tonalidad. En la progresión introduce acordes dominantes sustitutos (SV7) relacionados con algún grado de la tonalidad principal y acordes dominantes secundarios, también relacionados con esta tonalidad.

Cuadro 12. Análisis de la introducción, *Blues et Scherzo*:

	Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4
Función tonal	SV7/V	SV7/ii	SVsus4/vi V7sus4/V	SV7/I (*) V/V, V7/VI
Cifrado	F7	C+(b9)/C b9/-./-./	<u>Gsus4(9)/B7sus4(9)(b13)</u> C	Bb7sus4(9) / Db° /B6 / C7

A la hora de cifrar un fragmento musical tenemos que prestar atención a las notas de paso, bordaduras, apoyaturas, anticipaciones y a las escapadas (véanse los ejemplos analizados de la partitura).

Tanto en la música clásica como en la música jazzística, es muy frecuente que los compositores hagan uso de los acordes disminuidos como acordes de paso para enlazar un acorde diatónico vecino con otro o simplemente para colorear la melodía (\*). En esta introducción hace uso del acorde disminuido claramente en el último compás con un fin más bien colorista, ya que los dos acordes que une no son diatónicos. El primero, Bb7sus4 (9) es dominante sustituto y el segundo, B6, dominante secundario.

Cuadro 13. Abreviaturas utilizadas en el análisis de la partitura *Blues et Scherzo*:

B. I. = bordadura inferior	N.P = nota de paso
B. S. = bordadura superior	Esc.= escapada
Apoy.= apoyatura	R. = retardo.
Ant.= anticipación	

Las notas marcadas con un asterisco (\*), se pueden considerar como apoyaturas. También sería correcto cifrarlo como:

- B6; contando con las tres voces superiores, es decir, soprano, alto y tenor.
- Db7sus4(9); contando con las cuatro voces.

El número “9” colocado en el tercer compás del primer pentagrama (saxo soprano) del ejemplo siguiente, quiere decir que corresponde a la novena del acorde principal. Sería también correcto considerarla como nota de paso.

Ejemplo 39. Hanniken, Jos; Blues, compases 5-8, no. A:

The musical score for Example 39 consists of four staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Bass Saxophone (B. Sx.). The key signature is two sharps (F# and C#). The score is divided into four measures. The first measure is marked with a box containing the letter 'A'. The first staff (S. Sx.) starts with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with an anticipatory note (Ant.) in the second measure and a 9th note in the third measure. The second staff (A. Sx.) starts with a dynamic marking of *p* and includes an anticipatory note (Ant.) in the second measure. The third staff (T. Sx.) starts with a dynamic marking of *p* and includes an anticipatory note (Ant.) in the second measure. The fourth staff (B. Sx.) starts with a dynamic marking of *p* and includes a passing note (N.P.) in the first measure. The score concludes with a fingering sequence of 1, 3, 5, 6 in the final measure.

Fuente: ibídem.

Cuadro 14. Análisis Blues, compases 5-8:

	Compás 5	Compás 6	Compás 7	Compás 8
Función tonal	I-7 VI I-7 VI	V V7/IV	VI V SV7/IV	I6 I-6
Cifrado	$\frac{A-7}{G} / F / \frac{A-7}{G} / F /$	$\frac{E}{F} / \cdot / \cdot / \cdot / \frac{A7}{C\#} /$	$F / E^* / Eb7(9) / \cdot / \cdot /$	$E6 / \cdot / \cdot / E-6 / \cdot / \cdot /$

Cuadro 15. Esquema de acordes dominantes secundarios y sustitutos de La menor:

Tonalidad	La menor				
Dominantes secundarios	E7	F#7	A7	B7	C#7
	V7	V7/ii	V7/iv	V7/V	V7/vi
Dominantes sustitutos	Bb7	C7	Eb7	F7	G7
	SV7/I	SV7/ii	SV7/IV	SV7/V	SV7/vi

Fuente: Andy, Jaffe. *Jazz Harmony*. USA: Avance Music, 1996, p. 72.

Las notas de paso que introduce en el segundo tiempo del compás siete forman el acorde triada de Mi mayor (E\*).

Ejemplo 40. Hanniken, Jos; *Blues*, compases 9-12:

The musical score for Example 40 consists of four staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Bass Saxophone (B. Sx.). The key signature is two sharps (F# and C#). The score covers measures 9 to 12. Measure 9 is marked with a '9' above the staff. Measure 10 has a '6' below the bass staff. Measure 11 has a '9' above the soprano staff. Measure 12 has a '13' above the tenor staff. Dynamics include piano (p), sforzando (sfz), mezzo-forte (mf), and non-pedal (N.P.). Articulation includes accents (Ant.) and slurs.

Hanniken, Jos. *Blues & Scherzo*, Op. 5ª. Bélgica: Anel Uitgave, s.f., p. 1.

Cuadro 16. Análisis Blues, compases 9-12:

	Compás 9		Compás 10		Compás 11		Compás 12	
Función tonal	I6	I6	V7(SV7/V)	V7/I	SV/ii	SV7/I	SV7/IV	SV7/ii
Cifrado	E6 / E6		$\frac{C7}{E} / \cdot / \cdot / \cdot / \frac{B7}{F\#}$		G / · / · / F7 / · / · /		Bb7 / · / · / $\frac{G7}{F}$	

A continuación, expondremos un esquema de los acordes diatónicos, dominantes secundarios y sustitutos de la tonalidad de Mi mayor. Este esquema además de aclarar mucho más el análisis anterior, pone de manifiesto los diferentes acordes que el compositor podría haber utilizado.

Cuadro 17. Esquema de acordes dominantes secundarios y sustitutos de Mi Mayor:

Tonalidad	Mi Mayor						
Acordes diatónicos	E6(EMaj7)	F#-7	G#-7	AMaj7	B7	C#-7	D#Ø7
Función	I6	ii-7	iii-7	IV	V7	vi-7	viiØ
Dominantes secundarios	(B7)	C#7	D#7	E7	F#7	G#7	nada
	(V7/I)	V7/ii	V7/iii	V7/IV	V7/V	V7/vi	-
Dominantes sustitutos	F7	G7	nada	Bb7	C7	D7	nada
	SV7/I	SV7/ii	-	SV7/IV	SV7/V	SV7/I	

Las notas de paso que introduce en el segundo tiempo del compás once forman el acorde triada de Sol bemol (Gb\*). En el mismo compás introduce una tensión diatónica: la novena (9) del acorde F7. Patrones de este tipo en todas las tonalidades suelen utilizarse para la práctica instrumental y sobre todo para la práctica del fraseo que caracteriza principalmente la música jazzística.

En el compás 12, incorpora como nota de paso la trecena diatónica del acorde Bb7. En el tercer tiempo incluye la sexta bemol como nota de paso aportando a la línea melódica un color muy propio del jazz.

Ejemplo 41. Hanniken, Jos; *Blues*, compases 13-16:

The musical score shows four staves for saxophones. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features various rhythmic patterns and dynamics. A bracket labeled 'B' spans measures 13-16. Dynamics include *mf* and *p* with hairpins. The bass saxophone part has a *p* dynamic at the start of measure 13 and *mf* in measure 14.

Fuente: ibídem.

Cuadro 18. Análisis Blues, compases 13-16:

	Compás 13	Compás 14	Compás 15	Compás 16
F. tonal	VII <sup>o</sup>	I (*)	ii-7	V7
Cifrado	C-7(b5)/Db(#5)/A#dim /Eb-7, C#	D7 / ./. /D(#5)(9)/ Eb-7, F#	Gb (#5) / ./. /Bb-7(b5) / Db	Eb-7, Bb-6 /Eb7

Diagram showing chord progressions and functional relationships between measures 13-16. Arrows indicate voice leading and functional connections between chords.

Como podemos ver en este cuadro anterior, todos los acordes de este fragmento son diatónicos menos el último que es un dominante secundario.

Verificar el análisis del cuadro anterior con el siguiente cuadro:

Cuadro 19. Esquema de acordes dominantes secundarios y sustitutos de Reb mayor:

Tonalidad	Reb mayor						
Acordes diatónicos	DbMaj7	Eb-7	F-7	GbMaj7	Ab7	Bb-7	C <sub>0</sub> 7
Función	I <sub>6</sub>	ii-7	iii-7	IV	V7	vi-7	vii <sub>0</sub>
Dominantes secundarios	(Ab7)	Bb7	C7	Db7	Eb7	F7	nada
Dominantes sustitutos	(V7/I)	V7/ii	V7/iii	V7/IV	V7/V	V7/vi	-
	D7	E7	nada	G7	A7	B7	nada
	SV7/I	SV7/ii	-	SV7/IV	SV7/V	SV7/I	-

Podemos observar que la progresión que se utiliza en esta pieza no es estándar y que en la parte B del blues introduce numerosas alteraciones tanto en los acordes mayores como en los menores, cualidad muy explotada a partir de la segunda mitad del siglo XX en la música sinfónica o de concierto y en el jazz.

Las cuatro líneas melódicas están perfectamente entrelazadas entre sí y, aunque aparentemente son muy fáciles de ejecutar, manifiestan una riqueza armónica impecable.

Para constatar la complejidad de la progresión armónica utilizada por Hanniken, a continuación, expondremos una estructura armónica simple de un blues menor. A pesar de que existen muchas variaciones de la estructura de blues, normalmente, se tiende a situar una subdominante (IV) en los compases dos y cinco, y una cadencia de movimiento en los compases cuatro y nueve.

Cuadro 20. Estructura de blues estándar<sup>56</sup>:

FORMA BASE DEL BLUES												
Compás:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Función tonal:	I				IV		I		V		I	

---

BLUES MENOR SENCILLO												
Compás:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	Cm   Fm   Cm   Cm   Fm   Fm   Cm   Cm   Ab7   G7   Cm   (G7)											
Función tonal:	I	IV	I			IV		I		*	V	I

\* El acorde Ab7 es un dominante sustituto de D7

<sup>56</sup> Información extraída de las siguientes fuentes:

Torrens, Jordi. *Armonía Moderna y otros cuentos*. Barcelona: Yelos, 2000, p. 34.

Herrera, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Vol. 2. 1ª ed. 1987. Barcelona: Antoni Bosch Ediciones, Aula de Música, 1993, pp. 69-71.

## II. 5. 5. Hindemith, Paul: *Konzerstück*. “Una obra en el olvido”

Figura 10. Hindemith, Paul



Paul Hindemith<sup>57</sup>, considerado como una de las figuras más importantes e influyentes del siglo XX, fue uno de los primeros compositores que compuso una sonata para saxofón y piano.

A parte de su contribución en repertorio saxofonístico, fue amigo del saxofonista Gustav Bumcke y motivó a numerosos de sus alumnos (B. Heiden, E. von Borck. . .) a escribir obras para el saxofón<sup>58</sup>.

Fuente: Enciclopedia Encarta

---

<sup>57</sup> Compositor, viola, director de orquesta, y teórico alemán, nacido en Hanau (Hess) en 1895 y fallecido en Frankfurt en 1963. Estudió en el Conservatorio de Hock (Frankfurt). Durante su etapa como estudiante, trabajó en orquestas de baile, teatros y cines. Entre 1915 y 1923 pasó de concertino a director de la orquesta de la Ópera de Frankfurt. En 1921 creó el Cuarteto Amar-Hindemith. Se consagró como compositor durante los años veinte, y se le consideró como el sucesor de Richard Strauss.

Fue profesor de composición en la Hochschule für Musik de Berlín (1927). En 1936, aún con el apoyo de Wilhelm Furtwängler (director de la Orquesta Filarmónica de Berlín), Hitler prohibió sus obras debido a su extremado modernismo, llamando a su arte como “arte degenerado”, término genérico peyorativo utilizado en Alemania por el movimiento nacionalsocialista para designar las obras de arte y las diferentes tendencias del arte moderno prohibidas por razones ideológicas.

Hindemith, unos años más tarde se trasladó a Turquía hasta 1940, cuando emigró a Estados Unidos para impartir clases en la Universidad de Yale. En 1946, adquirió la nacionalidad estadounidense pero, en 1953 regresaría a Europa para enseñar en la Universidad de Zurich. Murió el 28 de diciembre de 1963 en Frankfurt.

Compuso varias sinfonías, óperas, ballets, sonatas, conciertos, música para banda, música de cámara, piezas vocales y obras para viola. Desde los tiempos de Wieprecht, la música de concierto interpretada con instrumentos de viento (música para banda), eran adaptaciones y transcripciones de obras orquestales. La evolución tuvo su origen cuando los más importantes directores de bandas e intérpretes de reconocido prestigio convencieron a compositores de la talla de Ralph Vaughan Williams, Gustav Theodore Holst, Paul Hindemith, Ígor Stravinski y Karel Husa, a escribir obras para este tipo de formación.

Fue defensor del concepto Gebrauchsmusik (música para todos los usos, “música para usar”), movimiento surgido de la prédica de Bertolt Brecht que sostenía que los artistas debían mantener el contacto con el pueblo.

Elaboró varios métodos destacando: *El arte de la composición musical* (1941), *Curso concentrado de armonía tradicional* (1943) y *El mundo de un compositor* (1952), sus memorias.

Información extraída de las siguientes fuentes:

MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003.

Robert P. Morgan, *La Música del siglo XX*. USA: W.W. Norton & Company Inc., 1991. Barcelona: Ediciones Akal, 2ª ed. 1999, p. 241.

En las piezas que escribió para saxofón, muestra su propio método respecto al tratamiento de la armonía y la tonalidad, basado en una jerarquía entre la tensión (disonancia) y la relajación (consonancia). Al igual que el ruso Alexandr Nikoláievich Skriabin y el húngaro Béla Bartók, Paul Hindemith exploró las armonías basadas en cuartas. Compuso obras centrándose en una nota tónica. Desarrolló diferentes técnicas de composición como la repetición de notas críticas, el movimiento simétrico por encima y por debajo de la tónica y, unas maneras novedosas de tratar la disonancia.

Junto con Ígor Stravinski, Serguéi Prokófiev y Dmitri Shostakóvich, se le ha considerado como uno de los músicos más destacados de la tendencia Neoclasicista.

En la música de Paul Hindemith, lo más destacable es la influencia del jazz y de la música popular. El compositor reafirmó todas sus influencias en un apunte autobiográfico escrito el año 1922, en la revista *Neue Musik-Zeitung* (Nueva revista de la Música)<sup>59</sup>:

He labrado los siguientes campos de la música: todo tipo de música de cámara, películas, cafés, salones de bailes, operetas, bandas de jazz y bandas militares.

Su contacto con el mundo del jazz, le llevó incluso a escribir un concierto para clarinete para Benny Goodman<sup>60</sup>, virtuoso clarinetista estadounidense que destacó tanto en el mundo del jazz como en el clásico.

---

<sup>58</sup> Chautemps, Jean Louis, Daniel Kientzy, y Jean Marie Londeix. *El Saxofón*. París: éditions Jean-Claude Lattès, 1987. 2ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1990, p. 24.

<sup>59</sup> *Neue Musik-Zeitung*, Sonderheft zum 11 (1922): 33. Citado en Robert P. Morgan, *La Música del siglo XX*. USA: W.W. Norton & Company Inc., 1991. Barcelona: Ediciones Akal, 2ª ed. 1999, p. 241.

<sup>60</sup> Benny Goodman, nació en Chicago y se formó en el Hull House y el Lewis Institute de la ciudad. Con la edad de diez años, comenzó sus estudios y durante los cuatro siguientes actuó con diversos conjuntos locales de baile. El éxito de su orquesta, formada en 1934, vendría a partir de 1936, después de varias apariciones radiofónicas semanales, convirtiéndose en uno de los músicos más famosos de Estados Unidos. El estilo de Benny Godman se caracterizó por el “swing” de sus piezas. Incluso se le llegó a apodar como el “Rey del Swing”. La era establecida entre 1935 y 1945 se definió como “Era del swing”. Goodman supo mejor que nadie definir este estilo mediante el establecimiento de una serie de parámetros técnicos con la finalidad de popularizar esta música. Goodman también destacó por sus interpretaciones de conciertos clásicos, como el *Concierto para clarinete* de Wolfgang Amadeus Mozart. Junto al concierto que Hindemith le escribió para clarinete, hay que destacar las composiciones que le escribieron compositores del mundo clásico tan importantes como Béla Bartók (*Contrasts*) y Aaron Copland.

Información extraída de las siguientes fuentes:

Guía del jazz. Enciclopedia interactiva del jazz. CD ROM. Barcelona: Ocium, 2005.

Su música podría tener un cierto paralelismo con la música del compositor Cocteau y del grupo de “Los Seis”, pero como podemos observar en las obras que escribió para saxofón, con un cierto distintivo. En general, es mucho más compleja y desarrollada.

La producción para saxofón de este gran compositor, coincide con la simplificación estilística a partir de la década de 1930. El mismo compositor habla de ello el año 1953 en la revista *El Mundo del compositor*:

Una vez que la técnica de la escritura y el estilo se han organizado en esta dirección (por la que la música satisface los deseos del amateur) el autor experimentará un cambio radical a la hora de componer: la importancia que, en este tipo de composiciones, se daba a los aspectos morales, pasará a ser algo reconocible en las que escriba para el concertista profesional y hablará a la audiencia general guiado por un espíritu diferente<sup>61</sup>.

Intentó reducir las distancias entre compositor y público, entre el músico como especialista y el músico como amateur.

Hindemith ha influido no solamente en compositores anteriores a la Segunda Guerra Mundial, sino en compositores posteriores. Dentro del repertorio de saxofón sus obras tienen una gran importancia, no solamente por lo que representó este compositor dentro de la música del siglo XX sino, porque a lo largo de la historia han sido muy pocos los compositores importantes y de reconocido prestigio quienes han escrito para este instrumento. Durante el mismo periodo muchos alumnos de Hindemith como Sigfrid Kargelert, Hans Brehme, Bernhard Heiden. . . escribieron interesantes e importantes obras para saxofón.

#### **Repertorio para saxofón: *Konzerstück*. “Una obra en el olvido”**

De su producción para saxofón (*Sonate, Trio Op. 47*), *Konzerstück* es la pieza donde claramente se aprecian influencias del jazz<sup>62</sup>. A pesar de que, a nivel compositivo la *Sonate*<sup>63</sup> está considerada como la obra de más peso, centraremos el análisis en *Konzerstück*.

---

Tirro, Frank. *Historia del Jazz Clásico*. USA: W. W. Norton & Company, Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001, pp. 244-253.

<sup>61</sup> Morgan, Robert P. *La Música del Siglo XX*. USA: W.W.Norton & Company Inc., 1991. 2ª ed. 1999. Barcelona: Ediciones Akal, S.A., 1994, p. 245.

<sup>62</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 173.

<sup>63</sup> *Sonate* fue escrita en 1943. Tiene cuatro movimientos: 1) Ruhig bewegt, 2) Lebhaft, 3) Sehr langsam y 4) Lebhaft. Comienza en la tonalidad de Mib mayor, le sigue un Scherzo en la tonalidad de si menor. El tercer movimiento, se puede juzgar como el más expresivo de todos y el último movimiento (animado finale, escrito en

En Junio de 1933, en la ciudad de Berlín, este compositor escribió para Sigurd Rascher el dúo de saxofones *Konzerstück*, obra que no se daría a conocer hasta treinta años después, hecho que el propio Hindemith no entendería jamás. El estreno de la obra tuvo lugar en 1960, en Eastman School de Roshester (Nueva York), a cargo de Sigurd Rascher y su hija Carina. A pesar de que padre e hija realizaron numerosas interpretaciones de esta pieza tanto en Europa como en Estados Unidos, Hindemith nunca llegaría a escucharla (ver carta original mostrada en el cuadro 22, p. 117).

La pieza original para dos saxofones se puede considerar dentro del repertorio camerístico, como una de las obras más importantes escritas en este periodo. Muchas de las características principales de este compositor son manifestadas en cada uno de los tres movimientos que constituyen la pieza, no obstante, el tercer movimiento y a través de la polimetría utilizada será el que mayor proximidad tendrá hacia el jazz.

Ejemplo 42. Hindemith, Paul; *Konzertstück*, 3r movimiento, compases 1-19:

Lebhaft

Fuente: Hindemith, Paul. *Konzerstück*. Nueva York: McGinnis & Marx Music, 1933, p. 8.

el compás 9/16), se establece un diálogo muy interesante titulado Posthorn. Este diálogo está elaborado partiendo de un poema del propio compositor.

Hindemith, dentro de esta excelente pieza camerística contrapuntística con tintes expresionistas, muestra un lenguaje diferente e innovador. En ella, se puede observar su propio método respecto al tratamiento de la armonía. Hace uso de la disonancia, del unísono, de cuartas y quintas, dando un carácter agresivo y dinámico.

La pieza tiene tres movimientos, *Lebhaft* (vivace), *Mässig langsam* (moderato) y *Lebhaft* (vivace). El primer tiempo está construido a partir de dos temas o motivos: el primero tiene un carácter vivo, temperamental e impulsivo, contrastando con el segundo motivo el cual es repetitivo, melódico, calmado y muy expresivo. En este movimiento es donde mayormente utiliza disonancias.

El segundo movimiento (moderato) se caracteriza por la profundidad e intensidad en la cual expone los dos temas principales. En la interpretación se tiene que tener muy en cuenta la pulsación estable de  $\text{♩}=58$  y los acelerandos tienen que ser progresivos.

El tercer movimiento (véase ejemplo anterior), escrito generalmente en el compás ternario  $3/8$  y con forma rondó, se caracteriza por la utilización de la polirritmia. Ambas melodías están creadas a partir de diferentes ritmos. Aunque en algunos momentos ambas voces dan la impresión de estar construidas mediante ritmos desorganizados e inconexos, están perfectamente entrelazadas entre sí.

Cuadro 21. *Konzertstück*, análisis rítmico de los 19 primeros compases del tercer tiempo:

Saxo 1	$4/8+3/8+3/8+2/8+4/8+2/8+4/8+2/8+3/8+3/8+3/8+4/8+3/8+4/8+4/8+3/8+3/8+3/8 \dots$
Saxo 2	$3/8+3/8+3/8+3/8+2/8+4/8+2/8+4/8+2/8+4/8+2/8+4/8+2/8+4/8+3/8+3/8+3/8+3/8 \dots$

En la partitura manuscrita del *Konzerstück* se publicó una carta de Sigurd Rascher. En ella explicaba a la sociedad los motivos personales que le impidieron estrenar la obra inmediatamente después de su composición. Personalmente ratifico la decisión de Hindemith sobre el comportamiento del intérprete. En aquella época, Sigurd Rascher tenía una reputación considerable y los contactos suficientes para dar vida a esta maravillosa pieza.

## Cuadro 22. Carta original de Sigurd Rascher:

Rascher, Sigurd M. “Unas palabras acerca del *KÖNZERSTSTÜCK* y su compositor”. 2 de Enero de 1975

El Berlín de principios de los años treinta podía muy bien presumir de ser el centro musical de Europa. Los músicos más famosos, bien fueran compositores o instrumentistas, estuvieron allí en algún momento. La Orquesta Filarmónica de Berlín llegó a su punto de máximo apogeo con Furtwängler, así como la ópera Unter den Linder, la ópera Charlottenburg, además de una galaxia de conciertos. Todos los días se interpretaban obras nuevas de todas las categorías, muchas de ellas con saxofón. Puesto que muchos compositores dirigían sus propias obras o estaban presentes durante los ensayos, tuve la maravillosa oportunidad de conocerles (en la Filarmónica, en la ópera, en los conciertos de música de cámara). Ninguno de ellos había pensado antes en un solo de saxofón, pero fue fácil convencer a muchos de ellos mediante una corta demostración en la que se les mostraban posibilidades que valían la pena.

Aunque le había advertido sobre ello, Hindemith eligió escribir una pieza para dos saxofones que me entregó en junio de 1933. Me encantó el hecho de tener una pieza de un compositor tan famoso. Le consulté cantidad de detalles que inmediatamente experimenté en el instrumento. Nos llegamos a compenetrar bastante bien; el único problema era ‘dónde encontrar al otro saxofonista’, y con la emoción del momento, olvidé pedirle que escribiera la habitual dedicatoria en la primera página.

Ésa fue la última vez que vi a Hindemith. Las cohortes de Hitler ya se habían apresurado en tachar de ‘instrumento judío’ al saxofón: mis días en Berlín habían llegado a su fin. Mis preocupaciones por ‘el segundo saxofonista’ habían tenido un buen fundamento. Después de algunos intentos por interpretar el *Konzertstück*, me di por vencido y guardé el impoluto manuscrito en la estantería. No fue hasta el 29 de julio de 1960 cuando pude interpretarlo junto a mi hija Carina en la Escuela de Música Eastman de Rochester, N.Y. Desde entonces lo interpretamos en diversas ocasiones tanto en los Estados Unidos como en Europa. Sin embargo, el compositor no lo había escuchado aún. Por aquel entonces vivía en Suiza. Así pues, lo puse en el programa de un concierto que el *Colegium Musicum* iba a interpretar en el *Tonhalle* de Zurich el 6 de marzo de 1964. Hindemith aceptó la invitación al concierto de Paul Sacher. Esperábamos con ansia el momento de tocar el *Konzertstück* para él. Pero, nuestros planes nunca se vieron cumplidos. En la Navidad de 1963 nos llegó la noticia de la muerte de Hindemith. Nunca escuchó el *Konzertstück*.

2 de junio de 1975

Sigurd M. Rascher.

Fuente: Rascher, Sigurd M. “Unas palabras acerca del *KÖNZERSTSTÜCK* y su compositor”. 2 de Enero de 1975. En *Konzertstück*. Nueva York: McGinnis & Marx Music Publishers, 1933, p. 16.

En la primera edición del *Konzerstück* de Hindemith, el editor mantuvo la nomenclatura alemana utilizada por el compositor. Dentro de esta edición y para beneficio de aquellos que no están familiarizados con estos términos alemanes, el editor ofrece una traducción que es conveniente conocer para realizar una interpretación correcta de la obra.

Entre las muy pocas grabaciones que existen de esta pieza, mencionaremos la realizada por Sigurd Rascher y Carina Rascher en Coronel LPS #3030. Los derechos de autor generados por esta publicación están destinados a Scholarship Fund de la Escuela Rudolf Steiner, Inc. en Nueva York, N. Y.

## **II. 5. 6. Ibert, Jacques: *Concertino da camera*. Análisis del tema A del primer movimiento: fraseo. Influencia de la pieza en otras composiciones: *Dyptique* de Eugène Bozza y *Concertino en Do Majeur* de Rafael Grimal Olmos**

Desde la creación del saxofón, el repertorio tendrá que aguardar unas décadas para poseer en su haber una de las piezas más importantes y que mejor evidencien un acercamiento al jazz, *Concertino da camera* de Jacques Ibert<sup>64</sup>. Sin embargo, en esta pieza, el saxofón nunca manifestará ese papel sarcástico, incisivo, punzante e incluso rebelde y provocador que con asiduidad se percibe en él en la música de jazz. Lo que por otra parte es, en cierta medida, una pena, pues a la mayoría nos gustaría conjeturar lo que esta obra habría podido ser si Ibert la hubiese escrito unas décadas después, coincidiendo con su retorno de América, época en la cual tuvo la oportunidad de familiarizarse mucho más con la música de jazz auténtica, como lo justifican algunas de las obras que escribió posteriormente.

Jacques Ibert fue un compositor abierto a las diversas formas de la modernidad, muestra de ello es toda su obra, la cual aborda todos los géneros musicales. En su obra, hay claras influencias de Claude Debussy y Maurice Ravel y está considerado como una figura ejemplar

---

<sup>64</sup> J. Ibert, compositor francés nacido y fallecido en París (1890-1962). Estudió en el Conservatorio Nacional de París (1910-1914). Fue alumno de Gedalge y Nadia Boulanger. En 1919 ganó el Gran Premio de Roma, residiendo durante tres años en la Villa Medici. De esta época datan *Escapes* para orquesta e *Histories* para piano, obras que le dieron renombre mundial. Fue director de la Villa Medici de Roma de 1936 a 1962, miembro del Instituto de Francia, desempeñó el cargo de director de la Academia Francesa de Roma (1937-1960) y fue administrador de la Ópera de París y de la Ópera Cómica (1955-1957). Fue autor de obras para orquesta, ballet, ópera, cámara y voz. También escribió música para películas y para piezas teatrales. Entre sus obras más conocidas, destaca *Divertissement*, obra escrita en 1930 en la que el compositor introduce elementos procedentes del jazz y del vodevil (Información extraída de la contraportada de la partitura: Ibert, Jacques. *Concertino da camera*. París: Alphonse Leduc, 1935; Gérard, Michel. *Ibert*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1981).

dentro de la música francesa.

A continuación, expongo una serie de citas<sup>65</sup> en las cuales diferentes autores hablan del espíritu compositivo de su música:

Músico de la alegría, de la claridad, del buen humor; poeta de la naturaleza, de la juventud, de todo aquello que tiene salud, fuerza, del impulso dionisiaco, de inspiración, de sensibilidad espontánea, más exuberante que profundo. Profundamente francés, Jacques Ibert pide a la música que sea un arte a la vez psicológica y sensual; él se aleja de toda preocupación ideológica, como también rechaza al patético deliberado, es decir, no es estrictamente condicionado por un impulso irresistible (R. BERNARD).

Huyendo de las exageraciones de escritura y del pensamiento, escapa de la falta de gracia. Él no rechaza el humor (P. WOLFF).

Su escritura es siempre caracterizada por la claridad, la elegancia y la distinción (FASQUELLE).

Además de compañero de Arthur Honneger y de Darius Milhaud, en sus audacias las más extremas no les ha seguido; aunque él se expresa dentro de un lenguaje cimentado en superficie de un cierto modernismo, conservando en profundidad el cuidado de la tradición. Ciencia, elegancia, ingeniosidad, son las características de su considerable producción, que solicita todos los géneros (Cl. ROSTAND).

Libre, distinguida, sobria y refinada, la música de Jacques Ibert juega todas las cualidades de un pensamiento francés a la vez equilibrado dentro de sus proporciones, sutil dentro de su psicología y la búsqueda de los colores. . . (G. CANTAGREL).

En su música Ibert combina los modos más oportunos y técnicas del Impresionismo y Neoclasicismo; sus armonías son opulentas; su instrumentación es colorística; hay un elemento de humor en su trabajo (BAKER).

As a whole his work is stylistically difficult to define because the elements are, like the output itself, extremely diverse. 'All systems are valid,' he said, 'provided that one derives music from them.' He wished to be free from compulsive influences, and was never interested in passing fashions. Inspiration was a vital spark that appeared unbidden and was only one per cent of the totality of creation. He summed up his general approach as follows: 'I want to be free-independent of the prejudices which arbitrarily divide the defenders of a certain tradition and the partisans of a certain avant-garde' (D. COX).

---

<sup>65</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 182.

Sin embargo, no todos los compositores tienen una opinión del todo favorable sobre el repertorio de Jacques Ibert. Es el caso del importantísimo compositor español Tomás Marco en su libro *Historia General de la Música, El Siglo XX*, el cual dice:

Casos muy distintos son el de Jacques Ibert y de Jean Françaix, ambos de una gran perfección técnica pero volcados hacia una ligereza intrascendental que acaba por resultar irritante en la mayoría de las numerosas composiciones que han salido de su pluma.<sup>66</sup>

Por otro lado, el libro *El Saxofón*, resalta que muchos de los grandes intérpretes del saxofón se dieron a conocer con obras de J. Ibert:

Marcel Mule se dio a conocer como solista con orquesta particularmente con obras de Ibert, Glazounov y Tomasi.<sup>67</sup>

Gracias a Rascher, el repertorio del saxofón se ha enriquecido con decenas de obras de las que poco menos de cincuenta son conciertos para saxofón alto y orquesta. Obras de Edmund von Brock (1906-1944), Alexander Glazounov (1865-1936), Paul Hindemith (1895-1963), Jacques Ibert (1890-1962). . .<sup>68</sup>

El saxofón sirvió para acompañar las películas en los tiempos del cine mudo. Jacques Ibert supo aprovechar este momento y al igual que otros compositores como Maurice Jauvert, Tony Aubin, etc. Escribió para la película *Marianne de ma jeunesse* (1954) de Julien Duvivier, donde la interpretación corrió a cargo de Daniel Deffayet.<sup>69</sup>

Entre sus obras sinfónicas o líricas destacaremos<sup>70</sup>:

- *Angélique*: farsa lírica escrita entre 1926 y 1927.
- *Le Roi d'Yvetot*: ópera cómica escrita entre 1928 y 1930.
- *Suite Symphonique no. 4*: escrita entre 1929 y 1932.

---

<sup>66</sup> Marco, Tomás. *Historia General de la Música, El Siglo XX*. England: Penguin Books Ltd., 1966. 1ª ed. 1972, 2ª ed. 1977, 3ª ed. 1983. Madrid: Ediciones Istmo, 1972, p. 167.

<sup>67</sup> Chautemps, Jean Louis, Daniel Kientzy, y Jean Marie Londeix. *El Saxofón*. París: éditions Jean-Claude Lattès, 1987. 2ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1990, p. 23.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 23-24, 32-33, 47.

<sup>70</sup> Umble, James C. *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*. Cherry Hill, NJ: Roncorp Publications, 2000, pp. 529-530.

- *Gonzague*: ópera bufa escrita en 1930.
- *Symphonia marine*: escrita en 1931.
- *La Licorne*: ballet escrito de 1933 a 1934.
- *Le Chevalier Errant*: ballet y suite de orquesta escrito en 1935.
- *Gólgota*: escrita en 1935.
- *Sarabande pour Dulcinée*: escrita en 1935.
- *Ouverture du 14 Juliet*: escrita en 1936.

En todas ellas escribió música para un saxofón alto, exceptuando en la “*Ouverture du 14 Juliet*” (1936), donde utiliza cinco saxofones (dos saxofones altos, dos tenores y un barítono).

Obras de cámara y concertantes para saxofón<sup>71</sup>:

Todas estas obras citadas a continuación, están publicadas por la editorial Alphonse Leduc, exceptuando *Mélopé*, la cual está editada en la casa Lemoine.

- *L'Age d'or (Le Chevalier Errant)*. Para saxo alto y piano.
- *Aria en Reb*. Escrita en 1930 para saxo alto y piano.
- *Concertino da camera*. De esta pieza hay una edición para ensemble de saxofones realizada por Jean-Marie Londeix.
- *Histoires*. . . Pieza dedicada a Marcel Mule. Consta de 7 movimientos: 1) La meneuse de tortues d'or, 2) Le vieux mendiant, 3) Dans la maison triste, 4) Le palais abandonée 5) Bajo la mesa, 6) La cage de cristal, y 7) La marchande d'eau fraiche.
- *3 Histoires*. . . Pieza para cuarteto de saxofones dedicada a Clerisse. Posee tres movimientos: 1) La meneuse de tortues d'or, 2) A Giddy Girl, y 3) Bajo la mesa.
- *Mélopée*. Pieza escrita para saxo barítono y piano.
- *Symphonie concertante*. Pieza escrita para saxo soprano y piano y dedicada a G. Nicole.

### ***Concertino da camera***

De todo su repertorio para saxofón, una de las obras más importantes es el *Concertino da camera* para saxofón y 11 instrumentos, obra que compuso por demanda del saxofonista Sigurd Rascher en el año 1935. Está escrita en dos veces, es decir, primero escribió el primer tiempo (*Allegro con moto*) para un concierto que se celebró en Triton el 2 de mayo de 1935 y después escribió el segundo tiempo (*Larghetto-Animato molto*) para otro concierto que se

---

<sup>71</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 182.

celebró el 11 de Diciembre del mismo año en el Stadthausaal de Winterthur en Suiza. Ambos conciertos fueron dirigidos por Hermann Scherchen.

La obra se asemeja mucho al concierto que escribió para flauta en el año 1934. Si analizamos el concierto de flauta, observaremos que es muy similar al *Concertino da camera*. En ambos, utiliza elementos y características semejantes como: la sensibilidad, ligereza y gracia, la fantasía acompañada de un cierto toque de humor y brillantez. Además, busca los mismos clímax melódicos y sobre todo utiliza, en algunos momentos, progresiones armónicas muy parecidas.

El *Concertino da camera* se puede integrar dentro del movimiento Neoclasicista, impulsado en Francia por compositores como Erik Satie, Serguéi Serguéievich Prokófiev (*1ª Sinfonía Clásica*, 1916-1917) e Ígor Stravinsky (*Pulcinela*, 1919- 1920). Esta tendencia estilística del siglo XX que surgió en el periodo de entreguerras, se caracterizaba fundamentalmente por destacar la contención y la claridad formal de los modelos de la época clásica. Surgió como respuesta a los excesos del romanticismo tardío y el sistema dodecafónico de Arnold Schönberg.

En el libro *Le Saxophone, son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre* escrito por Marcel Perrin, hay otra pequeña cita interesante en la cual con muy pocas palabras atribuye a este concierto la gran importancia que tiene dentro del repertorio del saxofón:

Esta obra de concepción moderna es considerada como el concierto del saxofón 'clásico' por excelencia<sup>72</sup>.

El análisis melódico y armónico de la obra de Ibert que mostraremos seguidamente, está basado sobre la partitura original para once instrumentos, puesto que en ella están todas las voces. En la reducción de piano, como es habitual, el compositor omite muchas notas para minimizar la dificultad en la interpretación pianística pero, complicando así, el estudio de algunos fragmentos de la pieza porque entorpece la visualización de algunos acordes.

Movimientos de la obra:

1) Allegro con moto. El primer movimiento está construido influenciándose de una melodía popular llamada *Fanfan La Tulipe* citada por Debussy en el fin de la cuarta exposición de *La Boîte à Joujoux*. En él, se distinguen claras influencias del jazz (síncopas,

---

<sup>72</sup> Perrin, Marcel. *Le Saxophone, son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*. París: Editions d'Aujourd'hui, 1977, p. 126.

cromatismos, escalas artificiales, acordes alterados, progresiones típicas del jazz, etc.), sobre todo en la exposición del tema A.

2) *Larghetto-Animato molto*. El segundo tema es modal, melancólico, muy sensible, melódico y muy íntimo. El *larghetto* contrasta con el final del movimiento en el cual vuelven a aparecer motivos y elementos más rítmicos y virtuosísticos.

Si nos fijamos en el diálogo que realiza el piano con el saxofón, compás cinco y seis del número 29 (Tema A), observaremos que la escala que utiliza es la denominada escala alterada (véase la explicación dentro del apartado II. 4. 2).

Ejemplo 43. Ibert, Jacques; *Concertino da camera*, partitura (reducción de piano), *Animato molto*, compases 6-7 del no. 29:

The musical score shows two staves. The top staff is for the Saxophone (A. Sax. Eb) and the bottom staff is for the Piano (Pno.). The saxophone part begins with a whole note chord labeled 8(1). In the second measure, it plays a descending eighth-note line with chords b5, (#)3, #9, and b9. The piano part begins with a descending eighth-note line with chords 8(1), b7, b13, N.P., and b5. The piano part ends with a whole note chord labeled 1.

Fuente: Ibert, Jacques. *Concertino da camera*. París: Alphonse Leduc, 1935, p. 13.

Ejemplo 44. Escala alterada descendente:

The musical score shows a single staff with a descending scale. The notes are G#4, F#4, E4, D#4, C4, B3, A3, G#3, and F#3. Below the notes are the following chords: 8(1), b7, b13, b5, (#)3, #9, b9, and 1.

Después de este diálogo Ibert nos conduce majestuosamente a la exposición del tema B, enlazando ambos temas mediante la utilización de la escala simétrica disminuida II, también explicada en el capítulo de Paul Bonneau.

Ejemplo 45. Ibert, Jacques; *Concertino da camera*, partitura (reducción de piano), Animato molto, compases 27-30:

A. Sx.  
(Eb)

Pno.

30 *p*

*pp*

ESCALA DISMINUIDA SIMÉTRICA II

Fuente: ibídem, p. 14.

De su repertorio he decidido centrar mi pequeño análisis en el *Concertino da camera*, no solamente porque es uno de los conciertos clásicos por excelencia, sino por ser una pieza simbiótica entre el mundo clásico y el mundo del jazz. En la primera parte del concierto se manifiestan con claridad influencias de un jazz intelectual, moderno e interesante.

En primer lugar hablaremos del fraseo del primer fragmento del tema A del primer tiempo de esta pieza.

Con respecto al fraseo, hay un artículo muy interesante del saxofonista, concertista y escritor francés Alain Bouhey<sup>73</sup> (11), publicado en la revista de la Asociación de Saxofonistas de Francia con el título *LE "POURQUOI?" ET LE "COMMENT?"*. En él, se exponen los elementos de divergencia del fraseo rítmico del jazz y del fraseo rítmico clásico. En la actualidad Alain Bouhey es profesor de Rennes (C.N.R.), de la Escuela Normal de Música de París y del Conservatorio Municipal del Distrito XVI.

El músico de jazz siente la música a contratiempo, dando mucha más importancia a los tiempos débiles que a los tiempos fuertes. El artículo es interesante porque explica mediante ejemplos las diferencias que hay entre la interpretación realizada por un músico de jazz y un músico clásico de la primera parte (tema A) del primer tiempo del concertino.

Para manifestar el carácter de jazz a la hora de interpretar el tema A del primer tiempo, un músico de jazz seguramente hubiera pensado la melodía en contratiempo, originando una

<sup>73</sup> Alain Bouhey. "Alain Bouhey." Diciembre de 2002. En línea. Disponible en: <http://abouhey1.free.fr/plus.htm> (24 de mayo de 2005).

simplicidad en la escritura, lo cual haría mantener mucho más el equilibrio rítmico. Sin embargo, un músico con formación clásica a la hora de la interpretación, se apoyaría mucho más en la tónica de la melodía.

Ejemplo 46. Ibert, Jacques; *Concertino da camera*, particella, 1r tiempo, compases 9-13, no. 1, p. 1:

Interpretación del músico de jazz

*f* *p sub.*

— = TIEMPO DÉBIL.      | = TIEMPO FUERTE.

Interpretación del músico clásico

*f* *p sub.*

Al igual que el artículo de Alain Bouhey, existe otro pequeño análisis de la melodía del tema A del primer movimiento realizado por Jean-Marie Londeix expuesto en un libro autobiográfico (*Jean-Marie Londeix, Master of the Mother Saxophone*) escrito por Umble, James C.<sup>74</sup> En él, realiza una simplificación melódica a cinco y tres tiempos (5+3), llegando a la conclusión de que de esa manera se respeta mucho más el ritmo natural de la melodía ya que en el principio de las frases, se atacan claramente las tónicas de las frases, es decir, las notas La. En mi opinión, este pensamiento, que correspondería también a un músico clásico, es inadecuado porque no se ha tenido en cuenta la progresión armónica y el equilibrio rítmico llega a ser un tanto incoherente y confuso.

<sup>74</sup> Umble, James C. *Jean-Marie Londeix, Master of the Mother Saxophone*. Cherry Hill, NJ: Roncorp Publications, 2000, pp. 524-530.

Ejemplo 47. Ibert, Jacques; *Concertino da camera*, simplificación rítmica de J-M Londeix:

The image shows a musical score for Example 47, consisting of three staves. The first staff is in 2/4 time, marked with a tempo of ♩ = 252. It begins with a box labeled '1' and a dynamic marking of *f*. The second staff is in 3/4 time, marked with a dynamic of *p* and a box labeled '2'. The third staff is in 3/8 time, also marked with a dynamic of *p*. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Compases empleados en la simplificación: 5/4 + 3/4 + 5/4 + 3/8 + 2/4.

Ibert pensó que la solución para que el intérprete clásico sintiera la pulsación fuerte en tiempo débil y para que sobresaliera todavía más el espíritu jazzístico, era realizar un contrasentido rítmico desplazando toda la melodía una corchea hacia atrás<sup>75</sup>. Debido a la complejidad de la lectura, a la hora de interpretar este fragmento y sobre todo si se estudia por primera vez con el acompañamiento de piano, tendremos que tener cuidado en mantener correctamente el equilibrio rítmico de las frases.

La progresión que Ibert utiliza en estos cinco compases es lógica en todos los sentidos. Dicha distribución de los acordes viene definida por su función tonal, estando los acordes más estables situados generalmente en tiempo o compases más fuertes que los inestables o semiestables. En esta frase armónica de cuatro compases, el tercer compás y el cuarto serán más fuertes y más estables que el segundo y cuarto compás. Si observamos esta progresión veremos que el primero y el tercer compás contienen acordes estables con función de tónica (T), mientras que los compases tres y cuatro contienen acordes inestables o semiestables con función de subdominante (Sub) y de dominante (V). Hay que tener presente que en los compases débiles, el primer acorde siempre será semifuerte (SF).

<sup>75</sup> Alain Bouhey. "Alain Bouhey." Diciembre de 2002. En línea. Disponible en: <http://abouhey1.free.fr/plus.htm> (24 de mayo de 2005).

Cuadro 23. Análisis armónico del *Concertino da camera*, compases 9-13:

Compás 9		Compás 10		Compás 11		Compás 12			Compás 13
FUERTE (F)		DÉBIL (D)		FUERTE (F)		DÉBIL (D)			FUERTE (D)
F	D	SF	D	F	D	SF	D	SF	F
I	ii	IV	V	iii	/ IV	V	V/ii	viiØ	I
T	Sub	Sub	V	T	Sub	V	V. Sec.	T	T
CMaj7/D-7(11)		F6(9)/G7sus4(9)		E-7/FMaj7(9)		G7sus4(9)/A7sus4(9) /B-7(b5)			C

Nota. SF, significa semifuerte.

Para realizar una buena interpretación se tiene que tener muy en cuenta la progresión armónica y la función de cada nota de la melodía con respecto a la progresión utilizada.

El primer acorde que utiliza el autor es CMaj7 con función tonal de tónica y es el acorde más estable de la tonalidad. En él, en la parte de orquesta, introduce en el clarinete la disonancia Sol#, dando un color propio del estilo jazzístico. El segundo acorde que aparece es el acorde D-7(11). Si observamos la partitura de orquesta, comprobaremos que este acorde está introducido en tiempo débil y que la nota de la melodía Do (La en Mib) corresponde a la séptima de dicho acorde. Ibert remarca su propósito colocando un contraste dinámico entre el tiempo fuerte y el tiempo débil del comienzo (*f- p<sub>sub</sub>*). Con ello no quiero decir que se le tenga que restar importancia al Do (La en Mib), puesto que verdaderamente esa nota es la tónica de la tonalidad principal, sino que para dar una sensación de suspensión y de tensión máxima hay que tocarla con muchísima intensidad, sostenuto, y respetando la dinámica indicada por el compositor, o sea, piano (*p*).

Si escuchamos el acompañamiento de orquesta o piano, sin la melodía, percibiremos que el punto de mayor tensión e inestabilidad queda ubicado en el cuarto compás. Ibert conduce espléndidamente la melodía hacia este compás, coincidiendo con la nota más aguda de la melodía (Re) o clímax principal y la resuelve rápidamente para seguir con el siguiente motivo.

Para analizar la melodía paralelamente con los acordes o demás voces utilizadas en el acompañamiento de orquesta, tenemos que tener en cuenta las siguientes estimaciones:

1. Si consideramos que las semicorcheas Re (\*) y Si son una anticipación del acorde B-7(b5), llegaremos a la conclusión de que la nota más aguda de la melodía se encuentra en zona semifuerte, es decir, pertenecen a un acorde con función de tónica (área estable).
2. Sin embargo, si consideramos que las semicorcheas Re (\*) y Si son una prolongación del acorde anterior A7sus4(9), observaremos que ambas notas se hallaran en zona débil, pero sobre un acorde dominante secundario inestable.

Personalmente prefiero pensar en la segunda opción porque el clímax quedaría dentro de una zona inestable de mayor tensión.

Ejemplo 48. Ibert, Jacques; *Concertino da camera*, análisis final:

The image shows a musical score in 2/4 time with a treble clef. The melody starts with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p sub.*) dynamic. Below the staff, a graph illustrates the phrase's structure. The graph shows a rising line for 'INTRODUCCIÓN (preparación)' leading to a peak labeled '1er clímax', followed by a dip and then a second, higher peak labeled '2º clímax', which then descends to 'resolución'. A legend below the graph defines symbols for 'TIEMPO FUERTE' (solid vertical line), 'TIEMPO DÉBIL' (dashed vertical line), and 'TIEMPO SEMIFUERTE' (dotted vertical line).

Fuente: Ibert, Jacques. *Concertino da camera* (particella). París: Alphonse Leduc & Cie, 1935, p. 1.

El 2º clímax, es en mi opinión el clímax principal de la melodía, pues contiene la nota más aguda y es la más cercana a la resolución o final de la frase. Normalmente, los clímax de la melodía están situados aproximadamente después de la exposición de 2/3 de la frase (ver siguiente ejemplo).

Figura 11. Esquema sinóptico de un clímax (punto culminante de una frase):



Ibert consiguió realizar frases melódicas interesantes, basándose en la incorporación de numerosos giros o saltos melódicos, buscando como finalidad que el oído tendiera a desear escuchar cada una de las notas interválicas comprendidas en cada fragmento. Cada nota está comedidoamente ubicada en su preciso lugar. Si analizamos completamente la obra, vislumbraremos cómo el compositor elabora correctamente los motivos y contramotivos melódicos, los cuales están perfectamente adecuados a la armonía utilizada. Para la realización de una melodía es muy interesante utilizar este recurso. Si analizamos el salto interválico que se produce para llegar al clímax y considerando que las notas Re y Si pertenecen al acorde dominante secundario A7sus4, observaremos que introduce la tensión 11 y 9 consecutivamente, creando el punto de mayor tensión en el clímax. Esto demuestra que dependiendo de donde coloquemos un intervalo u otro, la percepción será diferente (más pronto o más tarde), ya que cambiará la concepción de la melodía, creando en algunos momentos más relajación o por el contrario, tensión o intranquilidad, como ocurre en este caso.

Ejemplo 49. Ibert, Jacques; *Concertino da camera*, partitura de orquesta, 1r tiempo, compases 9-13, no. 1, p. 2:

Fuente: Ibert, Jacques. *Concertino da camera* (Partitura de orquesta). París: Alphonse Leduc, 1935, p. 1.

Por otro lado, si observamos todas las notas que utiliza para la construcción de la melodía de los primeros cuatro compases, comprobaremos que se basa en el modo mixolidio, ya que no solamente comienza dicha melodía en el quinto grado de la tonalidad principal, sino que también termina en él.

Ejemplo 50. Escala mixolidia:



Cronológicamente, si comparamos la época de la composición de la pieza con el momento histórico en el cual se encontraba el mundo del jazz, podremos observar cómo Ibert supo perfectamente plasmar con su música los avances tanto armónicos como melódicos que iban sucediéndose en aquellos momentos.

Durante la improvisación y la creación de melodías jazzísticas, siempre hay una tendencia a evadirse de la tonalidad. Ibert consigue en muchos fragmentos este efecto utilizando no solamente progresiones armónicas muy originales, sino tensiones melódicas perfectamente ubicadas en los acordes.

### **Influencia de la pieza en otras composiciones**

Entre el repertorio más representativo para saxofón, hay numerosas piezas de la segunda mitad del siglo XX que son ejemplo de la influencia que ha ejercido Ibert en otros compositores.

En primer lugar, citaremos la pieza concertante *Dyptique* para saxofón alto en Mib y piano del compositor Eugène Bozza, donde se puede observar cómo el compositor introduce elementos o motivos rítmicos y melódicos muy semejantes a los utilizados por Jacques Ibert en el *Concertino da camera*. En el ejemplo de dicha pieza, señalaremos tres motivos.

Para la ejecución de esta pieza se deberá tener en cuenta lo siguiente: las notas que tienen una cruz (+) en el siguiente ejemplo son erratas. Verificar con la partitura en la cual aparece la parte de saxofón en Do.

Ejemplo 51. Bozza, Eugène; *Dyptique*, Final, particella, 2º movimiento, compases 1-18:

**2- FINAL**

PRIMER MOTIVO

Alto Sax. *Allegro Moderato* ♩ = 120 *léger*

2º MOTIVO

TERCER MOTIVO

Fuente: Bozza, Eugène. *Dyptique*. París: Alphonse Leduc, 1970, p. 2.

Por otro lado, si analizamos la estructura armónica y formal, los motivos melódicos y rítmicos, escalas modales y artificiales de la pieza camerística para dos saxofones altos y piano *Concertino en Do Majeur* del saxofonista y compositor Rafael Grimal Olmos<sup>76</sup>, también encontraremos varias similitudes.

Ejemplo 52. Grimal Olmos, Rafael; *Concertino en Do Majeur*, particella, 1r movimiento, compases 9-11:

MOTIVO PRINCIPAL

Primer Elemento    Segundo Elemento    Tercer Elemento

1

A. Sx. 1 *mf* *p*

A. Sx. 2 *mf* *p*

Fuente: Grimal Olmos, Rafael. *Concertino en Do Majeur*. París: Billaudot, 1993, p. 1.

De la obra se ha escogido un breve ejemplo de la melodía de los saxofones de la introducción. El motivo principal de la melodía del tema A expuesto por los saxofones, se divide en tres motivos o elementos. El primer elemento rítmicamente se asimila al utilizado por Ibert en el acompañamiento orquestal o pianístico en el compás quinto del no. 1 del

<sup>76</sup> En el apartado de la tesis “V. 2. 2. 12. España”, hallaremos datos biográficos de este compositor.

primer movimiento. Ibert vuelve a utilizar esta misma célula rítmica en el quinto compás del no. 6, para posteriormente, mediante un puente, conducirnos a la exposición del tema B. El segundo elemento se asimila al tema A (compás cuatro de A) y el tercer elemento es la misma figuración rítmica utilizada por Ibert en su obra (comienzo del tema A del primer movimiento).

## **II. 5. 7. Ives, Charles: *Over the Pavements, Op. 20*. “El arte sale directamente del corazón, de la experiencia de la vida y de la reflexión sobre la vida, la vida vivida”**

Charles Ives<sup>77</sup> es considerado como profeta del modernismo por la utilización de distintas fuentes musicales y estéticas introduciendo técnicas como: politonalidad, disonancia, polirritmia, técnicas aleatorias, polimétrica (uso de ritmos y tiempos dispares dentro de una misma composición), cuartos de tono, ritmos sincopados, estructuras bitonales, y en algunas ocasiones pasajes míticos e impresionistas.

Su imaginación y técnicas innovadoras no solamente anticiparon la música del siglo XX, sino que inspiraron a un buen número de jóvenes compositores.

Gracias al apoyo de grandes músicos como Henry Cowell, Aaron Copland, y Leonard Bernstein (estrenó en 1952 su segunda sinfonía) entre otros, su obra fue conociéndose poco a poco.

En piezas como la sonata *Concord*, (1915, titulada *Concord, Massachusetts, 1840-1860*), el *Cuarteto de cuerda No. 2* (1913) o la *Sinfonía No. 4*, es donde mejor supo sintetizar la gran variedad de las fuentes y estilos que utilizó.

El siguiente pensamiento del mismo compositor define la esencia de su obra<sup>78</sup>:

El arte sale directamente del corazón, de la experiencia de la vida y de la reflexión sobre la vida, la vida vivida (Ives, Charles).

---

<sup>77</sup> Charles Ives nació en 1874 en Danbury (Connecticut) y falleció en Nueva York en 1954. Se inició en la música a través de su padre George Edward Ives, director de banda durante la Guerra Civil de los Estados Unidos (1861-1865). El primer trabajo que desempeñó fue como organista en una iglesia congregacionista de su misma localidad. Más tarde, estudiaría con el prestigioso compositor Horatio Parker (1863-1919) en la Universidad de Yale. Después de su graduación, para poder ganarse la vida, ya que su música era muy innovadora para la época, fundó su propia empresa de seguros (MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003).

<sup>78</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 185.

Escribió su música para sí mismo sin importarle si estaban o no circunscritas a una forma completamente acabada. Su música se puede definir como una forma artística abierta, abarcando todos los géneros musicales y fusionándolos en una síntesis más amplia<sup>79</sup>.

### ***Over the Pavements, Op. 20***

Dentro de su muy variado repertorio existen dos piezas en las cuales introdujo el saxofón. Centraremos un poco la atención en la obra *Over the Pavements, Op. 20*, la cual fue concebida entre 1906 y 1913. El carácter peculiar de esta obra se refleja en la búsqueda de colorido mediante la utilización de la siguiente orquestación: flautín o piccolo, clarinete, saxofón barítono (que puede sustituirse por un fagot), trompeta, 3 trombones, percusión y piano.

Robert P. Morgan define la pieza como el resultado del estudio de la combinación y coordinación que se puede dar en los múltiples estratos que aparecen en actividades rítmicas opuestas<sup>80</sup>. Dicha obra fue denominada por Ives en su bloc de notas *Memos* como “un tipo de despegue del baile de la calle”:

Por la mañana temprano, los sonidos de la gente yendo y viniendo, todos marcando pasos diferentes y en ocasiones todos yendo al mismo paso (los caballos, el trote rápido, algo más lento, a veces retardando la marcha hasta el paso). . . de vez en cuando pasa un trolebús y tapa el resto de los ritmos (pasos, caballo y hombre), y entonces vuelven a aparecer todos los sonidos de nuevo. Estuve impresionado por la cantidad de pulsaciones, tiempo, ritmos, etc., que iban juntos y solamente cuando te acostumbrabas a oírlos te parecen algo natural, o al menos no tan extraño.<sup>81</sup>

A continuación, mostraremos un breve ejemplo de *Over the Pavements, Op. 20*. En esta obra el compositor hace uso de complejas subdivisiones métricas y ritmos cruzados. Si nos fijamos en la partitura veremos que la parte de saxofón barítono está marcada sobre la partitura con la abreviatura “Sx”.

---

<sup>78</sup> Morgan, Robert P. *La Música del Siglo XX*. USA: W.W.Norton & Company Inc., 1991. 2ª ed. 1999. Barcelona: Ediciones Akal, S.A., 1994, p. 158-159.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>81</sup> Ives, Charles. *Memos*. Ed. John Kirkpatrick. Nueva York: W. W. Norton, 1987, p. 62.

Ejemplo 53. Ives, Charles; *Over the Pavements*, Op. 20, Allegro, compases 1-5:

Peer (1954)

Fuente: “A Descriptive Catalogue of The Music of Charles Ives.” S.f. *Yale University Library*. En línea. Disponible en: <http://webtext.library.yale.edu/xml2html/music.ives-sinclair.nav.html> (27 de junio de 2005).

Dentro de su repertorio también cabe mencionar la obra inédita *Tun Street* escrita en 1921 para la siguiente instrumentación: flauta, trompeta, saxofón barítono y piano.

## II. 5. 8. Macero, Teo: *Canzona No. 1*. El contrapunto en el siglo XX

A partir de la década de los 30, periodo razonado, la distancia entre música de cámara, orquesta y concertante surgida para saxofón queda muy difusa. Poco a poco irán incrementándose composiciones que muestran instrumentaciones impensables hasta el momento, combinando en algunos de los casos diferentes familias instrumentales. Al mismo tiempo, en este periodo es donde mayor número de obras se escriben para saxofón influenciándose de diferentes elementos del jazz. No obstante, la formación que mayor interés suscitará a los compositores del momento será el cuarteto de saxofones, el cual desde sus inicios (Cuarteto de la Banda Republicana de París, 1928), se irá consolidando permitiendo una mayor proliferación del repertorio en todos los sentidos.

Respecto a la textura hubo una revivificación del contrapunto, característica que define la música del compositor, saxofonista tenor y productor discográfico Teo Macero<sup>82</sup>. Entre sus obras escritas para saxofón, cabe destacar:

<sup>82</sup> Teo Macero nació en Glens Falls (NY) el 30 de octubre de 1925. Después de dejar la marina en 1948 se trasladó a Nueva York, donde ingresó en la Juilliard School. En 1953, se graduó (licenciatura de ciencias y

- *Canzona No. 1.* Pieza para trompeta y cuarteto de saxofones (2 altos, tenor y barítono). De esta pieza existe otro arreglo para la siguiente configuración: 2 violines, saxofón alto, violonchelo y trompeta.
- *Exploration.* Pieza para saxofón alto, clarinete, bajo, percusión y acordeón.
- *Structure No. 4.* Pieza para tres saxofones (alto, tenor y barítono), trompeta, trombón, tuba y percusión.

### **Canzona No. 1. El contrapunto en el siglo XX**

Centraremos nuestra atención en *Canzona No. 1*, pieza contrapuntística donde el compositor utiliza de forma irregular y libre una combinación de compases binarios y ternarios originando un diálogo muy original entre las diferentes voces. Esta pieza está compuesta a través de un contrapunto no imitativo, es decir, cada voz posee sus propios motivos melódicos. Además se advierte cómo el compositor ejerce un control minucioso sobre las voces individuales y sus interacciones.

---

master en ciencias) y se convirtió en miembro fundador de “Charles Mingus's Jazz Composers' Workshop”. Grabó con Mingus (1953-6) tocando el saxofón tenor y barítono y participó con él en el Festival de Jazz de Newport (1956). Durante este tiempo grabó tres discos como solista (1953, 1955, 1957) y trabajó con Teddy Charles Tentette (1956). Junto con Mingus, Charles, y Gunther Schuller, se interesó por componer dentro de la tercera corriente “Third Stream”, fusionando elementos de la música clásica y el jazz. A finales de los años 50 escribió varias obras clásicas atonales que mostraban la influencia del jazz.

En su faceta como productor discográfico, se asoció con el sello Columbia en 1957 como editor musical y se convirtió rápidamente en el productor de discos de jazz más importante de la compañía. En 1959, produjo el álbum *Kind of Blue* del mítico trompetista de jazz Miles Davis. Fue responsable de que Mingus firmara con el sello Columbia y además supervisó las grabaciones de Thelonious Monk, Dave Brubeck, entre otros. En 1975, abandonó el sello Columbia y se convirtió en el presidente de su propia compañía Teo Productions, pero no dejó de trabajar como productor de Miles Davis hasta 1983.

Macero compuso más de mil piezas, la mayoría con carácter jazzístico. Escribió para música de películas y para la televisión. Al mismo tiempo, escribió numerosos arreglos de estándares de jazz destacando *Blues for Amy and St. Louis Blues* (ambas pertenecen al álbum *Something New, Something Blue*, 1959, Columbia CS8183). En 1980, reanudó su carrera de instrumentista y su estilo se caracterizó por su influencia del saxofonista Lester Willis Young, una de las figuras más importantes en la transición entre el jazz tradicional y el bebop de los años cuarenta. En 1983 dirigió y produjo un álbum con sus propias composiciones para big band llamado *Impressions of Charles Mingus*.

Información extraída de las siguientes fuentes:

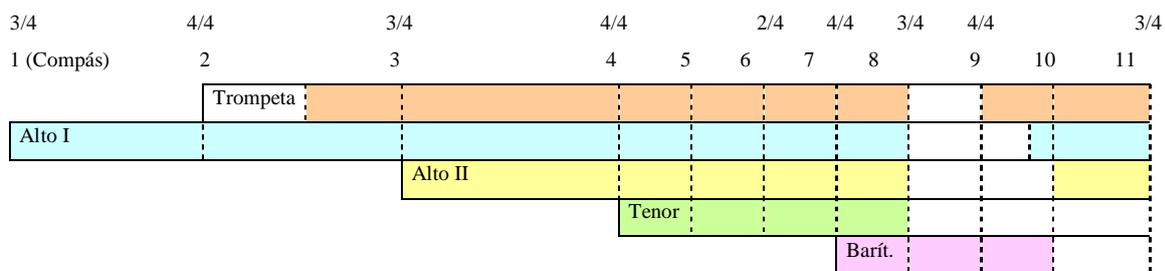
Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 240.

“Mark Gardner.” *The New Grove Dictionary of Jazz*, © Macmillan Reference Ltd 1988. En línea. Disponible en: [http://www.monkzone.com/bios/Macero,%20Teo%20\(web\).htm](http://www.monkzone.com/bios/Macero,%20Teo%20(web).htm) (1 de agosto de 2005).

La pieza es un fiel reflejo del contrapunto del siglo XX, donde todas las variantes de la armonía son consecuencia de las distintas elaboraciones contrapuntísticas y de la interacción de las voces, concediendo prioridad a este proceso. En la actualidad, existen muchas piezas escritas para saxofón que presentan un elaborado sistema armónico, fruto de la combinación de las diferentes voces del contrapunto.

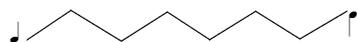
El siglo XX se caracteriza por la búsqueda de nuevas formas y estilos musicales, en el cual destaca un resurgimiento del contrapunto utilizado en tiempos pasados, pero tratado de otra forma, es decir, con una mayor libertad respecto a las normas armónicas anteriores. Una de las tendencias donde más claramente se va a usar este recurso compositivo va a ser en el Neoclasicismo.

Figura 12. Contrapunto de la introducción de *Canzona No. 183*:



Otro elemento o recurso que el compositor utiliza en la pieza es la utilización de la improvisación, indicando al intérprete mediante líneas cómo tiene que dirigir y en qué tesitura se debe de construir dicho solo.

Figura 13. Notación:



Todos estos recursos, al igual que el uso de notaciones no convencionales (símbolos, gráficos, dibujos, etc.), han contribuido positivamente al desarrollo de la música contemporánea del siglo XX. Muestra de este avance es el estudio analítico realizado del repertorio de vanguardia de la segunda mitad que poco a poco iremos mostrando en los sucesivos capítulos.

<sup>83</sup> Macero, Teo. *Canzona No. 1*. Nueva York: New Music Edition, 1954, pp. 1-3.

## II. 5. 9. Rosenthal, Manuel: *Saxophon' Marmalade*. La emisión y su equivalencia fonética

En 1929, Manuel Rosenthal<sup>84</sup> escribió *Saxophon' Marmalade* para saxofón alto y orquesta o piano, pieza que dedicó al saxofonista Jules Viard. La obra tiene dos movimientos: 1) Blues y 2) Cadente et Stomp.

Es una pieza breve pero muy interesante para trabajar dentro de un nivel medio diferentes emisiones. Se puede encuadrar en el denominado “Jazz Sinfónico”. Comienza con un blues libre, elegante y atrevido con claras reminiscencias de la pieza *Summertime* de Gershwin. Además de introducir emisiones diferentes, utiliza técnicas como el glisando, los armónicos o registro sobreagudo (empleado en la cadencia del segundo movimiento de forma muy puntual) y frullato, recursos utilizados dentro del jazz pero poco explotados.

---

<sup>84</sup> Manuel Rosenthal nació en París el 18 de Junio de 1904 y falleció el día 6 de Junio del 2003. Estudió solfeo y violín en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Su primera composición la realizó en 1922, *Sonatina* para dos violines y piano. En 1926, comienza sus estudios de fuga y contrapunto con Jean Huré para continuar posteriormente sus estudios de composición con Maurice Ravel.

En marzo de 1928, debuta como director de orquesta en los famosos conciertos Padeloup. En 1934, es nombrado como director de orquesta adjunto de la Orquesta Nacional de Radiodifusión Francesa. En 1937, fue interpretada con gran éxito su comedia musical *La Poule Noire* en el Teatro de los Campos Eliseos de París. En 1944, ocupó el cargo de director permanente y director musical de la Orquesta Nacional de París. En 1946, esta misma orquesta interpretará bajo su dirección su obra *Musique de Table*.

En Junio de 1948, partió hacia los Estados Unidos para ocupar hasta 1951 el cargo de director permanente de la Orquesta Sinfónica de Seattle. A partir de este momento comienza una serie de giras de conciertos por todo el mundo interpretando obras de compositores actuales como Stravinsky, Bartók, Hindemith, Schönberg (*Moïse et Aaron*) y Messiaen (*Turangalila*). El espectáculo que él mismo dirigió posteriormente en París interpretando obras como *Parade* de Erik Satie, *Les Mamelles de Tiresias* de Poulenc y *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel, provocó un entusiasmo general del público y unas críticas muy favorables de la prensa.

Su carrera musical se desarrolló favorablemente a pasos agigantados, hasta que en el año 1962 fue nombrado director de la clase de dirección del Conservatorio Nacional Superior de Música de París. En el año 1964 fue nombrado director permanente y director musical de la Orquesta Sinfónica de Liège. Obtuvo numerosos premios importantes destacando: Gran Premio del Disco, Premio F. Blumenthal, Premio Charles Cros, Premio Maurice Ravel, etc. [Fuente: “Rosenthal, Manuel.” *IRCAM Centre Georges-Pompidou 1996-2005*. En línea. Disponible en: <http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00001821/> (25 de mayo de 2005)].

Ejemplo 54. Rosenthal, Manuel; *Saxophon' Marmalade*, partícula, 1r movimiento (Blues), compases 1-5:

SLAP= S  
LAUGHT= +  
Sons harmoniques= o

I. BLUES

Alto Sax.

Frutter

etc.

Fuente: Rosenthal, Manuel. *Saxophon' Marmalade*. París: La Sirène Musicale, 1929.

Durante la obra, podemos observar cómo el compositor utiliza distintas emisiones buscando un color y una expresividad diferente.

Jean-Marie Londeix, en su libro *HELLO! Mr. SAX* realiza una definición muy acertada del ataque:

El ataque, el cuerpo central y la terminación del sonido son las tres partes perceptibles del sonido, sobre las cuales su poder de expresión se ejerce plenamente.<sup>85</sup>

A lo largo de la historia, el ataque del sonido ha sido un punto de divergencia entre los intérpretes, dando origen a diferentes interpretaciones, unas más acertadas que otras. Jean-Marie Londeix, considera que a los cuatro parámetros tradicionales del sonido (altura, timbre, intensidad y duración) hay que añadir el ataque. Pienso que es una opinión acertada porque dependiendo de qué tipo de música y estilo interpretemos, usaremos un ataque u otro que modulará la expresión y coherencia del fragmento musical. Cada melodía que interpretamos debemos pensar que es como si estuviéramos interpretando un frase literaria, donde dependiendo de qué acento estemos introduciendo, destacaremos una sílaba de una palabra frente a las demás que la componen o una unidad lingüística frente a otras de su mismo nivel, ocasionando que unos sonidos resalten más que otros y estableciendo un claro contraste entre ellos.

Es evidente que cada época nos muestra una tendencia hacia un instrumento u otro, razón por la cual se ha contribuido a la aplicación de un tipo u otro de emisión o ataque. Por otro lado, es innegable que cada instrumento, por sus características generales, impone al compositor una forma o estilo de escritura diferente. Por lo tanto, como bien manifiesta Jean-Marie Londeix en este tratado, es importantísimo que el intérprete sea consciente de la

<sup>85</sup> Londeix, Jean-Marie. *Hello! Mr. Sax*. París: Alphonse Leduc & Cie, 1989, p. 86.

correcta elección y utilización de las emisiones, ya que en algunos casos es una característica propia del mismo estilo:

En efecto, podemos remarcar que en el jazz, por ejemplo, la elección de los ataques es inherente a un tipo particular de articulación caracterizando ‘el estilo’ con una importancia muy decisiva y consecuente.<sup>86</sup>

En ocasiones, hay otros aspectos (el instrumento y su mecánica; materiales empleados como las boquillas, cañas. . .) que también afectan y sobre todo vinculan de forma directa al estilo y como consecuencia de ello, al ataque. Si nos limitamos a la música barroca, y basándonos en opiniones de puristas de este estilo, manifestaremos que hay ciertos instrumentos en los cuales los ataques no pueden ser restituidos por otros instrumentos, ya que ellos mismos poseen una naturaleza intrínseca al mismo ataque derivado. Por lo tanto, el interpretar con un instrumento no apropiado una pieza no idónea puede originar una expresividad diferente del discurso musical.

Por consiguiente, afirmamos que el ataque es un elemento que caracteriza diferentes estilos de música y constituye un punto importante, decisivo y consecuente dentro de cualquier melodía.

No es fácil realizar una equivalencia fonética de ataques o emisiones producidos por diferentes instrumentos. Desde mi propia experiencia y dejándome guiar por el conocimiento de algunos profesionales, he llegado a la conclusión reflejada en el cuadro siguiente.

A continuación, expondremos un cuadro con la emisión del saxofón y el ataque del piano utilizado en la pieza *Saxophon’ Marmalade*. Dentro de este análisis hay que tener en cuenta la siguiente consideración: la silabización de cada ataque del piano está considerada como si se tratase de un instrumento de viento. No obstante, es interesante que el pianista tenga conciencia de este recurso para adecuarse mejor al contexto musical.

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 88.

Cuadro 24. Análisis de la *emisión y ataque de Saxophon' Marmalade*:

Emisión del saxofón		
Notación	Nombre	Equivalencia fonética
	Subrayado	Du, da
	Ataque simple	Tu, ta
	Slap	Skat
	Picado staccato	Tut
	Acento	Tun, Ten
	Subrayado-legato	Duu
	Laught (carcajada)	Tua
	Acento-legato	Teuen
	Martillato	Dat
Ataque del piano		
	Picado staccato	Tut, tat
	Ataque simple	Tu, ta
	Subrayado	Du, da
	Martillato	Dat
	Acento	Tun, Ten
	Efecto percusivo	Skat <sup>87</sup>
	Staccato-ligado	Daa-da
	Staccato-martillato o Slap	Skat

<sup>87</sup> Es lo más parecido a un Slap de un instrumento de viento. El pianista realiza un movimiento con la mano brusco (seco) produciendo un sonido muy corto.

Para que la interpretación, tanto por un instrumento como con otro, sea correcta es conveniente pensar en la equivalencia fonética de cada emisión. Para los instrumentos de viento, dependiendo de la emisión que se realice, la colocación de la cavidad bucal y de la lengua es de vital importancia, mientras que para el pianista, a parte del correcto uso de los pedales, la importancia recaerá sobre el peso de la mano y del cuerpo, que determinará un ataque u otro.

Asimismo, el fragmento y el registro en el cual estemos tocando, condicionará en cuanto a la utilización de unas vocales más abiertas o más cerradas.

## **II. 5. 10. Tomasi, Henri: *Ballade*; el arte de transformar un tema musical. *Concerto: el ostinato***

El saxofón, poco admirado por la mayoría de los compositores que escribían para la orquesta durante los años treinta, presenció cómo de forma contradictoria iba incrementándose su cometido de instrumento solista. Gracias a saxofonistas como Cecil Leeson, Sigurd Rascher y Marcel Mule, fueron muchos los conciertos con un acento personal y original que fueron surgiendo consecutivamente. Entre los más significativos de la primera mitad, cabe destacar: *Concierto en Mib* (1933) de Alexander Glazounov, *Concertino da camera* (1935) de Jacques Ibert, *Ballade* (1938) de Franck Martin y *Fantasia para saxofón soprano y orquesta* de Hector Villalobos. Igualmente, en este periodo sobresalió la figura de Henri Tomasi<sup>88</sup>, quien con su catálogo también contribuyó al desarrollo de este tipo de repertorio.

---

<sup>88</sup> Compositor y director de orquesta francés, de origen corso, nacido en Marsella en 1901, y fallecido en París en 1972. Comenzó su formación musical en Marsella, para posteriormente continuarla en el Conservatorio de París, donde estudió piano, contrapunto, composición y dirección. En 1927 le otorgaron el Premio de Roma de Composición y en 1952 recibió el Grand Prix de la Musique Française. Fue alumno de Georges Caussade, Paul Vidal, Vicent D'Indy y Philippe Gaubert.

A pesar de que su música orquestal es importante, su atracción por el teatro le hizo componer dos obras que le llevaron al éxito: *L'Atlantide*, estrenada en Mulhouse en 1954, y *Miguel de Mañara*, montada en Munich dos años más tarde. Entre sus ballets y óperas también hay que destacar: *La Grisi*, *Les Santons*, *Féerie Laotienne*, *Le Triomphe de Jeanne* y *Le Silence de la mer*. Dentro del ámbito de la música sinfónica, escribió conciertos para diversos instrumentos como la flauta, trompeta, viola, trompa, clarinete, trombón, fagot, violín y saxofón [Información extraída de la siguiente fuente: "Henry Tomasi." *Enciclopedia Beethoven Radioemisoras*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=603](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=603) (8 de mayo de 1996)].

La música de Tomasi, muy colorista, descriptiva y directa, se caracteriza por el empleo de amplios espacios y ricos contrastes con cierto exotismo. En ella, el compositor hace uso de cromatismos para ir de una tonalidad a otra, y utiliza además escalas artificiales y modos muy característicos del jazz. Aunque utiliza la disonancia, lo hace muy ocasionalmente. En el repertorio que escribió para saxofón, original y muy personal, pone de manifiesto cada una de las características mencionadas anteriormente, pero sobre todo su faceta de gran orquestador.

A continuación, expongo una serie de citas en las cuales diferentes autores hablan de las características fundamentales de sus composiciones<sup>89</sup>:

Su música está marcada por los colores impresionistas; él está particularmente atraído por los temas exóticos describiendo dentro de bellos colores instrumentales las escenas que tienen lugar en Corso, Cambodge, Laos, Sahara, Tahití, etc. Igualmente ha escrito música inspirada en el canto gregoriano y en los cantos religiosos medievales. Al final de su vida, motivado por los acontecimientos políticos, escribió piezas en homenaje al tercer mundo y a Vietnam (SLONIMSKY).

Estilo neoclásico de los más eclécticos donde las influencias las más diversas son discernibles (Cl. ROSTAND).

El ideal de su música es una base de lirismo; habiendo aceptado las reglas del teatro en la música, él creó un lenguaje muy personal gracias a su sinceridad sin rodeos, a su independencia y a su sentido de la grandeza (N. DUFOURCQ).

Henri Tomasi es un músico de la impresión sensorial, que es lo que le salva del academismo Indysta, a pesar de un cierto tradicionalismo (R. STRICKER).

#### Obras para saxofón:

Todas las obras están editadas por la editorial Alphonse Leduc & Cie.

- *Ballade*. Pieza para saxofón alto y orquesta, escrita en 1939 y dedicada a Marcel Mule.
- *Chant corse*. Pieza para saxofón alto o saxofón en Sib y piano escrita en 1932.
- *Concerto*. Pieza para saxofón alto y orquesta o piano escrita en 1949.
- *Evocations*. Pieza para saxofón alto solo escrita en 1968.
- *Introduction et danse*. Pieza para saxofón alto y orquesta o piano escrita en 1949.

---

<sup>89</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 375.

- *Primtemps*. Pieza camerística escrita en 1963 para la siguiente instrumentación: flauta, oboe, clarinete, saxofón alto, trompa y fagot.

De todo su catálogo, he decidido centrarme en su *Ballade* y su *Concerto*, obras que escribió para saxofón y orquesta con una magnífica orquestación. En ellas, el compositor utiliza diferentes recursos compositivos muy originales y, de alguna manera, personales.

### ***Ballade***

Antes de adentrarnos en el siguiente análisis, cabe matizar que todos los ejemplos están extraídos de la reducción de piano.

*Ballade* es una pieza escrita en 1938 para saxofón alto y orquesta con reducción para piano. Se estrenó en 1939 el 25 de marzo en Nantes por Marcel Mule bajo la dirección de Marc Vaubourgoin. Según un argumento de Jacqueline Cartier, periodista y escritora que trabajó para el periódico “France Soir”, esta obra dio lugar a una creación coreográfica bajo el título de *ZIPPY* en el Festival de Burdeos en mayo de 1966.

Contiene tres movimientos: Andantino, Tiempo de Giga y Tiempo de Blues. Su estructura formal es ABCB’ más coda final:

Cuadro 25. Análisis formal de *Ballade*:

A	B	C	B’	Coda Final
Andantino	Tiempo de Giga	Tiempo de Blues	Tiempo I°	Desde el no. 40 hasta el final de la pieza

Ejemplo 55. Tomasi, Henri; *Ballade*, partitura, Tiempo de blues, no. 30:

30 **Tempo di Blues**

Alto Sax (Eb)

Piano

*p con tristezza ma assai ritmico e sempre espressivo*

*pp*

*très enveloppé*

Fuente: ibídem, p. 20.

La *Ballade* se inspira libremente en el poema siguiente de Suzanne Malard:

Cuadro 26. Texto del poema :

Sur un vieux thème anglais, long, maigre et flegmatique  
comme lui,  
un clown raconte son histoire spleenétique  
A la nuit;  
l'ombre de son destin, le long des quais, zigzague,  
et le goût  
de mégot qu'en sa bouche ont pris de vieilles blagues  
le rend fou . . .  
fuir son habit trop large et sa chair monotone  
en n'étant,  
entre la joie et la douleur, qu'un saxophone  
hésitant!  
son désespoir au fond d'une mare sonore,  
Coule à pic,  
et le clown se résigne à faire rire encore  
le public!

Fuente: "Argument", de Tomasi, Henri. *Ballade*. París: Alphonse Leduc, 1939.

En el escrito de Henri Tomasi titulado "*Notice de la ballade pour saxophone*", se ofrece una explicación exhaustiva del significado de la obra:

Si el payaso está representado por la melancolía 'tema inglés' de la introducción, su esplín se expresa en el saxofón, por una tierna y lírica melodía seguida de una breve digresión de carácter atormentado conduciendo al retorno nostálgico del tema inicial. Después, repentinamente, el solista comienza una danza viva, de tipo 'escocés', llevando a cabo brincos desenfrenados, interrumpidos aquí y allá por calurosas bocanadas melódicas. Las dos palabras dueñas del poema-gozo (alegría) y dolor-constituyen en realidad el elemento determinante de la diligencia del compositor, y organizan el conflictivo contraste, motor mismo de la acción. La desesperación del payaso se expresa una vez más en un blues en el cual el cargado dramatismo está acentuado por la implacable escansión de los timbales. Pero 'esa desesperación que cae en pico', se convierte (se transmuta) en una reanudación (nuevo desarrollo) desenfrenada de la danza escocesa, conduciendo a una enloquecedora coda.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Henri Tomasi. "Notice de la ballade pour saxophone." S.f. En línea. Disponible en: <http://www.henri-tomasi.asso.fr/ecrits.php?fich=ballSax> (11 de mayo de 2005).

Para corroborar esta descripción, he analizado totalmente la partitura atribuyendo a cada fragmento musical su personaje correspondiente y me he apoyado en un breve artículo que salió en la revista informática *Prefigurations.com*<sup>91</sup> de Autrey Marechal con el título *L'art de transformer un thème musical* el mes de diciembre de 2001.

### **Análisis de la *Ballade*:**

En su poema *Malard* pone en evidencia la ambivalencia existente en la vida del payaso: la obligación de hacer reír al público y la existencia morosa de su vida cotidiana, dividida entre la alegría y el dolor. Tomasi a través de su obra musical traduce con éxito y muy emotivamente la atmósfera de este argumento. Hay dos temas principales (la melancolía y el payaso) que marcan el conjunto de la obra intercalando las transformaciones que el compositor realiza para manifestar y sobre todo contrastar la alegría y el dolor de su vida cotidiana.

Al principio de la pieza, la orquesta o el piano expone el tema de la melancolía mediante dinámicas muy dulces y suaves con la finalidad de instalar e introducir al auditor dentro de una atmósfera serena, cálida y agradable. Al fin de esta exposición, Tomasi introduce el tema del payaso simbolizado por el saxofón. Si observamos la partitura, podremos visualizar cómo el autor en esta primera exposición en modo mayor secciona en dos partes la melodía. En la primera parte de la melancolía utiliza el segundo modo de la escala pentatónica de la tonalidad de Si (desde el principio hasta el no. 1), y en la segunda parte introduce la escala modal lidia de la tonalidad de La mayor (desde el no. 1 hasta el no. 2), pero empezando en la misma nota de la resolución de la primera sección.

Ejemplo 56. La Melancolía (introducción orquesta o piano), escalas utilizadas:



<sup>91</sup> Autrey Marechal. "L'art de transformer un thème musical." *Prefigurations.com*. No. 3. Diciembre de 2001. En línea. Disponible en:

[http://www.prefigurations.com/numero3/htmccronique3suites/chron\\_angleaudreysuite.html/](http://www.prefigurations.com/numero3/htmccronique3suites/chron_angleaudreysuite.html/) (17 de mayo de 2005).

El saxofón introduce el tema de la melancolía en el Tiempo I°, es decir, desde el no. 7 hasta el no. 9. Este tema lento, en contraposición con la introducción está en tonalidad menor, creando una atmósfera triste.

Un elemento rítmico de la pieza que caracteriza la melancolía va a ser la corchea con puntillo y semicorchea de la melodía (♩·♩).

Ejemplo 57. Tomasi, Henri; *Ballade*, partitura, Tempo I°, no. 7:

**Elementos rítmicos**

The image shows a musical score for Example 57. It consists of two staves: Alto Sax. (Eb) and Piano. The Alto Sax. staff is in 3/4 time, marked 'Tempo I°' and 'p sempre espressivo'. The Piano staff is in 3/4 time, marked 'pp'. The saxophone part starts at measure 7 and continues through measure 9. The piano part starts at measure 7 and continues through measure 9. Red dashed boxes highlight the rhythmic elements in the saxophone part: a dotted quarter note followed by an eighth note, and a quarter note followed by an eighth note.

Fuente: Tomasi, Henri. *Ballade*. París: Alphonse Leduc, 1939, p. 5.

El tema del payaso (desde el no. 2 al no. 4) en compás ternario de 3/4, está en modo mayor y está construido a partir de una célula rítmica, dándole a la melodía un carácter redundante y muy regular. El dolor y el lamento del payaso están ilustrados mediante una acumulación de dinámicas musicales cada vez más fuertes que irán calmándose hacia los últimos compases de este fragmento donde habrá un diminuendo progresivo.

Ejemplo 58. Tomasi, Henri; *Ballade*, particella, un compás antes del no. 2:

The image shows a musical score for Example 58. It consists of one staff: Alto Sax. The staff is in 3/4 time, marked 'Sans lenteur' and 'p sempre press.'. The melody starts at measure 1 and continues through measure 4. The dynamic starts at 'p' and increases to 'sempre press.'. Brackets above the staff indicate the rhythmic cell (Célula rítmica) used in the melody: a dotted quarter note followed by an eighth note.

Fuente: ibídem, p. 1.

Tras la exposición del tema del payaso por el saxofón, vuelve a aparecer el tema de la melancolía expuesto por la orquesta o el piano en el principio de la obra, pero en modo menor

(no. 7). Como ocurre en la introducción, este fragmento también se divide en dos secciones: en la primera introduce la escala pentatónica en la tonalidad menor y en la segunda sección construye la melodía a partir de la escala menor natural, es decir, modo eólico. Para enlazar el tema principal del payaso con el tema de la melancolía, introduce otra sección (desde el no. 5 hasta el no. 7) en la cual el compositor simboliza la decadencia del payaso. El compás ternario que introduce en este fragmento con la célula rítmica con la cual está construido, hace pensar cómo el payaso va de un lado a otro tambaleándose, sin saber qué hacer para solucionar el problema que tiene ante la vida.

De forma inesperada, Tomasi introduce un largo pasaje musical, virtuosístico y alegre titulándolo “Tiempo de Giga” (no. 9), con el cual simboliza claramente al payaso en pleno espectáculo.

Después de este momento, a partir del no. 17, introduce en forma de burla e irónicamente de nuevo el tema de la melancolía pero en compás binario, más rítmico, enérgico y veloz. Una vez expone el saxofón este tema irónico, lo hará de forma consecutiva la orquesta o el piano, mientras en ese mismo momento el saxofón tocará en contraposición a la orquesta o el piano una melodía mucho más expresiva y lírica hasta rescatar de nuevo la melodía principal pero, esta vez, con una clara amplificación.

Ejemplo 59. Tomasi, Henri; *Ballade*, partitura, no. 21:

The image shows a musical score for Example 59, titled "Ejemplo 59. Tomasi, Henri; *Ballade*, partitura, no. 21:". The score is written for two instruments: A. Sax. (Eb) and Pno. (Piano). The saxophone part is in the upper staff, marked with a box containing the number 21. It begins with a fermata over a whole note chord, followed by a melodic line with accents and a fermata. The piano part is in the lower staff, marked with a box containing the number 21. It features a complex rhythmic accompaniment with triplets and chords. The tempo and dynamics are marked as *ff molto sostenuto e drammatico*.

Fuente: *ibidem*, pp. 12-13.

Las inflexiones melódicas y los cambios rítmicos de estos pasajes musicales hacen imaginarnos cómo el payaso realiza grandes esfuerzos para hacer reír a los niños. El payaso detrás de su disfraz y de su maquillaje sabe muy bien esconder su verdadero estado anímico.

A partir del no. 24, la orquesta (o el piano) torna a exponer de nuevo el tema de la melancolía, la cual, decadente, nos introduce al próximo fragmento musical creando una

nueva atmósfera mucho más positiva y alegre. El estado anímico del payaso se vuelve mucho más variable.

Después de la breve pausa que tiene el saxofón (desde el no. 24 al séptimo compás del 25) aparece de nuevo la melodía del payaso, pero esta vez en compás binario de 4/4. Esta evocación reafirma una mayor estabilidad emocional del payaso. Parece que el payaso coge poco a poco más coraje ante la vida y piensa en ir hacia delante. En este fragmento, hay dos células rítmicas que caracterizan la melodía con una estructura interna que se divide en cuatro periodos, es decir, *abb'a*.

Ejemplo 60. Tomasi, Henri; *Ballade*, particella, siete compases después del no. 25:

The image shows a musical score for a saxophone. It is in G minor (one flat) and 4/4 time. The notation starts with a treble clef and a common time signature. The first few notes are marked 'sans rigueur'. The melody is divided into two rhythmic cells: 'Primera célula' and 'Segunda célula'. The first cell is marked 'p espressivo'. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and accents.

Fuente: *ibídem*, p. 6.

Seguidamente, en forma de cadencia y libre, introduce otra evocación del pasaje virtuosístico “Tiempo de Giga”, para introducirnos en el primer “Tiempo de Blues”. En él, Tomasi expone mediante el saxofón una melodía muy expresiva que nos llevará a una cadencia dramática (no. 29) simbolizando uno de los puntos culminantes de la desesperación del payaso. El payaso muestra una actitud nerviosa, enojada. Está furioso, enloquecido. No sabe qué hacer.

La resolución de la cadencia nos llevará al segundo “Tiempo de Blues”. Tomasi, para simbolizar este estado anímico vuelve a introducir de nuevo el tema de la melancolía pero esta vez de una manera lúgubre, de modo funesto y en una dinámica suave que irá creciendo progresivamente buscando en una dinámica de fortísimo una situación dramática. En un principio, el payaso parece cansado de su representación, no sabe qué hacer ante la vida, se encuentra en un momento de grandes dudas. Solamente escuchando la armonía que va acompañando la melodía principal, nos da una sensación de inestabilidad absoluta. Como marca la partitura, se tiene que interpretar con tristeza, rítmico y a la vez expresivo. A medida que la intensidad de este fragmento va creciendo poco a poco, la mentalidad del payaso también cambia hasta que muy pronto conmovido por esta situación, decide de nuevo hacer reír a los niños y volver al espectáculo (Tiempo Iº, no. 32). Desde este momento hasta el final de la pieza se suceden numerosos pasajes evocando al payaso en plena representación. El

optimismo se adueña del payaso y parece que todo vuelve a la normalidad. La desesperación del payaso que ha ido apareciendo durante toda la pieza, cae en declive. Este nuevo desarrollo se convierte en una reanudación desenfrenada de la danza escocesa mediante la cual Tomasi ha ido anteriormente simbolizando al payaso en pleno espectáculo, conduciéndonos a una enloquecedora coda finalizando así, de una manera muy resolutiva, esta espléndida obra.

Si se analiza el “Tiempo de Blues”, nos daremos cuenta de que la estructura formal y armónica no corresponden a las que normalmente se utilizan en un blues, pero sí que podremos observar que en dicha progresión utiliza diferentes tensiones o extensiones de los acordes creando un color impresionista y muy propio de su música. Un ejemplo claro lo tenemos en los compases 28 y 30, donde el compositor utiliza diferentes extensiones en la melodía con el mismo acorde (Bb). En el compás 28, introduce la tensión #11 y en el compás 30 la extensión #9. El punto de mayor clímax va a ser en el compás 28.

Para realizar una buena interpretación de la frase que hay a continuación, se ha de tener muy en cuenta cuál es el punto culminante de dicha frase, es decir, el clímax. Tomasi marca claramente este punto con un subrayado sobre la nota Sol para que en ningún momento se disminuya la intensidad, uniendo perfectamente un motivo con el otro. Desde el punto de vista interpretativo, tiene que estar clarísimo no solamente el análisis armónico, sino también el melódico.

Ejemplo 61. Tomasi, Henri; *Ballade*, partitura, cinco compases después del no. 30:

The musical score for Example 61 consists of two staves: A. Sx. (Eb) and Pno. The saxophone part features a melodic line with a triplet of eighth notes, a dotted quarter note, and another triplet of eighth notes. The piano part features a triplet of chords in the right hand and a triplet of chords in the left hand. The score is divided into three sections: 'preparación', 'clímax', and 'resolución'. Dynamics include 'pp' and 'cres. poco a poco'.

Fuente: *ibídem.*, p. 20.

The harmonic diagram shows the chord progression Bb#11 and Bb#9. The saxophone part (A. Sx. Do) shows the notes for Bb#11 and Bb#9. The piano part (Pno.) shows the chord voicings for Bb#11 and Bb#9.

A pesar de que los diferentes fragmentos de “Tiempo de Blue” no tienen estructura de blues, sí que reflejan un espíritu bluesístico. A la hora de interpretar estos fragmentos, con la finalidad de expresar un carácter más triste y melancólico, es preferible comenzar la melodía sin apenas vibrato e introducirlo poco a poco buscando ese punto de dramatismo característico del fragmento de la obra.

### *Concerto*

Pieza dedicada a Marcel Mule y escrita en 1949. Consta de dos secciones: I. Andante y Allegro y II. Final. En él, Tomasi introduce escalas exóticas, artificiales y modales, progresiones armónicas y melódicas utilizando acordes híbridos con diferentes tensiones o extensiones del acorde, uso de la politonalidad, y ritmos muy propios de la música jazzística. Otro elemento importante que utiliza asiduamente en la obra es la técnica de ostinato que después será explicada brevemente.

I. Andante y Allegro: El primer elemento jazzístico que introduce en el *Concerto* es la escala de blues, mediante diferentes blusificaciones de la escala mayor (véase en el segundo compás del no. 4 del siguiente ejemplo).

Ejemplo 62. Tomasi, Henri; *Concerto*, partícula, no. 4 de la introducción:

\* Notas blue (blusificación de la escala mayor).

Fuente: Tomasi, Henri. *Concerto*. París: Alphonse Leduc, 1949, p. 1.

La utilización de la técnica del ostinato va a ser un elemento característico de esta pieza. Este efecto está muy relacionado con el pedal. La diferencia entre pedal y ostinato es que el pedal es una nota que se mantiene o repite a través de una sucesión armónica, con la que puede o no mantener alguna relación, y el ostinato es una frase que irá repitiéndose a través de una sucesión armónica. Esta frase, está situada preferentemente en la parte del bajo, aunque a veces está situada en otras voces. La nota que produce el pedal puede ser la tónica o la dominante (quinto grado de la tonalidad). En algunos casos, para la construcción del pedal o del ostinato se usan otros grados de la escala, aunque es muy poco frecuente. Ambas

técnicas permiten conseguir armonías disonantes en un contexto generalmente poco usual, es decir, habitualmente comienzan sobre armonías consonantes para ir hacia armonías menos consonantes y, finalizar en armonías totalmente consonantes. Tanto el pedal como el ostinato tienen tres fases: preparación, clímax y resolución<sup>92</sup>. En ellas se incrementa gradualmente la tensión hasta llegar al momento de máxima tensión.

### Análisis del ostinato:

Ejemplo 63. Tomasi, Henri; *Concerto*, partitura, no. 11:

Fuente: *ibídem*, p. 3.

Si observamos este ejemplo, la preparación del ostinato es un poco más larga que la resolución. El clímax suele ser normalmente breve y punto de máxima tensión. En la música moderna o jazzística tanto el pedal como el ostinato se suelen utilizar dentro de la misma forma de un tema, aunque su aparición más frecuente es en las introducciones, finales, intermedios y, a veces, en la presentación de motivos que posteriormente son desarrollados.

En ocasiones, ambas técnicas se pueden utilizar simultáneamente e incluso varios ostinatos pueden funcionar correctamente al mismo tiempo. El máximo exponente de la utilización de esta técnica fue Johann Sebastián Bach con sus *Variaciones Goldberg* y con la chacona de la *Partita en re menor*.

Los cromatismos y la utilización de compases rítmicos complejos (polirritmia) también son elementos característicos de esta pieza. Como último ejemplo, he seleccionado este

<sup>92</sup> Herrera, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Vol. 2. 1ª ed. 1987. Barcelona: Antoni Bosch Ediciones, Aula de Música, 1993, pp. 115-116.

fragmento de la pieza donde el autor combina el ritmo binario de 2/4 (parte de saxofón alto y mano derecha del piano) con ritmo ternario de 3/8 (mano izquierda del piano).

Ejemplo 64. Tomasi, Henri; *Concerto*, partitura, pp. 11-12, no. 43:

The musical score for Example 64 consists of two staves. The top staff is for Alto Saxophone (A. Sx.) and the bottom staff is for Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece begins with a circled number 43. The saxophone part starts with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The piano part features a complex rhythmic pattern with a 3/8 feel in the left hand and a 2/4 feel in the right hand. The dynamic marking is pp (pianissimo).

Fuente: ibídem, pp. 11-12.

## II. 5. 11. Siegmeister, Elie: *Around New York*. El swing

Elie Siegmeister<sup>93</sup>, para el ciclo de conciertos de música moderna World Fair del año 1939 celebrado en la ciudad de Nueva York, compuso una obra para saxofón alto y piano que

<sup>93</sup> Elie Siegmeister nació en Nueva York en una familia de clase media-alta de origen Ruso-judío. El joven Elie fue profundamente influenciado por el amor de su padre hacia la música clásica. Al igual que Aaron Copland, Siegmeister se crió en Brooklyn, Nueva York. Años más tarde Copland le hizo un cumplido de doble filo al reconocer que Siegmeister era “ordinario pero impresionante.” A los 15 años se matriculó en la Universidad de Columbia (NY), donde estudió composición con Bingham hasta 1927. Después viajó a París para estudiar con Nadia Boulanger durante 4 años. En su regreso a Nueva York, (1935-38), estudió dirección en la conocida escuela de Juilliard siendo Stoessel su profesor. Fue un compositor que experimentó asiduamente con el jazz.

Su vida estuvo muy vinculada a la política. En un intento de acercar la música clásica a estudiantes y trabajadores, ingresó en un grupo de orientación comunista llamado “Composers Collective of NY”, utilizando el pseudónimo de L.E. Swift para firmar las canciones escritas durante su pertenencia en el mismo. Se le registró en el segundo Workers’ Songbook como Swift. Dos publicaciones americanas, el periódico comunista *The Daily Worker* y una revista de tendencia izquierdista *New Masses* informaban con frecuencia sobre su trabajo. Además, en este tiempo, escribió *Music and society*.

En compañía de Ashley Pettis viajó a Rusia para investigar sobre la música del proletariado ruso. Pensaban que no existían canciones en inglés adecuadas para los trabajadores y se propusieron escribirlas utilizando la música rusa como modelo. En 1934, Siegmeister definía a los compositores rusos como: “trabajadores altamente cualificados y por lo tanto valiosos socialmente.” Sin embargo, hacia 1940, la relación de Siegmeister con el partido comunista empezó a debilitarse. Indudablemente, la Segunda Guerra Mundial influyó notoriamente en sus ideales.

más tarde arreglaría para cuarteto de saxofones titulada *Around New York*. Esta obra, patrocinada por el Works Progress Administration Project de 1936 para músicos americanos, fue dedicada al saxofonista Cecil Leeson y estrenada en uno de los conciertos que allí se celebraron. *Around New York*, consta de dos piezas breves subtituladas *Two Whimsical Pieces*, y reflejan la cara más alegre de la vida en Nueva York de los años 30. En una de ellas, *Floor Walker's Day Off*, hace referencia a los trabajadores de unos grandes almacenes de antaño que andaban por las plantas de venta día tras día atendiendo a los clientes. En *Spring Fever on Ferry Boat*, reaviva la anticipación del verano sobre los más apreciados, y ahora en su mayor parte olvidados, medios de transporte. De esta misma pieza hay un arreglo para cuarteto de saxofones pero no está publicado. Esta obra nos muestra influencias de la música popular americana.

Elie Siegmeister compuso otra pieza para saxofón y piano que pertenece a la segunda mitad del siglo XX titulada *Down River*.

Ejemplo 65. Siegmeister, Elie; *Around New York*, 1r movimiento *Floor-Walker's Day Off*:

The image shows a musical score for Alto Saxophone and Piano. The title is "Crisp, measured bed". The Alto Sax part is in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part starts with a triplet of eighth notes. The saxophone part features a melodic line with some notes marked with an 'x'.

Fuente: Siegmeister, Elie. *Around New York*. Nueva York: MCA Music Publishing, 1970, p. 1.

Al igual que otros compositores de la época, Siegmeister empezó a fijarse en la música folclórica como fuente de inspiración para sus composiciones. Se quedó muy impresionado por la antología de la canción folk *The American Songbook* de Calr Sandburg. Casi todas sus composiciones de principios y mediados de los años 30 reflejaban su interés por los problemas de la sociedad americana. A finales de los años 30, influenciado por su interés por la música folk, escribió obras como *American Holiday* que reflejaban la tradición de la música olvidándose de los problemas sociales. Estaba inquieto por acercarse a la vida rural. Debido a su pasión por la música folk, durante cuatro años, formó, arregló y dirigió la música para los intérpretes de este género musical que viajaban alrededor de U.S.A. Todavía, mientras las diferentes facetas de su carrera profesional-editor, compositor, escritor e intérprete-se veían influenciadas por la música folk, él escribía para todos los medios de difusión, incluso opera, banda, orquesta, teatro y cine; componiendo algún solo y trabajos de cámara.

Información biográfica extraída de la siguiente fuente: "Elie Siegmeister." *Composers and Lyricists database plus*. S.f. En línea. Disponible en: <http://nfo.net/cal/index.html#Siegmeister> (19 de mayo de 2005).

La forma del movimiento *Floor Walker's Day Off* es: Introducción + Tema A + Tema B + Tema C + Coda.

Cuadro 27. Análisis formal del movimiento *Floor Walker's Day Off*:

Introducción	Tema A	Tema B	Tema C	Tema A	Coda
2 compases	Anacrusa del compás 2 hasta el compás 10	Anacrusa del compás 10 hasta el compás 18	Anacrusa del compás 18 hasta el calderón del compás 26	Anacrusa del compás 26 (Tiempo I) hasta el compás 34	Anacrusa del compás 35 hasta el final del movimiento

La influencia del swing y de la música sincopada, cualidades rítmicas características y primordiales del jazz, son muy evidentes en este movimiento. Si observamos la fecha de composición de esta obra, veremos que coincide con el auge de la “Era del Swing”<sup>94</sup>, estilo popular jazzístico que tuvo su origen entre 1930 y 1945 en Estados Unidos.

Siegmeister unifica este movimiento utilizando en todos los temas una célula rítmica que caracteriza la melodía con carácter de swing. Todos los temas son introducidos mediante la misma célula rítmica. La única parte donde existe una ligera variación es en tema C.

<sup>94</sup> Esta época también fue conocida como “Big Band Era”. Al igual que los negros encontraron cobijo en el jazz, y especialmente en el blues, los blancos, al caer la bolsa en 1929 lo encontraron en las canciones populares sentimentales, las cuales eran muy frecuentes utilizarlas como bases para el desarrollo de la improvisación y nuevos temas. Esta época se caracterizó por los arreglos que los compositores realizaban para sus grandes formaciones, por la riqueza armónica de sus composiciones, por los solos tan personales y sobre todo por la transformación de la sección rítmica. Don Redman, Duke Ellington y Benny Goodman fueron los músicos más representativos.

En el año 1939, el saxofonista y compositor Billy Strayhorn ingresó como un miembro más dentro la histórica banda de Duke Ellington “The Duke’s Serenades”, aportando no solamente composiciones propias, sino convirtiéndose en el alter ego artístico de Duke Ellington. Fue una época crucial para el desarrollo de este estilo.

Fuentes: Guía del jazz. Enciclopedia interactiva del jazz. CD ROM. Barcelona: Ocium, 2005.

Morgan, Robert P. *La Música del Siglo XX*. USA: W.W.Norton & Company Inc., 1991. 2ª ed. 1999. Barcelona: Ediciones Akal, S.A., 1994, pp. 219-287.

Cuadro 28. Ejemplos de las células utilizadas por el compositor en los diferentes temas:

The image displays five musical staves, each representing a different theme or section. Each staff has a bracket above it labeled 'CÉLULA' indicating a specific rhythmic or melodic motif. The first staff is 'Tema A' with a dynamic marking of *mp*. The second is 'Tema B' with a dynamic marking of *p*. The third is 'Tema C' with a dynamic marking of *p*. The fourth is 'Tema A (reexposición)' with a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of 'Tempo 1º'. The fifth is 'Coda' with a dynamic marking of *mp* and a 'rit.....' marking. All staves are in a key with two sharps (D major or F# minor).

Fuente: ibídem.

Dentro del repertorio, numerosos compositores utilizaron el swing como recurso compositivo, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX (C. Lauba, Ferrer Ferran, Tomás Garrido, etc.).

Ejemplo 66. Siegmeister, E.; *Around New York*, 2º movimiento *Spring Fever on Ferry Boat*:

The image shows two staves of music for Alto Saxophone. The first staff is labeled 'Easy Rhythm' and starts with a '3' above a bar line, indicating a triplet. The second staff continues the melody with several triplet markings. A dynamic marking of *p* is present. The key signature has two sharps.

Fuente: ibídem.

Cuadro 29. Análisis formal del movimiento *Spring Fever on Ferry Boat*:

Introducción	A	A'	Enlace	A''	B	Coda
4 compases	Anacrusa del compás 4 hasta el compás 12	Anacrusa del compás 12 hasta el compás 20	2 compases	Anacrusa del compás 22 hasta el 29	Anacrusa del compás 29 hasta el 39	Anacrusa del compás 40 hasta el final

Como indica el compositor en la partitura con “Easy Rhythm”, a la hora de interpretar esta melodía, se le tiene que dar un carácter relajado y fácil, pero a la vez rítmico.

Para finalizar este apartado señalaremos que, es sorprendente cómo un compositor con una trayectoria profesional tan brillante, productiva e interesante, todavía hoy es desconocido por el público en general.

En la mayor parte de su producción, desarrolló un estilo personal fusionando el género americano popular (jazz) con sonoridades con cierto tinte modernista persiguiendo principalmente un único objetivo: un lenguaje accesible a todo el público<sup>95</sup>. Entre muchos de los importantes trabajos que desarrolló, cabe destacar la instrumentación que realizó en la década de los años 30 para el musical de Broadway, *Sing Out, Sweet Land*.

## II. 5. 12. Vellones, Pierre: *Rapsodie-Trio Op. 92*. Escala pentatónica: su origen y su relación con el repertorio para saxofón. La sustitución armónica y melódica: *Divertimento de Roger Boutry*

Pierre Vellones<sup>96</sup> fue un compositor vanguardista, y a pesar de que fue autodidacta, supo introducir perfectamente los recursos y características más destacadas de las principales tendencias que se iban sucediendo en la actualidad de aquella época. Su deseo de plasmar nuevas sonoridades dentro de las formas clásicas fue satisfecho por la llegada del cine, del jazz, de la electrónica y sobre todo por el saxofón.

<sup>95</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 347.

<sup>96</sup> Pierre Vellones nació en París en el año 1889, donde falleció en 1939. Estudió con J. H. Louvier y L. Maingueneau (Fuente: Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 385).

A través de la extraordinaria orquestación de sus piezas y mediante la utilización de instrumentos novedosos para la época como el “Ondas Martenot”, e instrumentos raramente utilizados en obras camerísticas para saxofón como el arpa, consigue un colorido espléndido y ostentoso. El “Ondas Martenot” es un instrumento musical electrónico con banda y teclado que inventó el músico Maurice Martenot en 1928. En sus orígenes se le llamó “ondas musicales”, pasando luego a denominarse con el nombre de su creador. Importantes compositores han escrito para este instrumento, destacando: Messiaen, Honeger, Milhaud y André Jolivet, entre otros. Pierre Vellones utilizó este instrumento en tres ocasiones: *Deux Pièces pour Colombia, Op. 67* (1935), *Fête Fantastique, Op. 83* (1937) y *A Cádiz, Op. 102* (1938). En dichas obras se combinan ondas de frecuencia diferente, originando una oscilación. Las ondas tienen que estar amplificadas por altavoz. Si escuchamos las notas que va produciendo este instrumento, observaremos que produce las notas conforme a la escala cromática pero sin llegar a ser de tono indeterminado como el aetherophone inventado por Lev Theremin (1896) en 1924, su más cercano antecedente.

Marcel Mule en su primer concierto como solista a los treinta y cuatro años de edad, fue quien interpretó por primera vez el *Concerto* de Pierre Vellones en los conciertos Padeloup bajo la dirección de Albert Wolf.<sup>97</sup>

Jean-Marie Londeix, en su libro de catalogación de obras para saxofón, introduce breves citas haciendo referencia a la personalidad y al estilo compositivo de este autor<sup>98</sup>:

Doctor en medicina, autodidacta en música, compone dentro de las formas tradicionales (LAROUSSE); Músico fino y delicado con gusto raro pero a la vez exquisito (R. BERNARD).

Dentro de su repertorio, recalcaremos dos piezas donde se aprecian influencias del jazz:

- *Planisfère, Op. 23-4 pieces for jazz symphonic*. Pieza para dos saxofones (alto y tenor), clarinete, dos trompetas, trombón, bajo o tuba, percusión y piano, escrita en 1930. La obra consta de cuatro movimientos: 1) Castellanes, 2) Argentines, 3) Ouled Nails y 4) Mittel Europa. Esta pieza fue escrita en 1930 y contiene cuatro movimientos escritos en el estilo “Jazz Sinfónico”. La instrumentación y el estilo que utiliza el compositor hacen que sea una pieza muy singular.

---

<sup>97</sup> Chautemps, Jean Louis, Daniel Kientzy, y Jean Marie Londeix. *El Saxofón*. París: éditions Jean-Claude Lattès, 1987. 2ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1990, p. 22.

<sup>98</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 385.

• *Rapsodie-Trio Op. 92*. Pieza para trío (saxofón alto, arpa y celesta) o para saxo alto y piano. Debido a las dificultades que se planteaban para poder interpretar esta pieza, Marcel Mule realizó una reducción para piano publicándose el año 1946. La influencia de la música oriental en esta pieza es muy notoria. Es una pieza breve pero muy interesante donde el compositor hace uso de escalas pentatónicas.

### Análisis melódico, armónico y formal de *Rapsodie-Trio Op. 92*

Ejemplo 67. Vellones, Pierre; *Rapsodie-Trio Op. 92*, partitura, Allegro, compás 7-10:

FRASE (Melodía escrita con la escala pentatónica)

Primer motivo (Pregunta)      Segundo motivo (Respuesta)

**Alto Sax.** *Allegro*

3 5 5 3 b6 1    3 5 5 3 6 (\*) 5    3 5 5 6 6 1 1 9    9 b9 1 7    1 #11 7 9

*p*

Clímax

**Piano**

*p*    I Db6    V Ab7 / Eb    I Db6    V Dbsus4 / Ab    I Dbmaj7    V/V Eb7    I Dbsus4 / Ab    V Ab7(9)    *mf*

(\*)Nota de paso.

Fuente: Vellones, Pierre. *Rapsodie-Trio Op. 92*. París: Alphonse Leduc, 1946, p. 3.

Cuadro 30. Estructura formal de *Rapsodie-Trio Op. 92*:

Andantino	Allegro	Andante	Allegro
A	B	C	B'+ Coda (12 compases finales)

**Escala pentatónica: su origen y su relación con el repertorio para saxofón. La sustitución armónica y melódica: *Divertimento* de Roger Boutry**

Son muchos los músicos que por mero desconocimiento atribuyen las escalas pentatónicas al jazz. A continuación, retrocederemos en el tiempo para esclarecer el origen de esta escala que a lo largo de la historia ha ido enriqueciendo diferentes tendencias y estilos musicales.

Antes de comenzar la explicación del origen de esta escala, citaremos un artículo de Chema Vilchez muy interesante donde se habla de su construcción, su desarrollo y lo que representaba su uso para la humanidad:

. . . Aunque puede que sea una sorpresa, la escala diatónica fue el origen para la ancestral música de China y la música de la India, a pesar de que la teoría y las prácticas musicales difieran enormemente de la occidental.

Para los antiguos chinos, su escala musical fue desarrollada a través del ciclo de quintas perfectas hasta llegar a desarrollar 60 grados, aunque utilizaron por lo general solamente los primeros 5 grados, C-G-D-A-E, de ahí el origen de su música pentatónica, porque para ellos representaba el límite de la consonancia en música modal. Además, los antiguos chinos consideraron un carácter simbólico en la escala pentatónica arraigada en su creencia de la música como representación de la relación entre el cielo y la tierra.

En el año 3000 antes de Cristo, los chinos desarrollaron esta escala mayor idéntica a cómo se hizo en la antigua Grecia alrededor del 500 a. de C. . .<sup>99</sup>

Tradiciones musicales de civilizaciones milenarias como China, Indonesia, Japón, Marruecos y diferentes regiones de América del Sur se caracterizan por la utilización de escalas pentatónicas. La mayor parte de la música china está basada en la escala pentatónica y heptatónica. La escala heptatónica está formada a partir de la expansión del núcleo pentatónico básico.

Cuadro 31. Escala pentatónica y heptatónica:

Escala pentatónica (5 notas)	Escala heptatónica (7 notas)
Música antigua china	Folclore del norte de china

En Indonesia, existe la escala pentatónica llamada “slendro” y la escala heptatónica “pélog”. Por otro lado, no nos debemos olvidar de la antigua música cortesana de Japón denominada “gagaku”, la cual tiene sus orígenes en el siglo VIII. La música de esta cultura oriental proviene principalmente de China y Corea. En ella utilizan seis modos o escalas de origen chino, todas ellas derivadas de dos escalas pentatónicas denominadas “Ryo” y “Rytsu”.

<sup>99</sup> Vilchez, Chema. “La Escala Mayor y los Modos Griegos (1ª Parte).” *Instrumentos y Sonido Profesional*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.ispmusica.com/articulo.asp?id=79/> (5 de junio de 2005).

Ejemplo 68. Escala pentatónica “Ryo” y “Rytsu”:

ESCALA PENTATÓNICA “RYO”



ESCALA PENTATÓNICA “RYTSU”



Nota. Las notas marcadas con una cruz (+) se consideran notas auxiliares.

Otro ejemplo en la utilización de este tipo de escala lo tenemos en la música folclórica de Marruecos denominada “gnawa”, la cual fue establecida por los esclavos guineanos llevados a Marruecos desde el África occidental.

No obstante, investigaciones más recientes, han esclarecido los orígenes de esta escala. Por un lado, destacaremos las realizadas por el historiador François Auguste Gevaert (Huise, 1828- Bruselas, 1908), compositor, organista, historiador y musicólogo belga, sobre documentos egipcios, asirios y babilonios, en las cuales constata que este tipo de escalas fueron usadas en la antigua India y en el antiguo Egipto.

Otros estudios realizados sobre las culturas indígenas en países como Colombia, Perú y otras regiones de Sudamérica se centran principalmente en los pueblos quechua o quichua. Los resultados nos indican que el desarrollo formal más alto de la música de este periodo se alcanzó entre los aztecas, los incas y los mayas y que su música se basaba en la escala pentatónica.

J. J. Luetich, basándose en el libro *Teoría razonada de la Música* del compositor y pedagogo Athos Palma<sup>100</sup>, afirma en su artículo:

<sup>100</sup> Athos Palma, nació en Buenos Aires en 1891 y falleció en Miramar en 1951. Estudió con Cayetano Troiani y con Carlos Pedrell. Posteriormente, se trasladó a Europa para ampliar sus conocimientos. Ingresó en la Sociedad Nacional de Música, sociedad donde estuvo en contacto con figuras de reconocido prestigio. En ella, se dio a conocer estrenando y publicando obras de cámara. Escribió libros importantes como *Teoría razonada de la música*, *Tratado sobre el ritmo* y el *Tratado completo sobre armonía*, donde trató entre otras cosas de esclarecer los orígenes de la escala pentatónica. Su música se caracterizaba por la influencia del espíritu impresionista francés, muy marcado en su juventud [Fuente: Palma, Athos. *Biografía*. S. f. En línea. Disponible en: <http://www.classical-composers.org/comp/palma> (5 de junio de 2005)].

La música de los quichuas era monódica, estaba privada de armonía. Además, la ausencia de semitonos en las escalas no permitía recurrir a efectos cromáticos y de modulación. La línea melódica se movía entonces con entera libertad y ése es uno de sus mayores encantos.<sup>101</sup>

El hallazgo de antiguas flautas del Imperio inca, ha contribuido a esclarecer mucho más los orígenes de los modos pentatónicos. Estas flautas tienen el nombre de “quenás”.

La estudiosa Beclard d’Harcourt, realizó una investigación exhaustiva sobre las escalas y modos auténticos de los pueblos de la región andina de América del Sur, llegando a la conclusión de que en cada región se utilizaba un determinado modo.

Cuadro 32. Utilización de la escala pentatónica en la región andina:

ESCALA	REGIÓN
Modo Pentatónico	Región Sudamericana
D, A y C (el último en muy pocas ocasiones)	Ecuador
B	Perú

Ejemplo 69. Modos pentatónicos:

MODO A mayor  
MODO B menor  
MODO C mayor  
MODO D mayor  
MODO E menor

\* El modo E, se considera neutro porque era desconocido para los quichuas.

De Beclard d’Harcourt destacaremos una pieza denominada *Chants Péruviens* para sopranino, soprano, alto, tenor y piano, donde hace uso de todo este tipo de escalas<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> Luetich, J. J. “La Escala Pentatónica.” 15 de agosto de 2002. En línea. Disponible en:

[http://www.uam.es/personal\\_pdi/filoyletras/jsango/Escalas\\_ritmos\\_e\\_instrumentos\\_de\\_la\\_musica\\_turca\\_dervehi.htm](http://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/jsango/Escalas_ritmos_e_instrumentos_de_la_musica_turca_dervehi.htm) (6 de junio de 2005).

<sup>102</sup> “Aldo Abreu.” S.f. *Hunstein Artist Services*. En línea. Disponible en:

<http://www.hunsteinartists.com/abreu.html> (6 de junio de 2005).

Para finalizar este capítulo, manifestaremos que dentro del repertorio clásico para saxofón hay numerosas piezas importantes donde el compositor introduce melódicamente la escala pentatónica. Como ejemplo, citaré al compositor francés Roger Boutry<sup>103</sup> con su *Divertimento*, pieza para saxofón alto y orquesta o piano, escrita en 1964 y dedicada a Marcel Mule, en la cual si analizamos la melodía del saxofón podremos observar cómo utiliza escalas pentatónicas y numerosos ritmos sincopados con el fin de dar un carácter jazzístico al primer movimiento de la pieza. Al mismo tiempo, nos muestra un estilo compositivo (eclectico, claro, vivo, refinado y al mismo tiempo conservador) marcado de influencias de compositores como Debussy y Ravel. Su forma es ABA' más coda final (véase el cuadro 34).

*Divertimento* no es una pieza muy difícil de interpretar, no obstante, muestra ciertos pasajes virtuosísticos y a la vez expresivos poco vistos en la época en la cual fue compuesta y estrenada.

Ejemplo 70. Boutry, Roger; *Divertimento*, partitura, 1r movimiento, compases 4-7:

ESCALA PENTATÓNICA (V MODO)

The image shows a musical score for saxophone and piano. The saxophone part is in the key of Bb (Eb instrument) and features a pentatonic scale in the fifth mode. The piano accompaniment consists of chords: DbMaj7(9) and Eb sus4 (9) over Ab. The score shows the first four measures of the piece.

Fuente: Boutry, Roger. *Divertimento*. París: Alhonse Leduc & Cie, 1964, p. 1.

El conflicto establecido entre la melodía principal (saxo) y el piano desde el comienzo del primer movimiento es muy interesante, ya que prácticamente cada una de las notas que constituyen la melodía adquiere, con respecto a los acordes del piano, función de extensión.

<sup>103</sup> Compositor, pianista y director de orquesta francés, nacido en París en 1932. En 1973, fue director de la Música de la Guardia Republicana (Fuente: Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 47).

Cuadro 33. Análisis formal del 1r movimiento del *Divertimento* de Roger Boutry:

Intro	Tema A			Enlace	Tema B				
	a	a <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>		b	b <sup>1</sup>	b <sup>2</sup>	b <sup>3</sup>	b <sup>4</sup>
3 compases (c.)	Desde el c. 4 hasta el no.1	Desde el no. 1 hasta el no. 2	Desde el no. 2 hasta el c. 15 del no. 2	5 c.	Desde el no. 3 hasta el c. 7 del mismo no.	Desde la anacrusa del c. 8 del no. 3 hasta el c. 4 del no. 4	Desde el c. 4 del no. 4 hasta el calderón del piano, quasi cadenza*	Anacrusa del no. 5 hasta el c. 5 del mismo no.	Desde el c. 6 del no. 5 hasta el hasta el no. 6

Tema A' (reexposición)				Coda final
a	a <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>	a <sup>3</sup>	
Desde el no. 6 hasta el c. 2 del no. 7	Desde el c. 2 del no. 7 hasta el "a Tempo 1 <sup>mo</sup> "	Desde el "a Tempo 1 <sup>mo</sup> " hasta el no. 9	Desde el no. 9 hasta el no. 10	Desde el no. 10 hasta el final de la pieza

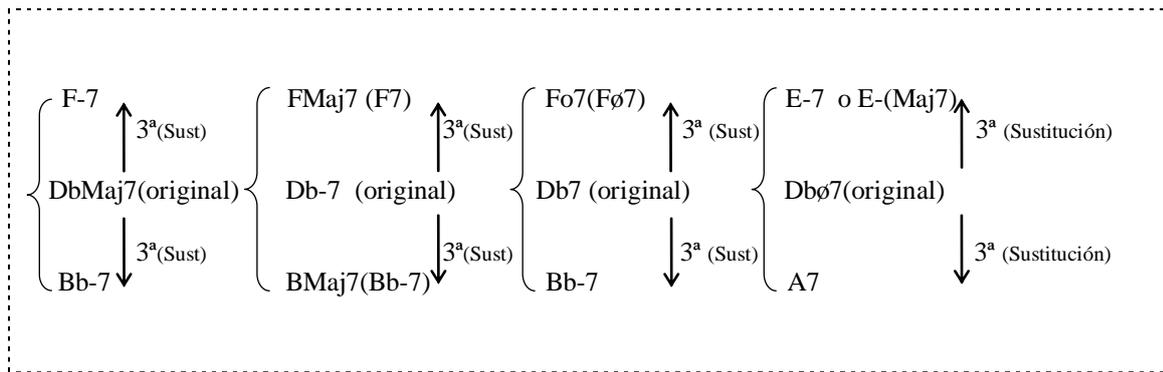
Una de las características que asemejan esta pieza con el jazz, es la utilización de constantes síncopas tanto en la melodía del saxofón como en el acompañamiento del piano u orquesta. El acompañamiento está constituido por una progresión peculiar e interesante con ritmos constantes que van cambiando en cada sección, produciendo una atmósfera más o menos relajada.

Es muy corriente que el intérprete de jazz utilice diferentes técnicas para, de alguna forma, alejarse más de la tonalidad. Una de las más frecuentes es la sustitución (Sust) de acordes. El resultado de la sustitución dependerá de la estructura original del acorde e implicará un cambio en el modo o escala con la que se realice la melodía. Su utilización es muy interesante tanto para la composición de temas como para la improvisación porque deja mucho campo abierto<sup>104</sup>.

<sup>104</sup> Zano, Anthony. *Struttura Della Musica Moderna*. Ancona, Italia: Edizioni Bèrben, 1973, p. 84.

Friedland, Ed. *Expanding Walking Bass Line*. Milwaukee: Hal-Leonard Corporation, 1993, p. 36.

Cuadro 34. Sustitución de acordes:



Este ejemplo es una transposición de la tonalidad de Do Mayor citado en: Zano, Anthony. *Struttura della Musica Moderna*. Ancona: Bèrben, 1973, p. 84.

Roger Boutry, en el primer movimiento consigue un color jazzístico utilizando recursos no solamente rítmicos y melódicos, sino armónicos. En él, se pueden observar numerosas tensiones en los acordes, acordes secundarios sustituyendo a acordes dominantes, etc. Pero lo más interesante es de qué manera introduce las escalas para formar la melodía del saxofón. Un ejemplo de sustitución lo tenemos en la sección “a” del tema A, donde a partir de la progresión, utiliza el modo V de la escala pentatónica de Ab en toda la sección. Realmente, lo que está haciendo es darle más tensión melódica al comienzo de esta sección, que colorea de forma espléndida con la también sustitución del acorde de dominante (Ab7) por el acorde secundario de Ebsus7(9), donde también incorpora la tensión 11. El acorde Ebsus7(9), es un acorde secundario del acorde dominante de la tonalidad de Reb Mayor. Este acorde es el resultado de suprimir la tercera e introducir la tensión 11, creando inestabilidad y como el nombre del acorde indica, tensión. Los jazzmen suelen improvisar sobre estos acordes con la escala mixolidia o con la escala pentatónica. Cuando utilizan la mixolidia, melódicamente evitan la utilización de la tercera, aunque si que es frecuente ver su uso como nota de paso o en movimientos rápidos<sup>105</sup>.

<sup>105</sup> Herrera, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Vol. 1. 6ª ed. 1993. Barcelona: Antoni Bosch Ediciones, Aula de Música, s.f., p. 106.

Cuadro 35. Progresión armónica (sección a del tema A):

Melodía	Modo V de la escala pentatónica de Ab	
Armonía	IMaj7 DbMaj7	V7sus4/V Ebsus7(9)

La música jazzística está plagada de ejemplos donde el compositor o intérprete hace uso de este tipo de escalas. En cuanto a su utilización, las combinaciones que pueden surgir son numerosas ya que, por ejemplo, en un acorde de séptima de dominante, dependiendo de si queremos estar más o menos lejos, podremos utilizar melódicamente una escala pentatónica u otra<sup>106</sup>.

Cuadro 36. Escalas pentatónicas, más o menos lejanía:

Antes de clausurar esta pequeña intromisión en las escalas pentatónicas, quisiera exponer la siguiente conclusión: es importante realizar una correcta ubicación de los cambios armónicos, los cuales delimitarán las posibilidades que podremos tener a la hora de introducir una determinada escala para la construcción o consecución de una melodía. Dependiendo de la progresión, pero sobre todo de la escala que utilicemos, el fragmento musical tendrá un carácter u otro distinto produciendo en el oyente y por supuesto en el intérprete diferentes sensaciones.

A continuación, expongo los acordes diatónicos, secundarios y sustitutos de la tonalidad de Reb para que el lector vea las posibilidades que hay dentro de una misma tonalidad a la hora de efectuar una realización armónica. Veremos que los acordes secundarios y sustitutos de la tonalidad principal pueden dar opción a una modulación más o menos lejana.

<sup>106</sup> Ricker, Ramon. *Pentatonic Scales for Jazz Improvisations*. USA: Estudio Publications Recording, Inc., 1975, p. 5.

En la armonización de un tema jazzístico, son de gran relevancia estos elementos, ya que la riqueza armónica y melódica dependen del conjunto de los mismos<sup>107</sup>.

Cuadro 37. Esquema de acordes dominantes secundarios y sustitutos de Reb mayor:

Tonalidad	Reb Mayor						
Acordes diatónicos:	DbMaj7	Eb-7	F-7	GbMaj7	Ab7	Bb-7	Cø7
	IMaj7	ii-7	iii-7	IV	V7	vi-7	viiø
Dominantes secundarios:	(Ab7)	Bb7	C7	Db7	Eb7	F7	nada
	(V7/I)	V7/ii	V7/iii	V7/IV	V7/V	V7/vi	-
Dominantes sustitutos	D7	E7	nada	G7	A7	B7	nada
	SV7/I	SV7/ii	-	SV7/IV	SV7/V	SV7/vi	-

<sup>107</sup> Jaffe, Andy. *Jazz Harmony*. USA: Avance Music, 1996, p. 72.

**III. Repertorio de vanguardia. Proliferación de estilos:  
incorporación y establecimiento de nuevos recursos formales,  
compositivos y de notación. Desde 1950 hasta la actualidad**



### **III. Repertorio de vanguardia. Proliferación de estilos: incorporación y establecimiento de nuevos recursos formales, compositivos y de notación. Desde 1950 hasta la actualidad**

#### **III. 1. Contexto histórico de la segunda mitad del siglo XX**

El siglo XX se caracteriza por la tendencia a ensalzar la expresión personal e individualidad, rasgos que empezaron a desarrollarse dentro la corriente del romanticismo. El cromatismo y la disonancia, medios indispensables para conseguir debilitar la base diatónica de la tonalidad funcional, serán primordiales para el desarrollo de la música del siglo XX. En la primera década, como consecuencia del extremado uso del cromatismo surgirá uno de los estilos más importantes, el Atonalismo, donde hay una ausencia total de los principios que rigen la tonalidad. El máximo precursor dentro de esta corriente fue Arnold Schönberg, quien a comienzos de la década de 1920 idearía el sistema dodecafónico. Gracias a este compositor y a sus discípulos (escuela vienesa) el método dodecafónico se ha impuesto en la composición de mediados del siglo XX y ha desempeñado una gran influencia en la mayor parte de la música occidental para saxofón. Tanto A. Schönberg como cada uno de los compositores que utilizaron estos métodos, buscaron una única finalidad: dificultar el retorno

a patrones tonales con el fin de constituir amplios espacios de música atonal determinados mediante una metodología ordenada y sistematizada. El saxofón contribuye a la evolución de este tipo de repertorio, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, donde hay un mayor empleo del sistema atonal y recursos que reflejan el afán de los compositores de alejarse de la tonalidad.

En las primeras décadas, los compositores en búsqueda de nuevas sonoridades elaboran diferentes estilos armónicos como la politonalidad y modalidad, desarrollando un lenguaje musical novedoso y personal. Estas nuevas concepciones armónicas favorecen totalmente al desarrollo del repertorio de saxofón. Muchos compositores comienzan a percibir a este instrumento como el más novedoso e interesante para plasmar pensamientos e ideas innovadoras.

Por otra parte, a partir de la década de 1920 aparece otra corriente denominada Neoclasicismo, tendencia estilística que se caracteriza por el restablecimiento de la concepción clásica mediante la utilización de estructuras formales propias del estilo. Esta corriente se desarrolló como reacción al romanticismo tardío y al sistema dodecafónico de Arnold Schönberg. Dentro de esta tendencia surge un extenso repertorio para saxofón. Cada una de las piezas neoclásicas muestran ese conservadorismo en el ámbito armónico, sin a penas recurrir a los métodos de la atonalidad y de la música dodecafónica, y explotando como una de las características principales el uso de la disonancia como material expresivo dentro de una estructura armónica básicamente tonal.

Durante el año 1948 y a través del ingeniero francés Pierre Schaeffer y varios compositores de París, surgió la música concreta, tendencia que determinó el inicio de la música electrónica. Los compositores empezaron a hacer uso de equipos electrónicos, ordenadores y computadoras para generar sonidos para después modificarlos, combinarlos y utilizarlos en sus composiciones.

Consecutivamente aparecieron otras tendencias, destacando: el serialismo limitado del dodecafonismo, la música aleatoria y el serialismo integral. Dentro de los compositores más importantes destacan Olivier Messiaen y sus discípulos Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Ernst Krenek y Milton Babbitt.

En general, nos encontramos ante un siglo de búsqueda y evolución, y el saxofón junto con su repertorio contribuye a su total consecución.

### III. 2. El saxofón dentro de la música sinfónica de la segunda mitad del siglo XX

#### III. 2. 1. El saxofón dentro de la música sinfónica. Ferran, Ferrer: *Concierto del Simún y Jovintud*

El *Concierto del Simún*, pieza para saxofón alto y banda sinfónica dedicada al saxofonista Javier de la Vega, fue compuesto por Ferrer Ferran<sup>108</sup> durante la primavera de 1997. Su estreno tuvo lugar en el concierto de clausura del “XI Congreso Mundial de Saxofón Valencia-97” mediante la actuación de la Banda Municipal de Valencia y el saxofonista Enrique Plaza. Posteriormente, el compositor realizó una reducción de piano de la parte de banda sinfónica que fue estrenada en un recital de todo el integral de sus obras para saxofón ofrecido en el Club Diario Levante por un integrante del dúo PARSAX, concretamente por Antonio Pérez y acompañado por el mismo compositor.

Este concierto contiene dos movimientos: I. El Baile de las Dunas y II. Danza de los Tuareg.

Ferrer Ferran resume ambos movimientos de la siguiente forma:

- a) Primer movimiento “El Baile de las Dunas”: esta música describe cómo el viento cálido y ardiente del desierto puede cambiar la forma o contorno de las dunas. Este movimiento tiene dos secciones. La primera sección comienza con un lento misterioso comparable al amanecer. El transcurso “in crescendo” nos lleva a la segunda sección (Allegro), donde el viento aumenta y arrastra nubes de arena que en ocasiones reducen la visibilidad. Todo esto es un desarrollo del motivo principal de la segunda sección iniciada por el saxofón, llevándonos a la reexposición de la primera sección.
- b) Segundo movimiento “Danza de los Tuareg”: el sonido de los tambores inicia la danza de los Tuareg, pueblo nómada de origen bereber que vive en Níger o Malí, entre otros países. Las dos partes de este movimiento están claramente contrastadas. En ellas, una agresiva y la otra más cantabile y pomposa, los tuareg danzan siguiendo los ancestrales ritos de su pueblo. Todos estos bailes les proporcionan el bienestar y la unión a los miembros de la tribu<sup>109</sup>. En este segundo movimiento es

<sup>108</sup> La biografía de este compositor la podemos hallar en el pie de página no. 170 del app. III. 3. 5. 3 (p. 301).

<sup>109</sup> Ferrer Ferran. *Concierto del Simún*. S.f. En línea. Disponible en: <http://ferrerferran.es/Obras/Simun.htm> (24 de abril de 2006).

donde hay una mayor constancia de frases y secciones melódicas con ritmos muy característicos de la música jazzística.

Otra pieza interesante para banda y saxofón tenor es *Jovintud*, escrita en 2005 y publicada por Ibermúsica Valencia. Esta obra, fue estrenada el día 11 de diciembre de 2005 en el Palau de la Música de Valencia por José Vicente Berchí y la banda Juventud Musical de Quart de les Valls. Está dedicada a la banda “Juventud Musical” de Quart de les Valls en homenaje a su XX aniversario. El título de *Jovintud* surge de la fusión del nombre y la palabra “Jovi” y “Juventud”. Es una pieza alegre, llena de frescura y con una cierta pincelada humorística.

Ejemplo 71. Ferran, Ferrer; *Jovintud*, particella de saxofón tenor, compás 118- 137, p. 2:

Fuente: Ferran, Ferrer. *Jovintud*. Holanda: Ibermúsica, 2006.

En estas dos piezas para saxofón solista y banda de extraordinaria ingeniosidad, encontramos las cualidades distintivas del estilo compositivo del autor: lirismo, fuerza, dinamismo y poder expresivo. Ambas presentan un diálogo perfectamente tratado por el compositor entre la parte solista y la banda. En muchas ocasiones emplea elementos melódicos similares a los hallados en otros conciertos representativos de su catálogo.

Ambas piezas han sido grabadas en los siguientes discos por el dúo de saxofones valenciano Parsax, formado por los hermanos gemelos Vicente y Antonio Pérez Ruiz:

- PARSAX. *Tiempos y recuerdos*. Estudios ED)MI, 2000. Solistas: Vicente y Antonio Pérez Ruiz (saxofones), Ferrer Ferran y Banda de Paiporta bajo la dirección de Ferrer Ferran.
- Banda primitiva de Paiporta. *Mar i Bell*. Estudios ED)MI, 1998 (Grabación del *Concierto del Simún*).
- Banda Primitiva de Paiporta: “*Jovintud*”. Holanda: IBERMÚSICA (IM 27-004-2), 2006. Solista: Antonio Pérez Ruiz; Dirección: Ferrer Ferran.

### III. 2. 2. La fusión de elementos sinfónicos con el tango y el jazz. Serrano Alarcón, Luís: *Concertango*

*Concertango* es una pieza para saxofón alto, trío de jazz y banda sinfónica escrita en 2006 por el compositor valenciano Luís Serrano Alarcón y dedicada al saxofonista Carlos Marquina. Esta pieza, cuya duración es de 26’46’’ aproximadamente, se podría encuadrar dentro del estilo creado por el compositor y bandoneísta Ástor Piazzola (1921- ) denominado tango sinfónico.

Esta composición es el resultado de la fusión instrumental de diferentes texturas tímbricas. En ella, se combina un grupo sinfónico clásico con un trío de jazz (piano, bajo y batería). En ocasiones, ambos grupos se mueven por caminos independientes, dejando en evidencia elementos totalmente contrapuestos entre sí, y en otros momentos se funden en una sola sonoridad. Sobre estos dos conjuntos instrumentales, el saxofón alto se establece autoritariamente como principal protagonista.

*Concertango* pone al descubierto diferentes reminiscencias estilísticas que nos llevan desde el sinfonismo de los primeros años del siglo XX hasta las expresiones más propias del estilo jazzístico fusionadas con el tango. La figura de Ástor Piazzola está presente durante toda la organización estructural de la pieza. Ostenta modernas estructuras armónicas y melódicas, ritmos sincopados poco habituales dentro de la música de concierto y la improvisación propia del jazz. Al igual que en la música de Ástor Piazzola, también se pone de manifiesto una clara influencia de la música de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

El título hace referencia a algunas de las obras más representativas de Ástor Piazzola como *Libertango* o *Violentango*, y deja claro desde el principio que este compositor argentino es el indudable inspirador de la obra. Otro motivo por el cual el compositor eligió el título de *Concertango* es por el propio juego de palabras de la misma.

En el siguiente ejemplo del primer tiempo, podemos observar cómo el compositor hace uso dentro de dos escalas modelo dentro de la música jazzística: escala de tonos (whole tone) y la escala de jazz por excelencia, es decir, la escala menor melódica. Al igual que en la música jazzística, es muy corriente observar en el repertorio de saxofón el uso sistemático de este tipo de escalas dentro de progresiones melódicas y armónicas.

Ejemplo 72. Serrano Alarcón, Luís; *Concertango*, partícula saxofón alto, 1r movimiento, compases 155-158:

ESCALA DE TONOS (EXÁTONA)                      ESCALA MENOR MELÓDICA

The image shows a musical staff with two sections. The first section, labeled 'ESCALA DE TONOS (EXÁTONA)', is enclosed in a blue dashed box and features a sequence of notes with a '3' indicating a triplet. It is marked with a fortissimo (ff) dynamic. The second section, labeled 'ESCALA MENOR MELÓDICA', is enclosed in an orange dashed box and features a sequence of notes with a '3' indicating a triplet. It is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

Fuente: Serrano Alarcón, Luís. *Concertango*. Valencia: Piles, 2006.

El segundo movimiento está inspirado en una milonga, canciónailable de movimiento lento y compás binario que surgió hacia 1870 con los bailes populares de Montevideo (Uruguay). Esta forma se extendió rápidamente por Buenos Aires (Argentina) y se fusionó con el tango a finales del siglo XX. A pesar de que el tango y la milonga son formas muy similares, ambas contienen diferentes peculiaridades. En este movimiento, el compositor contrasta secciones donde el intérprete deberá hacer uso tanto de la improvisación sobre la melodía como de la improvisación libre. Es decir, durante las dos primeras intervenciones del saxofón (compases 19-71), el solista deberá alterar la línea melódica básica principalmente de forma ornamental y variando de vez en cuando su ritmo y, como consecuencia de ello, el valor de las figuraciones. La alteración y variación de estos elementos deberá realizarse teniendo siempre en cuenta la progresión armónica del tema, es decir, el cifrado expuesto en la partitura por el compositor. Estas primeras secciones donde el intérprete ya deberá hacer uso de la improvisación sobre la melodía, nos conducirá a otra sección que el compositor denominará “Tempo de Milonga”. En esta sección, el intérprete hará uso de la improvisación libre sobre misma la base armónica del tema y ritmo de milonga primo, pero en otra tonalidad y doblando la velocidad.

Cuadro 38. Serrano Alarcón, Luís; *Concertango*, análisis armónico 2º movimiento:

	: Gm(add9) / Gm9(maj7)	Gm9 / Gm <sup>6</sup> <sub>9</sub>	Cm9	Cm9(maj7)	Cm9 / Cm <sup>9</sup> <sub>Bb</sub>	Am(b5) / D7 <sup>b13</sup> <sub>b9</sub>	Gm11	Em7(b5) / Eb13 <sup>*</sup> <sub>#11</sub>			
	i-7	iv-7	ii-7	V7	i-7	ii-7	SV7/i-7				
	Gm11	Ebmaj9 / Eb13	Cm9	F13sus / B13 <sup>*</sup> <sub>#11</sub>	Bbmaj9 <sup>6</sup>	Ebmaj9 / Ebmaj9 <sub>D</sub>	Cm11 / Cm11 <sub>Bb</sub>	D7 <sup>b13</sup> <sub>b9</sub> / Ab13 <sup>*</sup> <sub>#11</sub>			
	i-7	bVIΔ7	SVII/v-7	bvi7	bVII7	SV7/bIII Δ7	bIIIΔ7	bVIΔ7	iv-7	V7	SV7/i-7

Fuente: ibídem; particella saxofón alto, 2º movimiento, “Tiempo de Milonga”, compases 82-97.

Es evidente que el intérprete para efectuar una interpretación impecable debe de conocer absolutamente el cifrado moderno. La progresión armónica que utiliza en el “Tempo de Milonga” está en Sol menor. Ésta, es relativamente fácil de comprender ya que, exceptuando tres puntos (marcados con un asterisco rojo) donde el compositor utiliza acordes sustitutos, la progresión está basada sobre acordes diatónicos de la tonalidad menor. Dentro de la progresión armónica, el compositor utiliza para colorear cada acorde tensiones diatónicas y cromáticas. En el jazz es muy normal esta práctica y lo normal es que las progresiones aparezcan en su estado más puro, puesto que son los mismos músicos quienes se encargan de colorear melódicamente y armónicamente los temas e improvisaciones.

A continuación, expondremos un ejemplo del acompañamiento de piano del tiempo de milonga incorporando un bajo. Este ejemplo está elaborado mediante los programas Cubase VST y Finale, y ha sido utilizado en la experimentación creativa en pruebas auditivas de carácter creativo (app. IV. 2. 3, procedimiento D). Como podemos observar, el bajo sigue una línea melódica cimentándose en la fundamental de cada acorde con la finalidad de que los alumnos puedan oír y entender de forma más fácil la progresión armónica propuesta en la pieza. Si se deseara más actividad que la de tocar la fundamental del acorde en figuración de blanca, se podría realizar otra línea melódica con figuración de negra. Esta manera de proceder, en jazz es denominado como “walking” y hace que el intérprete toque más vivaz.

Ejemplo 73. Serrano Alarcón, Luís; *Concertango*, acompañamiento de piano y bajo, 2º movimiento, “Tiempo de Milonga” (Arr. Pérez, Antonio):

The musical score is divided into four systems, each with piano and bass staves. The piano part features complex chordal textures and melodic lines with triplets and slurs. The bass part provides a steady accompaniment with moving lines.

**System 1:** Chords: Gm(add9), Gm9(Maj7), Gm9, Gm<sup>6</sup>/<sub>9</sub>, Cm9, Cm9(Maj7). Includes triplets in the piano part.

**System 2:** Chords: Cm9, Cm9/Bb, Am(b5), D7 b<sup>13</sup>/<sub>b9</sub>, Gm11, Em(b5), Eb13 #11. Includes triplets in the piano part.

**System 3:** Chords: Cm11, EbMaj9, Eb13, Cm9, F13sus, B13#11. Includes triplets in the piano part.

**System 4:** Chords: Bbmaj9<sup>6</sup>, EbMaj9, EbMaj9/D, Cm11, Cm11/Bb, D7 b<sup>13</sup>/<sub>b9</sub>, Ab13 #11. Includes triplets in the piano part.

Fuente: ibídem.

### **III. 2. 3. La fusión de elementos sinfónicos con el flamenco y el jazz. Contexto histórico. Ruda, Antonio: *Palindromía flamenca*. La escala frigia española en diferentes composiciones**

La segunda mitad del siglo XX, concretamente a partir de la década de los 60, evidencia entre otras cosas un alejamiento del serialismo y de la indeterminación por parte de la mayoría de los compositores. Este periodo, conocido como época postserial, será fruto de nuevas ideas estéticas y formales. Los compositores recurren a la experimentación en todos los campos desde una perspectiva más abierta e incorporando nuevas alternativas culturales. A partir de este momento y como consecuencia del abundante material que los compositores disponen, aparecen nuevos procedimientos compositivos como: la utilización de citas y collages, influencia de la músicas populares (jazz, rock. . .), el exotismo, y la fusión de diferentes aspectos de la cultura como música, teatro, espectáculos multimedia, ópera, etc.

Al mismo tiempo surgen una serie de intérpretes y compositores de diferentes tendencias que incorporan en sus piezas ritmos y diferentes elementos característicos de la música flamenca con el objetivo de enaltecer el propio estilo musical y al mismo tiempo enriquecer su estilo compositivo particular. Dentro de la música jazzística, fue a partir de esta década y concretamente en noviembre de 1967, cuando el quinteto de jazz de Pedro Iturralde, en el cual tocaba Paco de Lucía como guitarrista, presentó en los conciertos “Jazz meets de world” del Festival de Jazz de Berlín un nuevo proyecto musical donde se fusionaba el jazz con el flamenco. En este festival se grabó el disco *Flamenco Jazz* (1967), disco que dio nombre a esta nueva línea jazzística. En la incorporación de citas y collages o rasgos significativos de la música flamenca o española cabe destacar otros jazzmen como el saxofonista Jorge Pardo, el trompetista Arturo Sandoval con temas para Big Band tan importantes como “*A mis Abuelos*” (Arr. Michael Philip Mossman), Carles Benavent, Chick Corea (1941- ) con *Spain*, etc. Entre otras cosas, la incorporación de estos rasgos mejora sustancialmente el campo armónico y sobre todo el rítmico.

Ejemplo 74. Sandoval, Arturo (Arr. Michael Philip Mossman); *A mis abuelos*, partícula saxofón alto 1, p. 1:

Fuente: Sandoval, Arturo (Arr. Michael Philip Mossman). *A mis abuelos*. USA: Sandoval Enterprises of America (ASCAP), 1994.

Si analizamos armónicamente y melódicamente esta pieza para Big Band, distinguiremos cómo el arreglista utiliza patrones armónicos y rítmicos básicos de la música flamenca. La melodía principal con la cual comienza el tema está elaborada con la denominada escala andaluza o frigia española, escala típica en la música flamenca.

Ejemplo 75. Corea, Chick; *Spain*, introducción del tema:

INTRO (from the Concierto de Aranjuez by Joaquin Rodrigo)

Very rubato

Fuente: Corea, Chick. *The Chick Corea Classics, Spain*. Frankfurt del Main: Litha Music, 1973, pp. 3-5.

Chick Corea utiliza como introducción del tema la melodía en modo frigio del famoso *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo.

Dentro del ámbito de la música de cámara clásica para saxofón, surge una literatura que muestra los rasgos más característicos de la música andaluza o flamenca. Entre los cuartetos cabe destacar:

- *Spanish Rhapsody* de John Laporta.
- *Las Cuevas de Nerja* de Adolfo Ventas, suite andaluza escrita en 1979. Contiene cinco movimientos:
  - a) Bulerías, tiempo escrito en el compás ternario de 3/8 y melódicamente elaborado con la escala de tonos.
  - b) Guajira flamenca, tiempo escrito mediante el compás compuesto de 6/8+3/4. Utiliza escalas típicas en la música flamenca.
  - c) Nocturno, tiempo lento creado mediante la escala frigia.
  - d) Martinete, melódicamente elaborado mediante diversos cromatismos en el compás de 7/8.
  - e) Zapateado, con estructura formal de ABA con coda final. La sección A, melódicamente está elaborada principalmente mediante la escala disminuida.

Ejemplo 76. Ventas, Adolfo; *Las Cuevas de Nerja*, parcella, final de la sección A, compases 49-53, p. 11:



Fuente: Ventas, Adolfo. *Las Cuevas de Nerja*. Ms., 1979. Valencia: Rivera, 2002.

Dentro del mundo sinfónico de las bandas de la Comunidad Valenciana también cabe destacar la pieza *Palindromía flamenca* del compositor Antonio Ruda Peco, de la cual se realizará un breve análisis.

### **Ruda Peco, Antonio: *Palindromía flamenca***

*Palindromía flamenca* del compositor Antonio Ruda Peco<sup>110</sup>, es una pieza muy atractiva de nivel medio, para saxofón soprano y banda. Está editada por Piles en 2006, y dedicada al

<sup>110</sup> Clarinetista y compositor nacido en Ciudad Real en 1938. Inició sus estudios musicales en la banda Municipal de esta ciudad, ampliándolos más tarde en el Conservatorio Superior de Madrid. Desde 1970 su residencia se halla en Alicante, ciudad en la cual desempeña desde 1977 la labor profesional de profesor de la Banda Municipal como clarinete y profesor de armonía en el Conservatorio de Játiva.

Información extraída de las siguientes fuentes:

Ruda Peco, Antonio: *Palindromía flamenca*. Valencia: Piles, 2006.

Pre-selección 2003. S.f. En línea. Disponible en: [www.morosicristians.com/concursomusica2003.htm](http://www.morosicristians.com/concursomusica2003.htm) (20 de agosto 2006).

saxofonista Pedro Iturralde<sup>111</sup>. Según el autor, la pieza se puede definir como un juguete con forma de Soleá (partitura 5). Soléa-variación andaluza de la palabra soledad-singular de Soleares, es una canción o danza popular con raíces sevillanas, jerezanas y de Alcalá de la Guadaira, y natural de la baja Andalucía. El ritmo utilizado en la pieza es ternario y la escala matriz de toda la pieza es la denominada escala andaluza o frigia española. Según historiadores, esta danza popular procede de los antiguos jaleos, un cante para bailar prácticamente extinguido. Junto a las siguiriyas-cante flamenco de carácter sentimental, con movimiento lento y ritmo compuesto formado por un 3/4 y 6/8 que funcionan alternativamente-el jaleo, es considerado como uno de los pilares fundamentales de la música flamenca y técnicamente está reconocido como una de las formas con mayor complejidad interpretativa.

Ejemplo 77. Escala andaluza o frigia española:



Ejemplo 78. Ruda Peco, Antonio; *Palindromía flamenca*, introducción, solo trompeta, partitura, p. 7:



Fuente: Ruda Peco, Antonio: *Palindromía flamenca*. Valencia: Piles, 2006.

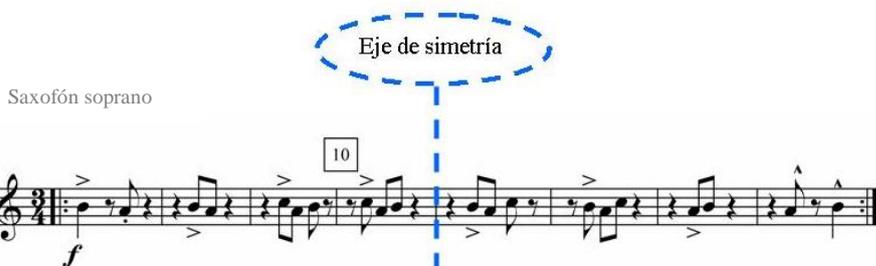
En la breve introducción del concierto, la melodía principal es expuesta por la trompeta. En ella, podemos ver cómo excepto una nota (concretamente el La), utiliza todas las notas de la escala frigia española.

Toda la pieza está elaborada mediante la técnica del palíndromo. Esta técnica es aplicada en elementos melódicos, armónicos y rítmicos en toda la pieza (frases, contrapuntos, adornos y efectos), es decir, los palíndromos se pueden divisar generalmente en diferentes estructuras

<sup>111</sup> Dentro de las clases, cursos y seminarios que este gran saxofonista ha impartido a nivel nacional e internacional siempre ha estado presente la técnica del palíndromo, la cual podemos observar en alguna de sus composiciones jazzísticas como *Palindrome*, elaborada sobre una estructura bluesística. Esta pieza fue compuesta en la clase de composición de la Berkeley (Boston, EE. UU.).

(1, 2, 4, 8 o más compases). *Palindromía flamenca*, es una pieza donde el compositor capta el espíritu flamenco haciendo que el solista, saxofón soprano, transmita una sensación de libertad y constante improvisación.

Ejemplo 79. Ruda Peco, Antonio; *Palindromía flamenca*, melodía saxofón, partitura, p. 7:



Fuente: ibídem.

Esta pieza nos muestra otro momento interesante donde el saxofón, acompañado solamente de una guitarra, realizará una cadencia con carácter de improvisación trasladándonos a lo que en el flamenco se llama “un tablao” (partitura, pp. 24-25).

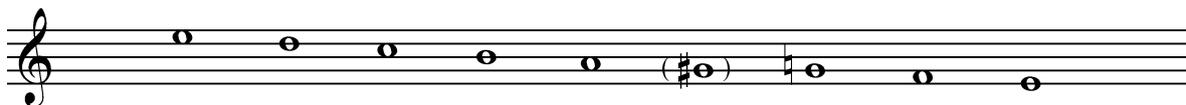
Dentro del repertorio de saxofón, la escala andaluza o frigia española, no es utilizada solamente en conciertos de características similares a la *Palindromía flamenca*, ya que si por ejemplo contemplamos la primera mitad del siglo XX, en uno de los conciertos más significativos del repertorio clásico, concretamente el *Concierto en Mib* de Alexander Glazounov, explícitamente en la cadencia, utiliza la misma escala de forma descendente dando una sonoridad inesperada y en cierto modo original. En este caso, introduce cada grado de la escala en la primera nota de cada patrón melódico, es decir, cada ocho notas.

Ejemplo 80. Glazounov, Alexander; *Concierto en Mib*, partitura, cadencia saxofón alto, p.12:



Fuente: Glazounov, Alexander Konstantinovich. *Concierto en Mib*. París: Alphonse Leduc, 1936.

Ejemplo 81. Escala Frigia Española descendente:



Como reflexión final, expresaremos que la fusión entre los elementos más significativos de diferentes las tendencias surgidas en el siglo XX, ha propiciado un enriquecimiento en todos los sentidos del repertorio acontecido y, como consecuencia de ello, un incremento del mismo.

### III. 2. 4. Schmidt, William: *Concierto para saxofón tenor*

William Schmidt, compositor americano nacido en Chicago el año 1926, posee una larga producción de obras para saxofón y diferentes configuraciones. La influencia de la música jazzística se refleja en gran parte de su producción para saxofón.

Centraremos nuestra atención en el *Concierto para saxofón tenor*, pieza que se estrenó el 4 de abril de 1981 por el ensemble de viento de la Universidad de Northern de Colorado, con Roger Greenberg al saxofón tenor -a quien está dedicado- y bajo la dirección de Eugène Corporon. La obra consta de un único movimiento seccionado en dos partes principales. La forma en que trata el arreglo e instrumentación hace sea una pieza única. Si por ejemplo escuchamos la primera parte, observaremos cómo en los 127 primeros compases el compositor consigue un diálogo muy brillante entre la parte solista y la percusión. La armonía utilizada se puede encuadrar dentro del estilo postimpresionista. En ella, utiliza matices claros que permiten al saxofón expresar sus características innatas de manera refulgente.

En la pieza podemos observar la influencia del jazz unas veces tenuemente y otras veces violentamente. A la hora de realizar una interpretación de esta pieza el solista deberá estar provisto de indudables actitudes técnicas y sobre todo rítmicas.

A parte del *Concierto para saxofón tenor* y banda, ostenta una pieza de cámara de nivel medio muy interesante para dúo de saxofones y percusión escrita en 1980 bajo el título de *Jazz Suite*. Como se puede apreciar en el ejemplo siguiente, esta obra nos muestra una combinación sucesiva de compases binarios y ternarios, originando fluctuaciones rítmicas propias de la improvisación jazzística.

Ejemplo 82. Schmidt, William; *Jazz Suite*, partitura, p. 1:

Fuente: Schmidt, William. *Jazz Suite*. Los Ángeles, CA: Western International Music Inc., 1980.

### III. 2. 5. Badings, Henk: *Concierto*. La incursión modal, bitonal y politonal. La polimodalidad

Uno de los conciertos más representativos del compositor Henk Badings<sup>112</sup>, es el *Concierto* compuesto en 1951 para saxofón alto solista y orquesta y editado en 1952 por la editorial holandesa Donemus. Su estreno fue el 2 de agosto del mismo año de su composición. Como solista actuó L. Bos y como agrupación la Banda Real de los Países Bajos. La dirección fue a cargo de R. Van Yperen. La edición del concierto corresponde a una posterior versión que el compositor realizó para orquesta sinfónica.

<sup>112</sup> Compositor holandés nacido en Bandung (Java) en 1907 y fallecido en Maarheeze en 1987. Se le puede considerar como autodidacta, aunque trabajó un corto periodo con W. Pitjer (Fuente: Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 19).

Ejemplo 83. Badings, Henk; *Concierto*, partitura, p. 7:

The image shows a page of handwritten musical notation for a concert piece. The score is arranged in systems. The top system includes woodwinds: Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II, and Bassoon I & II. The second system includes brass: Cor I, II, III, Trumpet I, II, III, and Trombone I, II, III. The third system includes percussion: Timpani and Bass Drum. The fourth system includes strings: Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. A circled number '5' is written above the first measure of the woodwind section. A '7' is written below the bottom system.

Fuente: Badings, Henk. *Concierto*. Ámsterdam: Donemus, 1952.

Este concierto para saxofón alto y orquesta, con tres movimientos (Allegro, Nocturno y Rondó) nos muestra todos los rasgos más característicos de la forma de componer de este autor, es decir, un estilo lírico y enérgico que se puede encuadrar dentro de un método tradicional modernista con formidables incursiones modales, bitonales y politonales. La manera de organizar los elementos que trata (escalas artificiales, politonalismo. . .) define su estilo romántico modernista.

Ejemplo 84. Escala lidia aumentada:



Ejemplo 85. Escala simétrica disminuida, acordes tríadas:



\*Correspondería al único acorde de séptima, ya que se puede considerar que la quinta está omitida.

Dentro de las composiciones del siglo XX es muy común el uso de escalas sintéticas. Entre estas escalas, las más representativas son las siguientes: superlocria, napolitana menor, napolitana mayor, oriental, doble armónica, enigmática, húngara mayor, locria mayor, lidia menor, armónica, tonos enteros con o sin sensible, húngara mayor, española o frigia española y la simétrica disminuida, entre otras<sup>113</sup>. Si observamos el ejemplo anterior, podremos distinguir la utilización de tres escalas: lidia b7, lidia aumentada y la simétrica disminuida. La escala lidia b7 y la lidia aumentada, están ubicadas de forma yuxtapuesta un compás antes del número cinco y la escala simétrica disminuida, en su totalidad, en el compás cuatro después del número cinco. En este caso el compositor superpone la escala disminuida creando una sonoridad peculiar fundamentada a su vez por acordes mayores y menores.

Otros compositores importantes recurren a otro tipo de recursos originando colores extraordinarios. Es el caso de la compositora francesa Ida Gotkovsky que para conseguir sensaciones totalmente impresionistas, utiliza en muchos fragmentos de sus piezas la polimodalidad, la cual implica la utilización de dos o más modos diferentes a la vez o diferentes centros tonales.

En el siguiente ejemplo podemos observar cómo utiliza un cordón modal melódico basado en diferentes modos de la escala menor melódica y modos diatónicos.

<sup>113</sup> Según el autor del libro, Vicent Persichetti, esta escala se denomina como “armónica”. Dentro de la música moderna o jazzística se le atribuye el nombre de escala “lidia b7”, vista en la primera parte de la investigación. Efectuando una recapitulación en cuanto a su procedencia, esta escala se puede considerar como el cuarto modo de la escala menor melódica, ya que la escala menor melódica origina las siguientes siete escalas modales: escala menor melódica, dórica b2, lidia aumentada, lidia b7, mixolidia b6, locria  $\flat 2$  ( $\flat 9$ ) y la escala alterada superlocria (Persichetti, Vicent. *Armonía del siglo XX* (1961). Madrid: Real Musical, 1995, pp. 41-43).

Ejemplo 86. Gotkovsky, Ida. *Quatuor*, partitura, 4 compases después de la letra M, p. 31:

The image displays two systems of a musical score for a quartet. The first system consists of four staves of music. Above the staves, there are performance instructions: 'tenuto - - - - simile' and 'tenuto - - - - simile' repeated for each staff. The second system also consists of four staves, with the instruction '(tenuto)' written above each staff. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines across the four parts.

Fuente: Gotkovsky, Ida. *Quatuor*. París: Gérard Billaudot, 1988.

Hablando en Do, en el primer compás sobrepone la escala natural de Sib menor sobre la escala de Lab mayor para recaer sobre un acorde menor con la quinta alterada descendientemente, es decir, G-7(b5).

En el quinto compás del ejemplo utiliza tres escalas diferentes, pero con la particularidad de que todas ellas descienden de la escala menor melódica. En este caso, recae sobre un acorde de dominante con la onceava alterada ascendientemente, es decir, Bb7 (#11).

Cuadro 39. Exposición de las escalas utilizadas en el compás cinco del ejemplo anterior:

The image displays three musical staves, each representing a different saxophone part and its corresponding scale. The scales are presented in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

- Saxofón soprano y tenor:** Labeled "MODO VII: ESCALA ALTERADA". The scale notes are: F#, G, A, Bb, C, D, E, F#.
- Saxofón alto:** Labeled "MODO V: ESCALA MIXOLIDIA b6". The scale notes are: F#, G, A, B, C, D, Eb, F#.
- Saxofón barítono:** Labeled "MODO V: ESCALA LIDIA AUMENTADA". The scale notes are: F#, G, A, B, C, D, E, F#.

### III. 2. 6. Pastor, Ramón: “*Imágenes de la mar*” (*Images de la mar*), Poema Sinfónico para Orquesta Op. 2

Dentro del siglo XX, son muy pocos los compositores los que han adoptado en sus creaciones el género musical denominado “poema sinfónico”, sobre todo incorporando el saxofón dentro de la plantilla orquestal. No hay más que ojear todo el repertorio de saxofón acontecido para percibir que la mayor parte de los autores han optado por las formas musicales breves e indeterminadas así como las agrupaciones instrumentales con una plantilla más reducida. Sin embargo, siempre existen excepciones como la pieza orquestal *Imágenes de la mar* (1985) del importante compositor valenciano Ramón Pastor Gimeno<sup>114</sup>, en la cual

<sup>114</sup> Ramón Pastor Gimeno nació en Valencia en 1956. Comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio de su ciudad, cursando piano con Mario Monreal, violín con Juan Alós, composición con Amando Blanquer y dirección de orquesta con Manuel Galduf. En dicho centro, obtuvo los premios extraordinarios fin de carrera en piano, armonía, contrapunto y fuga, y composición. Amplió sus estudios musicales en el C.N.S.M. de París con los profesores Lantier, Pabon, Alain Weber. . . obteniendo los primeros premios en armonía, contrapunto y piano. En 1989, se trasladó a Boston para estudiar música electroacústica en el Berklee College.

Ha sido profesor de armonía y conjunto instrumental en el Conservatorio Superior de Valencia, centro donde más tarde ocuparía la cátedra de composición de su maestro Blanquer. En la actualidad, ocupa la cátedra de composición y orquestación del Conservatorio Superior de Castellón.

Como compositor ha recibido numerosos premios y reconocimientos a nivel nacional e internacional. También cabe destacar la labor que ha realizado como director al frente de numerosas bandas y orquestas de la Comunidad Valenciana (información facilitada por el compositor).

utiliza magníficamente este género pero otorgando al saxofón el designio expresivo de generar una sensación colorística propia de la música negra. El mismo compositor realizó otra versión para banda que fue estrenada como pieza obligada dentro del Certamen Internacional de Bandas de la Comunidad Valenciana en el año 1986.

### ***Imágenes de la mar***

*Imágenes de la mar* es la única pieza sinfónica del autor completamente tonal de las catalogadas como número de opus. Está constituida por tres tiempos subtítulos de la siguiente forma: Iº) El hijo del mar, IIº) Azul infinito y IIIº) Orgía (Danza a la luz de la luna). Este poema sinfónico de carácter muy sugerente e imaginativo manifiesta un perfil compositivo apasionado y juvenil. Esta frescura impregnada de vitalidad nos exterioriza una visión del hombre y del mar, unidos en tres momentos temporales de la vida que el compositor define literalmente con las siguientes palabras:

La juventud, el 1r movimiento, el mar inquieto, alegre y divertid, siempre jugando, siempre descubriendo un mundo, avanzando y retrocediendo-como las olas-dudando<sup>115</sup> (Ramón Pastor).

Iº) Primer movimiento, “El hijo del mar”. En esta magnífica instrumentación podemos entrever cómo el tema lo integran tres intervalos al unísono culminando en una trompeta muy brillante proporcionando colorido al fondo orquestal. Como intervalo característico el autor emplea la tercera menor.

IIº) Segundo movimiento, “Azul infinito”: la influencia del jazz es mucho más notoria en este tiempo.

Azul infinito es un blue, un blue infinito con una larga melodía. Es el mar a mediodía de verano, el mar sin olas, sin movimiento, puro color, quietud, calma (ese paréntesis de pereza y placer que es la siesta frente al cálido mar Mediterráneo). Es el tiempo del amor, de la juventud, de la ensoñación. . . Instrumentos a solo desde el comienzo con una insinuante trompa, pasando por la sensualidad de un saxo alto o un corno inglés (según la versión) a solo, un profundo clarinete bajo que enlaza con una orquesta puramente melódica, llegando a un sueño apacible rescatado por momentos de blue, con instrumentos característicos como la batería con ritmo suave y ambiental<sup>116</sup> (Pastor, Ramón).

---

<sup>115</sup> *Ibidem.*

<sup>116</sup> *Ibidem.*

Este segundo movimiento concluye vigorosamente y es enlazado sin pausa ninguna con el tercer movimiento (attacca) mediante un timbal solitario que será el encargado de introducir el nuevo ritmo en este movimiento venidero.

Ejemplo 87. Pastor, Ramón; “*Imágenes de la mar*”, 2º movimiento (“Azul infinito”): fragmento del solo de saxofón en Mib, partitura, compases 7-17, p. 32:



Fuente: Pastor, Ramón. *Imágenes de la mar* (versión orquestal). N.p., 1985.

### IIIº) Tercer movimiento, “Orgía, Danza a la luz de la luna”:

El mar oscuro, nocturna visión, iluminado por una enorme luna llena, simbología de aquellarre, ritmo punzante y ostinato que hace que no paremos de danzar<sup>117</sup> (Pastor, Ramón).

En la parte central del desarrollo, hay una superposición del tema lento del segundo movimiento pero con un ritmo impulsivo y terminando con elementos melódicos elaborados por movimiento contrario. Durante todo este movimiento siempre estará presente como componente distintivo el ritmo, el cual de forma incesante nos conducirá hacia un último acorde dando una sensación de reposo absoluto.

Dentro de su repertorio camerístico, también cabe destacar una pieza no catalogada para cuarteto de saxofones titulada *Parafrasis* (1984/95). En ella, el compositor nos muestra un lenguaje totalmente atonal con alguna incursión politonal. De los seis movimientos que constituyen la pieza, el sexto, titulado *Ragtime*, será quien mejor refleje su proximidad al jazz. Las melodías sincopadas de este movimiento, están creadas a través de una combinación constante de compases ternarios y binarios, originando una sensación más fluctuante.

Para finalizar este apartado, es significativo mencionar que Ramón Pastor, a raíz del contacto establecido con el autor de la tesis para la realización de este artículo, ha compuesto una pieza para dúo de saxofones titulada *Variaciones sobre un tema del cantus firmus “Ave verum” Gregoriano* (2008). Esta obra camerística, dedicada al dúo PARSAX, está constituida por cuatro dúos.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

### **III. 3. La música de cámara, el repertorio concertante y otras configuraciones. Análisis del repertorio de saxofón más representativo de la segunda mitad del siglo XX. La atonalidad, el serialismo y otros métodos compositivos empleados dentro de este periodo**

El repertorio de saxofón acontecido a partir de la segunda mitad del siglo XX, abarca piezas en la que el sentimiento tonal es extenuado o abandonado. En los siguientes subapartados, encontraremos diversas piezas que nos mostraran un sentimiento atonal (Atonalidad) donde la melodía actuará generalmente como la fuerza central primordial. Ésta será la principal divergencia en contraposición con las piezas analizadas del repertorio de la primera mitad del siglo XX, donde la mayoría de las melodías están imperadas por una base armónica de la cual va fluyendo la melodía. También encontraremos excepciones como por ejemplo la pieza *Sax-Fantasy* del compositor español Cesar Ausejo, pieza donde en ningún momento abandona la tonalidad e incorpora rasgos atonales.

Descubriremos diversos ejemplos donde el desarrollo de la forma y unidad estará establecido por el tratamiento melódico y rítmico. Por otra parte, advertiremos como muchas de las piezas seriales examinadas trazan caminos lejos de la rigurosa técnica atonal.

#### **III. 3. 1. Rueff, Jeanine: *Concertino*. “Entre la consonancia y la disonancia”**

Con este análisis me gustaría rendir homenaje a D. Daniel Deffayet y a su discípulo alumno D. Fabrice Moretti, con quienes tuve la suerte de trabajar minuciosamente compás por compás cada una de las obras escritas por esta extraordinaria compositora.

Jeanine Rueff<sup>118</sup>, ha recibido numerosos homenajes, pero de todos cabe destacar el que le ofrecieron el cuarteto de saxofones Ledieu en el año 2000 en el Palacio Carnolès de Menton,

---

<sup>118</sup> Jeanine Rueff (1922-1999) realizó sus estudios musicales en el C.N.S.M. de París obteniendo los Primeros Premios de armonía, de composición y de historia de la música. Su trayectoria como estudiante terminó en 1948, año en el cual obtuvo el Gran Premio de Roma de composición. En 1950, trabajó como pianista acompañante en el C.N.S.M. en la clase de clarinete de Ulysse Delécluse y en la clase de saxofón de Marcel Mule. En 1960, fue nombrada profesora de solfeo; entre 1971-1988, ocupó el cargo de profesora de armonía, clase donde formó a numerosos estudiantes que en la actualidad ocupan cargos relevantes en diferentes conservatorios superiores, regionales, municipales y facultades. También fue profesora de solfeo del Centro Nacional de preparación C.A.E.M.

Información extraída de las siguientes fuentes:

Cours d'écriture-Michel Baron-Biographies. “Jeanine Rueff.” 12 de octubre de 2005. En línea. Disponible en: <http://membres.lycos.fr/mbaron/biographies.htm> (10 de octubre de 2005).

cuarteto con el cual, junto con mi hermano Vicente, tuve la ocasión de realizar un concierto en el Congreso Mundial del saxofón que se celebró en Valencia el año 1997.

Entre sus obras cabe destacar: *Concierto* para clarinete, el *Trío* para oboe, clarinete y fagot, el *Concierto* para cuarteto de saxofones, *Dialogues* para alto y piano, una ópera de cámara, una *Symphonietta*, *Diptyque* para flauta, *Sonata* para saxofón solo, *Concertino* para saxofón y 11 instrumentos o piano, etc., así como numerosas obras pedagógicas.

### Análisis del 1r movimiento del *Concertino* de Jeanine Rueff



Figura 14. RUEFF, Jeanine  
Fotografía: colección Jean Ledieu

El *Concertino* de Jeanine Rueff, obra impuesta en el Concurso del Conservatorio Nacional de París, es una muestra de incorporación y simbiosis de diferentes tendencias que durante el siglo XX han ido aconteciendo. Desde el punto de vista estructural se la podría considerar como una pieza Neoclásica, ya que está elaborada mediante estructuras formales de la época clásica: el primer movimiento tiene forma sonata, el segundo forma lied (AA'BA, más coda) y el tercero tiene forma minué. Pero, si analizamos tanto armónicamente como melódicamente cada uno de los movimientos, observaremos evidentes manifestaciones del Atonalismo (tema A), rasgos impresionistas por la continua búsqueda de color mediante el continuo uso de modos (desarrollo), y una clara influencia de la música popular, sobre todo del jazz, mucho más perceptible en el tercer movimiento donde la utilización de ritmos jazzísticos es muy notorio.

---

Prix de Rome 1940-1949. "Jeanine Rueff." S.f. En línea. Disponible en: <http://www.musimem.com/prix-rome-1940-1949.htm> (10 de octubre de 2005).

Site du label Polymnie. "Jeanine Rueff." S.f. En línea. Disponible en: [http://www.polymnie.net/pages\\_polymnie/ledieu.htm](http://www.polymnie.net/pages_polymnie/ledieu.htm) (10 de octubre de 2005).

Cuadro 40. Análisis formal del 1r movimiento del *Concertino*: forma sonata:

m.i.: mano izquierda  
m.d.: mano derecha

FORMA		EXPOSICIÓN									
		Tema A								Tema B	
		No. A (1ª sección)				No. B (2ª sección)				No. C	
		a	enlace	a <sup>1</sup>		a <sup>2</sup>	a <sup>3</sup>	enlace	b	b'	
		1-6 (exposición bajo ostinato)	6-7+8-9	10 (elem. rítmico nuevo)*	11-12+ 13-14	15-16 compases de amplific.	17-20	21-24	25-26 amplific.	27-28 +29-30	31-34
INSTRUMENTOS	Saxofón	melodía				contramelodía 1		melodía, motivo tema A	melodía		
	Piano	m.d.	bajo ostinato 1	acordes tríadas		escala de tonos		melodía (reexposición)		acompañamiento	
		m.i.	bajo ostinato 1(C)	bajo ostinato 2 (D)	bajo ostinato 2		bajo ostinato 1 (C)	bajo ostinato 3 (E)	progresión armónica 1		

Enlace	DESARROLLO	REEXPOSICIÓN				
No. D	dos después de la D hasta la F	no. F hasta G				
enlace: elementos del tema A	elementos nuevos, elementos tema A y elementos tema B	Tema A'				
35-36	37-40+41-42+43-46+47+48- 49+50+51+52-58	59-60+61	62 -63-64	65 (resolución de la melodía)	66-67 +68-69	70-71 enlace amplificación melódica
	melodía basada en escalas modales		melodía	melodía 78-80		melodía
melodía (elem.tema A)	acompañamiento (progresión armónica 2); elaborada a partir de la contramelodía 1	melodía	escalas de tonos 75-76	bajo ostinato 4 (Eb)	bajo ostinato 4	melodía 81
acompañamiento	bajo; utilización del movimiento contrario	acomp. bajo ostinato 1 (C)			bajo ostinato 4 (Eb)	

		CODA
desde G hasta H		desde H hasta el final
Tema B		elemento nuevo
72-73+74-75	76-77+78-79	80-89
melodía	contramelodía 2 (elem. Tema B)	melodía elaborada a partir de elem. del tema B: intervalos
acompañamiento	melodía	acompañamiento
	acompañamiento	

La melodía principal de este movimiento está expuesta mediante un continuo diálogo entre la orquesta o el piano y el saxofón (véase las flechas del cuadro anterior).

**Análisis armónico y melódico del primer movimiento:**

El *Concertino* es un ejemplo excepcional de la música escrita para saxofón en la segunda mitad del siglo XX. Esta pieza escrita en 1951, confronta varios procedimientos de tratar la armonía. En primer lugar, si examinamos la sección A del primer movimiento, veremos que surge a partir de diferentes series, donde expone los sonidos libremente sin guardar ningún orden específico, por ello no se le considerará una pieza dodecafónica, sino atonal. Rueff utiliza los 12 sonidos de la escala cromática con igualdad de funciones, pero si analizamos armónicamente cada una de las diferentes secciones, veremos que no abandona totalmente dichas funciones tonales, ya que toda la composición ronda en torno a diferentes centros tonales que va creando consecutivamente y donde cada acorde que introduce tiene una cierta relación con el centro tonal en el cual desarrolla cada fragmento.

Como es habitual en la forma sonata, El tema A, vigoroso y enérgico, contrasta con el tema B, el cual a pesar de que sigue siendo rítmico, es más lírico y distendido.

Rueff muestra una confrontación entre la consonancia y la disonancia mediante la utilización de acordes triadas en 1ª inversión que manifiesta claramente en la sección a<sup>1</sup>, es decir, mientras que en la mano izquierda continua con el ostinato 1 (ver cuadro 43), en la mano derecha introduce una progresión que en cierto modo se puede considerar como funcional, ya que dicha armonía se basa en una serie de relaciones que establece con la tónica Do (primer nota del bajo ostinato).

Cuadro 41. Rueff, Jeanine; *Concertino*, acordes triadas (Tema A, sección a<sup>1</sup>):

A									
10 (compás)		11	12	13	14	15	16	17	
$\frac{D_-}{F}$	intervalos de 4 <sup>as</sup> , 5 <sup>as</sup> , 2 <sup>as</sup>	%	%	$\frac{D_-}{F}$	$\frac{F\#-(b5)}{A}$	$\frac{D_-}{F}$	$\frac{F}{A}$	escalas de tonos (whole tone)	
ii-7	disonancias	%	%	ii-7	IV°	ii-7	IV	1	2

CENTRO TONAL C

En el tema B, introduce una nueva progresión armónica dentro del centro tonal Do e introduce un nuevo centro tonal (Eb), a partir del cual elaborará la mayoría del “desarrollo” de este fragmento. Dentro de esta progresión incorpora dominantes secundarios e

intercambios modales dando un color nuevo al fragmento (ver siguiente ejemplo). En el desarrollo, el centro tonal es tan ambiguo que produce un sentido de inestabilidad constante. El desarrollo es conducido de nuevo al centro tonal de Do (ostinato 1), donde será la orquesta o el piano el encargado de dar el comienzo a esta sección.

Cuadro 42. Rueff, Jeanine; *Concertino*, tema B, análisis armónico y melódico:

27 (compás)		28	29	31	32	33	34		
$\frac{A-}{D}$	$\frac{E7}{D}$	$\frac{E-7(b5)}{G}$	2 ./.	F-7	FMaj7(b9) (3r tiempo)	Bb7(#9)	F-7	FMaj7(b9) (3r tiempo)	Bb7(#9)
vi	V7/vi (dominante secundario)	iii-7 (intercambio modal)	2 ./.	ii-7	intercambio modal	V7	ii-7	intercambio modal	V7

CENTRO TONAL C
CENTRO TONAL Eb

Si analizamos cada una de las notas melódicas con las progresiones armónicas de cada fragmento, observaremos cómo Rueff utiliza tensiones melódicas dando un color muy propio de la música jazzística. En algunos momentos, es preferible cifrar el acorde básico para percibir claramente en qué se ha basado la compositora para la construcción melódica de cada fragmento.

Ejemplo 88. Rueff, Jeanine; *Concertino*, tema B, no. C, compás 27-28:

Análisis melódico

3 13 11 3    #13 11 3 13 b13    3 5 b13 b5 11 5 11    #11 #11 11 7 7 #5 #9 #9 #11 5 5 9 #9 #9 #11 #5 #5 7

Alto Sax. (en Do)

Piano

Fuente: Rueff, Jeanine. *Concertino*. París: Alphonse Leduc, 1951.

En el desarrollo, el planteamiento a la hora de elaborar la melodía va a ser totalmente diferente al anteriormente utilizado. Mientras que el trasfondo armónico permanece prácticamente estático, Rueff especifica el carácter de la melodía mediante los modos y el uso de nuevas fórmulas melódico-rítmicas, aumentando la intensidad y emoción hasta la reexposición. Como podemos observar, la melodía tiene una clara concepción modal. Generalmente y sobre todo en el comienzo de este fragmento, el modo que va a utilizar es el dórico, modo muy utilizado en la música jazzística en las conocidas progresiones ii-V, así como otras. Van a ser seis compases después del número E cuando empleará otras escalas modales como la mixolidia, locria, jónica y la escala melódica.

Ejemplo 89. Rueff, Jeanine; *Concertino*, desarrollo, compás 37:

Tensiones  
#11 b9 #5

Escala Dórica    b7 5 2 4 1                    1 5 2 1 5 1 b7 b3 b7  $\flat_6$  b3  $\flat_6$  1 b7 5 b3

Fuente: ibídem.

Ejemplo 90. Escala dórica:

Cada una de las notas con las cuales comienza la melodía del saxofón, exceptuando las tres tensiones señaladas en la parte superior del ejemplo, concuerdan con la escala dórica.

El desarrollo está perfectamente entrelazado entre sí. Los elementos nuevos que van apareciendo los enlaza perfectamente con elementos del tema A y del tema B. Si analizamos el elemento nuevo que aparece en esta sección, observaremos que proviene de la célula rítmico-melódica del tema B (ver siguiente ejemplo). Utiliza los mismos intervalos melódicos

pero con distinta figuración rítmica y cambiando de ternario a binario. Este nuevo motivo utilizado en el desarrollo, va a ser utilizado de nuevo en la coda, mediante una progresión ascendente la cual la hace más dinámica introduciendo nuevos compases 6/4, 5/4, 4/4, 3/4, finalizando con el compás 7/4, compás principal de este movimiento, dando de nuevo una unidad total a este movimiento. En la coda, la partitura de saxofón tiene una errata, ya que la tercera semicorchea de la Coda, no es Mi bemol, sino Mi natural. En el ejemplo (en Do) está corregido y marcado con un asterisco en la parte inferior.

Ejemplo 91. Rueff, Jeanine; *Concertino*, célula principal del tema B, desarrollo y de la coda:

TEMA B

Alto Sax. (en Do) *p*

célula principal

DESARROLLO

Alto Sax. (en Do) *mp*

intervalos de la célula principal del tema B

CODA

Alto Sax. (en Do) *mf* \* *cresc.*

célula melódica del desarrollo

Fuente: ibídem.

Por otra parte, la utilización de diseños melódicos y rítmicos repetitivos a lo largo de esta composición va a ser otra característica importante a destacar. En el primer tiempo, es la orquesta quien inicia el movimiento mediante una serie que actuará como bajo ostinato que permanecerá tanto en la exposición como en la reexposición del tema A. Si nos fijamos en los intervalos utilizados, veremos que junto con la melodía, son transposiciones. Solamente el final del ostinato 4, reexposición del tema A, es el que va a tener una ligera modificación interválica con respecto a los anteriores.

Cuadro 43. Rueff, Jeanine; *Concertino*, bajos ostinatos:

<p>Ostinato 1; centro tonal C</p> 	<p>Ostinato 2; centro tonal D</p> 
<p>Ostinato 3; centro tonal E</p> 	<p>Ostinato 4; centro tonal Eb</p> 

Fuente: ibídem.

El ostinato y el ritmo constante de acompañamiento de negras del piano, así como las células rítmicas utilizadas en las diferentes melodías dan un carácter de marcha al primer movimiento, contrastando con la profundidad y elegancia del segundo movimiento, y con los ritmos y melodías vertiginosas y vivas del tercer movimiento.

Otra de las características importantes del *Concertino* es la utilización de compases irregulares poco usuales dentro del repertorio de saxofón de la década de los 50.

Cuadro 44. Rueff, Jeanine; *Concertino*, compases irregulares:

1r movimiento	Exposición, desarrollo, reexposición		coda
compás	7/4		6/4, 5/4, 4/4, 3/4 y 7/4
2º movimiento	AA'	B	A
compás	3/2	18/16	3/2
3r movimiento	Influencias de ritmos jazzísticos. Hay una combinación formidable de ritmos binarios con ternarios (compases: 2/4, 5/8 y 3/8)		

Fuente: ibídem.

Asimismo, la utilización de octavas, de cuartas y quintas superpuestas constituye un elemento característico importante de la obra, dando un dinamismo constante. Un ejemplo claro lo tenemos en el tema melódico B, el cual es contrastado con la superposición de quintas que realiza el piano (mano izquierda).

Como última consideración diremos que, la unidad entre los diferentes movimientos la consigue utilizando los mismos elementos pero con diferentes técnicas de composición. El tema principal del segundo movimiento es prácticamente una aumentación del tema B del primer movimiento. Por otra parte, el tema B del mismo movimiento (no. 4), donde se pueden observar claras reminiscencias del jazz, concuerda con los mismos intervalos con los cuales elaborará el tema o motivo principal con el cual comenzará el tercer tiempo.

Rueff supo dar un sentido único y personal en cada obra que escribió para el saxofón.

### **III. 3. 2. Denisov, Edisov. La música dodecafónica: evolución del sistema dodecafónico. El poliacorde, la isorritmia y la polirritmia. Sonata para saxofón alto y piano: análisis estético, formal, melódico y armónico**

Dentro del estilo dodecafónico existe un amplio repertorio que abarca todas las configuraciones. Sin embargo, una de las piezas más significativas en la segunda mitad del siglo XX será la *Sonata* para saxofón y piano de Edisov Denisov<sup>119</sup>, pieza en la cual está centrado todo el análisis de este apartado.

---

<sup>119</sup> Edison Denisov nació el 6 de abril de 1929 en Tomsk (Siberia), ciudad donde realizó sus estudios de matemáticas en la facultad. En 1956, terminó sus estudios musicales en el Conservatorio de Moscú. Entre sus profesores destacaron: Vissarion Chebaline en composición, Nikolaï Rakov en orquestación, Viktor Zuckerman en análisis y Vladimir Belov en piano.

Este compositor, se consagró a partir de la década de los sesenta después de realizar un estudio muy profundo sobre la obra de compositores contemporáneos del siglo XX como Stravinsky, Bartók, Boulez, Nono, Stockhausen, Lutoslawski, entre otros. A partir de estos años, buscará un estilo personal que tenderá a afirmarse a partir de la elaboración de sus obras vocales e instrumentales (*Le Soleil des Incas*). No obstante, su reputación como compositor se incrementará a partir de la década de los setenta, después de que numerosos concertistas como Aurèle Nicolet, Heinz Holliger, Eduard Brunner y Jean-Marie Londeix encarguen obras que posteriormente serán importantísimas en el repertorio de cada especialidad.

Los años de 1980 corresponderán a la época de madurez compositiva. Su música recoge influencias de todo tipo, destacando la música popular rusa, con ritmos muy diversificados y envolviendo una dificultad extrema para la interpretación. Asimismo, utiliza diferentes técnicas compositivas como, por ejemplo, intervalos de segunda y tercera creando una naturaleza muy propia de la música vocal y, sobre todo, exterioriza un importante

Catálogo de obras para saxofón de E. Denisov<sup>120</sup>:

- *Deux pièces pour trois instruments*. Pieza para tres saxofones.
- *Fünf Geschichten von Herrn Keuner*. Pieza para voz (tenor), piano, saxofón alto, trompeta, trombón, percusión, bajo escrita en 1966 y publicada por la editorial Universal.
- *Deux pièces brèves*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1974, dedicada a L. Michailov y publicada por la editorial francesa Alphonse Leduc.
- *Concerto piccolo*. Pieza para un saxofón y seis percusionistas escrita en 1977, dedicada a Jean-Marie Londeix y publicada por la editorial francesa Alphonse Leduc.
- *Concerto*. Pieza para saxofón alto y orquesta escrita entre 1986-92 y publicada por la editorial francesa Alphonse Leduc.
- *Quintette*. Pieza para cuarteto de saxofones y piano escrita en 1991, dedicado a C. & O. Delangle.
- *Sonate*. Pieza para saxofón alto y orquesta de viento, dedicado a D. Smirnov.
- *Sonata*. Pieza para saxofón alto y violonchelo escrita en 1994 y dedicada a Claude Delangle. Los dos instrumentos se ensamblan perfectamente pero conservando cada uno de ellos sus características de escritura personales. De los tres movimientos que posee la obra, el tercero es quién mejor manifiesta elementos del jazz.

---

vínculo con la religión perfectamente reflejado en el simbolismo mostrado a través de la melodía, de la armonía, del ritmo y del timbre. Muestra de ello es la composición que realizó en 1990 *Histoire de la Vie et de la Mort de Notre Seigneur Jésus-Christ et Morgentraum*. También hay que destacar de su faceta compositiva la música que escribió para películas, colaborando con personalidades como Youri Liubimov, director del teatro Taganta de Moscú.

Ha sido invitado para trabajar con las instituciones más importantes de occidente (IRCAM) y gran parte de su música ha sido estrenada y dirigida por directores como Leonard Bernstein, Daniel Barenboim, Charles Dutoit, Neeme Järvi, Gerd Albrecht, Pierre Boulez, Guennady Rojdestvensky, Wolf-Dieter Hauschild, Vassily Sinaisky y Bernhard Klee.

En 1959 fue profesor de análisis musical y de orquestación en el Conservatorio de Moscú y en 1992 de composición. En 1990 dirigirá la Asociación de Música Contemporánea de Moscú. Ha sido miembro de la Academia de Bellas-Artes de Baviera y de Berlín. Como distintivo importante, el año 1986, el ministerio francés de cultura le nombró Oficial de las Artes y la Letras y en 1993, la misma ciudad le otorgó el Gran Premio “Ville de París [Fuente: “Edison Denisov.” *Médiathèque de l'Ircam*. 2006. En línea. Disponible en: <http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000026/> (4 de enero de 2006)].

<sup>120</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, pp. 97-98.

### **Análisis estético, formal, melódico y armónico de la Sonata para saxofón alto y piano**

Los compositores de la segunda mitad del siglo XX han seguido esquemas muy diferentes a la hora de componer. La mayoría, han utilizado el término sonata de forma indefinida para sugerir en la mente del oyente las grandes tradiciones del pasado, pero con una estructura y carácter que generalmente tienden al individualismo. Durante la década de 1950, los compositores se beneficiaron como principal componente en sus piezas de los parámetros del sonido, utilizando a su vez los conceptos del serialismo con una libertad cada vez mayor, adaptándolos a su estilo personal y desarrollándolos de una manera propia, como un aspecto técnico más. ¿Qué mejor ejemplo como esta sonata para exponer esa libertad que caracteriza la música del siglo XX?

Si en la primera mitad del siglo XX (capítulo II), una de las piezas de mayor reconocimiento dentro del repertorio de saxofón fue el *Concertino da camera* de Jacques Ibert: “obra de concepción moderna es considerada como el concierto del saxofón ‘clásico’ por excelencia”<sup>121</sup>, en la segunda mitad será esta sonata la pieza “contemporánea” por excelencia.

Edisov Denisov (1929-1996) fue considerado en su país como uno de los primeros compositores rusos encargados de introducir la modernidad musical a mediados del siglo XX e impulsó a los mejores creadores de la vanguardia de la segunda mitad del siglo XX a interesarse por el saxofón.

Esta obra fue creada durante el verano de 1970. En ella, se puede observar unos conocimientos y una manera de ver la música muy particular. El compositor manifiesta una elegancia dentro de un lenguaje un tanto complejo, meticuloso, elaborado y exponiendo evidentes muestras de precisión, elocuencia, lirismo y dinamismo. En la transición desde el inicio de su composición hasta la terminación, Denisov estuvo muy vinculado a los consejos del saxofonista Jean-Marie Londeix, a quien dedicó la pieza. Va a ser la primera obra editada en occidente de este compositor. Su estreno tuvo lugar el día 14 de diciembre de 1970 en el 2º Congreso Mundial de Saxofón en Chicago, donde Londeix fue acompañado por el pianista Milton Grainger.

---

<sup>121</sup> Perrin, Marcel. *Le Saxophone, son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*. París: Editions d'Aujourd'hui, 1977, p. 126.

Antes de comenzar con el análisis de los tres movimientos de esta pieza expondremos una descripción interesante que realiza James C. Umble en el libro *Jean-Marie Londeix, Maestro del saxofón moderno* sobre la pieza:

Estos dos movimientos constituyen un cuadro sin centro del cual fluye la monodia de carácter improvisado, sobre melismas inspirados en cantos populares.<sup>122</sup>

La serie con la cual está elaborado el primer y tercer movimiento, ofrece la particularidad de estar compuesta por dos grupos de cuatro notas sobre intervalos idénticos que a su vez muestran una especie de escala de blues: Re-Mib-Do-Si y La-Sib-Sol-Fa#.

La influencia de compositores tan trascendentes como Berio y Boulez, entre otros, va a ser manifestada en diferentes aspectos como: en el carácter de la pieza y tratamiento melódico, en los aspectos dinámicos y de acentuación, y en la forma.

Al igual que la *Sinfonía* de Luciano Berio (1968-69), los tres movimientos de esta sonata evidencian tres formas totalmente diferentes. Por otro lado, si nos fijamos en la serie que utiliza Berio en la *Sequenza VIIb* y realizamos todas las transposiciones de la misma, al igual que sucede en la pieza del compositor Tomás Garrido, observaremos la siguiente similitud: si se efectúa la transposición IR-2, los dos tetracordos idénticos de esta sonata concuerdan con el primer tetracordo de la *Sequenza VIIb* (véase la matriz del cuadro 47).

Cuadro 45. Similitudes de la serie de la *Sonata* con la serie de la *Sequenza VIIb* de Berio:

OBRAS	SERIES EMPLEADAS
<i>Sequenza VIIb</i> , L. Berio	<u>Do# Re Do Si</u> Mi Sol# Mib La# Fa# Sol Fa La (P)
<i>Sonata</i> , E. Denisov	<u>Do# Re Do Si</u> Sol# La Sib Fa Sol Fa# Mib Mi (IR-2)

<sup>122</sup> Umble, James C. *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*. Cherry Hill, NJ: Roncorp Publications, 2000, p. 507.

Según el compositor, la disposición de la serie está elaborada con la intención de rendir homenaje a su amigo y compositor Dmitri Dmitriévich Shostakóvich, ya que el principal tetracordo de la serie (Re-Mi-Do-Si) corresponde a las letras D-S-C-H<sup>123</sup>.

### **Primer movimiento**

El primer movimiento, con forma sonata, se caracteriza porque el compositor desde su comienzo escapa totalmente de la tonalidad. Entra en un gran desarrollo, muy elaborado, en el cual utiliza soldaduras (con influencias claras del romanticismo tardío), células y periodos de construcción que unen unos fragmentos con otros. Desde el comienzo hasta el final de la pieza, elabora diferentes secciones teniendo muy en cuenta la densidad y la amplitud<sup>124</sup>.

Esta pieza es una obra dodecafónica, en la cual se puede observar cómo los sonidos de la misma, después de hacer una presentación, son utilizados sin guardar un orden específico.

Esta técnica, la primera y más famosa formulación del concepto del serialismo, fue desarrollada por el compositor austriaco Arnold Schönberg entre 1908 y 1923. La finalidad de este sistema o forma de escribir la música era un principio en torno al cual se pudiera organizar una música atonal, evitando así todas las relaciones tonales y cuyo principal objetivo fuera la total desaparición de la jerarquía de los sonidos entre sí. Primero, disponen las doce notas de la escala cromática en un orden particular, formando una serie de notas. Luego, se construye una composición utilizando cada nota de la serie por turno, volviendo a comenzar cada vez que se llega al final de la serie. Las notas pueden utilizarse una después de otra, como en las melodías, o de forma simultánea, como en los acordes. Pueden ubicarse en un registro tan grave o agudo como se desee y tocarse con cualquier instrumento o voz que el compositor escoja. La serie también puede usarse en tres variaciones: en versión retrógrada, en inversión y en inversión retrógrada, con sus diferentes transposiciones.

En el primer y último movimiento pone de manifiesto elementos musicales contrastados entre sí, es decir, issus de la serie de base. Utiliza la serie original (Re-Mib-Do-Si-Do#-Sol#-La-Sib-Sol-Fa#-Mi-Fa) con algunas de sus respectivas inversiones y transposiciones.

---

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 507.

<sup>124</sup> La densidad hace referencia a la cantidad de voces que suenan simultáneamente y la amplitud define la distancia entre la nota más aguda y más grave que suena simultáneamente. En un arreglo de jazz, la densidad puede oscilar generalmente entre una y ocho voces.

Ejemplo 92. Serie P, I, R y R-I:

The image displays four musical staves, each representing a different form of a series. The first staff is labeled 'Serie original (P)'. The second staff is labeled 'Serie invertida (I)'. The third staff is labeled 'Serie retrograda (R)'. The fourth staff is labeled 'Serie inversión retrograda (IR)'. Red dashed arrows indicate the relationship between the original series and its inverted and retrograde forms. Dashed boxes highlight specific intervals in each series.

Denisov no da utilidad a todas las transposiciones de la serie, pero sí a bastantes combinando unas con otras de manera muy ocurrente. Para visualizar cada una de las formas de la serie empleadas en la obra, se ha construido una matriz donde aparecen listadas las cuarenta y ocho formas de la serie<sup>125</sup>.

<sup>125</sup> Lester, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Joel Lester, 1989. Madrid: Ediciones Akal, 2005, p. 191.

Cuadro 46. Esquema de la matriz de la serie principal:

	I-0	I-1	I-10	I-9	I-11	I-6	I-7	I-8	I-5	I-4	I-2	I-3	
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	
P-0 →	Re	Mib	Do	Si	Do#	Sol#	La	Sib	Sol	Fa#	Mi	Fa	← R-0
P-11 →	Do#	Re	Si	Sib	Do	Sol	Sol#	La	Fa#	Fa	Mib	Mi	← R-11
P-2 →	Mi	Fa	Re	Do#	Mib	Sib	Si	Do	La	Sol#	Fa#	Sol	← R-2
P-3 →	Fa	Fa#	Mib	Re	Mi	Si	Do	Do#	Sib	La	Sol	Sol#	← R-3
P-1 →	Mib	Mi	Do#	Do	Re	La	Sib	Si	Sol#	Sol	Fa	Fa#	← R-1
P-6 →	Sol#	La	Fa#	Fa	Sol	Re	Mib	Mi	Do#	Do	Sib	Si	← R-6
P-5 →	Sol	Sol#	Fa	Mi	Fa#	Do#	Re	Mib	Do	Si	La	Sib	← R-5
P-4 →	Fa#	Sol	Mi	Mib	Fa	Do	Do#	Re	Si	Sib	Sol#	La	← R-4
P-7 →	La	Sib	Sol	Fa#	Sol#	Mib	Mi	Fa	Re	Do#	Si	Do	← R-7
P-8 →	Sib	Si	Sol#	Sol	La	Mi	Fa	Fa#	Mib	Re	Do	Do#	← R-8
P-10 →	Do	Do#	Sib	La	Si	Fa#	Sol	Sol#	Fa	Mi	Re	Mib	← R-10
P-9 →	Si	Do	La	Sol#	Sib	Fa	Fa#	Sol	Mi	Mib	Do#	Re	← R-9
	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	
	IR-0	IR-1	IR-10	IR-9	IR-11	IR-6	IR-7	IR-8	IR-5	IR-4	IR-2	IR-3	

Antes de adentrarnos en el análisis melódico que iremos mostrando a continuación, el lector tendrá que tener en cuenta que el saxofón está en Mib.

En el comienzo de la pieza (tema A), el compositor define claramente la serie original. En él, se puede observar cómo hace uso de ella de forma consecutiva, pero alternado la misma con los dos instrumentos, es decir, la cuarta nota de la serie (Si grave para el piano, y Sol# para el saxofón) y la once y doce (Mi y Fa para el piano, y Do# y Re para el saxofón). El piano será el encargado de tocar las dos últimas notas de la serie original. Éste, después de comenzar con la cuarta nota de la serie original, continuará con la primera transposición de la pieza y enlazará con la serie retrograda R-1, mientras que el saxofón proseguirá con una inversión de la serie original.

El comienzo del piano junto con la melodía forman una serie de intervalos (véase ejemplo siguiente). Si nos fijamos en la serie utilizada, observaremos que es una transposición de la serie original, la cual es detenida en el acorde del tercer compás, donde como hemos dicho anteriormente, sonarán las dos notas finales de la serie original.

Ejemplo 93. Denisov, Edison; *Sonata*, 1r movimiento, partitura, p. 1:

The image shows a musical score for Saxophone Alto and Piano. The Saxophone Alto part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The score is divided into three sections: 'SERIE ORIGINAL (P)', 'SERIE INVERTIDA (I)', and 'RETROGRADA R-1'. The 'SERIE ORIGINAL (P)' section is marked with dynamics *mf*, *p*, and *mf*. The 'SERIE INVERTIDA (I)' section is marked with dynamics *p* and *mp*. The 'RETROGRADA R-1' section is marked with *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A diagram at the bottom shows a sequence of notes: 4, 1, 2, 3, 4, labeled 'TRANSPOSICIÓN P-2'. The piano part includes a section marked 'p seco' and another marked 'mf'.

Fuente: Denisov, Edison. *Sonate*. París: Alphonse Leduc & Cie, 1973.

En este primer movimiento el compositor usa numerosas frases, las cuales se encadenan mediante soldaduras y cambios dinámicos muy bruscos. El cruzamiento de las voces y la utilización de diferentes células de construcción (compases 22, 24, 40. . .) va a ser una característica significativa del primer movimiento.

El primer acorde que introduce en la sonata se basa principalmente en dos intervalos de novena menor, intervalo en el cual basará la estructura de los acordes politonales que irán apareciendo progresivamente en la pieza. Entre el intervalo de novena menor de la mano derecha (Sol#-la) introduce una 5ª justa o 5ª disminuida (Re#) que hará función de conexión entre el compás cuatro y cinco, ya que corresponderá a la nota 5 de la transposición de la serie original P. Si ciframos el acorde, podríamos considerar que es un acorde de Mi séptima mayor en primera inversión, es decir, con el Sol# al bajo y coloreado con las tensiones 9 y b11 (véase en el siguiente ejemplo). En este acorde se prescinde de la quinta del acorde, recurso muy usual en el jazz y en la música moderna, sobre todo, dentro de los acordes de dominante.

Ejemplo 94. Análisis armónico del primer acorde de la *Sonata*:

Análisis armónico:  $\frac{EMaj7^{(11)}}{G\#^{(b9)}}$

Piano

Fuente: *ibídem*.

Respecto a la combinación armónica de sonidos, el compositor utiliza como recursos habituales procedimientos como: el uso del poliacorde, superposición de dos acordes diferentes en su especie; acordes incompletos o híbridos, formados generalmente por dos partes, una superior por un acorde tríada o cuatríada y una inferior por un bajo que no guarda ninguna supuesta relación con el acorde de la parte superior; y la combinación de acordes con diferentes intervallos disonantes. Muchos de estos acordes caracterizarán la sonoridad de la obra. Como podemos ver en el análisis, cada acorde está tratado de diferente forma y predominan los intervallos de novena menor, 3ª menor, acordes menores con diferentes alteraciones en sus grados o fusionados con otras especies (frecuentemente con acordes de dominante), acordes de séptima mayor (incorporando tensiones), progresiones armónicas (compás 96), etc.

Hasta llegar a la primera soldadura (compás 14), el piano realiza un diálogo con el saxofón introduciendo acordes en posición abierta donde la disonancia va a tomar un papel muy determinante.

A continuación, mostraremos un análisis de los acordes aparecidos en la exposición del primer movimiento:

Cuadro 47. Localización de los acordes de la exposición del 1º movimiento:

Acorde	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Compás	3	5	7	10	14	15	16	21	26	28	30

Ejemplo 95. Análisis armónico de los acordes de la exposición del primer movimiento:

1  $E\text{Maj}7^{(13)}_{G\#}$   $(b9)$  2  $C\text{Maj}7^{(9)}_{B}$   $(b9)$  3  $E\flat\text{-Maj}7^{(b9)}_{D}$  4  $A\# - (b5)$

5  $A-11^{(b5)}_{\#11}$   $D\text{-Maj}7^{(9)}_{C\#}$  6  $E\text{Maj}7^{(9)}_{F\#}$  7  $G-7^{(b9)}_{A}$   $(b11)$  8  $D\text{Maj}7^{(b9)}_{F}$  9

10  $C-7^{(b9)}_{\#11}$   $(b11)$  11 Transposición del 1r acorde (piano mano derecha)  $C\#\text{-Maj}7^{(b5)}$

Fuente: *ibídem*.

Los acordes nº 5 y nº 8 se podrían considerar como clusters, ya que ambos contienen en la mano izquierda del piano un agrupamiento de voces con un intervalo de segunda entre ellas, creando una sonoridad muy densa y un contraste muy efectivo.

Desde un punto de vista armónico, la edición de la pieza no es correcta en algunos fragmentos, ya que se tendría que haber tenido mucho más en cuenta la enarmonización de algunas notas para facilitar la lectura y sobre todo comprensión de la mayoría de los acordes. Es una obra difícilísima para los pianistas y estos errores complican más su ejecución.

Seguidamente, mostraremos la forma que constituye el primer movimiento de la pieza:

Cuadro 48. Análisis formal del 1r movimiento:

	Exposición	Desarrollo	Enlace	Reexposición	Coda
Compases	1-32	33-92	93-99	100-113	114-final
	16 + 16	A B C D E F	93-95 + 96-97		
			soldadura      progresión armónica		

La influencia del romanticismo tardío del silo XX, se va ha reflejar en las continuas aplicaciones de soldaduras, las cuales en algunas ocasiones unen unas partes o periodos con otros. La exposición se puede dividir en dos secciones, siendo la segunda sección mucho más dinámica que la primera. La primera soldadura que utiliza es en el compás 14 (S.1). Si analizamos esta soldadura, vislumbraremos que se basa en el acorde de sexta menor adornado con apoyaturas en parte o fracción fuerte, dando así una variedad melódica y contrapuntística. En la segunda soldadura, podemos observar cómo el compositor recurre a la transposición 1 de la serie original (P-1), dando así un enfoque y matiz diferente. Esta última soldadura, unirá la exposición con el desarrollo.

Ejemplo 96. Denisov, Edisov; *Sonata*, 1r movimiento, análisis de las soldaduras de la melodía principal:

The image shows two musical examples of melodic welds. The first, labeled 'Soldadura 1 (S.1)', is in 6/8 time and features an inverted arpeggio of a C#-6 chord with supporting notes. It is marked with a forte 'f' dynamic. The second, labeled 'Soldadura 2 (S.2)', is also in 6/8 time and shows a transposition of the original series (P-1) with a fortissimo 'ff' dynamic. Fingerings are indicated below the notes in the second example.

Fuente: ibídem.

En este primer movimiento el compositor emplea técnicas compositivas como la imitación libre, es decir, utiliza el mismo inciso o elemento rítmico pero realizando una serie de modificaciones para llegar a diferentes pasajes variando no solamente el orden, sino el

ritmo interno e incluso melódico de los fragmentos. Son muchos los momentos donde Denisov expone melodías refinadas con una cierta influencia del neoclasicismo. Por otro lado, además de introducir elementos musicales contrastados, nos revela la influencia de Pierre Boulez destacada por el lenguaje atonal cromático utilizado en la pieza.

La imitación ha sido utilizada en todas las épocas desde aproximadamente el siglo XII, con motetes y conductus, hasta nuestros días, aunque con el paso del tiempo esta fórmula se ha orientado más hacia la imitación libre, la cual está menos sujeta a las normas contrapuntísticas del barroco. Solo hay que ver visualmente la partitura para darnos cuenta la libertad con la cual este compositor ha elaborado esta magnífica pieza.

A través de las melodías que va exponiendo poco a poco y mediante el empleo de acordes y armonías disonantes, consigue una gran intensidad expresiva, encaminando su obra a una densa textura contrapuntística de motivos cortos y constantes que van enlazándose unos con otros.

El desarrollo se va a dividir en siete secciones, donde el compositor utiliza numerosos recursos compositivos y elementos nuevos, dando más dinamismo y creando climas melódicos muy interesantes.

Cuadro 49. Forma del desarrollo:

SECCIONES	COMPASES	ELEMENTOS UTILIZADOS
A	34-41	Imitación libre, célula de construcción, primer acorde de séptima de dominante
B	42-54	Comienza con la célula principal o motivo principal utilizando la serie original P
C	55-62	Cluster, final del acompañamiento del piano mediante una línea melódica en zig-zag
D	63-73	Acordes con intervalos de 9s menores, tensiones armónicas y melódicas
E	74-81	Novenas menores, disonancias, melodía y contrapunto muy desarrollado
F	82-92	Periodos de construcción
SOLDADURA	93-94+95* *Amplificación	Utilización de la serie IR-1
ENLACE CON REEXPOSICIÓN	96-98	Progresión armónica

La sección A del desarrollo comienza con un contrapunto imitativo libre, utilizando en el piano intervalos de 9ª menor en ambas manos que nos llevará al primer acorde híbrido (mano izquierda C#-/E; mano derecha B-Maj7, pero sin la 5ª). Visto desde un punto de vista global todo este acorde correspondería al acorde de dominante E7/B con las tensiones 13 y #11 (compás 36). Después, continuará con su contrapunto imitativo utilizando de nuevo acordes disonantes con 9s menores. Esta sección terminará con un silencio precedido de la última y más larga célula de construcción escrita en compás de 10/16 (compás 40). En esta primera sección utiliza notas de la serie pero no consecutivamente, sino de forma libre.

Ejemplo 97. Denisov, Edisov; *Sonata*, 1r movimiento, compás 40:

The image shows a musical score for piano, measures 36-40. The score is written in 5/16 time. Measure 36 features a hybrid chord with C# in the left hand and B in the right hand. Measure 37 features a B-Maj7 chord without the 5th. Measure 38 features an E7/B chord with 13 and #11 tensions. Measure 39 shows a whole rest. Measure 40 shows a whole rest.

Fuente: ibídem.

La sección B del desarrollo, elaborada a partir de la serie P, comienza con el motivo principal del primer movimiento, pero esta vez en octava baja. El piano será quien mediante su contrapunto exponga la cuarta nota de la serie original y una progresión de acordes dialogando con la melodía del saxofón.

Ejemplo 98. Denisov, Edisov; 1r movimiento, sección B del desarrollo:

Sección B del desarrollo

Serie original en Eb

42

A. Sx. (Eb)

Pno.

1 2 3 5 6 8 7 9 10 (13)

*pp*

D#dim7

8

9<sup>a</sup> m

BbMaj7 (13)

4

P-2

1 2 3 4 5 6 7 8

A. Sx.

Pno.

G#-(11) B

BbMaj7 (13)

F<sup>b</sup>Maj7

*p* > > > *pp*

*sf* *p*

IR-11

9 10 11 12

P-5

1

A. Sx.

Pno.

*f* *pp*

*sf* *sf* *sf* *sf*

Fuente: *ibídem*.

Si nos fijamos en el compás 48, el piano introduce un acorde elaborado mediante la serie original P que romperá por completo la línea contrapuntística anteriormente expuesta, anunciando una nueva parte dentro de la misma sección. Si analizamos armónicamente este acorde, veremos que se trata de una especie menor con diferentes tensiones que dará de nuevo un color diferente a la pieza. Considero que esta parte corresponde a la sección B porque si observamos la melodía del saxofón enlaza una parte con otra mediante la transposición P-3.

Ejemplo 99. Denisov, *Edisov*; 1r movimiento, sección B, acorde compás 48:



Ejemplo 102. Denisov, Edisov; 1r movimiento, sección D del desarrollo, melodía saxofón:

Sección D del desarrollo: melodía

Fuente: *ibídem*.

A continuación, expondremos un análisis del último compás de la sección para observar hasta que punto explora el sonido mediante la yuxtaposición de acordes de diferentes especies. Éste está realizado pensando globalmente los dos acordes, es decir, las treceas corresponden al acorde E-7. En este caso, fusiona un acorde menor con la séptima mayor con un acorde de séptima mayor (ambos sin la 5ª de los acordes correspondientes). Dentro del mismo compás, cada una de las notas tiene una determinada función, consiguiendo de esta manera una sonoridad inesperada y muy particular.

Ejemplo 103. Denisov, Edisov; 1r movimiento, final de la sección D del desarrollo, c. 73:

Análisis melódico:  $b13$   $\#13$   $13$

Análisis armónico: E-7 (b5) (Maj7) (11)  
Ab

Fuente: *ibídem*.

En la sección E introduce dentro de las melodías vertiginosas un nuevo elemento, “el trino”, explotándolo como efecto y elemento indispensable para dar una sensación vigorosa y de absoluta inquietud. Es uno de los momentos de mayor clímax del desarrollo y de mayor complejidad técnica para el instrumentista. En ella, se puede observar una meticulosa elaboración melódica y contrapuntística, combinando casi todo tipo de intervalos y adoptando varias series simultáneamente (compás 81). El ejemplo más significativo lo tenemos a partir del compás 77, donde el saxofón y el piano entrelazan melodías basadas en diferentes combinaciones rítmicas para fundirse en el mismo ritmo.

Ejemplo 104. Denisov, Edisov; 1r movimiento, sección E del desarrollo, melodía saxofón:

Sección E del desarrollo: melodía saxofón

The image displays three systems of musical notation for an Alto Saxophone (Eb) in 16/16 time. The first system, labeled 'P-2', begins with a trill and a 'veloce' marking, followed by a series of notes with intervals of 5:4, 7:8, and 6:4. The second system, labeled 'P-8', continues with intervals of 5:4 and 6:4, followed by a trill and a series of notes with intervals of 5:4, 6:4, and 7:8. The third system, labeled 'P-3' and 'P-1', shows a trill and a series of notes with intervals of 5:4, 6:9, 10:7, 8:1, 2:3, 4:5, 6:7, 8:9, 10:11, 12:1, 7:8, 6:5, 3:4, and 1:2. The score includes various rhythmic markings such as 'tr' (trill) and 'veloce' (fast).

Fuente: *ibídem*.

Sección F: el saxofón comienza esta sección con una melodía descendente de arpeggios disminuidos. El piano realiza un bajo en movimiento retrogrado R-7 hasta llegar al compás 85, donde introduce otro acorde basado en elementos expuestos anteriormente. De forma consecutiva sigue con un contrapunto libre imitativo que nos llevará hasta la última soldadura del compás 93 elaborada a partir de la transposición 10 de la serie retrograda-inversa (IR-10), conduciéndonos mediante una progresión de acordes al final del desarrollo, que será el piano el encargado de ejecutar.

Ejemplo 105. Denisov, Edisov; 1r movimiento, final del desarrollo, compases 96-98:

FINAL DEL DESARROLLO (compás 96-98)

Progresión de acordes: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Fuente: ibídem.

Cuadro 50. Análisis armónico del final del desarrollo, acordes compases 96-98:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
$\frac{AbMaj7}{B}$	GbMaj7	BbMaj7	C#-Maj7(11)	$\frac{G\#-Maj7}{D\#}$	$\frac{Cmaj7(\#9)}{E}$	$\frac{BbMaj7}{F}$	$\frac{DMaj7}{A}$	E7(#11)	$\frac{C-Maj7}{B}$	$\frac{EMaj7(\#9)}{G}$	$\frac{Bb-Maj7(b13)}{Db}$

La reexposición (compases 100-113) comienza con el motivo principal de la obra y utilizando la serie original. La diferencia que existe, es que el piano comienza con la cuarta nota de la serie y continua su contrapunto con notas de la misma serie. El piano, en el cuarto compás, expondrá otro contrapunto similar al mostrado anteriormente pero elaborado con la transposición P-6.

A partir del compás 106, genera una progresión melódica retrograda ascendente desde el registro grave hasta el registro agudo, incorporando en el piano un contrapunto imitativo en forma de zig-zag hasta llegar a la coda, donde utilizará como elementos nuevos poliarpeggios, es decir, desarrollará un acompañamiento melódico basado en dos progresiones de arpeggios diferentes en cada mano del piano (compases 114-116) hasta llegar al último compás donde introducirá un acorde disonante con el cual la explosión final será absoluta. Si nos fijamos en este acorde, observaremos cómo lo volverá a utilizar en el final de la pieza, es decir, en el tercer movimiento.

Ejemplo 106. Denisov, Edisov; 1r movimiento, coda final:

The musical score consists of two systems. The first system is for Alto Saxophone (Eb) and Piano in 7/16 time. The Alto Saxophone part is marked 'CODA' and 'fff'. The Piano part is also marked 'fff' and includes various chords: Eb7, C+Maj7, Eb-Maj7 (b13), B-9, G-7, C#-9 (b5) (b13), D-7, and F#. The second system is for Alto Saxophone and Piano in 3/32 time. The Alto Saxophone part is marked 'CODA'. The Piano part is marked 'fff' and includes various chords: CMaj7, A-Maj7 (b5), and G7 (#5) (b9) (11) / A.

Fuente: ibídem.

En este final, podemos ver cómo el compositor superpone de nuevo el modo menor con el modo mayor suprimiendo la tercera de ambos acordes. De esta manera rompe la estabilidad de ambos acordes, creando una atmósfera totalmente inestable que dará paso a un segundo movimiento. No obstante, personalmente considero que este acorde es un acorde de dominante híbrido [G7/A (#5) (b9) (11)] y que actuaría como una especie de semicadencia.

## Segundo movimiento

Este segundo movimiento es una profunda meditación de carácter improvisado prácticamente para saxofón solo, donde muestra evidentemente la influencia de la inspiración religiosa, muy patente en la mayoría de sus obras. Solamente introducirá acompañamiento de piano en la tercera parte o sección C del movimiento. En este sutil acompañamiento introduce acordes formados por novenas menores. El objetivo principal es relajar tanto al intérprete como al público.

Introduce el doble y triple sonido simultáneo, baterías (trémolos), portamentos (glisandos lentos) y microintervalos con la finalidad de evocar las escalas no temperadas de los cantos populares de Tomsk.

La primera sección da comienzo con un multifónico donde la nota superior es un Fa#, nota con la cual también termina este movimiento. Es importante que a la hora de interpretar este primer multifónico se le de más importancia a la nota superior (Fa#), ya que ésta hace de conexión entre el primer y segundo movimiento, confirmando unidad. Por otro lado, podemos observar cómo el tercer movimiento también termina con un Fa#. Para mantener mejor el tempo, es imprescindible que se piense en una pulsación subdividida, es decir, ♩=80. De esta forma dará una sensación mucho más estable. Por otro lado, hay que trabajar los comienzos de las frases sin utilizar la lengua y los trémolos se tienen que tocar no muy rápidos, buscando una expresividad y una profundidad en cada una de las frases expuestas.

Los microintervalos ayudan a que la pieza transmita una sensación más íntima. Estos son utilizados en momentos de gran expresividad interior.

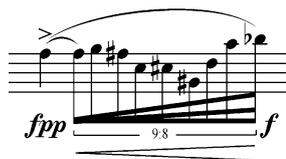
El cuarto de tono es expresivo pero si lo dividimos por dos será dos veces más expresivo y al mismo tiempo más íntimo (Londeix, Jean-Marie).<sup>126</sup>

La estructura formal de este movimiento es como la de un lied ternario, es decir, se constituye de tres partes (ABC):

-Primera parte o sección A: desde el comienzo



hasta

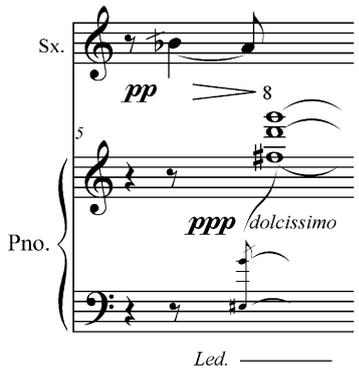


. Introduce dos multifónicos triples y microintervalos.

<sup>126</sup> Umble, James C. *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*. Cherry Hill, NJ: Roncorp Publications, 2000, p. 508.

- Segunda parte o sección B: desde  hasta

 . Introduce multifónicos de dos sonidos y trémolos.

- Tercera parte o sección C: desde  hasta final del movimiento. Introduce el piano.

### Tercer movimiento

Tiene un carácter más dinámico y brillante. Está totalmente inspirado en un trío de jazz: saxofón, piano y contrabajo. La mano derecha del piano va a ser quien asuma el papel de contrabajo. Cada sección está elaborada a partir de elementos nuevos que nos transportarán a una improvisación libre pero a la vez muy calculada.

Toda la pieza da muestras de la influencia del jazz e improvisación, pero sin lugar a dudas este último movimiento el que mejor muestra evidentes características propias de esta música sincopada. Entre muchas de estas características jazzísticas, destacaremos un constante uso de:

- Alteraciones en los diferentes acordes (b5).
- Bajos ostinatos o pasacalles.
- Notas blue (compás 44).
- Desemejantes poliacordes, creando una densidad amplia.
- Unísonos y octavas para dar más énfasis a las melodías rítmicas y sincopadas (p. 21).
- Tensiones melódicas elaboradas a partir de acordes de dominante (p. 49).
- Combinaciones de acordes muy originales. En el compás 52, acomete una combinación de acordes muy original pareciendo una improvisación escrita muy contundente.

Cuadro 51. Análisis formal:

SECCIÓN	COMPASES
Introducción	Compases 1 y 2 (pasacalle o bajo ostinato)
A	Desde el c. 2 al c. 17.
B	Del c.18 con la anacrusa del piano (semicorcheas) hasta el c. 20
C	Desde el c. 21 hasta las 3 primeras corcheas del c. 33
D	Desde la cuarta corchea del 33 hasta la mitad del c. 43 (quintillo del saxofón)
E	Desde el compás 44, con la anacrusa del 43 (½ del 43) hasta ½ del c. 53, es decir, hasta el a tempo
F	Desde el a Tempo (½ del c. 53) hasta el c. 75
Puente a la CODA	Del c. 76 al c. 78
CODA	Del c. 79 hasta el final

La exploración o búsqueda del color está reflejada en cada uno de los movimientos de la pieza, sin embargo, como mostraremos seguidamente, el tercer tiempo es donde mayor partido va a sacar de ello y donde más similitudes sobre aspectos melódicos y armónicos va haber con el jazz.

Cuadro 52. Análisis de la diversidad de color melódico y armónico, 3r movimiento:

SECCIÓN	BÚSQUEDA DE COLOR MEDIANTE DIFERENTES PROCEDIMIENTOS
A	Combinación de diferentes series con arpeggios y poliacordes. Utilización del pasacalle o bajo ostinato
B	Tríadas mayores con menores; acordes dominantes con la novena bemol y la onceava diatónica
C	Serie original e invertida; melodías arpegiadas derivadas de diversas progresiones armónicas. Vuelve a utilizar el ritmo de pasacalle o bajo continuo de manera preponderante
D	Combinaciones de melodías arpegiadas derivadas de heterogéneas progresiones armónicas (sección más desarrollada)
E	Utilización del unísono y la octava entre otros elementos anteriormente mencionados
F	Combinaciones nuevas de acordes politonales; elementos del primer movimiento (c. 69). Vuelve a utilizar el ritmo de pasacalle o bajo ostinato de manera preponderante
Puente a la Coda	Arpeggios de séptima disminuidos
Coda	Poliarmonía; repetición del último acorde del 1r movimiento

#### Sección A:

El tercer movimiento comienza con un ritmo enérgico en forma de pasacalle<sup>127</sup> hasta el compás 12. Después introducirá su primera variación en el bajo para buscar los primeros

<sup>127</sup> Pasacalle, es una danza antigua de origen español del siglo XVII y XVIII en compás ternario, con carácter popular alegre y atrevida. Es también una forma musical relacionada con la chacona, que consiste en una serie de variaciones sobre un ostinato. El ejemplo maestro de pasacalle en el Barroco es el célebre pasacalle en Do

acordes de dominante que aparecerán en este movimiento y que nos conducirán al final de esta sección (compás 17) de una forma muy contundente. La particularidad del pasacalle es que funciona de una manera muy similar a la improvisación en el jazz, es decir, una línea de bajo que se repite continuamente bajo las variaciones melódicas de las voces superiores. En este caso van a estar condicionadas a la serie original, inversa, retrograda y retrograda-inversa con las cuales irá desarrollando dichas melodías.

El saxofón será el encargado de exponer consecutivamente la melodía, elaborada a partir de la serie original. Esta melodía principal, estará sometida paulatinamente a variaciones que nos llevarán a un diálogo improvisado. El piano, mediante la utilización del primer acorde (DMaj7; compás 7), nos anuncia este diálogo que irá desencadenando partes de mayor y menor tensión.

Cuadro 53. Introducción melodía saxofón:

Compás	3	4	5	6	7
Saxofón	P	P	P y P-2	P	P-2

Ejemplo 107. Denisov, Edisov; 3r movimiento, introducción de la melodía principal del saxofón, serie original P:

Fuente: ibídem.

menor para órgano de J. S. Bach. Esta pieza, ha servido como ejemplo a numerosos compositores contemporáneos, los cuales han utilizado el término pasacalle para designar un conjunto de variaciones melódicas sobre un bajo ostinato [Fuente: Música clásica, flamenco y jazz en internet. Discos a la carta con. . . S.f. En línea. Disponible en: <http://www.melomanos.com/academia/formas/pasacalle.htm> (2 de enero de 2006)].

En los compases 16 y 17 para terminar la sección A, se volverá a hacer uso de la politonalidad de una forma muy original, ya que en cada mano de la parte del piano el compositor utilizará una progresión descendente de acordes de dominante intercalando, en forma de escapada, uno de los acordes que caracteriza la sonoridad del primer movimiento de esta sonata, es decir, el acorde menor con la séptima mayor y la quinta alterada descendientemente (\*).

Ejemplo 108. Denisov, Edisov; 3r movimiento, Final de la sección A:

Final sección A

Sección B

progresión descendente de acordes de dominante

Fuente: ibídem.

Cuadro 54. Progresión armónica: final de la sección A:

Mano derecha	E7	F#-Maj7(b5)	Eb7	D7	E-Maj7(b5)	Db7	C7	D-Maj7(b5)	D#-Maj7(b5)
Mano izquierda	Eb7		D7	Db7		C7	B7		F-

El color armónico que consigue con cada uno de estos acordes dominantes es genial. Aunque parezca increíble, existe una relación entre ambos. Esta relación consiste en que los dos tienen una nota común diatónica, es decir, el Sol# del acorde de E7, la cual si la enarmonizamos a Lab, equivaldría a la oncenava tensión diatónica del acorde de dominante de Eb7. Este tipo de recursos es muy utilizado en el jazz con la finalidad de explorar nuevos colores armónicos y melódicos.

Ejemplo 109. Relación armónica entre los acordes de dominante Eb y E7:

Pno.

Relación armónica de Eb7 y E7

Sección B:

En el comienzo de esta nueva sección nos indica otra nueva búsqueda de color, pero esta vez mediante la combinación de tríadas mayores con menores. En este caso se podría pensar que el autor ha realizado este fragmento melódico (compases 17-18) basándose en una estructura en modo jónico, pero suprimiendo la 7ª. La mano izquierda del piano expone el 1r, 3r y 5º grado diatónico, mientras que la mano izquierda muestra las extensiones consonantes 9, (♯) 11, (♭) 13.

Cuadro 55. Análisis de los arpeggios del piano, compases 17-18:

Mano derecha (tríadas menores)	E-	Eb-	D-	C#-	C-	B-	Bb-	A-
Mano izquierda (tríadas mayores)		Db	C	B	Bb	A	Ab	G

Ejemplo 110. Denisov, Edisov; 3r movimiento, análisis del compases 17-18:

MODO JÓNICO

Fuente: ibídem.

En esta sección, será el piano quien exponga la melodía principal hasta la segunda parte del compás 19 donde comenzará un diálogo entre el saxofón y el piano interesante, adquiriendo la voz principal el saxofón. En los compases 18 y 19, el piano realiza la melodía principal mediante intervalos de novena menor.

Ejemplo 111. Denisov, Edisov; 3r movimiento, melodía principal del 2º y 3r compás de la sección B:

Fuente: ibídem.

Dentro del nuevo diálogo introduce en el piano nuevas combinaciones poliacórdicas, destacando el acorde de séptima de dominante con la novena bemol (b9) y con la tensión 11 [F7 (b9) (11)], con el cual termina esta sección. Desde un punto de vista melódico-armónico, en el jazz o en la música moderna no sería correcto utilizar la tensión 11 en la especie de acordes de dominante, ya que teóricamente es una nota a evitar (avoide note). Sin embargo Denisov, sí que da uso de esta disposición, consiguiendo de forma tenue una sonoridad disonante.

Ejemplo 112. Denisov, Edisov; 3r movimiento, final sección B, compás 20, acordes de séptima de dominante con la novena bemol:

Fuente: ibídem.

Sección C:

La sección C comienza en el compás 21 con la exposición de un bajo ostinato desarrollado a partir de la serie original. Este acompañamiento irá transformándose desde el compás 23 hasta el final de la misma sección (compás 33) en una melodía libre continua de intervalos de todo tipo fundamentada en una progresión armónica muy heterogénea. Este bajo acompañamiento se enfrenta a un animado diálogo que establece el saxofón con la mano derecha del piano, elaborada a partir de diferentes transposiciones de la serie original e invertida que el compositor entrelaza magníficamente. El conjunto de todos estos elementos dará el resultado de otra sección totalmente nueva.

Ejemplo 113. Denisov, Edisov; 3r movimiento, sección C, análisis melódico de los compases 21 hasta el 26:

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 21-23, and the second system covers measures 24-26. The saxophone part (A. Sax.) is in the treble clef, and the piano part (Piano) is in the bass clef. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The saxophone part includes fingerings (1-2, 3, 4, 5) and dynamics (p, mp). The piano part includes dynamics (pp quasi Pizz, f) and a 'Serie original P' in a dashed box. A harmonic progression is listed at the bottom: C# — Bb-(11) — G7 — Ab — E-(b5) — Db — B7 (sin 3º).

A. Sax. *mf* *p*

Piano

3ª menor de B-7 — AbMaj7(9)(11) — D7 — Fdim — etc...

Fuente: *ibídem*.

#### Sección D:

El tratamiento armónico no va a ser tan diferente que en las secciones anteriormente expuestas, pero sí lo será el melódico. Al igual que el bajo de la sección anterior, elaborado a partir de una progresión armónica un tanto heterogénea, esta sección se va a caracterizar por la reaparición de nuevas progresiones armónicas a partir de las cuales el compositor irá generando diálogos arpegiados encadenados de una forma muy original, dando un matiz totalmente nuevo e interesante.

El comienzo de esta sección denota la continua búsqueda de color mediante la utilización en la melodía principal (saxofón) de tensiones o extensiones del arpeggio de dominante, también reflejadas en la parte del piano (mano derecha). En el final de esta sección, tres primeras partes del compás 43, también vuelve a hacer uso de esta técnica compositiva. Las tensiones establecen sonoridades más ricas, ya que en algunos momentos pueden generar una atracción entre diferentes voces de acordes opuestos, envolver de un color nuevo y discordante a cualquier estructura armónica convencional, o hacer más atractivo un pasaje melódico. Este procedimiento es muy eficaz para conseguir fines colorísticos heterogéneos, sobre todo si se buscan sonoridades propias de la música jazzística.

Ejemplo 114. Denisov, Edisov; 3r movimiento, final sección C-comienzo sección D:

The image shows a musical score for Saxophone (A.Sx.) and Piano. The score is divided into two sections: 'Final sección C' and 'Sección D'. The Saxophone part starts with a melodic line in 4/4 time, marked with dynamics *pp* and *mp*. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios, marked with dynamics *p* and *mp*. The harmonic analysis below the piano part identifies the following chords: B7(9)(b11), C7(#9)(b13), CMaj7(9) A#-7, and B7(#9)(b13). The melodic analysis above the saxophone part identifies the following notes and intervals: #11, 3, 9 de B7, 1 de C7, \*, 9 Maj7, 7, 1, 5, 7, 9, 5, Maj7, 9. The piano part features two quintillos (measures 37 and 38) with a 5:4 ratio, indicating a specific rhythmic or harmonic structure.

Fuente: ibídem.

Observando este análisis de la introducción de esta sección, podremos verificar cómo cada uno de los movimientos armónicos y melódicos están premeditados. Denisov divide perfectamente este comienzo en dos fracciones claramente distinguidas por los dos quintillos expuestos en el piano. La melodía principal del saxofón se adelantará exponiendo la tensión melódica #11 y la tercera diatónica del primer acorde que ejecutará el piano. Si observamos la melodía del saxofón, solamente la nota en la cual hay un asterisco podrá estimarse del primero o del segundo acorde. En el segundo quintillo toma una dinámica diferente, ya que en este momento el saxofón será quien comience a utilizar como recurso melódico arpeggios que irán entrelazándose con el piano.

Cuadro 56. Análisis armónico de los acordes del comienzo de la sección D:

B7(9)(b11)	C7(#9)(b13)	<u>CMaj7</u> A#-7	B7(#9)(b13)	<u>Ab7</u> G7	<u>E-7(b5)</u> D#-	F-7	F#7*
------------	-------------	----------------------	-------------	------------------	-----------------------	-----	------

\*Este último acorde es una transposición del primer acorde que utiliza en el primer movimiento.

En las tres primeras partes del compás 37 introduce fugazmente la serie original enlazando con el arpeggio de EMaj7.

Ejemplo 115. Denisov, Edisov; 3r movimiento, particella, compás 37:

Musical score for Example 115, showing a saxophone line starting at measure 37. The score includes fingerings (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 11, 12) and dynamic markings (P, EMaj7).

Fuente: ibídem.

En el final de esta sección, tres primeras partes del compás 43, vuelve a hacer uso de la politonalidad. Podemos distinguir que en cada mano del piano emplea dos especies diferentes de acordes. Por una parte, está la mano izquierda del piano donde introduce una progresión descendente de acordes dominantes, y por otra, la mano derecha donde introduce acordes menores con la séptima mayor y la quinta alterada descendentemente. En este sentido, yo simplificaría este análisis señalando que se trata de la utilización de acordes de dominante con sus correspondientes extensiones del mismo.

Ejemplo 116. Denisov, Edisov; 3r movimiento, compás 43:

Análisis melódico: 7j      b13      b13      7j      11      3      11

Musical score for Example 116, showing saxophone and piano parts. The saxophone part has melodic analysis above it. The piano part shows chords: C-Maj7, Bb-Maj7, Bb7, A7, Ab7, G7. It includes dynamic marking (*mf*) and interval markings (5:4, 3).

Fuente: ibídem.

Ejemplo 117. Tensiones o extensiones del acorde de dominante (Bb y C7):

Bb7 (b9)(9)(11)(b13)

tensiones o extensiones del acorde de dominante

C7

Tensiones o extensiones del acorde de dominante

En la música moderna y en el jazz es muy frecuente la utilización de semejantes tensiones o extensiones del acorde de dominante originando diferentes matices. Cuando escuchamos secciones donde Denisov hace uso de politonalidad y de tensiones u extensiones del acorde de dominante, generalmente tenemos una percepción un tanto extraña, ya que la mayoría de músicos clásicos no estamos acostumbrados a este tipo de sonoridades. No les ocurre lo mismo a los jazzmen, ya que normalmente tienen más educados sus oídos, sabiendo que el uso correcto de estas extensiones proporcionará a sus melodías o improvisaciones más o menos originalidad. Por otro lado, dependiendo de los acordes y tensiones que se utilicen, darán una sensación más dentro o fuera de la tonalidad.

Sección E:

Esta sección se caracteriza por la utilización de melodías rítmicas sincopadas en forma de improvisación (tutti) que van alternándose con fragmentos con un contrapunto libre más elaborado, en los cuales el compositor introduce todo tipo de combinaciones armónicas, utilizando en algunos casos componentes armónicos anteriormente expuestos. Aquí pone de manifiesto un nuevo elemento básico: “el peso”, es decir, efecto de color producido por el doblaje de la melodía principal en la mano derecha del piano y la octava inferior en la mano izquierda del piano. El comienzo del tutti, efecto que se produce cuando toda la orquesta o agrupación está tocando la misma figuración, será mediante la utilización del arpeggio descendente de EbMaj7, pero empezando por la séptima. En los demás tutti utiliza la serie original y la transposición P-2.

Ejemplo 118. Denisov, Edisov; 3r movimiento, final sección D-comienzo sección E:

The musical score is divided into two sections: 'Final sección D' and 'Sección E'. It features two staves: Saxophone (A. Sx.) and Piano (Pno.).

**Final sección D:** The saxophone part begins with a melodic line. The piano accompaniment features a complex texture with triplets and a 5:4 ratio. The dynamic is marked *mp*.

**Sección E:** This section starts with a powerful *f* dynamic. The piano part includes dense chordal textures and triplets. The saxophone part continues with a melodic line. The dynamic is marked *ff*. The section concludes with a *poco rubato* marking and a triplet.

**Annotations and Chords:**

- 5:4**: Interval or ratio markings.
- 3**: Triplet markings.
- mp**, **f**, **ff**: Dynamic markings.
- 3as menores**: Third minor chords.
- Final section D chords:** F#7, Gb, E7(b9).
- Section E chords:** EbMaj7, Eb-Maj7(b5), F-Maj7(b5), B-7, G, A-(b5), F#-Maj7(b5), Bo7, C#-7.
- TUTTI (unísono y octava)**: Performance instruction.
- poco rubato**: Performance instruction.

Fuente: ibídem.

La descarga o explosión producida en este comienzo es absoluta, consecuencia de una interesante combinación politonal con diferentes tensiones diatónicas del acorde de dominante y una tensión alterada que se podría considerar como una “nota blue” del acorde E7.

Ejemplo 119. Denisov, Edisov; 3r movimiento, combinación politonal, sección E:

Tensiones de E7: 3 11 #11 b5 13

Nota blue

A. Sax. (Eb)

Pno. E7(b9) A-(b5)

5:4

Fuente: ibídem.

El tutti final nos conducirá a una serie de acordes superpuestos, que junto con la melodía del saxofón, originará de nuevo una densidad alta concluyendo de forma contundente esta sección.

Sección F:

La sección F está dividida en cuatro partes claramente delimitadas. Las tres primeras secciones comienzan por el mismo bajo ostinato, mientras que la última vuelve a reaparecer acordes basados en intervalos de novena menor (transposición del primer acorde del 1r movimiento).

Ejemplo 120. Denisov, Edisov; 3r movimiento, sección F, pasacalle (bajo ostinato):

DMaj7 Fdim

Fuente: ibídem.

En la parte tercera de la sección F, Denisov deja implícita la utilización del vibrato mediante la colocación en las frases melódicas de la palabra “espressivo”. Solamente en los momentos donde aparezca el mismo vocablo, el intérprete podrá utilizar el vibrato. Podemos observar que en sección F3 es donde mayor número de veces aparece esta palabra, por ello se puede considerar como una de las secciones más expresivas y líricas de la pieza. Por otro lado, es en este momento donde está ubicado uno de los clímax principales.

Cuadro 57. Análisis formal sección F (F.1, F.2, F.3 y F.4):

F.1 Desde A Tempo (4ª parte del compás 35)

hasta el compás 57 (4ª parte más una corchea)

F.2 Desde el compás 57 (5ª y 6ª parte) hasta compás 64 (mitad del compás)

F.3 Desde la mitad del compás 64 hasta el compás 69 (4ª parte)

F.4 Desde “Poco rubato” (final compás 69) hasta el compás 75

The image displays a musical score for saxophone (A. Sx.) and piano (Pno.) in 4/4 time, divided into four sections (F.1, F.2, F.3, F.4).  
 - **Section F.1:** Starts at measure 35 with the instruction 'A Tempo' and 'quasi gress'. It features a saxophone line with triplets and a piano accompaniment with a 'pp' dynamic. The section ends at measure 57.  
 - **Section F.2:** Starts at measure 57 with dynamics 'p' and 'mf'. It continues with saxophone and piano parts, ending at measure 64.  
 - **Section F.3:** Starts at measure 64 with the instruction 'espressivo'. It features a saxophone line with triplets and a piano accompaniment with a 'f' dynamic. The section ends at measure 69.  
 - **Section F.4:** Starts at measure 69 with the instruction 'Poco rubato' and 'ff'. It features a saxophone line with triplets and a piano accompaniment with a 'ff' dynamic. The section ends at measure 75.  
 The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (pp, mf, p, f, ff), articulation marks (accents, slurs), and performance instructions (quasi gress, espressivo, Poco rubato, rall.).

Fuente: ibídem

Puente a la CODA:

Después de exponer el periodo F, con todas sus secciones, introduce una nueva sección que servirá como puente a la CODA final de este movimiento. Este puente a la CODA, consta de tres compases (76-78), desarrollados a partir de la conexión de arpeggios ascendentes y descendentes en movimiento contrario. El saxofón y la mano derecha del piano encadenan arpeggios de séptima disminuida y la mano izquierda del piano, encadena arpeggios de dos especies diferentes, es decir, dominante y disminuido. En el final de esta parte, la amplitud en el acompañamiento del piano es absoluta, dejando el registro central para la melodía principal del saxofón.

Cuadro 58. Arpeggios “Puente a la CODA”:

Saxofón (Eb): D#dim7; Edim7; en la nota más aguda de esta melodía es un Fa (compás 78) que correspondería a la fundamental el siguiente acorde disminuido (Fdim7), pero en este caso, después resolver este motivo descendente, culmina esta progresión para anunciar la CODA mediante una nueva melodía expresiva que comienza con el arpeggio de D#dim y continuará su desarrollo mediante la utilización de la inversión 6 de la serie original (I-6).

Piano

- Mano derecha: Cdim7; C#dim7; Ddim7.
- Mano izquierda: B7; Bb7; Bbdim7.

A. Sax. (Eb)

Edim7

D#dim

1-6

3

4 5 6 7 8

2 3

espressivo

5:4

D#dim7

Fuente. ibídem.

CODA:

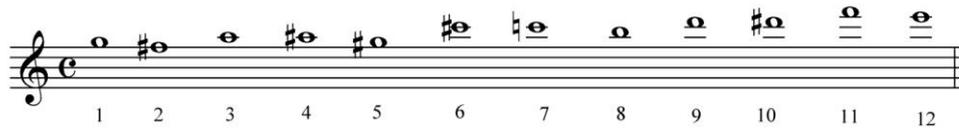
La Coda final del tercer movimiento dará comienzo en el compás 79. En este final pone de manifiesto una densidad prominente, consiguiendo una sonoridad sólida y a la vez concreta. Está dividida en tres partes:

CODA FINAL		
a) 79+80	b) 81+82	c) 83+84+85

a) Primera parte (compás 79 hasta el 80). La melodía del saxofón está elaborada a partir de acordes disminuidos y la serie invertida (I-6). En el acompañamiento de esta sección vuelve a hacer uso de la politonalidad mediante la combinación de diferentes acordes de séptima de dominante y otros anteriormente expuestos en otras secciones.

Ejemplo 121. Serie invertida I-6:

Serie invertida I-5 (saxofón en Eb)



b) Segunda parte (compás 81 hasta el 82). La melodía del saxofón está elaborada mediante arpeggios de séptimas disminuidas. El contrapunto del piano está creado a partir de la serie original, utilizando de forma consecutiva y como elemento fundamental transposiciones del primer acorde de la sonata del primer movimiento.

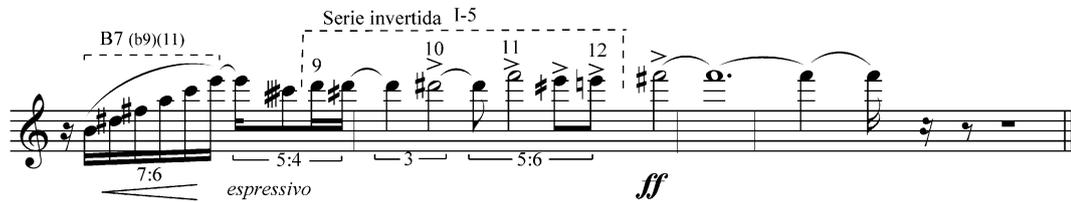
Ejemplo 122. Denisov, Edisov; 3r movimiento, Coda, compases 81-82:

Fuente: *ibídem*.

c) Tercera parte (compases 83, 84 y 85). Esta sección comienza anacrúsicamente dos tiempos antes del compás 83. La melodía principal comienza con un arpeggio ascendente de séptima de dominante con la tensión alterada b9 y la diatónica 11 hasta llegar al primer microintervallo C# de 3/4 (aproximación), a partir del cual desarrolla una melodía basada en la serie invertida I-6 pero incorporando dos microintervallos de

cuarto de tono. El piano avanza junto al saxofón mediante una progresión armónica que culminará con el mismo acorde que introduce el primer movimiento, explicado anteriormente.

Ejemplo 123. Denisov, Edisov; 3r movimiento, melodía saxofón, coda final:



### Consideraciones finales:

En toda la pieza se puede percibir la utilización de un lenguaje atonal puntillista y cromático marcado por una refinada elaboración melódica con tendencia neoclásica y con claras influencias de Pierre Boulez en su carácter general, poniéndolo de manifiesto a través de todo el tratamiento melódico y armónico, y sobre todo con la utilización de dos series más, una de ocho matices dinámicos y otra de ocho ataques o emisiones diferentes<sup>128</sup>.

Cuadro 59. Serie de ocho matices dinámicos:

1	2	3	4	5	6	7	8
<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>

Cuadro 60. Serie de ocho ataques:

1	2	3	4	5	6	7	8
$\text{>}$	$\cdot$	$\text{>}$	$-$	$\text{•}$	<i>fz</i>	<i>sf</i>	<i>Slp</i> $\Delta$

Denisov da muestra de una notación fluida, exacta y muy calculada, por ese motivo, a la hora de interpretar correctamente esta pieza es imprescindible memorizar y diferenciar exactamente las ocho dinámicas y los ocho ataques. El intérprete deberá de ser preciso a la hora de emitir correctamente cada uno de los sonidos y figuras que constituyen cada inciso o motivo.

<sup>128</sup> Los seis primeros ataques de la serie mostrados en el cuadro 60, aparecen en el primer movimiento.

Como conclusión final diremos que esta sonata manifiesta un gran eclecticismo mediante la utilización de diferentes fuentes y recursos musicales de otras épocas remotas, con nuevas complejidades rítmicas y melódicas. Si nos fijamos en la globalidad de la pieza, observaremos que se fundamenta en técnicas compositivas como el dodecafonismo, la isorritmia<sup>129</sup> y la polirritmia<sup>130</sup>. La isorritmia es una técnica de composición desarrollada durante los siglos XIV y XV, que consiste en el uso repetitivo de patrones rítmicos y melódicos separados y superpuestos en el transcurso de una obra determinada. Este recurso compositivo fue muy utilizado en la música religiosa, más específicamente en los motetes de la escuela polifónica *Ars nova* de los siglos XIV y XV, cuyos tenores o cantus firmus se distinguían por la continuidad de un esquema rítmico, llamado “talea” constituido por células idénticas que se aumentan o disminuyen, y que con el tiempo se extendería también a otras voces.

El tercer tiempo es donde mayormente se reflejan claras influencias del jazz. La búsqueda de color es constatada mediante la continua utilización de técnicas compositivas muy elaboradas que marcarán el carácter de la pieza de una forma muy significativa. Como se puede comprobar, en cada movimiento el autor trata de forma diferente la armonía y la melodía con la finalidad de aportar una riqueza y un colorido disímil. Además, de tener en cuenta todos los parámetros del sonido, introduce técnicas compositivas muy similares a las utilizadas por grandes maestros del jazz.

A pesar de que en esta sonata dodecafónica todas las notas son tratadas como si tuvieran idéntica fuerza y con una clara ausencia del sistema de relaciones armónicas, Denisov crea una especie de vínculo o conexión en la mayoría de los acordes o progresiones armónicas, series y arpeggios utilizados, es decir, en muchos momentos explora el sonido mediante la utilización de acordes o progresiones armónicas politonales geniales. Aunque parezca sorprendente, se ha podido demostrar que en la mayoría de los casos existe una relación más o menos lejana entre estas superposiciones que muchas veces radica en la utilización de notas comunes en ambos acordes. Esto significa que dependiendo del mayor o menor uso de notas comunes en los acordes, arpeggios o escalas, se conseguirá un efecto armónico o melódico más o menos cercano de la tonalidad, si es que la hay.

---

<sup>129</sup> El prefijo *ISO* es de origen griego y significa “igual” o “semejante” y ritmos, “cadencia” o “ritmo”. En la obra de Guillaume de Machaut tenemos el máximo exponente de esta técnica.

<sup>130</sup> Explicado en la primera mitad del siglo XX (capítulo II).

Gracias a Schönberg y a la escuela vienesa, el método dodecafónico se ha impuesto en la composición y ha ejercido una gran influencia general en la música occidental, sobre todo en el repertorio de saxofón de la segunda mitad del siglo XX. Esta sonata es un ejemplo magnífico de una maestría en cuanto a la organización del material sonoro. Cada movimiento se caracteriza por poseer una textura particular establecida por conjuntos diferentes que a su vez se funden entre sí configurando la estructura general de la pieza. Podríamos definir esta sonata como la asociación de varios grupos interrelacionados, en mayor o menor grado, para formar un todo.

### **III. 3. 3. La utilización del atonalismo y dodecafonismo en otras piezas: Albrich, William (*Doo-Dah*), Babbitt, Milton (*All Set*) y Lacour, Guy (*Quatuor de saxophones y Suite en duo*)**

#### **Albrich, William: *Doo-Dah***

Durante la segunda mitad del siglo XX, el principal objetivo de la gran mayoría de los compositores era encontrar nuevos caminos compositivos en los cuales prevalecía como característica estilística común la supremacía del timbre. Las nuevas técnicas instrumentales, junto con las nuevas posibilidades estilísticas han originado una literatura musical llena de matices que habría sido inconcebible en épocas anteriores. A todo esto debemos de añadir la infinidad de combinaciones instrumentales que los compositores han podido ir utilizando durante los procesos creativos.

Dentro de este conjunto de compositores vamos a destacar la figura del pianista, compositor y organista William Albrich (1944-1998). Entre sus piezas escritas para saxofón cabe destacar *DOO-DAH*, pieza atonal para tres saxofones altos dedicada a Donald Sinta. En ella, ensambla frases totalmente asimétricas combinando estructuras rítmicas complejas y fusionando elementos de la música popular americana.

Esta obra representa fielmente su estilo compositivo personal: es relativamente concisa y muestra una gran preeminencia de fragmentos opuestos entre sí (fragmentos líricos frente a fragmentos violentos) haciendo hincapié en el valor de la música intuitiva e imaginativa. En esta pieza podemos observar otra de las características esenciales de su música, la búsqueda de colorido mediante la exploración de nuevos registros, nuevos timbres y nuevas técnicas instrumentales. Entre los efectos que utiliza cabe destacar el frullato (*flutterzunge*), el slap, los multifónicos, microintervalos, etc., técnicas instrumentales propias de la música contemporánea. . . Todos estos elementos anteriormente mencionados son combinados con

frases jazzísticas en las cuales utiliza recursos típicos del estilo (improvisación, notas fantasmas, glisandos. . .), así como la cualidad rítmica característica y primordial en la música de jazz, el swing.

Ejemplo 124. Albrich, William: *DOO-DAH*, partitura, p. 8:



Fuente: Albrich, William. *DOO-DAH*. USA: Dorn Publications, 1977.

En el compás tercero del ejemplo, podemos observar cómo el compositor utiliza un fraseo en unísono característico de la música jazzística indicando mediante paréntesis una nota fantasma (fa# del cuarto tiempo del tercer compás) causando más acentuación rítmica.

### **Babbitt, Milton: *All Set***

Yo creo en la música cerebral y jamás he elegido una nota sin saber por qué la quiero en ese lugar preciso (M. Babbitt).<sup>131</sup>

Coincidiendo con el auge de la música electrónica, periodo que abarcó entre los años 50 y 60, Milton Babbitt<sup>132</sup> fue uno de los principales autores encargados de fusionar elementos

<sup>131</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 17.

<sup>132</sup> Milton Byron Babbitt (1916- ), nació en Filadelfia y estudió con el prestigioso compositor americano Roger Sessions. Fue miembro fundador del Centro de Música Electrónica Columbia-Princeton. Entre muchos de los

electrónicos en la música culta. Junto con Marion Davido, Morton Subotnik y Charles Wuorinen, este compositor se interesó en profundizar y estudiar el sonido mediante dispositivos electrónicos, consiguiendo en gran medida controlar prácticamente todos los matices musicales. Concibió la composición serial como la consecuencia de los principios de la música dodecafónica conservadora.

Es considerado como pionero en el desarrollo del serialismo integral y de los fundamentos de la composición electrónica. Realizó numerosos artículos teóricos relacionados con el estudio de la música dodecafónica, muchos de los cuales ejercieron una gran influencia en compositores como Donald Martino (b. 1931) y Charles Wuorinen (b. 1938), compositores que años después escribirían para el saxofón.<sup>133</sup>

Este compositor, se influenció más por principios y fundamentos de Arnold Schönberg que de Anton von Webern. En muchos aspectos compositivos se anticipó a Messiaen, Boulez y Stockhausen con sus tres composiciones para piano. La diferencia más substancial que tiene su música respecto a compositores como Pierre Boulez y Stockhausen, es que es más tradicional en cuanto a sus texturas y además utiliza ritmos más regulares. Sus composiciones están formadas por series que derivan de permutaciones seriales de segmentos de la serie original. En su obra resalta el pensamiento compositivo complejo.

A pesar de que este compositor se dio a conocer dentro de las formaciones de jazz, su verdadero éxito se ha delimitado a un público de profesionales especializados.

Respecto a su repertorio cabe destacar *Images* (1980), pieza escrita para saxofón y electroacústica (tape) y *All Set* (1957), pieza para ensemble de jazz.

### *All Set*

*All Set* es una pieza para ensemble de jazz (saxofón alto, tenor, trompeta en Sib, trombón, bajo, piano, vibráfono y percusión) escrita en 1957. Está elaborada mediante procedimientos seriales y se puede encasillar dentro de la denominada tercera corriente.

---

premios importantes que ha recibido a lo largo de su carrera destaca la mención especial de la Fundación Pulitzer, distinción otorgada por una vida destinada a la música (1982).

Información extraída de las siguientes fuentes:

Morgan, Robert P. *La Música del Siglo XX*. USA: W.W.Norton & Company Inc., 1991. 2ª ed. 1999. Barcelona: Ediciones Akal, S.A., 1994, pp. 368-378.

Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, pp. 17, 250, 406.

<sup>133</sup> Entre las obras de estos dos compositores, cabe destacar: *Concerto* (1987) de D. Martino para saxofón y orquesta, y el *Concerto* (1992/93) de C. Wuorinen para cuarteto de saxofones, orquesta, piano y cuerda.

Consta de un solo movimiento y está dedicada a Gunther Schuller, pionero de esta corriente denominada “Third Stream”.

Ejemplo 125. Babbitt, Milton; *All Set*, partitura, pieza para ensemble de jazz, p. 3:

Milton Babbitt  
(1957)

The musical score is for a jazz ensemble and includes parts for Eb Alto Saxophone, Bb Tenor Saxophone, Trumpet in Bb, Trombone, Bass, Drums/Cymbals, Vibraphone, and Piano. The tempo is marked as quarter note = 108-120. The score is divided into two systems. The first system shows the initial entries of the saxophones, trumpet, trombone, and piano. The second system shows a more complex, polyphonic texture with all instruments playing. Dynamics range from mp to ff.

Fuente: Babbitt, Milton. *All Set* (1957). Nueva York: Associated Music Publishers Inc., 1963.

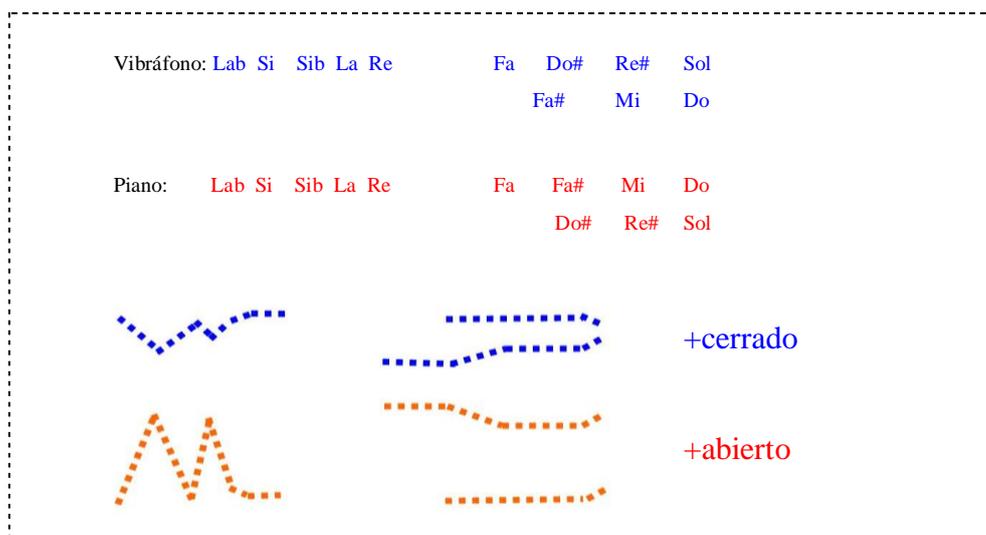
Esta minuciosa abstracción serial es expuesta mediante una polifonía determinada por una organización melódico-rítmica basada en la serie que exponemos a continuación.

Cuadro 61. Matriz: serie original, retrógrada, inversión e inversión retrógrada:

	I-0	I-8	I-7	I-1	I-6	I-2	I-5	I-9	I-11	I-10	I-3	I-4	
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	
P-0	→ Mi	Do	Si	Fa	Sib	Fa#	La	Do#	Re#	Re	Sol	Sol#	← R-0
P-4	→ Sol#	Mi	Mib	La	Re	Sib	Do#	Fa	Sol	Fa#	Si	Do	← R-4
P-5	→ La	Fa	Mi	Sib	Mib	Si	Re	Fa#	Sol#	Sol	Do	Do#	← R-5
P-11	→ Mib	Si	Sib	Mi	La	Fa	Sol#	Do	Re	Do#	Fa#	Sol	← R-11
P-6	→ Sib	Fa#	Fa	Si	Mi	Do	Mib	Sol	La	Sol#	Do#	Re	← R-6
P-10	→ Re	Sib	La	Mib	Sol#	Mi	Sol	Si	Do#	Do	Fa	Fa#	← R-10
P-7	→ Si	Sol	Fa#	Do	Fa	Do#	Mi	Sol#	Sib	La	Re	Mib	← R-7
P-3	→ Sol	Mib	Re	Sol#	Do#	La	Do	Mi	Fa#	Fa	Sib	Si	← R-3
P-1	→ Fa	Do#	Do	Fa#	Si	Sol	Sib	Re	Mi	Mib	Sol#	La	← R-1
P-2	→ Fa#	Re	Do#	Sol	Do	Sol#	Si	Mib	Fa	Mi	La	Sib	← R-2
P-9	→ Do#	La	Sol#	Re	Sol	Mib	Fa#	Sib	Do	Si	Mi	Fa	← R-9
P-8	→ Do	Sol#	Sol	Do#	Fa#	Re	Fa	La	Si	Sib	Mib	Mi	← R-8
	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	
	IR-0	IR-8	IR-7	IR-1	IR-6	IR-2	IR-5	IR-9	IR-11	IR-10	IR-3	IR-4	

Si contrastamos las líneas melódicas utilizadas en cada parte instrumental podremos observar cómo utiliza series que derivan de permutaciones seriales de segmentos de la serie original. Es decir, la parte de saxofón alto está elaborada mediante la serie original (P-0), la parte de saxofón tenor mediante la transposición 5 (P-5), la parte de trompeta mediante la inversión once de la serie original (I-11), la parte de trombón mediante la inversión ocho (I-8), el bajo-que entra después de la reexposición completa de la serie principal exhibida por parte de los anteriores instrumentos-mediante la inversión retrógrada (I-8). Pero, ¿qué ocurre con las líneas melódicas vibráfono y del piano?, ¿cómo elabora estas melodías? Si observamos los primeros cuatro compases distinguiremos otro procedimiento interesante, considerado como una característica técnica de su lenguaje, es decir, utiliza una serie derivada que surge del intervalo seis y siete de la transposición dos de la serie original (P-2). Durante la pieza, el compositor va introduciendo este tipo de series derivadas, todas ellas resultantes de intervalos sucesivos, o parejas de intervalos y, vinculadas con la serie original y sus respectivas transposiciones.

Figura 15. Serie vibráfono y piano:



Esta anterior representación gráfica, nos muestra cómo en el comienzo utiliza melódicamente el movimiento contrario y espejo. La única diferencia entre una melodía y otra es el registro que utiliza.

Robert P. Morgan, nos cita un artículo importante de Milton Babbitt escrito en 1958, titulado: “¿A quién le importa si tú escuchas?” En este artículo, el compositor defendía que los compositores contemporáneos deben estar conformes y comprometidos con la creciente especialización y aislamiento al que se ven forzados debido a los impulsos musicales más progresivos.<sup>134</sup> Este artículo instiga a la reflexión a cerca de todo lo que durante todo el siglo XX ha ido aconteciendo. Evidentemente, la historia nos muestra cómo el compromiso por parte de un considerable número de compositores hacia el individualismo en el más puro sentido experimental, ha ido disminuyendo progresivamente, y no solamente en el ámbito de la música clásica, sino en otras culturas y subculturas que han ido desarrollándose paralelamente. Pocos son los compositores que han alcanzado un desarrollo estilístico similar a la complejidad composicional de Milton Babbitt. Su perseverancia en el serialismo, la utilización de esta técnica sin prescindir de las estructuras tradicionales y el proceso de elaboración de las melodías como principales intermediarias en sus piezas y no como componentes de una organización texturas o disposiciones ordenadas, ha hecho que este compositor alcanzará el éxito merecido. La forma tan delicada y perspicaz de tratar la

<sup>134</sup> Morgan, Robert P. *La Música del Siglo XX*. USA: W.W.Norton & Company Inc., 1991. 2ª ed. 1999. Barcelona: Ediciones Akal, S.A., 1994, p. 374.

melodía contrasta con su pensamiento compositivo abstracto, dotando de racionalidad a cada una de sus piezas musicales.

### **Lacour, Guy: *Quatuor de saxophones y Suite en duo***

Dentro del repertorio francés surgido a partir de la segunda mitad del siglo XX cabe destacar la figura del saxofonista y compositor Guy Lacour.<sup>135</sup>

En su actividad como compositor resalta su doble ámbito didáctico y artístico. Asimismo, su estilo personal se caracteriza por la utilización de un lenguaje tonal, atonal, serial o modal y por la incorporación de fragmentos de gran lirismo y de gran nivel técnico.<sup>136</sup>

Entre las aproximadamente 31 piezas escritas para saxofón, cabe distinguir su *Quatuor* y *Suite en Dúo*. Pedagógicamente, ambas piezas son muy interesantes para trabajar en un nivel superior.

#### ***Suite en duo***

*Suite en duo* para dos saxofones fue compuesta en 1971 y entra dentro de la colección dirigida por Georges Gourdet. Su estreno tuvo lugar en Rennes por los saxofonistas a los cuales está dedicada la pieza, es decir, Jacques Melzer y Roland Audefroy, los cuales concedieron la primera audición radiofónica (ORTF).

Fue concebida con el mismo espíritu de las Invenciones a dos voces de J. S. Bach en cuanto a la forma y melódicamente fundamentada sobre el sistema de los modos de transposición limitada de Olivier Messiaen (explicados en el app. II. 5. 2).

La pieza tiene cinco breves movimientos, de los cuales los dos últimos están enlazados: I) Allegro, II) Aria, III) Petit Fugue y IV) Largo puis Scherzetto. Cada movimiento está elaborado con un modo distinto, originando diferentes sonoridades. El primer movimiento (Allegro) realizado con el segundo modo de Messiaen, es un diálogo constituido por imitaciones muy cerradas evocando una voluble conversación entre los dos protagonistas. Se

---

<sup>135</sup> Saxofonista y compositor francés nacido en 1932 en Soissons (Aisne). Obtuvo dos primeros premios en el C.N.S.M. de París, dentro de la especialidad de saxofón (clase de Marcel Mule) en el año 1952 y el de música de cámara (clase de Fernand Oubradous) en 1955. A partir de 1965, fue miembro del célebre Cuarteto de Saxofones de Marcel Mule. Después formó parte del Nuevo Cuarteto de Saxofones de París.

Información extraída de las siguientes fuentes:

Lacour, Guy. *Suite en dúo*. París: Gérard Billaudot, 1971, p. 1.

Guy Lacour. S.f. En línea. Disponible en: <http://missbehavin.pair.com/Compositeurs/Lacour.G.html> (9 de mayo de 2006).

<sup>136</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 215.

podría considerar que está compuesto mediante la técnica Hoquetus (véase la disertación sobre esta técnica en el app. III. 3. 5. 2). El segundo movimiento (Aria), está creado partiendo del sexto modo, y proporciona a los dos instrumentos la ocasión de interpretar, sin dejar el estilo imitativo, con una rica expresividad y apasionado lirismo. La pequeña fuga, elaborada mediante el tercer modo, se caracteriza por su viveza y devuelve la encantadora ligereza del Allegro primitivo pero evidenciando un clima más áspero. Es decir, si el Allegro evoca un diálogo con carácter tenue, la Pequeña Fuga simulará más bien a una discusión, igual de animada que el Allegro, pero con la particularidad de ser más enérgica. El cuarto movimiento (Largo), intenso y largo grave de cinco compases, actúa como introducción del brillante Scherzetto final, el cual melódicamente está elaborado con séptimo modo de la transposición limitada. En este ostentoso final, el compositor incorpora la técnica del staccato abarcando todos los registros del saxofón.<sup>137</sup>

De todos estos movimientos, cabe destacar el tercero, Petit Fugue, en el cual el compositor incorpora en las frases melódicas acentuaciones rítmicas propias del jazz, realizando más los tiempos débiles.

Según el compositor, a pesar de que originalmente está escrita para dos saxofones, puede interpretarse con otros instrumentos con una única excepción, es decir, que sean de la misma tonalidad y de la misma tesitura (oboes, clarinetes. . .).

*Suite en Dúo* fue interpretada por primera vez en España en el Auditorio Nacional de Madrid por del dúo PARSAX en un concierto patrocinado por Juventudes Musicales de España en 1994.

#### ***Quatuor de saxophones***

Ésta pieza, como el nombre indica, es una creación para cuarteto de saxofones de configuración francesa (soprano, alto, tenor y barítono), escrita en 1969 y dedicada al “Nuevo Cuarteto de París”. La pieza consta de tres movimientos: I) *Élégie*, II) *Scherzo* y III) *Rondó Final*. Rítmicamente, el último movimiento es el más original y brillante.

Como podemos ver en el ejemplo siguiente, está elaborada mediante procedimientos seriales. El saxofón tenor comienza el primer movimiento (*Élégie*) mediante la exposición de la serie original.

---

<sup>137</sup> Lacour, Guy. *Suite en dúo*. París: Gérard Billaudot, 1971, p. 1.

Ejemplo 126. Lacour, Guy: *Quatuor pour saxophones*, 1r movimiento, *Élégie*, partitella saxofón tenor, p. 1:

Serie original: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Fuente: Lacour, Guy. *Quatuor pour saxophones*. París: Gérard Billaudot Editeur, 1969.

### III. 3. 4. Berio, Luciano. *Sequenza VIIb*. “Espectro sonoro moderno”: la perspectiva armónica sobre una línea. Su vinculación con el jazz y el rock. El intervalo como medio de expresión. Influencia y similitudes con otros compositores: Betsy Jolas, Román Alís, Béla Bartók y Pedro Iturralde

Antes de adentrarnos en este análisis expondremos una breve definición del término “secuencia”. En el medievo<sup>138</sup>, el vocablo secuencia significaba en sentido genérico progresión de versos, de palabras, de sonidos. Este término tiene dos acepciones: por una parte, hace alusión a una adición al canto del oficio litúrgico propio de la baja edad media, mientras que su otra acepción es estrictamente musical y apareció posteriormente.

Referente a la secuencia gregoriana, se trata de un himno surgido en los siglos XII y XV derivado del antiguo tropo y de la prosa. Muchas de las secuencias que se usaban en canto llano en el periodo del Concilio de Trento (entre 1545 y 1563) fueron desestimadas y extinguidas. En la actualidad, solamente se conservan cinco: *Victimae Paschali Laudes* (Domingo de Resurrección, siglo XI), *Veni Sancte Spiritus* (Pentecostés, siglo XII), *Lauda Sion* (Corpus Christi, santo Tomás, siglo XIII), *Dies Irae* (para la misa de difuntos o réquiem, Tomás de Celano, siglo XIII) y *Stabat Mater Dolorosa* (Viernes de Dolores, Jacopone de Todi, siglos XIII-XIV).

En cuanto a la segunda acepción de este vocablo cabe indicar que se consideró como recurso compositivo basado en la repetición de una figura melódica de forma ascendente o descendente (es más excepcional encontrar este recurso). Este desarrollo puede ser melódico,

<sup>138</sup> Información extraída de:

Ballagriga, Miguel ángel. *Diccionario enciclopédico Sarpe*. Vol. 4, p. 1321.

Añon, Manuel. *Secuencia IX para clarinete solo*. Diciembre 2006. En línea. Disponible en: [www.tallersonoro.com/espaciosonoro/12/Secuencia%20IX%20para%20clarinete%20solo.pdf](http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/12/Secuencia%20IX%20para%20clarinete%20solo.pdf) – (20 de agosto de 2007).

armónico, diatónico, tonal, moduladorio o cromático. A partir del siglo XVIII, para distinguir aparecieron otros términos haciendo referencia a las secuencias destacando *Rosalía* y *Ciaccona*.

Es evidente que Luciano Berio<sup>139</sup> al designar genéricamente secuencias a sus piezas para instrumentos a solo no anhelaba que se entendieran por su definición etimológica sino por alusión a parte de su significado. Asimismo, mediante el análisis mostraremos cómo la obra en su conjunto perpetúa las características más importantes de la secuencia original.

A partir de 1958 comenzó a componer una serie de obras para instrumentos solistas bajo el título de *Sequenza* inspiradas en poesías escritas por Edoardo Sanguineti<sup>140</sup>. Empezó con *Sequenza I* para flauta escrita en 1958 y terminó *Sequenza XIII* para acordeón escrita en 1995. Es una obra decisiva en la implantación de lo que se podría denominar como “nuevo repertorio”, dotada de técnicas experimentales.

El surgimiento de literatura con estas características hizo que el nivel técnico de los instrumentistas fuera acrecentándose de manera vertiginosa. De hecho, durante la década de los 60, muchos intérpretes comenzaron a especializarse en técnicas novedosas como multifónicos, falsas digitaciones, diferentes tipos de emisiones, tocar dos instrumentos de viento a la vez. . . , llegando a estar muy unida la figura del intérprete con la del compositor, y

---

<sup>139</sup> Luciano Berio es considerado como una de las figuras más importantes de la vanguardia del siglo XX. Nació en el año 1925 en la ciudad de Oneglia (Italia) y falleció el año 2003 en un hospital de Roma.

Antes de comenzar sus estudios musicales en la escuela de Milán, estudió con su padre, organista. Después de terminar sus estudios clásicos muy pronto se vería influenciado por la escuela vienesa, es decir, por Schönberg, Berg y Webern. En su vida personal y profesional, cabe destacar la amistad y los numerosos reencuentros que tuvo con compositores tan destacados como Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen. En 1950 se casaría con Cathy Berberian, quien interpretaría muchas de sus obras, entre ellas la famosa *Sequenza III* para voz. En 1951 se trasladó a Estados Unidos para estudiar con el prestigioso compositor italiano Luigi Dallapiccola. Cuando regresó a Italia en 1954 fue cofundador del centro de música electrónica Studio di Fonologia Musicale de Milán, siendo su director entre 1954 y 1959. De 1965 a 1972 fue profesor en la Academia Juilliard de Nueva York, y entre los años 1976 y 1979 trabajó en el IRCAM de París, lugar donde también trabajaron importantes compositores de jazz como George Lewis, entre otros. En 1988 fundó el estudio de música electrónica Tempo Reale en Florencia (MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003).

<sup>140</sup> Edoardo Sanguineti (1930- ), poeta, crítico y teórico literario genovés, es profesor de literatura italiana en la Universidad de Génova y está considerado como una de las figuras más representativas de la neovanguardia del siglo XX (MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003).

llegando a ser muchas veces el intérprete el mismo compositor. Berio supo aprovechar este momento.

Si realizamos una visión global de su música percibiremos que su producción completa podría verse como una gran obra en proceso. En gran medida esto se debe a su frecuente utilización de materiales ya usados en anteriores trabajos. Pocas obras vanguardistas se han vuelto tan famosas como estas secuencias.

En cada una de estas secuencias explota al máximo los recursos técnicos de cada instrumento al cual está escrita. Son un total de 13 piezas y a pesar de las evidentes muestras de divergencia entre ellas, el conjunto de ellas mismas forman un todo. Una de las características comunes de todas las secuencias es que cada una de ellas no está concebida para exponer solamente un conocimiento técnico en su más sentido superficial, sino que busca un virtuosismo técnico, intelectual y sobre todo interior y espiritual. Para acercarse a una correcta interpretación, el intérprete tiene que entrar en un diálogo con su instrumento tratando de capturar su más íntegro sentido musical.

El título de *Sequenza* viene dado porque la estructura de cada una de estas piezas aporta como punto de partida una sucesión de campos armónicos a partir de los cuales surgirán actividades puramente musicales con cierta individualidad elaborando un discurso melódico innato y puro.

Berio comenzó a crear las secuencias después de que el escritor y poeta Sanguineti le mostrara textos como: “*Incipit sequentia sequentiarum, quae est musica musicarum secundum lucianum.*” Estas palabras motivaron a escribir este gran universo de música, que constituye el núcleo principal del desarrollo de todas las composiciones que irán surgiendo posteriormente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX para instrumentos solos.

Como podemos observar en el cuadro siguiente, a excepción de la secuencia para clarinete, todas las demás están escritas para un virtuoso del instrumento. También existe una secuencia para violonchelo (*Sequenza XIV*) pero actualmente no está editada.

Algunas secuencias poseen una versión orquestal sin prácticamente modificaciones: *Chemins I* que corresponde a la *Sequenza II* (orquestación escrita en 1965); *Chemins II* que corresponde a la *Sequenza VI* (orquestación escrita en 1967); *Chemins II b e c*; *Chemins IV* que corresponde a la *Sequenza VII* (orquestación escrita en 1975); y *Corale* que corresponde a la *Sequenza VIII* (orquestación escrita en 1981).<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Fuente: Vari, Autori. *Berio*. Acura de Enzo Restagno. Torino: Ed. EDT, 1995, pp. 49-50 y 145-146.

Cuadro 62. Versos de las *Sequenzas*:

OBRA, CREACIÓN Y DEDICATORIA	VERSOS
<i>Sequenza I</i> para flauta (1958), dedicada a Severino Gazzelloni	y aquí comienza tu deseo, que es el deseo de mi deseo la música es el deseo de los deseos
<i>Sequenza II</i> para arpa (1963) dedicada a Francis Pierre	he escuchado cadenas de colores, musculosamente agresivos he sentido tus rudos y rígidos ruidos:
<i>Sequenza III</i> para voz de mujer (1965-66) dedicada a Cathy Berberian	quiero tus palabras: y quiero destruirlas, con prisa, tus palabras: y quiero destruirme, yo, finalmente, verdaderamente:
<i>Sequenza IV</i> para piano (1966) dedicada a Jocy de Corbalho	me dibujo contra todos tus muchos espejos, me transformo con mis venas, con mis pies: me encierro dentro de todos tus ojos
<i>Sequenza V</i> para trombón (1966) dedicada a Stuart Dempster	te digo: ¿por qué? y soy la seca mueca de un payaso
<i>Sequenza VI</i> para viola (1967) dedicada a Serge Collot	mi caprichoso furor ya fue tu calma lívida; mi canción será tu lentísimo silencio
<i>Sequenza VIIb</i> para oboe (1969) dedicada a Heinz Holliger	tu perfil es mi paisaje frenético; mantenido a distancia es un falso fuego de amor que es mínimo: está muerto
<i>Sequenza VIII</i> para violín (1975-77) dedicada a Carlo Chiarappa	para ti he multiplicado mis voces, mis vocablos, mis vocales, y entonces grito que eres mi vocativo
<i>Sequenza IX</i> para clarinete (1980)	eres inestable e inmóvil, tu eres mi frágil fractal, esa quebrada forma mía que tiembla
<i>Sequenza IXb</i>	mi forma frágil, eres inestable e inmóvil; tu eres este quebrado fractal mío que vuelve y que tiembla
<i>Sequenza X</i> para trompeta en Do y resonancia de piano (1984) dedicada a Ernest Fleischmann	describe mis confines y estréchame en ecos, en reflejos desde lejos y, desenvueltamente, vuélvete yo, tú, por mí
<i>Sequenza XI</i> para guitarra sola (1988) dedicada a Eliot Fisk	te encuentro, pueril e innaturalseudodanza mía; te encierro en un cerco y te interrumpo, te rompo
<i>Sequenza XII</i> para fagot solo (1997) dedicada a Pascal Gallois	te muevo sigilosamente, te tallo, te exploro las caras, te palpo meditabundo; te vuelvo y revuelvo, variándote, temblando; te atormento, tremendo
<i>Sequenza XIII</i> para acordeón dedicada a Gianni Coscia (1995)	y así conforta un acorde que se cierra gentilmente aquí, plebeyo; la catástrofe está en el medio, está en el corazón, pero está rodeada, podada

A continuación, mostraremos un análisis realizado a partir de la edición original de la *Sequenza VIIb* para saxofón soprano en Bb.

### **SEQUENZA VIIb**

Tu perfil es mi paisaje frenético; mantenido a distancia es un falso fuego de amor que es mínimo: está muerto (E. Sanguineti)<sup>142</sup>.

Con esta poesía Sanguineti nos describió sus impresiones al escuchar por primera vez en 1994 la interpretación de la serie de *Sequenzas* y en concreto la *Sequenza VIIa* (1969) para oboe, dedicada a Heinz Holliger. De esta secuencia y bajo el encargo de Claude Delangle nacerá la *Sequenza VIIb* (1993), segunda versión de la pieza para saxofón soprano solo. Para su ejecución, es imprescindible que el saxofonista conozca la edición de oboe, ya que en muchos fragmentos de esta publicación, el compositor colocó exactamente el compás exacto deseado. Esta edición, complica un poco más la lectura, pero hace que el intérprete sea más preciso en el ritmo.

En ella, explota al máximo todas las posibilidades técnicas del instrumento, basándose en todos los parámetros del sonido. Al igual que las restantes secuencias muestra un gusto por materiales muy eclécticos unidos por un lenguaje estilístico uniforme.

Debido al su estancia en Estados Unidos, tomará un contacto más directo con la música popular y el rock. A su vuelta en 1955 y coincidiendo con el auge del estilo funky<sup>143</sup> será cuando comience a escribir las secuencias. Es reconocido como uno de los pioneros en la utilización de todo este tipo de fundamentos. Son muchos los fragmentos donde explota recursos y elementos de la música popular, especialmente del funky, de la cual se influenciará

---

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> El funky tiene su origen en la música negroamericana de los años cincuenta (el gospel y el rhythm-and-blues) y sesenta (el soul). Uno de sus primeros exponentes fue James Brown y su *Papa's Got a Brand New Bag*. Como casi todos los géneros de música, este estilo se puede dividir en varias categorías y épocas entre las cuales cabe destacar: Funk de los 60, Black Rock, Funky Soul, Funky de los 70, New Orleans Soul, Jazz-Funk (Miles Davis, Herbie Hancock, Quincy Jones), Psicodelic Funk, Funky Disco. . . La característica primordial que define este estilo es la acentuación poderosa y el ritmo trepidante en el cual están elaborados los temas.

Información extraída de las siguientes fuentes:

MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003.

Tirro, Frank. *Historia del Jazz Clásico*. USA: W. W. Norton & Company, Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001, p. 329.

de los ritmos sincopados, estridentes y estrepitosos. Nos encontramos ante una nueva línea o género musical donde sobresale la búsqueda del equilibrio mediante el diseño constante de asociar y disgregar los diversos elementos provenientes de otras culturas o géneros musicales.

### Análisis

La *Secuencia VIIIb* se puede definir como la búsqueda de la proyección armónica sobre una línea a partir de la cual se desarrollará una intensa y fulgurante melodía regida por una división del tiempo en segundos con el fin de dar una sensación más lineal y al mismo tiempo perseverante. La subjetividad con la cual es tratado cada pequeño elemento exteriorizando su naturaleza más íntima, delinea la homogeneidad de la pieza.

La pieza se caracteriza por los siguientes elementos:

a) Diferentes discursos desarrollados a partir de la nota Do# mediante la utilización de diferentes intervalos, generalmente disonantes, creando “polaridad” entre los puntos empleados.

Ejemplo 127. Berio, Luciano; *Secuencia VIIIb*, compases 1-4:

Fuente: Berio, Luciano. *Sequenza VIIIb*. Milán: Universal Edition, 1995.

Para una realizar una buena interpretación es importante tener en cuenta como edición suplementaria la realizada para oboe por Jacqueline Leclair en 2000. En esta versión, se ajusta de una forma más exacta la figuración, ritmo e incluso los compases empleados. Hay diferentes puntos de vista en cuanto a que la edición realizada para saxofón te permite muchísima más libertad interpretativa e incluso es más fácil de lectura. No obstante, personalmente considero que el intérprete debe de tener en cuenta ambas versiones con el fin de aproximarse mucho más a la idea original del compositor.

Ejemplo 128. Berio, Luciano; *Secuencia VIIa*, compases 1-4 (transposición a Sib):

Fuente: Berio, Luciano. *Sequenza*, 1969. Milán: Universal Edition, 1995.

La nota pedal Do#, concebida como un plano sonoro será la que inicie esta aventura musical. Ésta, deberá de sonar a lo largo de la pieza. Se puede efectuar mediante un oboe pregrabado, un oscilador, un clarinete, un saxofón u otros instrumentos. Tendrá que estar siempre en un segundo plano<sup>144</sup> y la intensidad deberá ir variando ligeramente. Su finalidad es acompañar siempre a la melodía principal creando una sensación de eco.

El saxofón comenzará su viaje mediante una modificación del timbre, utilizando hasta cinco posiciones diferentes del Do#, diferentes emisiones y dinámicas. A través de un juego tímbrico entre la tensión y la distensión (elemento que caracteriza la pieza), la melodía irá disgregándose poco a poco de esta pedal. Desde su comienzo, se puede entrever cómo entrelaza melodías relacionando cada nota con un matiz y posición diferente. Después del desarrollo que realiza empleando la modificación tímbrica del Do#, irá apareciendo progresivamente (mediante diferentes intervalos ascendentes y descendentes) la serie principal de la pieza. La última nota de la serie (La) coincide con el punto de mayor clímax.

b) La utilización de una serie de intervalos consonantes y disonantes en función a la nota pedal Do# creando una polarización con diferentes niveles y originando áreas de tensión y reposo. Esta serie no se puede concebir en el más puro sentido de una serie dodecafónica, ya que solamente determina el orden de aparición de las diferentes notas en el transcurso de la pieza. Por lo tanto, se debe considerar que la obra entra dentro del estilo o tendencia de Atonalidad, donde la utilización de los 12 sonidos de la escala cromática será en igualdad de funciones.

En la construcción de la serie, podemos observar implícita una simetría espacial fundamentada en una distribución interválica establecida mediante intervalos justos (perfectos) y mayores que proporcionan a la pieza un equilibrio general. Las oscilaciones del

<sup>144</sup> Desde un punto de vista personal, si la nota pedal es ejecutada por otro intérprete en vivo, el resultado final es mucho mejor y efectista, y se llega a percibir mucho más claro todos los cambios tímbricos. Esta nota se deberá de ejecutar mediante respiración continua.

discurso melódico en torno al Do# desde el principio al fin, se sustentan en este equilibrio simétrico creado por los intervalos de la serie base 145 (véase el ejemplo 60).

Ejemplo 129. Serie de la *Sequenza VIIb*:

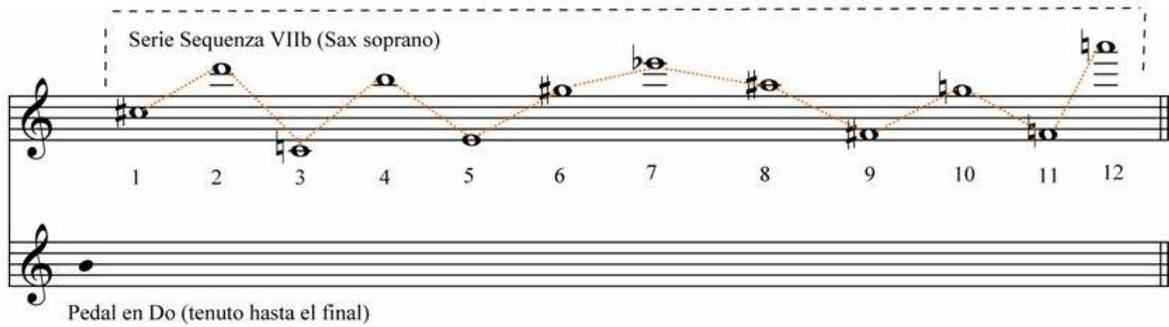
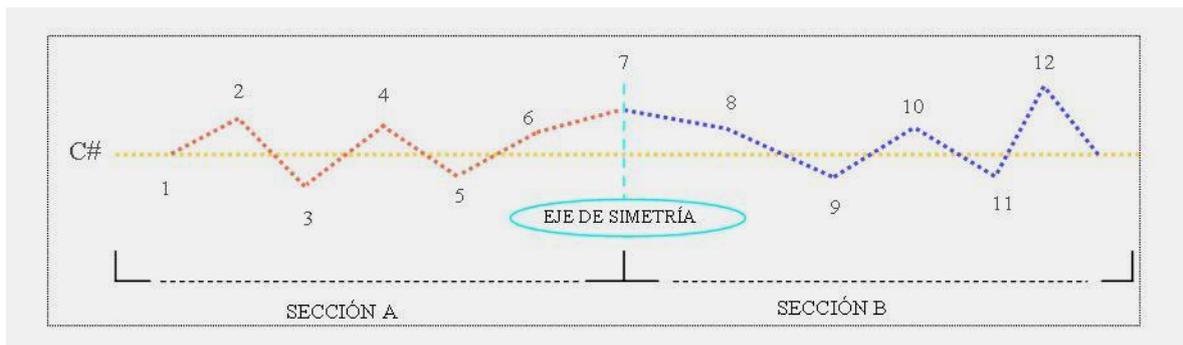
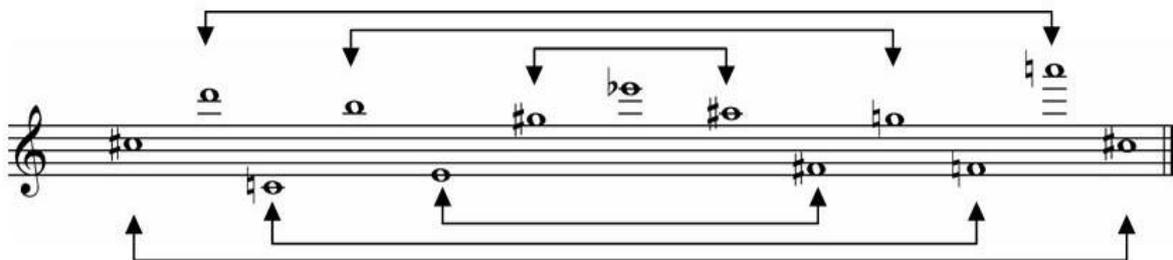


Figura 16. Eje de simetría de la serie:



Ejemplo 130. Simetría interválica de la serie de la *Sequenza VIIb*:



Fuente: Vari, Autori. *Berio*. Acura de Enzo Restagno. Torino: Ed. EDT, 1995, p. 167.

<sup>145</sup> Vari, Autori. *Berio*. Acura de Enzo Restagno. Torino: Ed. EDT, 1995, p. 167.

Ejemplo 131. Análisis de los intervalos de la serie con relación a la nota pedal:

Intervalos (pedal en Bb)

Unísono 9ª m 8ª+ 7ª m 6ª m 5ª j 9ª m ó 10ª dim 6ª M 5ª j 5ª dim 5ª+ 13ª m

Nomenclatura: Mayor = M  
 menor = m  
 Aumentado = +  
 Disminuido = dim  
 Justa = j

\* Será novena menor si se enarmoniza (Eb = D#)

El material temático de la secuencia se compone de intervalos que irán acercándose y alejándose de la nota pedal creando mayor y menor tensión.

Cuadro 63. Análisis del color generado por los intervalos de la serie:

NOTA DE LA SERIE	INTERVALO	COLOR
1: C#	unísono	consigue inestabilidad mediante los cambios de posiciones
2: Re	9ª m	disonancia compuesta.
3: Do	8ª+	disonancia
4: Si	7ªm	disonancia
5: Mi	6ªm	consonancia imperfecta (sonoridad oscura)
6: Sol#	5ªj	consonancia perfecta
7: Mib	9ªm ó 10ªdim	disonancia
8: La#	6ªM	consonancia imperfecta
9: Fa#	5ªj	consonancia perfecta
10: Sol	5ªdim	consonancia abstracta (inestabilidad armónica, tritono)
11: Fa	5ª+	disonancia
12: La	13va m	consonancia imperfecta

Estos intervallos serán la base principal del desarrollo de la pieza. Todas las notas irán apareciendo poco a poco, exceptuando la última (La), que coincidirá con la zona clímax de la pieza (décimo pentagrama), punto donde mayor distancia interválica tendrá la obra. La primera aparición de la nota La es un poco antes de este clímax (compás 109), pero no tiene la misma jerarquía que en el clímax.

c) Pulsación basada en segundos revelando un proceso de aceleración:

Cuadro 64. Pulsación y compás de la pieza<sup>146</sup>:

Segundo:	3''	3,7''	2''	2''	2''	2''	1,8''	1,5''	1/3''	1/3''	1''	1''	1''
Compás:	3/4	11/16	2/4	2/4	2/4	2/4	7/16	3/8	$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{3}$	1/4	1/4	1/4

d) Utilización de diferentes ritmos, apoyaturas, tipos de emisión, dinámica y articulación.

- Grupos complejos irregulares binarios y ternarios con claras influencias de la música funky.

Ejemplo 132. Berio, Luciano; *Sequenza VIIb*, compases 74-79:

The image shows musical notation for Example 132. The first system consists of two staves. The top staff has a 4/4 time signature and a circled '1,3'' above it. The bottom staff has a circled '1,3'' above it. The notation includes various rhythmic values and dynamics: *f*, *p*, *f*, *ff*, *p*, *ff*, *f*, *f*, *p*. The second system consists of one staff with a circled '3'' above it. The notation includes dynamics: *ff*, *p*.

Fuente: Berio, Luciano. *Sequenza VIIb*. Milán: Universal Edition, 1995.

<sup>146</sup> Los compases que aparecen en este cuadro están extraídos de la partitura de oboe (*Sequenza VIIa*).

- Las apoyaturas o grupo de apoyaturas.

Ejemplo 133. Diferentes grupos utilizados en la obra:

	1	2	3	4 (6)	5 (5)	6 (16)	7	8	9	10
GRUPOS:							(12)	(7)	(3)	(9)

Fuente: ibídem.

- Emisión. La aplicación de diferentes emisiones interviene de forma absoluta en la textura musical de la pieza, originando mayores fluctuaciones en la dinámica.

Ejemplo 134. Diferentes emisiones utilizadas en la obra:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
													
											dobles picado	picado quintuple	triple picado

*sfz*

Fuente: ibídem.

- Legatos. Este va a ser un modo de articulación que va a caracterizar la obra. Su utilización será sobre notas iguales pero con distintas posiciones ocasionando frecuencias disímiles y notas diferentes (ver como ejemplo la introducción de la pieza).

- Uso de ocho dinámicas: (1) pppp, (2) ppp, (3) pp, (4) p, (5) mf, (6) f, (7) ff y (8) fff.

- Las notas tenidas mediante el uso de calderones. Generalmente, las frases que se van generando en el transcurso de la pieza concluyen en un calderón.

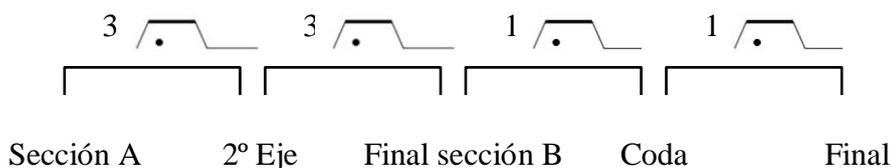
Ejemplo 135. Berio, Luciano; *Secuencia VIIIb*, compás 19:



Fuente: ibídem.

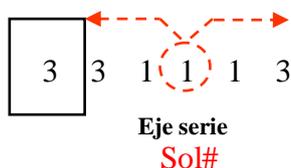
El equilibrio de la estructura interna de la pieza queda supeditado a un vínculo numérico simétrico relacionado con la disposición de los calderones.

Ejemplo 136. Equilibrio interno de la disposición de los calderones:



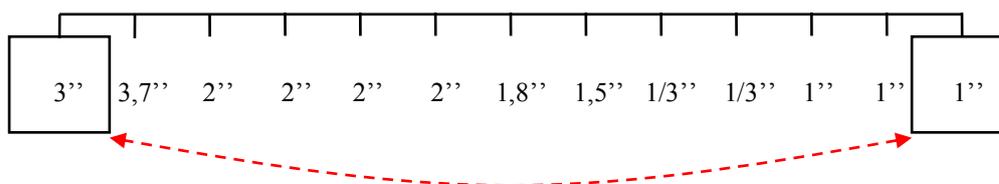
Si se unen las cifras numéricas obtendremos el resultado siguiente: 331113. Este resultado induce a pensar en la siguiente simetría quedando como eje el calderón de la segunda nota más aguda Sol#.

Ejemplo 137. Simetría al eje Sol#:



El conjunto de 13 unidades será un elemento determinante en toda la pieza, incluso en la disposición de los calderones. Otra de las curiosidades que se producen, es que si se suman los segundos de los seis primeros calderones (sección A y B) hacen un total de 31 segundos, es decir, se produce una inversión del número 13, permaneciendo de forma implícita la relación con este número en las secciones A y B. Asimismo, si realizamos una breve recapitulación del proceso de aceleración producido en la pulsación, observaremos que su establecimiento se fundará sobre estas dos cifras numéricas, las cuales actuarán como principales pilares.

Ejemplo 138. Principales pilares de la pulsación:



También cabe indicar que durante el transcurso de la pieza se produce un aumento progresivo del uso de los calderones llevándonos a una nueva coincidencia, es decir, la utilización de 13 calderones en el pentagrama 13.

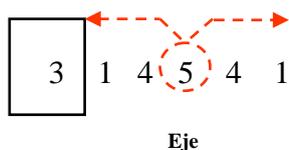
Si realizamos otra comprobación sumando por partes los segundos incorporados en los calderones de cada parte, observaremos cómo también aparece una simetría semejante a la anterior.

Cuadro 65. Suma de la duración en segundos de los calderones de las diferentes secciones:

CALDERONES			
	Sección A y B	Sección C	Coda
	6	5	4
	6	4	3
	4	3	2
	5	5	3
	5	3	4
	5 	3	2
	Final sección C	2	3
		5	5
		4	2
		5	4
		6 	2
		Sol#	5
			6 
			Final
Total	31"	45"	41"

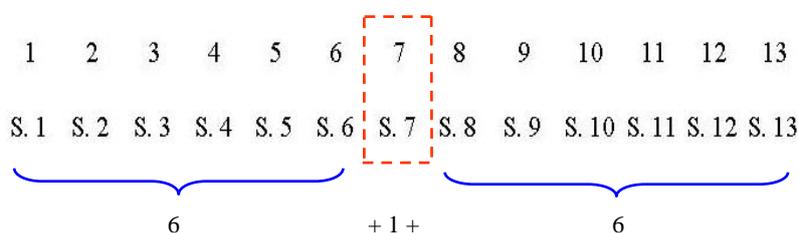
Si agrupamos todos los números de los diferentes resultados, observaremos cómo se produce una simetría muy parecida a la establecida dentro de la estructura interna de la pieza.

Ejemplo 139. Simetría numérica de la estructura interna de la pieza:



Además, cabe recordar que la obra íntegra de *Sequenzas* editadas es un total de 13 piezas divergentes pero con una fuerte vinculación entre sí formando un todo. Esta secuencia, será la séptima pieza elaborada por el compositor, por lo tanto teóricamente, vuelve a haber otra analogía numérica y en cierta medida una relación entre la obra íntegra y la *Sequenza VIIb*, ya que esta pieza es la creación número 7. De manera que, este número coincide simbólicamente con la séptima nota de la serie base utilizada (eje central) y con la séptima nota del orden de modificaciones. Del mismo modo, hay una evidente simultaneidad con la representación numérica del segundo eje de simetría  $[6+1(\text{pentagrama } 7)+6]$  quedando implícito la relación con este número.

Ejemplo 140. Similitud numérica entre la obra íntegra y la *Sequenza VIIb* (S. 7):



Mediante este procedimiento, se demuestra la correlación numérica que tiene la pieza en diferentes elementos que la conforman. Esta relación, unifica las diferentes partes y secciones. A pesar de que en ambas simetrías aparecen diferentes números, se puede ver cómo existe una derivación prácticamente semejante. Estos ejemplos, junto con los que a continuación se irán exponiendo, confirman una de las características más importantes de su estilo: su inclinación hacia el simbolismo místico de los números.

e) Modificación del timbre, creación de espacios sonoros y búsqueda de la densidad mediante un uso continuo de efectos muy bien entretejidos entre sí como: posiciones diferentes (bisbigliando), glisando, dobles trinos, frullato, growl, multifónicos consonantes y disonantes.

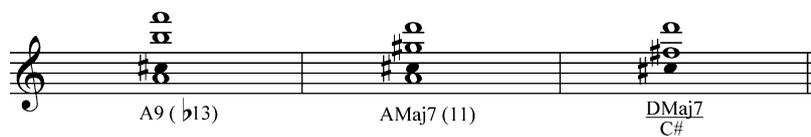
Por lo tanto, desde el punto de vista armónico se observará dos maneras de proceder:

- Mediante un proceso de transformación acústica del timbre.
- A través de una variación incesante de la densidad.

La utilización de multifónicos también va a ser de forma muy estudiada. Contrasta los utilizados en la sección ABC, sonoridades más ruidosas y disonantes, con los utilizados en la coda final, mucho más consonantes.

Para nuestros oídos es menos duro escuchar los multifónicos utilizados en la coda porque yuxtapuestos al C# central, con excepción del primero que utiliza (compás 158), establecen una relación de acorde.

Ejemplo 141. Acordes de la coda final:

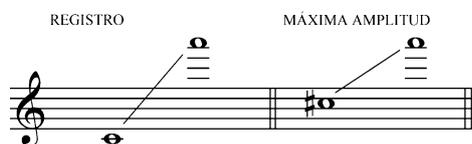


Fuente: *ibídem*.

En relación a las modificaciones de las notas que conforman la serie de base, se ha considerado que los sonidos múltiples son tratados generalmente como sonoridades compuestas. Por lo tanto, el La y el Fa# de los acordes anteriores no deberán considerarse como modificaciones.

f) La amplitud va a ser otro elemento que caracterizará la pieza. La máxima amplitud coincide con la última nota de la serie (La), momento clímax de la pieza.

Ejemplo 142. Registro y máxima amplitud:



Berio, a la hora de la realización melódica de la *Sequenza VIIa* tuvo en cuenta dos aspectos: el si central y el registro del oboe (grave, medio y agudo). A excepción del si central, absolutamente fijo, en la pieza establece el discurso melódico utilizando dos o tres niveles de tesitura de forma progresiva. En este sentido, cabe decir que si la pieza la hubiese creado originalmente para saxofón soprano teniendo en cuenta su tesitura, seguramente

tendría una amplitud más extensa que a su vez originaría otro espacio sonoro más brillante y destacado.

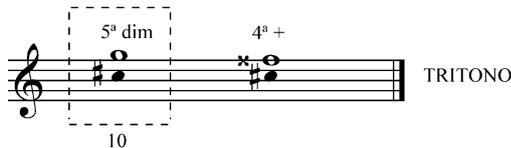
Ejemplo 143. Espacio sonoro de la *Sequenza VIIb*:



Fuente: Vari, Autori. *Berio*. Acura de Enzo Restagno. Torino: Ed. EDT, 1995, p. 166.

g) El tritono (“diabolus in musica”) tratado mediante dos procedimientos: como intervalo y dentro de sonidos dobles. En relación a la nota pedal Do#, corresponde a la nota 10 de la serie base.

Ejemplo 144. El tritono como intervalo:



Ejemplo 145. El tritono dentro de sonidos dobles:

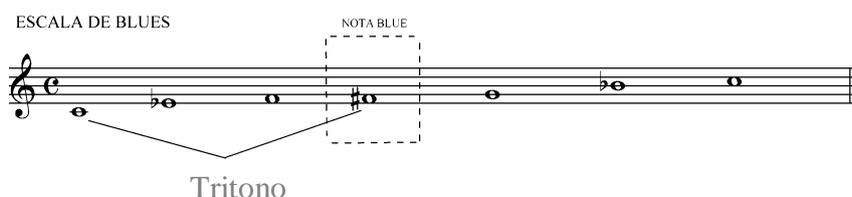


Su primera aparición será en el compás 47, después de la exposición de la nota nueve de la serie base. En la sección B, será donde mayor número de veces se manifestará este intervalo de forma sucesiva. Su punto culminante estará ubicado en el penúltimo pentagrama dentro de la sección C (compás 149), el cual junto con el último multifónico de la misma sección (compás 154) constituirá la parte de mayor duración. Su sonoridad produce una extraordinaria inestabilidad y, en cierto modo, una mayor expectativa de resolución.

Este intervalo disonante, denominado “diabolus in musica”, que divide a la octava en dos partes iguales (tres tonos), siempre ha sido tabú en la música culta. En el siglo XIV era muy poco frecuente su uso debido a que su sonoridad originaba un desajuste armónico y melódico en relación a los otros intervalos. Para evitar el uso de este intervalo, surgió la

“música ficta”, en la cual se alteraba este intervalo ascendentemente o descendentemente. A pesar de su prohibición por la iglesia (de ahí su calificativo de “diabolus in musica”, demonio), este intervalo siguió apareciendo moderadamente. Todavía hoy en día coexisten compositores que siguen evitando este intervalo. De hecho, “quizás” siempre ha sido uno de los motivos principales por el cual la música afroamericana siempre a sido criticada y desaprobada por algunos sectores de nuestra sociedad occidental. Tuvieron que ser los esclavos negros quienes recién llegados a América adoptaran en sus cantos escalas y armonías con este tipo de recursos para que poco a poco se fundieran con elementos de la música culta. Posteriormente y en pleno siglo XX, comienza a surgir una nueva forma de concebir la música, es decir, el jazz, estilo donde se acentúa mucho el uso del tritono y sustituciones tritónicas. Es decir, nos encontramos ante un proceso de evolución de la música afroamericana basado en la aplicación incesante de las denominadas escalas pentatónicas, escalas que fortalecieron su existencia con la aplicación de notas “blue” dando lugar a la mítica escala de blues, donde la cuarta aumentada o tritono adquirirá un papel determinante. Vuelve a aparecer el diablo con apariencia de sonido introduciéndose en casi todas las nuevas tendencias que irán surgiendo a pasos desmesurados. Lo que parecía demoníaco no era sino el presagio de una nueva era donde todo tiene cabida y donde el objetivo principal es la libertad tonal en todos los sentidos de la palabra. Esto explica el porqué muchos compositores contemporáneos de la música culta se han dejado influenciar por la música jazzística, quizás porque en cierto modo está “exenta” de prejuicios<sup>147</sup>. De hecho compositores contemporáneos como Berio no solamente han revolucionado el universo sonoro, sino que han encontrado mediante la utilización de elementos como el tritono un sentido más allá del arte, un verdadero sustento espiritual, haciendo posible que intervalos con estas características lleguen a ser familiares a nuestros sentidos.

Ejemplo 146. Escala de blues, “diabolus en música”:



<sup>147</sup> Ruiz-Torres, Francisco Fernando. *Diabolus in música*. Citado en: LIBRERÍA ESOTÉRICA - YUG. “Tritono.” S.f. En línea. Disponible en: [www.yug.com.mx/elbuscador/04abr/diabolus.html](http://www.yug.com.mx/elbuscador/04abr/diabolus.html) (15 de febrero de 2006).

Para finalizar este subapartado, voy a citar otra pieza interesante del repertorio de saxofón donde el tritono tiene un papel fundamental: *Portrait* para saxofón alto de Jacques Wilberger.<sup>148</sup>

h) La estructura formal de la obra se basa en el principio de simetría formado por 13 compases y 13 pentagramas, donde el valor de la pulsación disminuirá de 3 a 1 segundo progresivamente. En esta estructura desarrolla diferentes discursos libres introduciendo los elementos anteriormente mencionados, que formarán parte integral de la organización de la composición en un sentido más amplio. El punto culminante de la pieza será con la aparición de la última nota de la serie (La). A partir de la frase donde aparece definitivamente esta nota, y después del calderón donde introduce por primera vez la novena menor Re, realiza un alargamiento del tiempo debido a una densificación de las notas mediante el uso continuo del calderón, contrastando con frases más cortas.

Por lo tanto, llegaremos a la siguiente conclusión: basándonos en un análisis gráfico íntegro de la pieza podremos verificar cómo la pieza comprende una unidad formal apoyándose en el principio de simetría mediante la constitución de intervalos desiguales (véase el gráfico de la figura 18).

Esta pieza a pesar de que es una pieza marcada por continuas frases asimétricas, ostenta una estructura formal de 3 secciones más coda final, la cual en cierto modo preservará el principio de simetría:

- Sección A; parte inicial más estática determinada por la asociación de grupos y frases musicales sobre la polaridad de Do#, donde se expondrá la mitad de la serie “base”.
- Sección B; parte central que comienza en la mitad del eje de simetría de la serie (Mib) hasta el compás 121, caracterizada por la variación de las polaridades en relación a diferentes intervalos creando más inestabilidad y donde expondrá la otra mitad de la serie base. En esta sección son expuestas todas las notas de la serie base y siete modificaciones interválicas.

El final de esta sección encierra otra curiosidad: en el compás 119, la utilización del Re# grave (enarmónico de Mib agudo, primer eje simétrico) nos anunciará el final de la sección B. Esta nota, categóricamente coincide en que es la séptima nota del número de modificaciones al igual que la séptima nota de la serie base. En un primer momento introduce el Re# medio de forma transitoria, pero será

---

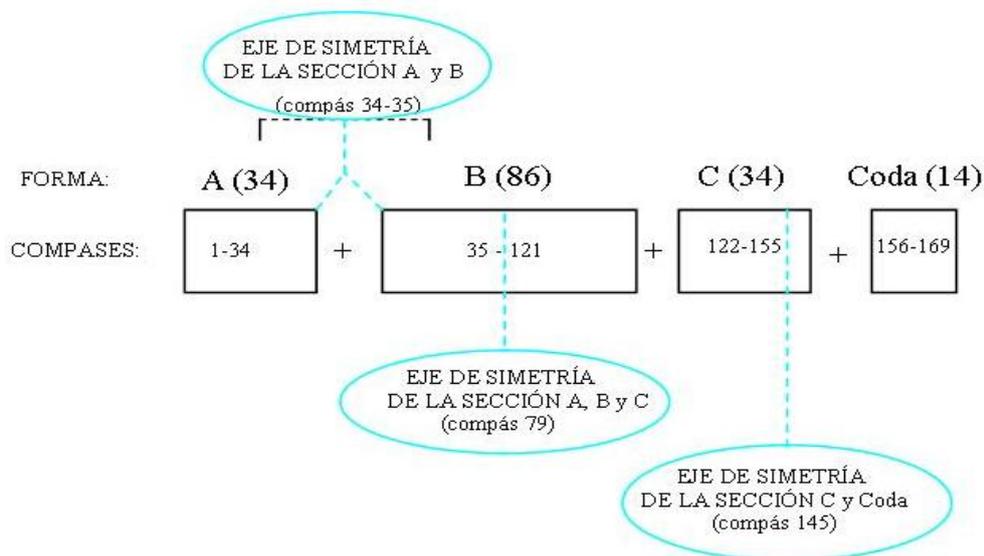
<sup>148</sup> Wildberger, Jacques. *Portrait*. Austria: Universal Saxophone Edition, 1983. [www.eumusic.at](http://www.eumusic.at)

mediante la agregación del Re# grave donde fundamentalmente evidencie este propósito.

- Sección C; parte con mayor movilidad determinada por la asociación de grupos y frases musicales más cortas sobre la polaridad de Do#. Después de exponer una primera frase creada a partir de los intervalos de la serie base, realiza prácticamente todas las modificaciones interválicas de la serie consiguiendo intervalos menos violentos y creando una oscilación más acentuada.
- Coda: comenzará con una quinta justa hacia una disonancia tenue. Se caracterizará por el uso en todas las frases de multifónicos. Concluirá con la misma nota con la cual comienza la secuencia (Do#), es decir, hay un retorno al verdadero génesis de la pieza.

En la obra, aparecen de forma esporádica terceras mayores en relación con el Do# central. Son utilizadas mediante dos formas: como intervalos (inversión de la sexta menor convirtiéndola en una tercera mayor) y en los multifónicos con triple sonidos del último pentagrama.

Figura 17. Ejes de simetría y pentagramas de la *Sequenza VIIb*:



Pentagramas

$$6 + 1 + 6$$



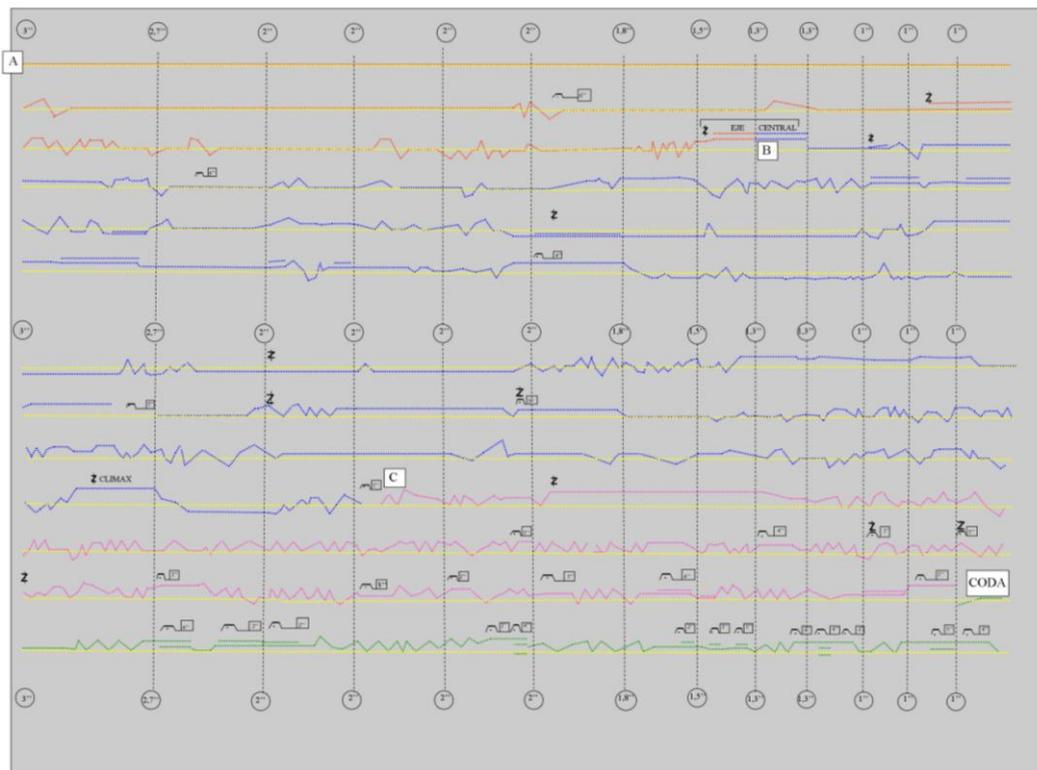
Ubicación de la nota de mayor valor de la pieza (séptimo pentagrama)

Curiosamente, la figuración de mayor valor de la obra<sup>149</sup> (♩.) está colocada en la parte central de la obra (séptimo pentagrama) dando a toda la estructura uniformidad. Este intervalo disonante de quinta aumentada se puede considerar como el eje central de la obra. La intensidad con la cual se llega a este punto transmitirá una sensación contundente de reposo, pero no absoluto, puesto la música proseguirá envolviéndonos en nuevos discursos melódicos con diferentes niveles y densidades que nos conducirán de una manera espléndida hacia el punto clímax principal, última nota de la serie.

Entre la sección C y la Coda final también podríamos situar otro eje de simetría que recaería en el compás 145 sobre un Fa#, clímax de la sección C. La ubicación en esta nota de un frullato, hace difícil su ejecución. Para su realización, es imprescindible que el intérprete coloque la lengua lo más atrás posible del paladar.

Figura 18. Análisis gráfico, *Sequenza VIIb*:

- Pedal: ●●●●●●●●
- Sección A: ●●●●●●●●
- Sección B: ●●●●●●●●
- Sección C: ●●●●●●●●
- Coda: ●●●●●●●●



<sup>149</sup> La figuración de blanca con puntillo aparece en la partitura de oboe (*Sequenza VIIa*).

Dentro de la naturaleza simétrica de la pieza existe una relación simbólica con el nombre del intérprete al cual está dedicada, es decir, concuerda con las 13 letras que componen su nombre artístico Heinz Holliger. Al igual que esta coincidencia, también cabe indicar que la pieza original (*Sequenza VIIa*) comienza en un Si, nota que en la nomenclatura alemana se designa mediante la letra “h”, primera letra del intérprete. Pero todo no acaba ahí, ya que realmente las dos primeras notas de la serie correspondientes a la transposición C# realizada para saxofón soprano (segunda versión: *Sequenza VIIb*) también coinciden con la primera letra del nombre y apellido del intérprete que realizó su encargo, Claude Delangle.

En la música de este compositor es habitual encontrarse con casualidades de este tipo, ya que si por ejemplo nos fijamos en la catalogación de la ópera *Circles* realizada por la editorial Universal, observaremos cómo su número de catalogación (32123) nos revela una estructura simétrica. Por otro lado, también cabe destacar que a través de la nota si tenuto de la *Sequenza VIIa* hace un guiño a la función que tiene el oboe dentro de la orquesta como instrumento de referencia para la afinación<sup>150</sup>.

i) Durante la pieza utiliza modificaciones interválicas o inversiones de las notas de la serie base que irán apareciendo progresivamente. La primera alteración que incorpora es el Do y aparece en el tercer pentagrama. De esta manera vuelve a haber otra relación entre los números 1 y 3. A pesar de que un poco antes de esta modificación incorpora un Re medio dentro de un sonido múltiple, se debe de considerar que el Do es la primera nota invertida porque es presentada en su estado más puro, es decir, sin efecto alguno. Como se ha mencionado anteriormente, será en la sección C donde haya una proliferación del uso de modificaciones interválicas de la serie base. La conexión de estas modificaciones con notas de la serie base, junto con las frases más cortas hace que la melodía sea mucho más dinámica.

Cuadro 66. Orden de modificaciones:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Do	Fa	Re	Mi	Fa#	La#	Re#	Sol#	La	Si	Sol

Si se observa el orden de modificaciones, la única nota que no modifica es el Do#, reafirmando su supremacía en toda la pieza.

<sup>150</sup> Vari, Autori. *Berio*. Acura de Enzo Restagno. Torino: Ed. EDT, 1995, p. 166.

**Por lo tanto llegaremos a las siguientes consideraciones:**

Después de realizar una serie de indagaciones (con diferentes profesores) a cerca de las disertaciones de la “emancipación de la disonancia” en cuanto a su origen y la evolución que ha ido sufriendo desde nuestros antepasados hasta la actualidad, he decidido aportar un punto de vista personal sobre el respecto. Para ello, me he regido a través de unos parámetros que he considerado importantes analizarlos y desde los cuales deduzco que Berio se basó para construir algunas de sus piezas, y en concreto la *Sequenza VIIb*.

En primer lugar, se ha realizado un análisis-comparativo de la serie base con el fenómeno físico-armónico.

Antes de entrar en este análisis manifestaremos una serie de observaciones que hay tener en cuenta del fenómeno físico-armónico:

- Cada sonido posee la mitad de la sonoridad que el anterior.
- La prolongación de la serie es indefinida.
- El oído humano solo puede percibir entre los 16 primeros armónicos. Sin embargo, en el análisis se ha tenido en cuenta hasta 32 armónicos con el propósito de señalar en la serie todas las notas que componen la serie base de la *Sequenza VIIb*.
- Para encontrar un mayor paralelismo con este fenómeno, se ha confrontado la serie base con el fenómeno físico-armónico partiendo del armónico 10 y sin tener en cuenta la disposición interválica.

Como se puede comprobar, la relación de este fenómeno con la música de Berio se refleja en varios aspectos, sobre todo, en la disposición de los intervalos en la serie utilizada. A continuación, mostraremos otras analogías interesantes.

Si tenemos en cuenta que la prolongación de la serie es indefinida y realizamos un estudio de la relación de cada uno de los sonidos utilizados en la serie base, podemos llegar a ciertas deducciones. En primer lugar, podremos ver cómo en la serie expuesta en el ejemplo 147, y a partir del armónico 14, se produce una prolongación por semitono. Si se contrasta esta derivación con el primer tetracordo utilizado por Berio en su serie observaremos cómo existen coincidencias pero con orden permutado.

Son muchos músicos y teóricos quienes han atribuido un lazo de unión entre este fenómeno y la evolución de la música en general. A este respecto, cabe manifestar la opinión del músico Cristian Grüner expuesta en su artículo *La Serie Armónica*<sup>151</sup>, en el cual revela su implicación en la armonía y consecuentemente en la historia de la música. Lo curioso de esta relación es que principalmente atribuye gran parte del desarrollo al jazz y música moderna, y además, realiza una pequeña reflexión sobre la música que nos espera, señalando que se caracterizará por el abandono de los centros tonales.

Pienso, que habría que realizar una reflexión más profunda abarcando todos los campos estilísticos surgidos durante el siglo XX, ya que seguramente se obtendrían resultados mucho más interesantes al respecto.

Por consiguiente, si realizamos una relación entre la serie base que utiliza Berio y el fenómeno físico-armónico<sup>152</sup> de la nota Do# obtendremos el siguiente resultado. Como podemos ver en esquema siguiente, los armónicos que se manifestarán más lejanos corresponderán con las notas 8 y 9 de la serie, es decir, el La# y el Fa#.

Cuadro 67. Análisis comparativo de la serie base con los armónicos naturales de Do#:

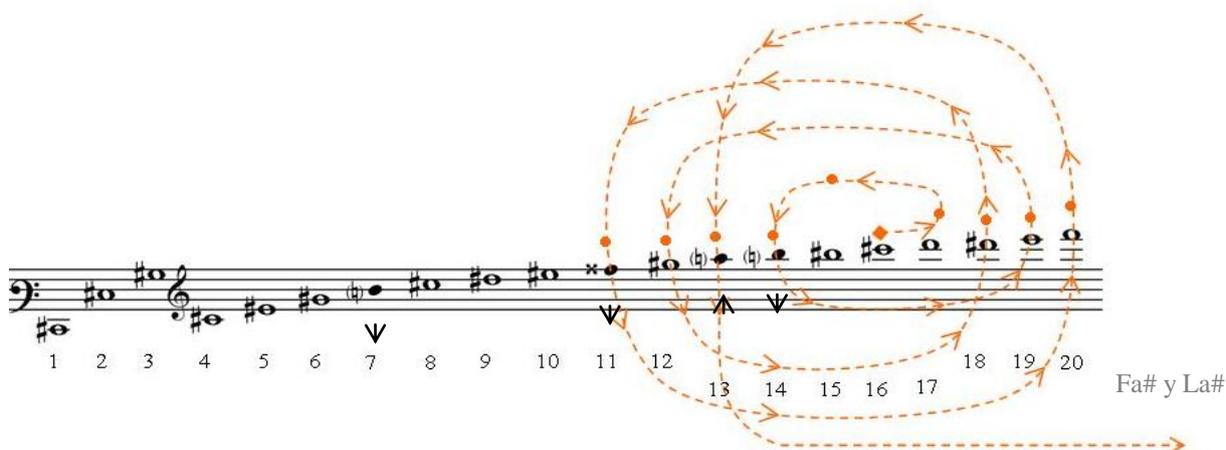
Serie	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	Do#	Re	Do	Si	Mi	Sol#	Mib	La#	Fa#	Sol	Fa	La
ARMÓNICOS EN DO#												
Función	F	b2	7	b7	b3	5	2	6	4	#4	3	b6
No. orden	16	17	15	14	19	12	18	21	25	11	20	13

<sup>151</sup> Grüner, Cristian. *La Serie Armónica*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.aulaactual.com/especiales/serie.htm> (10 de agosto de 2007).

<sup>152</sup> Calvo-Manzano Ruiz, Antonio. *Acústica Física-Musical*. Madrid: Real Musical, 2002, pp. 187-188.

Ejemplo 147. Relación de la serie armónica de Do# con la serie base de la *Sequenza VIIIb*:

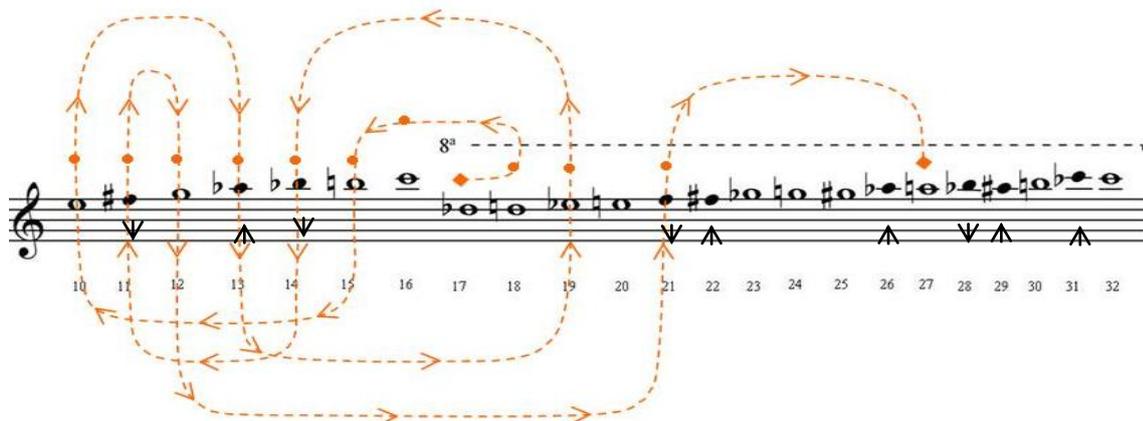


Pero, que ocurre si contrastamos la serie con la serie armónica de Do. En primer lugar obtendremos otra correlación funcional entre ambos componentes. Además, conseguiremos un resultado interesante, ya que los armónicos de la serie que no se manifestarán serán el 11 y el 12 (Fa y La), creando una menor expectativa resolutive acorde con la disposición de los sonidos de la serie. Esta demostración, justifica la teoría que durante muchos años ha ido estableciéndose sobre la implicación de este fenómeno en la armonía y como consecuencia de ello en la historia de la música.

Cuadro 68. Análisis comparativo de la serie base con los armónicos naturales de Do:

Serie	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	Do#	Re	Do	Si	Mi	Sol#	Mib	La#	Fa#	Sol	Fa	La
ARMÓNICOS EN DO												
Función	b2	2	F	7	3	b6	b3	b7	#4	5	4	6
No. orden	17	18	16	15	20 (10)	13	19	14	11	24	21	27

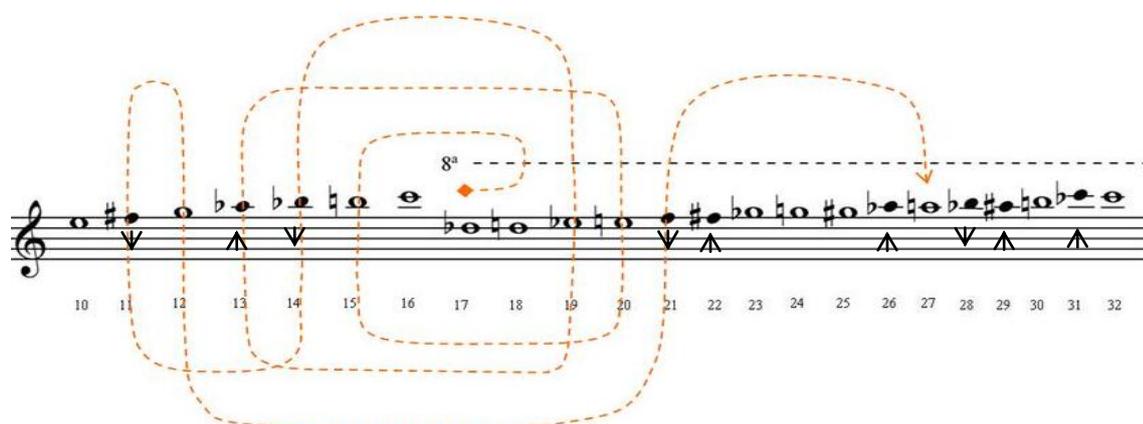
Ejemplo 148. Relación de la serie armónica de Do con la serie base de la *Sequenza VIIIb*:



En esta representación gráfica, como es manifestado en el cuadro anterior, la nota 5 podría considerarse también como armónico 20. En este caso, solamente cambiaría la forma del dibujo pero el resultado sería prácticamente el mismo.

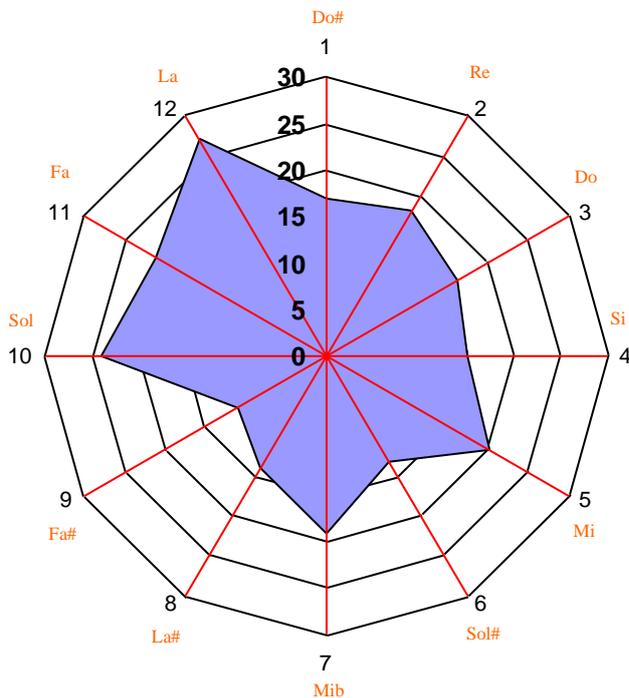
Por otro lado, las flechas expuestas en estos ejemplos hacen referencia a la frecuencia del armónico en el cual está ubicada. Si suena alto, la flecha estará hacia arriba y, si suena bajo, estará hacia abajo.

Ejemplo 149. Relación de la serie armónica de Do con la serie base de la *Sequenza VIIIb*:



La *Secuencia VIIIb* tiene un comportamiento acústico adyacente al fenómeno físico armónico. La proyección de la pieza hacia el infinito queda justificada con esta investigación. Si se observa el gráfico anterior, vislumbraremos cómo las últimas notas utilizadas en la serie concuerdan con los armónicos más lejanos de este fenómeno.

Figura 19. Campo armónico de la serie base:



- Campo armónico de la serie base.

La serie base ostenta una lógica en cuanto a su unidad del espacio formal. La ordenación de los motivos y frases de la pieza revela una conexión irregular sustentada por la unidad implícita que proporciona la serie base. Es decir, toda esta conexión de frases asimétricas encontrará su equilibrio fundamentándose en cada una de las relaciones interválicas establecidas en la serie base.

Asimismo, la disposición de los sonidos guarda una analogía con los armónicos naturales de un sonido fundamental. Es decir, si por ejemplo, observamos la derivación de armónicos naturales del sonido fundamental Sol#, y confrontamos los sonidos de dos en dos, distinguiremos el siguiente resultado: una octava, quinta y cuarta perfectas (consonancias perfectas); después le seguirá una tercera mayor, tercera menor y sus inversiones. Y aquí es donde Berio supo encontrar el equilibrio de la serie, puesto que si observamos el ejemplo 130 en relación a la simetría establecida interválica de las notas de la serie, advertiremos prácticamente la misma disposición.

En música tonal, el tritono es generalmente el intervalo que determina la tonalidad y está presente en todos los acordes con función tonal de dominante ocupando un lugar de notas

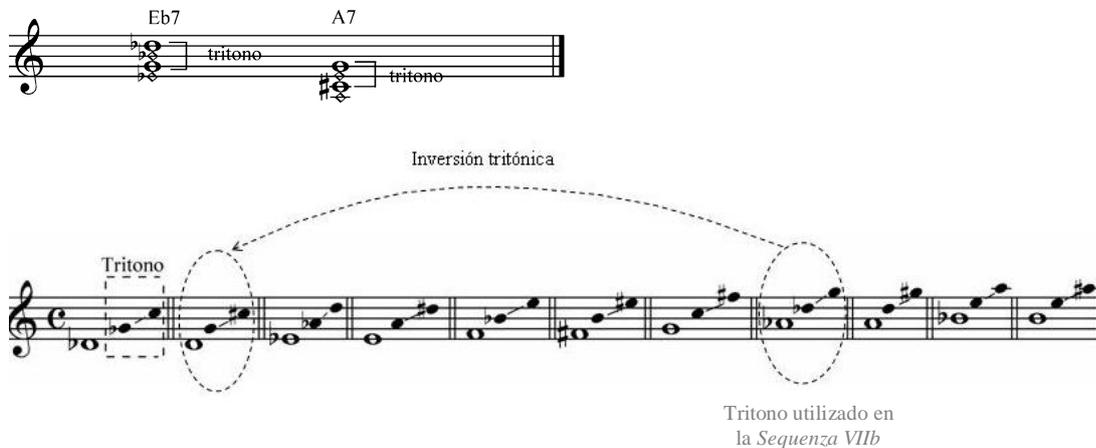
guía definiendo la naturaleza del acorde (3, b7). Es el único intervalo que al invertirlo es simétrico.

Ejemplo 150. Tritono de Eb7:



Si hipotéticamente pensamos que el intervalo de tritono que utiliza Berio corresponde a la “dominante” Eb e invertimos el mismo, obtendremos una nueva relación de notas guía que a su vez sugerirán un nuevo acorde denominado A7. Las fundamentales de ambos acordes, con el mismo tritono invertido, también se encontrarán a una distancia de tres tonos y serán absolutamente intercambiables entre sí. En la música moderna y sobre todo en el jazz, es muy frecuente ver como se utilizan todo este tipo de recursos con la finalidad de dar un color diferente mejorando la relación melodía-armonía.

Ejemplo 151. Sustitución tritónica de los acordes de dominantes:



Por otro lado, si observamos los tritonos que se forman en cada uno de los doce sonidos de la escala cromática distinguiremos que solamente se repiten en dos campos<sup>153</sup> armónicos, es decir, en el Re y en el Lab. Pero considero que al no invertir el tritono origina que el Sol# (Lab) se convierta “supuestamente” en el campo armónico más importante. Sin embargo,

<sup>153</sup> Se ha escogido la palabra “campo” para excluir la palabra tonalidad e intentar proporcionar un profundo discernimiento de la unidad y organización de esta pieza atonal.

específico “supuestamente” porque no hay que olvidar que la atonalidad carece totalmente del ordenamiento jerárquico de los grados de la escala en torno a la tónica y que es un medio de liberación y expansión absoluta mediante la utilización de técnicas compositivas ajenas a las utilizadas en la música tonal, donde la gravitación tonal constituye su principal medio de organización. La emancipación de cada uno de los componentes utilizados en la pieza contribuye a la expansión melódico-armónica, dándole a pesar de su complejidad una flexibilidad y frescura propia de la música contemporánea. Por lo tanto, el tritono constituirá una parte fundamental en la pieza pero será utilizado como un elemento más.

Berio discierne la expresión atonal como una nueva tonalidad fundada en otros supuestos. Representa mediante su obra un profundo y recóndito espíritu humanista dejando patente su búsqueda hacia algo nuevo pero sin renunciar al pasado y reflejando en todo instante un dinamismo idealista asociado con la sensibilidad.

El resultado final del conjunto de intervalos utilizados en la *Sequenza VIIb*, no solamente rebasa el logro de hablar por sí mismos, sino que hace que tanto el intérprete como el oyente sientan una sensación de agitación única desde el principio hasta el final de la pieza. Berio alcanzó mediante su música la expresión de sí mismo, consiguiendo como diría el maestro de los maestros Arnold Schönberg:

. . . la más grande expresión de un artista, ¡la propia expresión!<sup>154</sup>

Pero, ¿por qué comenzó la pieza con un Do# y no eligió otra nota como punto de partida tratándose de una música atonal donde como todos sabemos todas las notas son tratadas como si tuvieran idéntica fuerza?

Berio concibe su obra como un espacio sonoro donde la suma de cada uno de los pequeños elementos forma un todo. Utilizó como nota de partida el Do#, porque al tratarse de una de las notas del tritono junto con la nota Sol, constituye uno de los mayores puntos de inestabilidad de la pieza. Esta nota ejercerá un papel de nota guía durante el transcurso de la misma.

Ahora bien, hablar en este tipo de música de centros tonales es inadmisibles para la mayoría de los compositores e historiadores, pero verdaderamente llegar a puntos como este, hacen pensar y en cierto modo cuestionar suposiciones sobre el respecto.

---

<sup>154</sup> Schönberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones S.A, 1963. Huelva: Idea Books S.A., 2005, p. 34.

Si volvemos otra vez a la idea de que su música refleja una realidad ordenada desde el principio al fin involucrándose a través del recuerdo en el pasado y examinamos de qué forma utiliza la segunda y la tercera nota de la serie, observaremos cómo desde este momento juega entre dos campos, es decir, principalmente organiza atonalmente la pieza alrededor de dos notas, el Re y el Lab o Sol#. El motivo por el cual elija como segunda nota el Re, nos da a entender que el tritono puede corresponder al campo de Re, pero de forma muy perspicaz escapa de esta hipótesis introduciendo la tercera disonancia con respecto al Do#, es decir, Do, rompiendo los moldes y de alguna manera anunciando un tercer grado del campo de Lab (Sol#). Por otra parte, si observamos la séptima nota de la serie base (Mib), en la cual como hemos visto anteriormente se encuentra el eje principal, coincidirá con un imaginario quinto grado de Lab, ya que si se tratara de una pieza tonal correspondería a la dominante y nota a partir de la cual comenzará la sección B. Es decir, la pieza es la consecuencia de una clara sátira contra los principios tonales.

En el siglo XX el oído se ha ido familiarizando gradualmente con gran número de disonancias hasta llegar a perder el miedo a su efecto incómodo y perturbador. Siempre se ha valorado como positivo todas las obras que han perpetuado el principio de la consonancia. La razón por la cual el ser humano está menos familiarizado con las disonancias es porque si aguzamos el oído sobre una nota fundamental y observamos el comportamiento de sus correspondientes armónicos naturales (a través de un estudio acústico o realización práctica adecuada), percibiremos cómo los sonidos disonantes aparecen mucho después de los consonantes, por cuya razón el oído está menos familiarizado con ellos. Ahora bien, después de examinar la música de este gran compositor y realizar una valoración general de la música contemporánea actual, ¿no creéis que todo este largo proceso de asimilación ha sido causa de un desarrollo educacional? La música de Berio, engendra una continua sensación disonante para los oyentes no acostumbrados a escuchar este tipo de música. Sin embargo, los que estamos acostumbrados y habituados a todo este tipo de repertorio recibimos con gran entusiasmo cada golpe disonante.

El oído humano ha ido evolucionando a través del tiempo. Poco a poco se ha familiarizado con las disonancias. Hemos llegado a una época donde ya no se espera que el compositor prepare las disonancias como lo hacía anteriormente, sino que éstas son tratadas de manera natural e instintiva. Uno de los ejemplos más claros está en la música jazzística donde el empleo de todos estos recursos es algo innato. En ambos estilos las disonancias y las tensiones utilizadas determinarán un color, mejorando la relación melodía-armonía. Si observamos de nuevo los intervalos utilizados por Berio en la pieza, contemplaremos cómo

juega con el color de una manera espléndida, es decir, explora el sonido consiguiendo una atmósfera espiritual llena de colorido estableciendo una continua lucha entre la claridad y la oscuridad.

En el ejemplo siguiente, podemos ver cómo el color de una melodía creada a partir de acordes dominantes puede variar dependiendo de qué grado se utilice en la misma.

Ejemplo 152. Variación del color dentro de un acorde de dominante:

Berio recurre como medio de expresión a diferentes intervalos creando áreas de tensión y distensión (reposo) como consecuencia del grado de parentesco<sup>155</sup> que existe en la naturaleza armónica del sonido en si. El excelente resultado de la pieza se debe principalmente al uso adecuado de cada uno de los intervalos de la serie.

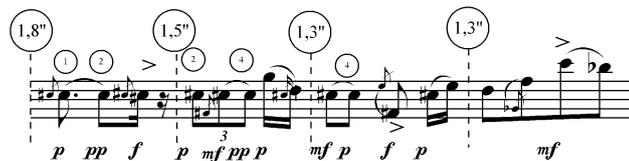
Es indiscutible que dependiendo de la época donde nos ubiquemos o del intérprete y compositor cambiará la acepción del intervalo. A continuación, realizaremos un breve estudio del color que produce cada intervalo de la serie base comparando los intervalos con las normas básicas del contrapunto polifónico:

<sup>155</sup> Si observamos los armónicos naturales que produce un sonido fundamental y confrontamos los sonidos originados de dos en dos, observaremos cómo los primeros producidos corresponderán a intervalos consonantes (octava, quinta y cuarta). Después seguirá una tercera mayor, tercera menor y sus inversiones, sexta mayor y sexta menor equivalentes a consonancias imperfectas. Inmediatamente llegarán los intervalos denominados disonantes, es decir, la segunda mayor y menor, y sus respectivas inversiones de séptima menor y séptima mayor. Finalmente, aparecerá el intervalo con más inestabilidad armónica, la cuarta aumentada y su inversión quinta disminuida (contemplar ejemplo anterior correspondiente a la serie armónica de Lab) (Fuente: Blanquer, Amando. *Técnica del contrapunto*. Madrid: Real Musical, 1991, p. 112).

Cuadro 69. Color de la serie base en relación al Do#:

- 1: Do#; unísono. Su comienzo mediante la utilización incesante de unísonos consecutivos hace entrever como Berio se aleja de las normas básicas del contrapunto polifónico, ya que si bien recordamos, este intervalo está prohibido cuando se produce en el primer tiempo del compás entre las dos voces superiores.
- 2: Re; disonancia dura. En la obra podemos advertir como Berio lo utiliza melódicamente de forma sensual y débil, pero también al contrario, de forma dura y penetrante. En el contrapunto clásico no era muy frecuente su uso y si se empleaba se hacía como nota de paso.
- 3: Do; disonancia dura. Podemos definirla prácticamente como la anterior.
- 4: Si; disonancia tenue simple. Este intervalo se caracteriza porque no tiene estabilidad. Si observamos el trato que proporciona a este intervalo, veremos que el punto culminante lo ubicará en el momento de mayor valor de la misma (compás 96) transformando por completo la sutilidad con que anteriormente ha sido tratada para convertirla en estridente y dura, creando así su mayor punto de inestabilidad. Era poco usado en el contrapunto polifónico y si se utilizaba, generalmente se hacía como nota de paso o nota retardada.
- 5: Mi; melódicamente se puede considerar como un intervalo simple y con timbre oscuro y sombrío. Al realizar su inversión ascendente lo transformará en un intervalo de tercera mayor. En la frase del ejemplo siguiente, podemos percibir claramente reminiscencias de nuestro pasado, ya que realiza la inversión del mismo intervalo originando otro carácter melódico más expresivo.

Ejemplo 153. Berio, Luciano; *Secuencia VIIIb*, compases 98-101:

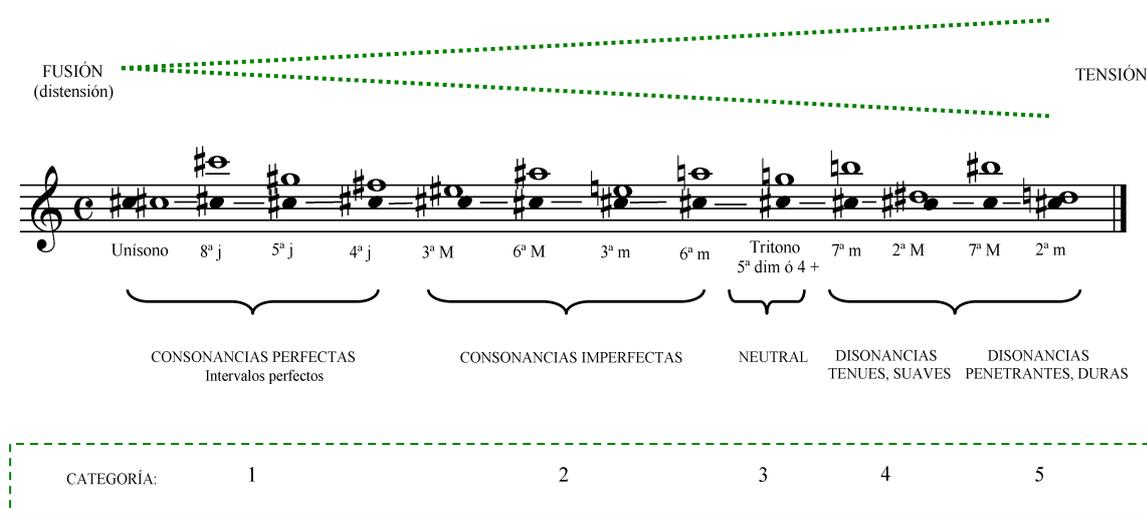


Fuente: ibídem.

- 6: Sol#; melódicamente es brillante, luminoso y guerrero. Dentro de un sistema tonal lo definiríamos como intervalo básico al tratarse del tercer armónico natural.
- 7: Mib; utiliza este intervalo como eje de la secuencia base, ya que a pesar de la dureza con que llega a este punto eje, melódicamente es un intervalo simple.
- 8: La#; melódicamente es un intervalo simple. No invierte este intervalo para darle más inestabilidad.
- 9: Fa#; podríamos definirlo como el Sol#.
- 10: Sol; melódicamente es un intervalo intenso, desgarrado, doloroso y violento. Este intervalo siempre ha sido difícil de tratar para los compositores de nuestros antepasados. Nuestros predecesores clásicos generalmente han utilizado poco este intervalo porque dentro de un acorde se consideraría como un acorde alterado, donde podríamos disponer de la escala de tonos enteros. Ha sido en el siglo XX, donde se ha acentuado el uso de estos intervalos melódicamente y armónicamente tanto en la música clásica como en el jazz.
- 11: Fa; Berio utiliza este intervalo, melódicamente duro, como punto central de la pieza. Curiosamente este intervalo ha dado luz a estándares míticos como “*Giant Steps*” del legendario saxofonista de jazz John Coltrane.
- 12: La; es el intervalo más agudo, refulgente y luminoso de la pieza. Berio busca desde el principio de la pieza este punto culminante.

Por otro lado, si procedemos a realizar un estudio del grado de tensión producido en toda la pieza basándonos en la técnica “interval spectrum” publicada por el compositor americano Gordon Delamont en capítulo cuatro del libro jazzístico *Modern Twelve-tone technique*<sup>156</sup>, llegaremos a la siguiente conclusión: la tensión de los intervalos utilizados en la *Sequenza VIIb* se pueden agrupar en cinco categorías que variarán desde el alto grado que existe de fusión o unión de los intervalos justos o perfectos, hasta el alto grado de tensión en las disonancias más penetrantes o fuertes.

Ejemplo 154. Espectro sonoro del intervalo, “The Interval Spectrum”:

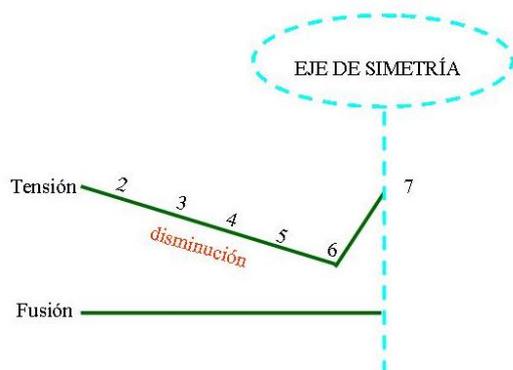


Si por ejemplo observamos cómo es conducida la sección A hacia la B, precisaremos que hasta el eje de simetría se van creando distintos niveles de tensión. Desde la segunda nota (Re) hasta la sexta nota de la serie (Sol#) irá gradualmente disminuyendo. Tornará a incrementarse del compás 33 al 35. Uno de los momentos más duros de esta sección estará ubicado en los compases 25-26, ya que introduce el primer sonido múltiple (multifónico) que a su vez contiene una segunda menor correspondiendo a la disonancia más dura y penetrante. También incorpora otros elementos como la apoyatura más larga (compás 33), integrando nueve polaridades con respecto al Do# en un matiz fff y produciendo una disociación del mismo matiz con respecto a la primera nota de la serie Do# que buscará la nota Re-Mib del compás 35, punto clímax de esta sección. Para conseguir más inestabilidad en este punto, podemos ver cómo las polarizaciones que realiza en la apoyatura utiliza todos los intervalos

<sup>156</sup> Delamont, Gordon. *Modern twelve-tone technique*. New York: Kendorn Music Inc., 1973, p. 9.

que han ido apareciendo menos el sexto que correspondería a un intervalo justo, punto de menor tensión hasta el eje de simetría. Después, mediante una disminución dinámica nos introducirá en la sección B, donde irá enlazando unas frases con otras consiguiendo otras derivaciones espectrales.

Figura 20. Fusión y tensión hasta el eje de simetría:



En el presente estudio se ha tenido en cuenta la enarmonización de los intervalos que constituyen la serie básica de la secuencia. Éstos están tratados de igual manera, ya que el cambio de nombre no afecta en ningún momento a la categoría o grado de tensión adquirida.

Cuando el intervalo consonante excede de más de una octava, el grado de fusión permanece más o menos en igual condición, puesto que no se verá modificado o alterado considerablemente. No ocurrirá lo mismo con los intervalos disonantes que excedan más de una octava, ya que éstos sí que variarán su cualidad volviéndose menos tensos.

Berio sabía perfectamente qué intervalos elegir y de qué manera tratarlos para obtener un resultado incomparable y discordante con la mayoría de los principios de la mayoría de los compositores de su época. No hay más que recordar cuando aparece por primera vez el Mib (final de la sección A) y en qué momento realiza su inversión a Mib grave (final de la sección B), o en qué instante ubica la última nota de la serie (clímax más importante de la pieza). Fue diferente y lo demuestra desde cualquier procedimiento y elemento utilizado en cada una de sus piezas.

A pesar de todo lo sucedido, hoy por hoy siguen habiendo opiniones disconformes de lo que podría denominarse como “la evolución de la consonancia”, quizás fruto de la ignorancia, la cual dificulta en muchos aspectos la comprensión de la música de nuestros tiempos.

Schönberg, en su tratado *El Estilo y la idea*, realiza una afirmación interesante sobre la comprensión de la disonancia:

Lo que distingue las disonancias de las consonancias no es el mayor o menor grado de belleza, sino el mayor o menor grado de comprensión<sup>157</sup>

Berio percibe la disonancia como la comprensión de la consonancia, como un universo sonoro luminoso, tratándolas con entidad propia como consonancias lejanas de la serie de armónicos. Renuncia por completo a los principios fundamentales de la música tonal, tratando con la misma fuerza todas las notas de la serie pero sin olvidarse en ningún momento de las relaciones armónicas referente a las tonalidades y su funcionamiento, de hecho podemos ver claras reminiscencias desde el mismo génesis de la *Sequenza VIIIb*. Caminó hacia el futuro teniendo en cuenta el presente y por supuesto el pasado.

~ ~ ~ ~ ~ ~

Quisiera terminar este apartado haciendo referencia de forma breve a la *Sequenza IX*, concebida originalmente como un diálogo entre el clarinete y el proceso digital 4X construido por Giuseppe di Giugno para el IRCAM. Posteriormente se adaptó para saxofón alto en Mib. En ella, Berio vuelve a realzar la influencia del funky mediante una continua e irregular acentuación rítmica. Se debe de considerar dentro del estilo de la Atonalidad y está construida a través de la siguiente serie: Do-Re-Fa#-Fa-Si-Do#-La-La#-Re#-Mi-Sol-Sol#. La pieza desarrolla una constante transformación en dos campos interválicos: uno de seis notas (Re#-Do#-La-Mi-La#-Sol#) que tiende a aparecer siempre en el mismo registro y el otro campo de cinco notas que aparece en diversos registros. Este último campo sonoro comete el diálogo, adentrándose y modificando la función armónica que ostenta el primero. Es decir, se pone de manifiesto un procedimiento de conversión por repetición, con variaciones ordenadas de la articulación. Fragmentado primero en cuatro segmentos y en tres partes distintas, se manifiesta una construcción simétrica donde A y C se reexponen, comprendiendo casi todas las notas. Cada nota total del campo interválico A encuentra el equilibrio en C, mientras B queda absolutamente invariable.

---

<sup>157</sup> Schönberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones S.A, 1963. Huelva: Idea Books S.A., 2005, p. 145.

Ejemplo 155. Campos interválicos de la sección A, p. 1:

The image shows a musical score for five staves. The first three staves are grouped into three sections labeled A, B, and C, each enclosed in a vertical bar. Section A contains four measures, B contains two measures, and C contains four measures. A fourth staff continues the music through all sections. A fifth staff, labeled '(Coda)', begins in section C and ends with a fermata. Blue dashed lines connect notes across the staves, illustrating the intervallic relationships between them.

Fuente: Vari, Autori. *Berio*. Acura de Enzo Restagno. Torino: Ed. EDT, 1995, p. 173.

Ejemplo 156. Serie base de la *Sequenza IXb*:

The image shows a single musical staff with 12 numbered notes. The notes are: 1 (G4), 2 (A4), 3 (B4), 4 (C5), 5 (D5), 6 (E5), 7 (F5), 8 (G5), 9 (A5), 10 (B5), 11 (C6), and 12 (D6). The notes are arranged in a sequence that follows a specific intervallic pattern.

Si analizamos la introducción de la pieza, advertiremos cómo se establece un concepto compositivo direccional mediante el principio de simetría. Las notas destacadas con números en color azul, representan los campos fijos, que con posterioridad irán exponiéndose durante el transcurso de la pieza. Las notas coloreadas en rojo indican ejes fijos, los cuales se determinan por repetición constante dentro principio ársico o tético, es decir, puntos de tensión o distensión. Dentro de esta frase hay un eje virtual (Mib/Re#), que como podemos observar, se manifiesta de forma implícita dentro de la frase. Por lo tanto, se vuelve a producir otra analogía dentro de su música, puesto que este eje virtual corresponde a la misma nota que el compositor utiliza como eje principal en la serie base de la *Sequenza VIIb*.

Ejemplo 157. Introducción de *Sequenza IX* para saxofón alto:

Do, Re, Fa#, Fa, Si, Do#, Si, La, Do#, Re, Do, Fa, Fa#, Si.

1 2 3 4 5 5 2 1 4 3 5

(Eje virtual: Mib/Re#)

A continuación, mostraremos ejemplos de la utilización retrógrada o procedimientos simétricos en la elaboración melódica.

Ejemplo 158. Berio, Luciano; *Sequenza IXb*, particella saxofón solo, letra D, p. 3:

(D)

*ff* *p* *ff*

EJE

Simetría retrógrada

La serie que sostiene (siendo la base de toda la obra) revela una simetría interesante.

Ejemplo 159. Simetría base *Sequenza IXb*:

5ª dism 2ª m 3ª m 3ª m 3ª m 2ª m 5ª dism

1 2 3 4 5 6 7 8

Fuente: Vari, Autori. Berio. Acura de Enzo Restagno. Torino: Ed. EDT, 1995, p. 174.

Ejemplo 160. Berio, Luciano; *Sequenza IXb*, particella saxofón solo, letra C, p. 2:

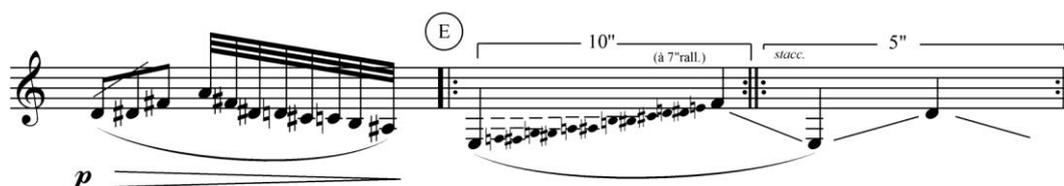
(C) ♩ = 72

*f* *ff* sempre

Fuente: Berio, Luciano. *Sequenza IXb*, 1ª ed.1980. Milán: Universal Edition, 1987.

En la partitura de saxofón suprime una pequeña parte de la edición original de clarinete en la que aparece prácticamente el mismo motivo elaborado con la escala cromática pero en staccato. Personalmente no entiendo el porqué, ya que la ejecución podría efectuarse mediante el empleo de la técnica linguogutural del doble picado.

Ejemplo 161. Berio, Luciano; *Sequenza IXa*, particella clarinete solo, final letra E, p. 3:



Fuente: Berio, Luciano. *Sequenza IXa*. Milán: Universal Edition, 1980.

Entre una de las consideraciones finales, afirmaremos que el cómputo de todas las secuencias están elaboradas con el propósito de elaborar un concepto fundamentalmente armónico desde un punto de vista melódico propiciando una sensación polifónica. Estas obras son efectuadas teniendo equivalentemente como principal precepto la perspectiva vertical y horizontal. Reflejan una realidad ordenada desde el principio al fin, involucrándose a través del recuerdo en el pasado, como el subconsciente lo está a través de la cognición o razón.



**Influencia y similitudes de su música en otros compositores: Betsy Jolas, Román Alís, Béla Bartók y Pedro Iturralde.**

La influencia de este compositor va a estar marcada en parte de compositores de la segunda mitad del siglo XX. Entre este repertorio, cabe distinguir la pieza para saxofón tenor solo *Épisode Quatrième* (1983) de la compositora Betsy Jolas<sup>158</sup>, en la cual podemos

<sup>158</sup> Betsy Jolas nació en París el año 1926. En 1940 se estableció en los Estados Unidos realizando la mayor parte de sus estudios musicales con profesores de la talla de Paul Boepple, Carl Weinrich y Hélène Schabel. El año 1946 retornará a su país natal para terminar sus estudios con prestigiosos compositores como Darius Milhaud, Simone Plé-Caussade y Oliver Messiaen. Es titular de numerosos premios nacionales e internacionales. En 1972 fue nombrada profesora de análisis musical del Conservatorio Superior de Música de París, sucediendo a Oliver Messiaen. Amplió su labor docente trabajando en universidades americanas como la de Yale, Berkeley, Mills College. . . [Fuente: Betsy JOLAS - Biographie, Discographie, Oeuvres, Actualité, Liens. . . S.f. En línea. Disponible en: [www.betsyjolas.com/niv\\_2.php3?ch=1&=0](http://www.betsyjolas.com/niv_2.php3?ch=1&=0) (20 de mayo de 2006)].

encontrar claras influencias del estilo compositivo de Berio, además de evidentes incorporaciones de elementos de la música jazzística.

Al igual que en parte de la música de Berio, la voz será el corazón incandescente de cada una de sus partituras.

Aunque parezca increíble, Daniel Deffayet fue quien me proporcionó personalmente uno de los primeros especímenes de esta pieza para saxofón tenor solo *Épisode Quatrième*. Esta obra fue terminada el año 1983, y pertenece a una serie de piezas con el mismo título destinadas a un instrumento solista. De todos los miembros de la familia del saxofón, Betsy Jolas decidió utilizar el saxofón tenor sacando el máximo de sus posibilidades expresivas para justificar y demostrar que a este instrumento también se le puede dar el mismo atributo que en la música jazzística, el cual, por su naturaleza tímbrica, siempre ha sido considerado como instrumento rey.

Jean-Marie Londeix define la pieza de la siguiente forma:

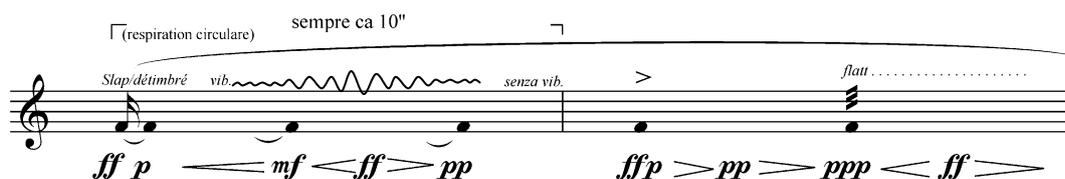
Esta obra es la consecuencia de la búsqueda abordada durante el curso de la creación de la obra *Points d'or* para saxofón y orquesta de cámara.<sup>160</sup>

La pieza, con carácter de improvisación libre tiene una duración aproximada de 8'15'', y nos refleja una continua búsqueda y exploración de nuevos recursos (respiración circular, sonidos destimbrados, multifónicos. . .) El intérprete, deberá estar siempre supeditado a unas normas claramente determinadas por la compositora en la partitura. Es decir, para ejecutar correctamente la pieza se debe tener en cuenta lo siguiente: las notas que aparezcan en la partitura sin plica no tendrán un valor determinado, se ejecutarán de forma libre; cada nota deberá de prolongarse sobre otra salvo que esté indicado de forma distinta en la partitura; y el intérprete ejecutará las notas y los espacios marcados en la partitura basándose en la disposición gráfica de la misma llevando una indicación cronométrica (ca 10'') o metronómica (ca. mm 54), teniendo en cuenta los valores relativos de cada agrupación de notas que a su vez dependerán de la unidad aproximada de  $\bullet = \text{ca } 70$ .

---

<sup>160</sup> Umble, James C. *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*. Cherry Hill, NJ: Roncorp Publications, 2000, p. 531.

Ejemplo 162. Jolas, Betsy; *Épisode Quatrième*, p. 1:



Fuente: Jolas, Betsy. *Épisode Quatrième*. París: Alphonse Leduc, 1984.

Entre las obras de compositores españoles cabe destacar una obra escrita en 1997 por el compositor Román Alís con el título *Saxoxas Op. 181* basada en un palíndromo<sup>161</sup> musical o movimiento espejo. Su duración aproximada es de 6'. Fue compuesta por encargo de la fundación Sax-Ensemble y estrenada en el IV Concurso Internacional de Saxofón “Villa de San Juan” el 2 de mayo de 1997. Esta obra, pertenece a la música contemporánea española de finales del siglo XX, en la cual destaca la generación de compositores de los 80 formada por compositores como Claudio Prieto, Jesús Villarrojo, Luís de Pablo, Tomás Marco, Otero, y el mismo Román Alís, entre otros.

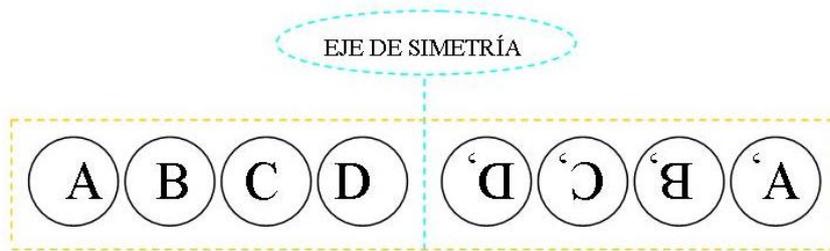
Tanto el título que utiliza para la obra como la obra en si guardan los principios de simetría. Si dividimos la palabra en dos partes, se produce un efecto, como si las dos mitades sobre el eje de simetría fueran la una de la otra la misma imagen en un espejo. El autor ha sido muy ocurrente e ingenioso en este aspecto, ya que el mismo recurso que utiliza en el nombre, lo emplea en la obra.

Figura 21. Eje de simetría del título:



<sup>161</sup> Palíndromo es un término derivado del verbo griego *palindromein* (palindroméo), que significa ‘desandar lo andado’, que es lo mismo que ‘volver a ir hacia atrás’ y distingue a aquellas palabras que pueden leerse tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda. En el lenguaje coloquial se le suele llamar “capicúa”. [Información extraída en la fuente: Palindromo-wikipedia, la enciclopedia libre. S.f. En línea. Disponible en: [es.wikipedia.org/wiki/Algunos\\_palindromos](http://es.wikipedia.org/wiki/Algunos_palindromos) (20 de agosto de 2006)].

Figura 22. Estructura formal y eje de simetría:



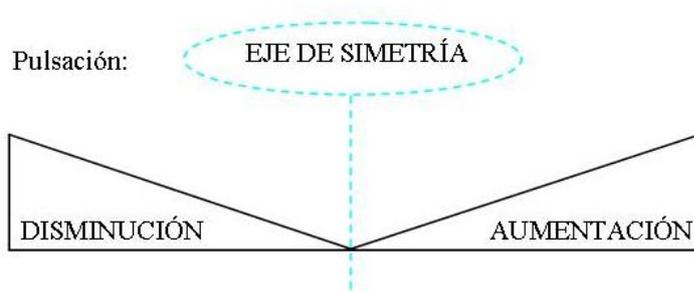
Es decir, la estructura formal integral de la obra está constituida por dos periodos, como consecuencia del movimiento retrógrado que se produce del primero.

El eje de simetría se encuentra en el centro de la obra (partitura, p. 10). A su vez, proporciona a la obra una unidad dividiendo cada sección en tres partes o frases:

- A, la podremos dividir en  $a^1$ ,  $a^2$  y  $a^3$ .
- B, “ “ “ “  $b^1$ ,  $b^2$  y  $b^3$ .
- C, “ “ “ “  $c^1$ ,  $c^2$  y  $c^3$ .
- D, “ “ “ “  $d^1$ ,  $d^2$  y  $d^3$ .

Las secciones o periodos  $(A)(B)(C)(D) \parallel (D)(C)(B)(A)$ , están separadas por una doble barra y un cambio de compas. La pulsación de la pieza disminuye desde el principio hasta el eje de simetría, para después proseguir mediante una aumentación.

Figura 23. Eje de simetría *Saxoxas*:



Asimismo, cada frase ( $a^1$ ,  $a^2$  y  $a^3$ ), se puede dividir en semifrases prácticamente simétricas entre sí.

Cuadro 70. Análisis formal de *Saxoxas*: 1r y 2º periodo:

SAX  XAS

EJE DE SIMETRÍA

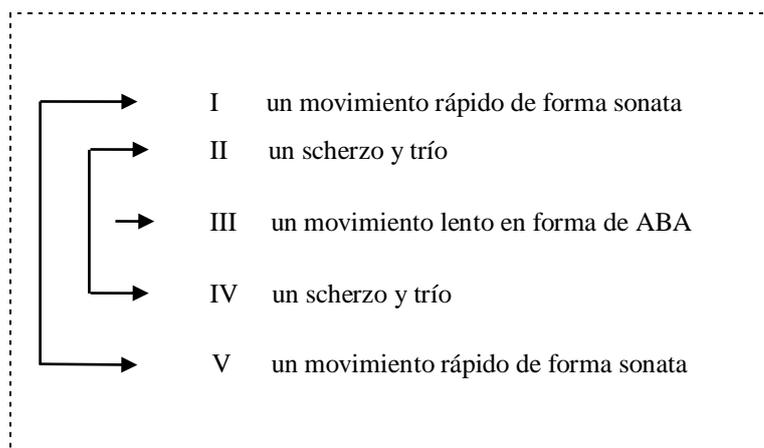
Primer periodo:

Segundo periodo:

Dentro de los compositores clásicos más importantes e influyentes del siglo XX, destaca Béla Bartók (1881-1945). Este compositor húngaro introdujo la simetría dentro de sus composiciones de una manera muy peculiar organizando los movimientos según diseños melódicos o en la forma sonata<sup>162</sup>.

<sup>162</sup> Lester, Joel. Enfoques analíticos de la música del siglo XX. Joel Lester, 1989. Madrid: Ediciones Akal, 2005, p. 66.

Cuadro 71. Estructura formal esbozada por Bartók:



En la música jazzística es más difícil localizar ejemplos de temas elaborados con técnicas contrapuntísticas como las analizadas en este capítulo. No obstante, existe una pieza del legendario saxofonista y compositor español Pedro Iturralde titulada *Palindrome* en la cual también utiliza la técnica del movimiento espejo.

Como última reflexión subrayaré que la evolución que ha sufrido el arte y específicamente la música dentro del siglo XX, ha ayudado a enriquecer el desarrollo de gran parte del repertorio de saxofón. Gran parte de este repertorio surgido en la segunda mitad salva considerablemente uno de los principales problemas que ha arrastrado el saxofón desde el principio de su existencia, que es la disposición de un repertorio atractivo que no fuera exclusivamente francés, y sobre todo escrito preferentemente para saxofón alto. Por otro lado, hay que reivindicar que el compositor actual no solamente ha encontrado la inspiración en este excepcional instrumento, sino que piensa de manera diferente que en la primera mitad, es decir, el saxofón se mira desde una perspectiva plural e incluso en la mayor parte del repertorio vanguardista, el papel preponderante del saxofón alto pasa a un segundo plano.

### III. 3. 5. Compositores españoles de la segunda mitad del siglo XX. Influencia del jazz y otros estilos dentro de la música camerística y concertante

#### III. 3. 5. 1. La literatura española surgida en la década de los ochenta. Ausejo Fernández, César: *Sax-Fantasy*. El saxofón: “el instrumento de hoy”

A nivel nacional, la década de los ochenta fue una etapa crucial para el auge del saxofón en España. Gracias a la labor realizada por saxofonistas solistas como Manuel Miján y

Francisco Martínez, la literatura española de saxofón avanzó considerablemente. De la mano de compositores españoles importantes surgieron una serie de piezas interesantes para saxofón, todas ellas comprometidas con la actualidad musical del momento.

Dentro del repertorio surgido en la década de los ochenta, *Ámbitos Op. 135* de Román Alís, *Bisonante* de Manuel Ángulo, *Eclipse* de Jesús Villarrojo, *Kwaidan* de Tomás Marco, *Divertimento* de Claudio Prieto. . ., *Sax-Fantasy* de Cesar Ausejo será una de las piezas que mayormente evidencie rasgos de la música jazzística.

*Sax-Fantasy*, pieza para saxofón alto y piano escrita en 1991, está dedicada al saxofonista español Francisco Martínez, el cual junto con el pianista Sebastián Marineé y a través de la fundación Sax-Ensemble, realizó su estreno en un concierto efectuado en Alicante el día 22 de abril de 1988. En la obra, el compositor utiliza mucho la escala de tonos (whole tone). A pesar de no perder en ningún momento la tonalidad, incorpora rasgos atonales.

En una entrevista que publicó la ASE (Asociación de Saxofonistas Españoles) en julio de 1989, el compositor comenta su pieza *Sax-Fantasy* de la siguiente forma:

La obra en si, analizándola por estilos, quizás lleve un poco de mezcla de algunos; en un principio el tema principal se acerca a la música de jazz, con sus correspondientes improvisaciones, pero siempre en un marco clásico (Ausejo, Cesar).<sup>163</sup>

En este artículo, el compositor efectúa una presentación de su obra explicando de carácter general su forma y estilo:

Lo llamo presentación ya que, más que un análisis armónico, pienso que conviene más una explicación general de carácter mínimamente formal y estilístico.

Se inicia la obra en un adagio, comenzando el piano con acordes y arpeggios descendentes, entrando el saxo al séptimo compás con una respuesta ascendente de la introducción del piano, llegando a subir hasta un Do armónico terminando esta introducción, de carácter un poco impresionista, con una escala descendente y luego ascendente a modo de minicadencia, introduciendo al tema principal, melodía confiada al saxo, y de carácter jazzístico, en compás de 5/4, continuando el saxo en una nueva sección de carácter improvisativo del tema principal, reexponiéndose por el piano y luego por el saxo. Posteriormente, comienza un tercer tema en tiempo adagietto de carácter mucho más melódico y romántico a cargo del saxo, del piano después, y del piano y del saxo conjuntamente, llevando este último una variación del tema en intervalos nada fácil de ejecutar; posteriormente se reexpone el tema principal a cargo del saxo y la improvisación lleva a

---

<sup>163</sup> Ausejo, Cesar. “La música reciente para saxofón.” *A S E, Asociación de Saxofonistas Españoles*. Julio 1989. Madrid: ASE, p. 29.

un presto final de carácter atonal y rítmico jazzístico, con lo que termina la obra de un modo brillante. . .<sup>164</sup>

A parte de realizar un análisis formal y estético de la pieza, en la entrevista manifiesta un punto de vista personal sobre el “por qué los compositores en general se han interesado poco por el saxofón”. Cesar Ausejo atribuye la culpa al mismo tradicionalismo, ya que para él los compositores, desde tiempos remotos, se han dejado guiar continuamente por la corriente que imponía la moda en relación a los instrumentos, es decir, piano, cuerda y los instrumentos empleados en la orquesta sinfónica clásica. Hace un breve comentario sobre las dificultades que ha atravesado el saxofón desde su aparición y los caminos que poco a poco ha tenido que ir abriendo, muchas veces a espaldas de los compositores más importantes de la época en la cual prosperó, atribuyendo la culpa de este hecho al puro desconocimiento de este instrumento por parte de los mismos compositores. Subsiguientemente, concluye su argumento con una reflexión que define prácticamente el pensamiento general de los compositores más actuales. En ella, nos expone que actualmente el saxofón cumple todos los requisitos que el compositor actual necesita para sus nuevas creaciones, es decir, disponer de una nueva gama de timbres y sonoridades, de una garantía de plantear una obra más o menos difícil, y de dar un sentido estético bien definido. Para él, el saxofón satisface esa preocupación incesante de los compositores, y en gran medida es cierto, pues solamente hay que observar el compromiso que han ido adquiriendo consecutivamente los compositores actuales con este instrumento, al cual ya no lo consideran como extraño, sino como fundamental dentro del modernismo.

Ejemplo 163. Ausejo, Cesar; *Sax-Fantasy*, particella saxo alto, Adagio, compases 7-13, p. 1:

The image shows a musical score for saxophone alto, Example 163, measures 7-13. The score is in 3/4 time and features a melodic line with sixteenth-note runs and slurs. It includes dynamic markings like 'mf' and 'TEN', and performance instructions like 'Senza rigore' and '8ª'. Fingering numbers 6 and 5 are indicated above notes.

Fuente: Ausejo, Cesar: *Sax-Fantasy*. Madrid: Mundimúsica, 1991.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

**III. 3. 5. 2. Garrido, Tomás: *Tiento, Glosas y Ensalada sobre Cantos del Morrón de la Noche*. La influencia de la música renacentista y del jazz en la música de vanguardia. La técnica del “hoquetus”. Utilización de la técnica “hoquetus” en otras composiciones de la segunda mitad del siglo XX**

En primer lugar, antes de realizar un análisis de la obra quisiera manifestar una opinión personal del compositor Tomás Garrido<sup>165</sup>. En una de las conversaciones personales que mantuve con él, le pregunté si de la obra había algún análisis realizado y me respondió lo siguiente: “*para mi, una obra analizada pierde toda la magia que le caracteriza*”. Por esta misma razón respetaré su opinión y realizaré un análisis menos profundo para que sirva como estímulo de aprendizaje para los más jóvenes saxofonistas.

Figura 24. Compositor e intérpretes (Parsax)



Academia musical “El Progreso Musical”

Madrid: 7 de enero 2006

<sup>165</sup> Tomás Garrido nació el año 1955 en Arnedo, La Rioja. El primer nexo de unión con la música fue a través de las bandas de los pueblos locales, así como los grupos de baile y rock. Por otro lado, la influencia del pop de los años 60 quedaría marcada evidentemente en su música. Todas estas circunstancias se manifiestan de forma sincera en su música, reflejando su afán de no disipar en ningún momento el desenfado, frescura y naturalidad de la música de entretenimiento y de las músicas populares.

Posteriormente, se trasladará a Madrid donde comenzará de manera trascendente y erudita el estudio de la música dando muestras de lo que será la gran característica de su gran calidad musical: la multidireccionalidad de su formación.

Comenzará a estudiar el contrabajo, sustituyéndolo posteriormente por el violonchelo. Se ilustrará de las músicas históricas y aguzará su oído asistiendo a cuantiosos conciertos abarcando todos los géneros musicales entre los que predominarán la música contemporánea, el pop y el jazz. Consecutivamente, formará dos grupos: el grupo especializado de música antigua denominado Seminario de Estudios de la Música Antigua, del cual formará parte como violagambista; y el Grupo Glosa, grupo de experimentación e improvisación. En 1985 formará parte como violonchelista en el Grupo Círculo.

En la actualidad es director de Camerata del Prado, labor que compagina con la de compositor y musicólogo (Fuente: biografía facilitada por el compositor).

El equilibrio entre el rigor de control y la libertad de ejecución, así como la fuerza y tensión, van a ser elementos importantes dentro su música, caracterizada por la gran influencia de los más grandes compositores y destacando evidentemente las de Edgard Varèse (1883-1965) y Witold Lutoslawski (1913-1994).

Entre sus obras para saxofón cabe destacar:

- *Tiento, glosas y ensalada sobre cantos del morrón de la noche*. Madrid: Música Práctica Ediciones, 2001.
- *Recercada sobre el canto IIº del morrón de la noche* (dedicada a Urbano-Ruiz Alejos). N.p., 2002.

**Análisis de *Tiento, glosas y ensalada sobre cantos del morrón de la noche*:**

La idea motriz de esta obra se origina después de que el dúo PARSAX, formado por Vicente y Antonio Pérez, contactara con el compositor con la intención de que les escribiera una pieza con el fin de desarrollar y potenciar el repertorio camerístico de saxofón. Tomás Garrido se manifiesta de este modo:

Quando me pedisteis la obra, me hizo mucha gracia que fuerais dos hermanos gemelos que tocabais el mismo instrumento. Entonces, desde el primer momento, compuse todo pensando como si dos personas fueran solo una, o lo contrario: uno desdoblado en dos. Que el sonido pasase de uno a otro como un bucle continuo envolvente, circular o espiral, sin que el espectador supiera en muchas ocasiones quién estaba tocando qué (Garrido, Tomás).<sup>166</sup>

La obra, por lo tanto, está compuesta en el desarrollo de las dos voces como un juego de espejos, y algunas veces como ecos. Para conseguir este efecto esgrimió en gran parte de la obra la técnica medieval del “hoquetus”, técnica compositiva propia de la música de los siglos XIII y XIV mediante la cual una misma melodía se distribuye de forma alternativa entre las diferentes voces de una determinada obra. Lo normal de esta técnica, es que este juego se realice entre dos de ellas. En este dúo podemos reparar en muchos momentos que mientras una voz expone expresivamente una línea melódica o elemento, la otra voz permanece en silencio y consecutivamente recoge la línea melódica, pasando la anterior al silencio. Es decir, durante cortos pasajes, una voz canta y la otra calla relacionando figuras simples con el mismo valor, en este caso con el valor de semicorchea. Esta confrontación de valores ocasiona en algunos momentos que la melodía entre las voces se escinda aunque, como se puede observar en el ejemplo siguiente, componiendo ambas una sola línea

---

<sup>166</sup> Información facilitada por el compositor.

melódica. Durante la pieza, se producen sonidos sincopados en choques melódico-rítmicos que originando una mayor diversidad y complejidad a la misma.

Ejemplo 164. Garrido, Tomás; “Tiento sobre el canto IV”, Scorrevole, introducción, p. 1:

The image shows a musical score for two alto saxophones. At the top, it indicates a tempo of 84-92 and the style 'Scorrevole'. The score is in 4/4 time and marked 'p como un susurro' (piano, like a whisper). The music consists of two staves, Saxo Alto I and Saxo Alto II, both in the key of B-flat major. The melody is highly syncopated, with many beamed notes and rests, creating a complex rhythmic pattern. The first staff starts with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff follows a similar pattern, often mirroring the first staff.

Fuente: Garrido, Tomás. *Tiento, glosas y ensalada sobre cantos del morrón de la noche*. Madrid: Música Práctica Ediciones, 2001.

Esta técnica, donde se explota el silencio como cualidad expresiva de la música, tuvo sus orígenes en los conductus y motetes. Después, aunque algunos compositores del clasicismo perpetuaron su usanza, cayó progresivamente en desuso. En el transcurso del tiempo, esta práctica emanó en las notas a contratiempo, aunque dicho procedimiento ya no seguía rigurosamente la organización inicial del “hoquetus”. Por consiguiente, este dúo es una pieza excepcional dentro del repertorio de saxofón y forma parte de los pocos ejemplos vanguardistas con la utilización de esta técnica tradicional.

Por otra parte, esta obra está concebida a partir de una de sus primeras composiciones, *Cantos del Morrón de la Noche*, original para flauta, viola y guitarra, y estrenada en 1987 por el Trío Arlequín. Después de esta versión, en 1987 realizó una nueva para flauta, clarinete, violonchelo y piano, dedicada a Juan Ángel Vela del Campo y estrenada por el Grupo Círculo y Termes en el curso de un concierto monográfico que se dedicó al mismo compositor en los Encuentros de Compositores de Palma de Mallorca, el 26 de octubre de 1989. Pero sería en el año 2001 cuando escribiría esta pieza camerística para dos saxofones altos dedicándosela al dúo PARSAX. Su estreno tuvo lugar en el Conservatorio Superior de Música de Castellón el año 2004 junto con una conferencia que realizó sobre el estudio del doble y triple picado Enrique Pérez Morell.

La obra exterioriza claras influencias de la música del Renacimiento y Barroco español fusionadas con un lenguaje totalmente modernista con rasgos de la música jazzística y el rock. Al igual que *Cantos del Morrón de la noche*, toda la partitura está impregnada de una

fantasía y un lirismo exótico con una fuerte sensibilidad oriental. La intención del compositor es plasmar ciertos estados de ánimo que pudiera producirnos el canto del Morrón.<sup>167</sup>

En la obra *Tiento, glosas y ensalada sobre cantos del morrón de la noche*, el *Tiento* esta hecho sobre el Canto IV, las *Glosas* sobre el Canto X y la *Ensalada de Cantos* sobre en los Cantos: I-III-VI-VII-VIII-IX-XI-XII-XIV-XV-XVI.

A continuación, mostraremos dos de los poemas a partir de los cuales elaboró estas formidables piezas:

#### Cuadro 72. Poemas referentes a los cantos IV y X:

El poema relativo al Canto IV (sobre el que está hecho el Tiento) es:

Pájaro que vuelas sin cuerpo, sin corazón,  
que no conoces nido ni hogar, que te llaman MGOM,  
canto que escuchan los hombres en la noche,  
canto transparente en las palmeras,  
un hombre te invoca sin miedo.  
La leña seca no te engendra, no tienes por hijas  
a las cenizas, mueres y no mueres.  
El alma errante se transforma en ti, y nadie lo sabe.  
Pájaro sin alas, cosa sin cuerpo,  
espíritu de la fuerza del canto,  
escucha mi voz:  
un hombre te invoca sin miedo

(Poema Bantú)

El poema relativo al Canto X (sobre el que está hecho la Glosa es:

El dulce canto del Morrón silvestre  
que oigo cada noche entre los matorrales,  
me serena y alivia tanto el corazón  
que ahora tengo ganas de cantar de gozo;  
pues así como el Morrón quisiera ser,  
y poder hechizaros cada noche con mi canto,  
igual que vos me seducís, con tan blanca hermosura,  
cada vez que vuestro rostro brilla  
como si fueran plumas de Morrón.  
Trevor de Aquitania (hacia 1200)

---

<sup>167</sup> En el siglo XX parte de la literatura musical se ha inspirado en el canto de los pájaros, teniendo su máximo exponente en el compositor Oliver Messiaen.

Posteriormente, mostraremos unos relatos del compositor Tomás Garrido que dilucidan la creación de estas obras:

Una noche de abril en el Cabo de Gata, entre las playas de Genoveses y Monsul, influenciado, quizás, por las lecturas mitológicas sobre tan extraño pájaro creí oírlo (o lo imaginé). Y de su recuerdo sonoro surgió esta obra que imita alguno de sus cantos; compuesta en 1987 y estrenada por el trío Arlequín, a quien está dedicada, el 8 de febrero de 1988 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

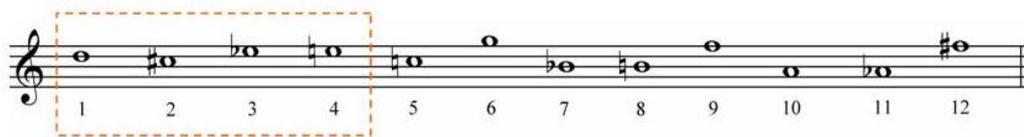
De forma paralela a la música escribí para esta obra una serie de poesías que, a modo de recopilación de escritos a lo largo de la historia sobre tan extraño pájaro -el Morrón de la noche-, atribuí de forma apócrifa a diferentes mitologías o importantes escritores universales, como si las hubieran escrito ellos. Estas poesías se pueden recitar en concierto intercaladas entre los cantos.<sup>168</sup>

### Primer tiempo: “Tiento sobre el canto IV”, Scorrevole

El comienzo está elaborado a partir de tres notas (Re, Do# y Mib) las cuales irá combinando de forma aleatoria en figuración de semicorchea mediante la combinación de ritmos y motivos divergentes muy bien enlazados entre sí. Su comienzo es como si se tratara de un susurro buscando el punto clímax o culminante producido en el momento de mayor agresividad ubicado en el compás 56 desde el inicio de la pieza. Este clímax, acontece después de mostrar en el compás anterior la última nota de la serie con la cual realiza este primer movimiento.

Esta obra se podría englobar dentro de la tendencia de la Atonalidad, y en ningún momento dentro del estilo dodecafónico ya que como se puede verificar, puesto que las doce notas van apareciendo paulatinamente y no de forma consecutiva desde el principio hasta el clímax. Dentro de la serie podemos observar una proximidad a la serie utilizada por Berio en la *Sequenza VIIIb*, ya que el primer tetracordo concuerda con la transposición I-1.

Ejemplo 165. Serie del 1r movimiento:



Transposición I-1  
(*Sequenza VIIIb*)

<sup>168</sup> Información facilitada por el compositor.

Después de la exposición del clímax principal, expondrá una serie de elementos nuevos que irán alternándose con motivos ya aparecidos anteriormente. Entre estos elementos, observaremos como en el compás 87, introducirá imitando a una guitarra eléctrica el motivo con el cual comenzará el tercer tiempo de la pieza. En este momento, nos encontramos ante partes más libres y aleatorias marcadas por grandes saltos interválicos.

Ejemplo 166. Garrido, Tomás; “Tiento sobre el canto IV”, Scorrevole, compás 87, p. 7:



Fuente: ibídem.

En este movimiento hallaremos desde elementos rítmicos de absoluta precisión hasta elementos de total libertad, simulando improvisaciones con carácter aleatorio donde el intérprete será quien decida cómo y de qué manera ejecutarlos.

### Segundo tiempo: “Glosas sobre el canto X”

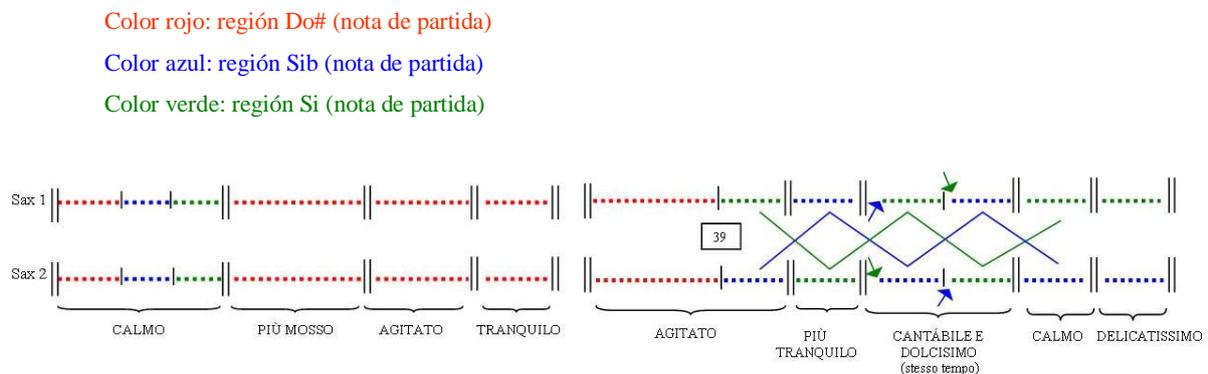
Este segundo movimiento está constituido por ocho partes: Calmo, Più mosso, Tranquilo, Agitato, Più tranquilo, Cantábile e dolcissimo, Calmo y Delicatissimo. Como el nombre indica, está creada a partir de tres líneas melódicas del Canto X de la versión original. Las líneas son muy breves pero muy expresivas. Cada una de estas tres melodías está utilizada en este segundo movimiento como si fuera un tema, primero se presentan tal cual y posteriormente se realizan unas variaciones, es decir, prácticamente como se hacía en las glosas<sup>169</sup> del renacimiento español. Por lo tanto, serían tres temas con diferentes variaciones las cuales unas veces sobresalen individualmente y otras de forma superpuesta, utilizando a su vez las melodías más con sentido modal que tonal. Por otro lado, las variaciones son más rítmicas que melódicas. Desde el comienzo de estas variaciones melódicas y rítmicas nos

<sup>169</sup> Glosa es un vocablo propio de la música española y portuguesa del siglo XVI, que se caracteriza por la aplicación de ornamentos en determinados intervalos y la ejecución de cadencias o de variaciones, desarrollando un tema expuesto. En este segundo caso, se daba un pequeño ejemplo en el que el intérprete debía apoyarse para la posterior ejecución armónica y melódica. Las glosas establecían una extensión de la melodía original y pueden considerarse como las predecesoras de la forma musical denominada como la “variación” (Fuente: MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003).

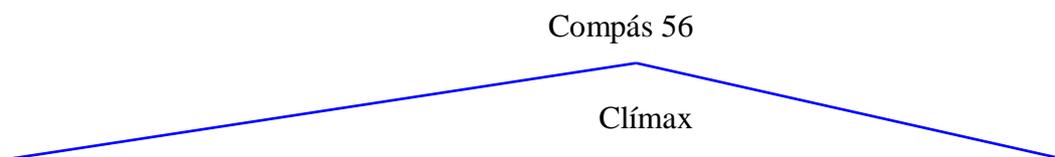
conducen hacia una parte central del movimiento que a su vez corresponde con el clímax capital (compás 39) donde si nos fijamos bien, observaremos que las tres melodías aparecen en su estado original en una dinámica de fortísimo. En estas melodías se vislumbra cómo el compositor da preferencia a los intervalos de 3ª mayor, 4ª aumentada y 5ª aumentada.

El diálogo melódico que va produciéndose en las dos voces origina gradualmente un conflicto disonante que tendrá su mayor exponente después de la parte central (compás 56). Este conflicto que se irá produciendo paulatinamente en este movimiento lo irá generando la primera nota de cada línea melódica.

Figura 25. Conflicto disonante y clímax:



Clímax:



### Tercer movimiento: Ensalada de cantos, With funky swing

Este movimiento arranca con el motivo del compás 87. Éste, está elaborado de forma muy ingeniosa puesto que si se analizan y ordenan cada una de las notas, advertiremos que encajan perfectamente con la escala de jazz por excelencia, es decir, la escala de blues en Do y en Sol (véase el giro melódico del ejemplo siguiente). Por otro lado, también hay claras reminiscencias de la *Sonata* de E. Denisov (pieza contemporánea por excelencia) en cuanto a la disposición de las notas de la serie, ya que las cinco primeras notas de la misma corresponden a la transposición ocho (P-8) de la serie original utilizada por Denisov en el

primer y tercer movimiento. Tomás Garrido, al igual que ocurre en la *Sonata* de Denisov, también expone la serie de forma descendente.

Este movimiento sigue las mismas pautas en cuanto a la utilización de los diferentes cantos originales, pero con la diferencia de que las variantes están tratadas en sentido de ensalada, es decir, de forma revuelta (*totum revolutum*). Por lo tanto, llegamos a la determinación de que este tercer movimiento tampoco tiene serie y menos dodecafónica, y que las series que van surgiendo desde el comienzo del mismo, son consecuencia de los diferentes cantos que se utilizan.

Ejemplo 167. Garrido, Tomás; *Ensalada de cantos*, With funky swing, introducción, p. 13:

Fuente: íbidem.

Ejemplo 168. Escala de blues:

El Sol# y el La podrían considerarse como la sexta bemol (b6) y la sexta. En la improvisación de jazz la combinación de escalas, modos y acordes está muy estereotipado. Es habitual que el intérprete utilice estos recursos para buscar un color característico y personal en sus melodías. Tomás Garrido sabe lo que se trae entre manos para conseguir este efecto que es, entre otros aspectos, lo que le hace diferente del resto de compositores.

Ejemplo 169. Influencias seriales:

Serie tercer movimiento *With funky swing*

Serie original (P)

Transposición P-8 de la serie original de la *Sonata* de E. Denisov

P-8

Su música nos revela un lenguaje musical de gran intensidad expresiva. Hay un empleo constante de variaciones rítmicas, compases irregulares y continuas permutaciones de la acentuación rítmica. Él manifestaba que no es lo mismo pensar en un 5/8 que en un 4/8+1/8 por el acento rítmico y afirmaba que a la hora de ejecutar la pieza se debe de tener muy en cuenta la acentuación de los compases irregulares. En el tercer movimiento es donde mayormente existe una presencia de cambios de registros en un diálogo claramente marcado por continuos cambios de compases regulares e irregulares. Esta pieza refleja la actuación de dos guitarristas en estéreo dialogando entre sí. La distribución y fusión de los niveles dinámicos con los rítmicos evocan el mundo del rock y de jazz (funky).

Para finalizar este apartado, señalaremos que esta pieza ecléctica es un claro reflejo de la necesidad de la búsqueda de color del compositor, búsqueda que va más allá de una tímbrica convencional. Los cambios extremos de registros en las dos voces, combinados con el de dinámicas y articulaciones jugarán un papel esencial. Solamente con dos saxofones es capaz de encontrar en la obra momentos de textura y colorido muy singulares. Fusiona elementos coetáneos con evidentes rasgos de la música de nuestros antepasados desde un enfoque intuitivo, libre e improvisativo y utilizando el timbre como principal componente de su íntegro desarrollo.

A su vez, la obra posee otra serie de elementos determinantes como la pulsación, diversas unidades rítmicas, ostinatos, imitación contrapuntística, fragmentos aleatorios, etc., de los cuales derivan todo el conjunto de ideas que abarca su desarrollo global. La repetición es utilizada únicamente en elementos celulares generalmente de pequeña extensión que van

fundiéndose unos con otros. Como en gran parte de la polifonía imitativa de nuestros antepasados, las dos voces comparten prácticamente los mismos patrones o motivos melódicos, llegando a imitarse una a otra formando un todo, como ocurre en la técnica “hoquetus”.

### Utilización de la técnica “hoquetus” en otras composiciones de la segunda mitad del siglo XX

Dentro del repertorio camerístico de la segunda mitad del siglo XX voy a destacar el dúo para dos saxofones (sopranos, altos, tenores) *Six Caprices* de Pierre-Max Dubois. Esta pieza está constituida por seis movimientos: I) Prélude, II) Fugue, III) Impression, IV) Perfectum Mobile, V) Scherzando y VI) Thème Variè. En cada movimiento se utilizan recursos técnicos y compositivos diferentes. Cabe destacar el cuarto movimiento, donde el compositor utiliza la técnica “hoquetus” de una forma extraordinaria creando una melodía muy dinámica.

Ejemplo 170. Dubois, Pierre-Max; *Six Caprices*, vivace, compases 1-3:

**Vivace**

Alto Sax. 1

*p e sempre staccato*

Alto Sax. 2

Fuente: Dubois, Pierre-Max. *Six Caprices*. París: Alphonse Leduc, 1968.

Para completar este apartado también quiero hacer mención de la pieza *Tiempos Frenéticos* con la cual el dúo PARSAX obtuvo la “Medalla de Oro” en el Concurso Internacional de Lutecia (París) el año 2001 en la especialidad de composición de música moderna y jazz. Esta pieza es original para dos saxofones solistas, seis trompetas y base rítmica. Su desarrollo armónico bluesístico sufre progresivamente unas alteraciones llevándonos a una parte central (clímax principal) donde el saxofón tenor y el alto realizan un diálogo muy interesante que surge de una única melodía y en el cual hay un empleo de recursos técnicos vanguardistas como el slap (con sonido y tongüe), frullato, multifónicos consonantes y disonantes, doble picado, triple picado y armónicos, que nos conducirá de nuevo al tema principal. Esta pieza es un reflejo de la sociedad en que vivimos.

### III. 3. 5. 3. La música de cámara en la comunidad valenciana. Ferrer, Ferrer: *Sonatina Parsax, Redsaxman, Variaciones sobre un tema de Blanquer y Saxiland.*

#### Características generales de su estilo

En la comunidad valenciana cabe subrayar la labor realizada por numerosos jóvenes compositores, pero sin lugar a dudas entre los más representativos dentro del repertorio de saxofón destaca Ferrer Ferran<sup>170</sup>.

Sus composiciones están publicadas por diferentes editoriales nacionales (Piles, Rivera) e internacionales (Combres). Desde el año 2002, sus obras son editadas por la firma Ibermúsica.

Dentro de su repertorio para saxofón destacan las siguientes obras:

- *Sonatina Parsax.*
- *Variaciones sobre un tema de blanquer.*
- *Tartaglia.*
- *Concierto del Simún.*
- *Ofrena a Bach.*
- *Saxiland.*
- *Jovintud.*
- *Baghira.*
- *Redsaxman.*

---

<sup>170</sup> Ferrer Ferran, compositor y pianista nacido en Valencia el año 1966, es licenciado en composición y dirección de orquesta por The Royal Academy of Music (Gran Bretaña). Posee una considerable proyección nacional e internacional como concertista, destacando tanto en solista como pianista acompañante y participando con grandes orquestas sinfónicas españolas. Actualmente compagina su labor de director, compositor y pianista con la de docente en el Conservatorio Superior de Música de Castellón dentro del departamento de composición.

Su catálogo (supera ya sus 90 composiciones), especialmente música escrita para formaciones de vientos, tanto camerístico como sinfónico, ha sido estrenado e interpretado en auditorios de reconocido prestigio de entre los cuatro continentes. Del mismo, cabe destacar sus composiciones escritas por encargo y/o peticiones de solistas y agrupaciones de gran renombre.

Posee un gran palmarés de premios nacionales e internacionales tanto en el campo de la interpretación como en el de la composición, destacando: Juventudes Musicales de España y los premios de composición en Corciano (Italia).

Información extraída de la siguiente fuente: Ferrer Ferran. "Biografía." S.f. En línea. Disponible en: <http://ferrerferran.es/biografia.htm> (24 de abril de 2006).

### *Sonatina Parsax*

Es una de las piezas más representativas dentro del repertorio de cámara de saxofón. Fue compuesta en el año 1995, editada por la editorial francesa Combres en 1997 e incorporada en la colección de obras para saxofón dirigida por el gran saxofonista francés Jean Ledieu. Su estreno tuvo lugar en 1997 en el XI Congreso Internacional de Saxofón celebrado en Valencia (España) por el dúo de saxofones PARSAX, a quienes está dedicada.

En los primeros ensayos de esta obra recuerdo cómo el compositor nos propuso que pusiéramos a nuestra agrupación un nombre artístico. Después de un sinfín de posibilidades, surgió el nombre PARSAX, nombre que inmortalizó el mismo Ferrer Ferran bautizando a su pieza como Sonatina Parsax (Pérez, Vicente).

La primera vez que interpretamos esta pieza fuera de España fue en Curso de Música Internacional de la Academia de Aquitania en Bazas (Burdeos) impartido por Daniel Deffayet. Fue admirable percibir el entusiasmo y la atención con la cual escuchaba cada fragmento musical de esta pieza. Mientras la interpretábamos no nos interrumpió en ningún momento y cuando terminamos hizo la siguiente reflexión personal: ‘¡hacía tiempo que no escuchaba una pieza de semejantes características!, ¡estoy seguro de que esta obra constituirá una de las piezas más representativas de nuestro repertorio camerístico! No cabe duda la influencia que tiene sobre la música norteamericana y sobre todo del jazz sinfónico’ (Parsax).

Ferrer Ferran describe de esta manera la pieza:

Una obra con un efecto sobresaliente en el primer movimiento, una gran ternura tímbrica y armónica en el segundo y el tercer movimiento en forma de swing, da un resultado de exhibición para los saxofonistas produciéndose así, el éxito esperado por los intérpretes. Siempre que se interpreta la obra transmite una agradable sensación de júbilo al público.<sup>171</sup>

La construcción armónica de toda la obra se basa en una armonía formada por cuartas, es decir, por la superposición de intervalos de cuarta. En muchas ocasiones utiliza notas de paso o notas añadidas para dar un determinado color. En cuanto a la construcción formal, hay que decir que es muy básica. El primer movimiento tiene forma sonata (Introducción, Exposición, Desarrollo y Reexposición), el segundo forma Lied con una variación de la misma melodía

---

<sup>171</sup> Ferrer Ferran. *Sonatina Parsax*. S.f. En línea. Disponible en: <http://ferrerferran.es/Obras/Parsax.htm> (24 de abril de 2006).

pero en el compás ternario de  $\frac{3}{4}$ , y el tercer movimiento tiene la misma forma que el primero, es decir, forma sonata.

Numerosos elementos melódico-armónicos utilizados en la pieza evidencian la influencia de la música norteamericana y sobre todo del jazz.

La armonía por cuartas es muy utilizada en la música jazzística, sobre todo por la sonoridad tan peculiar que posee. Los acordes de tres, cuatro y cinco sonidos tienen una sensación sonora pentátona. Esto es debido a que si por ejemplo observamos la disposición de cinco notas, distinguiremos cada uno de los grados de la escala pentátona diatónica. Por otro lado, la ambigüedad que origina este tipo de acordes, debido a que cada uno de los grados del acorde está superpuesto en la misma distancia, hace que cualquiera de los grados pueda funcionar como fundamental, lo cual significa que la línea melódica más activa determinará la justificación del fragmento o sección de la pieza<sup>172</sup>.

A continuación, citaré un ejemplo jazzístico dentro del estilo afro-cubano, *Blues for IG* de Gary Campbell, donde la melodía está elaborada mediante la superposición de cuartas. Este tema aparece dentro de una colección americana titulada *Jazz Player*<sup>173</sup> que abarca temas de intérpretes y compositores jazzísticos actuales.

### ***Redsaxman***

*Redsaxman*<sup>174</sup>, fantasía para saxofón alto y banda, es una composición desenfadada, joven, alegre y divertida. Fue escrita en 2005, editada el mismo año por Ibermúsica y estrenada el día 25 de febrero de 2006 en el Auditorio de Allegro Centro Musical de Valencia. En ella, el compositor pone de manifiesto el ansia de conquistar al público. El tema principal expuesto por el saxofón, afirma su influencia sobre la música jazzística y el pop.

### ***Variaciones sobre un Tema de Blanquer***

Es una brillante pieza dedicada al saxofonista francés Jean Ledieu. Es original para dos clarinetes y piano adaptada para dos saxofones sopranos y piano. El estreno de la adaptación para dos saxofones y piano tuvo lugar en un recital que realizó el dúo Parsax junto con el compositor Ferrer Ferran al piano en el Club Diario Levante el año 1998.

La pieza está constituida por un Tema, 6 Variaciones y Final. Esta obra está basada en el tema del 2º movimiento de la *Sonata Juveniola* de Amando Blaquer, el cual irá apareciendo paulatinamente en cada variación de forma camuflada.

---

<sup>172</sup> Persichetti, Vicent. *Armonía del siglo XX* (1961). Madrid: Real Musical, 1995, pp. 95-96.

<sup>173</sup> Campbell, Gary. "Blues for IG" *Jazz Player*. Revista de abril y mayo de 1995, p. 27.

<sup>174</sup> Ferran, Ferrer. *Redsaxman*. Holanda: Ibermúsica, 2005.

El “Andante en forma de blues” (variación 2) y sobre todo el vals-jazz “Allegro con swing” (variación 5) van a ser los movimientos donde la influencia del jazz será más notoria. Esta 5ª variación dará pie al apoteósico Final.

Ejemplo 171. Ferran, Ferrer: *Variaciones sobre un tema de Blanquer*, Final (Muy vivo con alegría), partitura, p. 12:



Fuente: Ferran, Ferrer. *Variaciones sobre un Tema de Blanquer*. Valencia: Rivera, 1998.

### *Saxiland*

Es una sonatina para cuarteto de saxofones y piano compuesta por tres movimientos. El fin de la misma es adentrar al oyente en el mágico mundo del saxofón, como si de Disneyland se tratara.

Al igual que la mayor parte de música de este compositor, esta pieza se caracteriza por una presencia de técnica, musicalidad y dinamismo.

Es una obra de encargo, compuesta para el VII Curso de Saxofón “Ciutat de Carlet” en el año 2000 y dedicada a los saxofonistas valencianos: José Luís Peris, Ramón Juan, J. Enrique Plaza, el pianista Adolfo García y especialmente al saxofonista Abdón García.

Ferrer especifica en qué se ha basado en cada uno de los tres movimientos de la pieza de la siguiente forma:

El 1º de ellos *Allegro furioso* está compuesto sobre un motivo de cuatro notas que surge del nombre del director del curso que realiza el encargo, ABDÓN (La-Si b-Re- Do). Una Danza furiosa da comienzo en una introducción estridente, desarrollada en la parte central de manera más melódica para finalizar reexponiendo el inicio furioso. *Lento molto* expresivo da nombre al 2º movimiento, de gran expresividad y finura define la música como la llamada 'Flor de la Felicidad'. El momento de la diversión llega en el 3º movimiento *Allegro gracioso* que compara el mundo fantástico de Disney al encantador mundo sonoro del grupo de Saxofones.<sup>175</sup>

### **Características generales de su estilo:**

En una de las últimas conversaciones que tuve con el compositor le pregunté si me podría definir su música. Ferrer Ferran me respondió con un breve artículo que escribieron sobre su forma y estilo, y luego me hizo una reflexión personal e interesante, explicando y concretando el objetivo principal que persigue con su obra.

. . . en su música, la de Ferrer Ferran, encontramos la retórica y su estilo inconfundible. ¿Música programática?, ¿música visual?, ¿música cinematográfica?. . ., no es fácil definir la música de Ferran. En ella encontramos ecos de George Gershwin, del famoso compositor estadounidense de música de cine John Williams y del jazz, pero también un sello personal que conjuga las formas clásicas con parámetros de los lenguajes más contemporáneos, y un eficaz y virtuosístico efectismo sonoro con almibarados posicionamientos románticos.

La verdad es que yo me encuentro bastante definido con lo anterior. Y con respecto a la música de banda que yo compongo pretendo dar este sinfonismo que en las orquestas sinfónicas existe. Ya que mi propósito sería, y no a corto plazo, conseguir una sonoridad en las orquestas de vientos similar a las sinfónicas que siempre nos han dado la guía a seguir. Pienso que en mi música voy consiguiendo poco a poco esto (Ferrer Ferran).

A modo de consideración final subrayaremos que su obra, marcada por un fuerte espíritu de inventiva, es una clara referencia en el ámbito de la composición para banda sinfónica para jóvenes compositores valencianos. Su elegancia en cuanto a la forma de tratar la melodía, la armonía y sobre todo el timbre, crea una mezcla heterogénea de colores aportando a sus sonoridades un equilibrio puro, novedoso y totalmente descriptivo en nuestra época. Nos encontramos ante uno de los jóvenes compositores europeos más excepcionales e importantes del momento.

---

<sup>175</sup> Ferrer Ferran. *Saxiland*. S.f. En línea. Disponible en: <http://ferrerferran.es/Obras/Saxiland.htm> (24 de abril de 2006).

### III. 3. 5. 4. Vestigios de un arte ecléctico. Iturralde, Pedro: *Tribute to Trane (Like Coltrane)*. La composición multitónica

Realizar este trabajo sin dedicar un capítulo a uno de los saxofonistas españoles con mayor proyección nacional e internacional del siglo XX es como dejar inacabada esta investigación. No obstante, el propósito de este apartado no es hacer un enfoque de toda su gran trayectoria profesional como solista, ya que sería muy extenso, sino de señalar lo trascendental que ha sido su labor como compositor a nivel nacional e internacional.

Efectivamente, atribuir a Pedro Iturralde<sup>176</sup> totalmente su éxito a su faceta como intérprete dentro del mundo del jazz y el clásico podríamos decir que es una apreciación errónea. Solamente tenemos que hacernos unas simples preguntas al respecto, ¿qué saxofonista u otro instrumentista amateur, semiprofesional o profesional del planeta no conoce su *Czarda*? ¿En qué conservatorio, escuela o academia de música a nivel nacional o internacional, no hay dentro de la programación didáctica de la asignatura de saxofón o música de cámara una pieza de su catálogo? Si realizamos un balance de todo lo ocurrido en España desde la implantación del saxofón en los Conservatorios hasta la actualidad,

---

<sup>176</sup> Pedro Iturralde (1929- ), saxofonista y compositor español es considerado como una de las grandes figuras del jazz y creador de la fusión de la música española y el flamenco con el jazz (véase apartado III. 2. 3). Son muchas las circunstancias que justifican la naturaleza polifacética de su estilo personal compositivo e interpretativo. Asimismo, cabe destacar sus numerosas colaboraciones con prestigiosos jazzmen como Gerry Mulligan, Don Byas, Donald Byrd, Gary Burton, Hampton Hawes, Tete Montoliu, entre otros, sus numerosos viajes a distintos lugares de Europa y América, y por supuesto sus cualidades innatas como artista. Fue catedrático del Real Conservatorio de Música de Madrid y ha colaborado con prestigiosas orquestas sinfónicas como la Orquesta Radio Nacional de España, entre otras. Durante su etapa docente, por su método *324 Escalas para la improvisación de jazz* (1990), recibió el Premio del Ministerio de Cultura a la edición más destacada en la contribución a la pedagogía.

Como compositor e intérprete ha recibido numerosos premios y reconocimientos a nivel nacional e internacional. Entre los galardones más recientes cabe destacar el otorgado por la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música a “Toda Una Vida” en la XI Edición de los Premios de la Música en 2007, premio que distingue a “uno de los decanos del jazz en España y creador de su fusión con el flamenco”. Este extraordinario galardón, ha laureado a artistas como Silvio Rodríguez, Rocío Dúrcal, Armando Manzanero o Chavela Vargas. También cabe señalar el Premio Príncipe de Viana 2007.

Información extraída de las siguientes fuentes:

Lavanguardia.es-Noticias, actualidad, última hora-Arte. 14 de marzo de 2007. En línea. Disponible en: [www.lavanguardia.es/gen/20070314/51313279756/noticias/pedro-iturralde-premio-a-toda-una-vida-de-la-academ...](http://www.lavanguardia.es/gen/20070314/51313279756/noticias/pedro-iturralde-premio-a-toda-una-vida-de-la-academ...) (20 de marzo de 2007).

MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003.

distinguiremos que esta gran figura, dentro su faceta como compositor ha conseguido resultados extraordinarios. Su música no solamente ha sido implantada en la mayoría de los centros de enseñanza musical reglada y no reglada, sino que además, ha sido grabada por los mejores solistas clásicos del saxofón del siglo XX: Daniel Deffayet, Jean-Yves Fourmeau, Arno Borkamp, etc. Han sido muchas las ocasiones en las cuales se ha utilizado una pieza de este compositor como obra obligada o libre en numerosos concursos públicos nacionales e internacionales, incluso en oposiciones de generaciones anteriores. Precedentemente, muchos profesionales para estar a la altura intelectual del momento, incondicionalmente han tenido que conocerla, interpretarla y por supuesto enseñarla a los alumnos. Después de todos los años que han pasado desde la creación de estas magníficas piezas, hoy en día, podemos señalar que son trascendentales dentro de nuestra formación educativa musical.

¿Qué es lo que tiene su música? ¿En qué elementos se basa para su elaboración? Su música tiene parte de él, espontaneidad, magia y sobre todo humanidad, es la expresión de su alma.

En definitiva, estamos ante un repertorio legendario que evidentemente ha contribuido en la evolución de este instrumento y su literatura hacia el modernismo.

Entre su obra y metodología más representativa cabe destacar:

- *Aires Rumanos y Suite Helénica*, piezas para saxofón alto y piano publicada por la editorial francesa Lemoine.
- *Los armónicos en el saxofón* (1986), es un método muy completo para conseguir un conocimiento exhaustivo de los armónicos naturales y artificiales del saxofón soprano, alto, tenor y barítono.
- *Balada*, pieza inédita para seis saxofones (soprano, tres altos, dos tenores y barítono).
- *324 Escalas para la improvisación de jazz* (1990), es un método muy adecuado para el adquirir un conocimiento íntegro de todas las escalas jazzísticas.
- *Tribute to Trane (Like Coltrane)*. Balada para saxofón tenor solo escrita en 1972.
- *Suite de Jazz*, pieza para cuarteto de saxofones. Tiene cinco movimientos: I) Blues, II) Cool, III) Ballade, IV) Waltz y V) Funky.
- *Suite Helénica*, pieza publicada por la editorial francesa Lemoine para cuarteto de saxofones ó saxofón alto y piano. Esta constituida por cuatro movimientos: 1) Kalamatianos, 2) Funky, 3) Valse y 4) Kritis.
- *Pequeña Czarda* (1982). Existen varias versiones de la pieza (saxofón alto y piano, cuarteto de saxofones, saxofón alto y orquesta). Una de las últimas versiones

que ha realizado es para dos saxofones y fue encomendado por el dúo PARSAX. Su estreno tuvo lugar por el mismo grupo en un recital efectuado en el Conservatorio Profesional de Música de Carcaixent en 2005.

• *Miniatura Impromptu.*

Seguidamente, realizaremos de un análisis de *Tribute to Trane (Like Coltrane)*.

### ***Tribute to Trane (Like Coltrane)***

En cuanto a mis composiciones se podría decir que tengo influencias de casi todo, desde el Swing a la Big-Band pasando por Glen Miller.<sup>177</sup>

Dentro de su repertorio para saxofón una de sus composiciones más excepcionales es *Like Coltrane*, pieza que obtuvo el premio de composición de Mónaco en 1972. Posteriormente a la publicación de esta pieza para saxofón solo, Pedro Iturralde realizó una magnífica adaptación para saxofón tenor y piano, titulándola *Tribute to Trane (Like Coltrane)*. En dicho arreglo, se puede apreciar cómo el compositor realiza un tratamiento armónico totalmente moderno enriqueciendo todavía más la melodía principal.

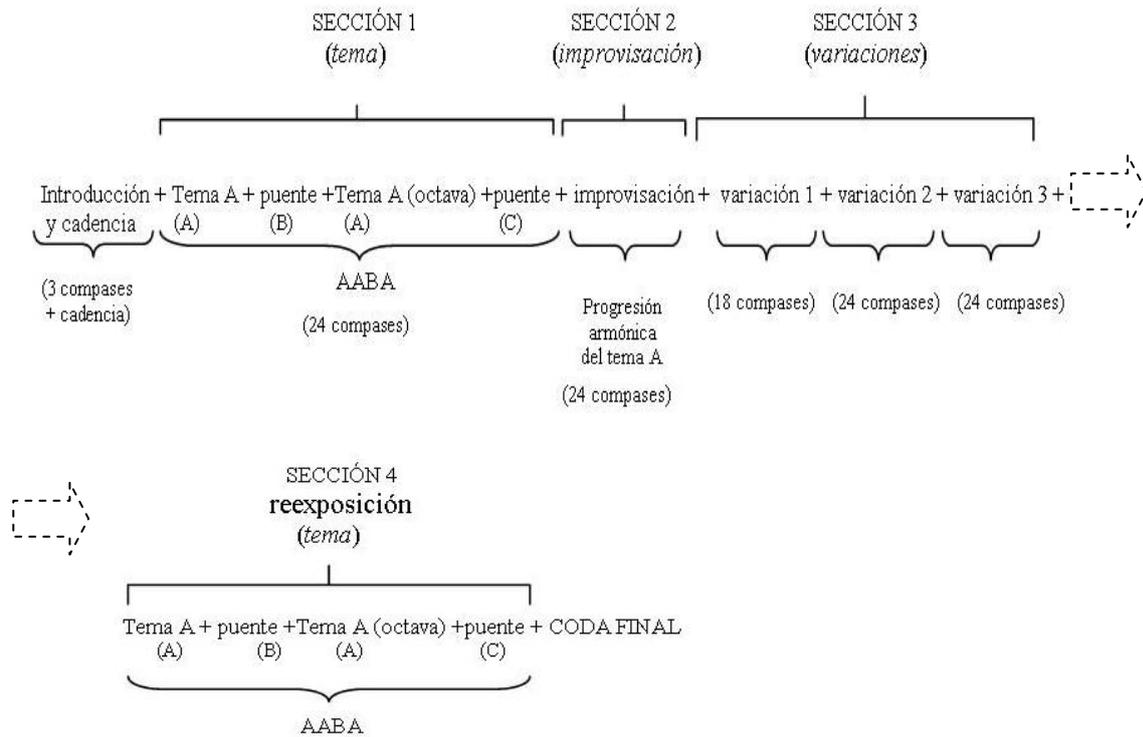
El año 1994 en el Conservatorio Superior de Madrid y dentro de la clase de Pedro Iturralde, de la cual yo era partícipe como alumno, fue la primera vez que interpreté esta pieza. Todavía hoy en día tengo presente cada uno de los consejos que el maestro me dio para conseguir una buena ejecución de la misma. Recuerdo que junto con mi interpretación fundió su sonido. Es difícil describir con palabras la sensación tan espiritual que me causó ese momento (Pérez, Antonio).

La pieza *Tribute to Trane (Like Coltrane)* formalmente está constituida por cuatro secciones. A pesar de que la melodía que expone en tema A tiene estructura AABA, un poco más adelante podremos comprobar cómo la estructura armónica del tema es ABAC.

---

<sup>177</sup> Fuentesanta Gómez, María. “Entrevista a Pedro Iturralde.” *Cadencia, Conservatorio Superior de Música “Manuel Massotti Littel” Murcia*. Vol. 8, 1992, p. 4.

Figura 26. Forma de *Tribute to Trane (Like Coltrane)*:



SECCIÓN 1. La obra comienza con una breve introducción que nos conduce hacia una cadencia “ad libitum” sobre un acorde de séptima de dominante (Bb7) que nos llevará al tema principal. Esta introducción, está elaborada mediante una frase descendente de diseños de cuatro notas. Dentro de ese diseño, las notas melódicamente más importantes son las primeras de cada grupo, es decir, donde recaen los acentos y constituyen el acorde de quinta aumentada.

Ejemplo 172. Iturralde, Pedro; *Tribute to Trane (Like Coltrane)*, introducción, p. 1:



Fuente: Iturralde, Pedro. *Like Coltrane*. Madrid: Mundimúsica, 1972.

El tema principal A, con carácter descendente consta de ocho compases y está formado por una serie de nueve notas. A través de un puente se volverá a reexponer este tema pero en octava alta, y mediante otro puente sucesivo nos conducirá hacia la segunda sección de la pieza. Por lo tanto, en la sección A se puede vislumbrar una estructura formal ABAC de

veinticuatro compases, claramente delimitada por los bloques armónicos de ocho y cuatro compases.

Cuadro 73. Armonía del tema A y de la improvisación de la segunda sección:

A:	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">B-7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">A7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">AbM7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">Db<sup>13</sup>9</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">Ab-7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">G<sup>13</sup>9</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">GbM<sup>9</sup>7</td> <td style="padding: 5px;">B<sup>13</sup>9</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">ii-7/SV7(ii)</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">SV7(V)</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">V7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">V7/IV</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">ii-7/ SV7(vii)</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">SV7(IV)</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">IVMaj7</td> <td style="padding: 5px;">bVII7</td> </tr> </table>	B-7	A7	AbM7	Db <sup>13</sup> 9	Ab-7	G <sup>13</sup> 9	GbM <sup>9</sup> 7	B <sup>13</sup> 9	ii-7/SV7(ii)	SV7(V)	V7	V7/IV	ii-7/ SV7(vii)	SV7(IV)	IVMaj7	bVII7
B-7	A7	AbM7	Db <sup>13</sup> 9	Ab-7	G <sup>13</sup> 9	GbM <sup>9</sup> 7	B <sup>13</sup> 9										
ii-7/SV7(ii)	SV7(V)	V7	V7/IV	ii-7/ SV7(vii)	SV7(IV)	IVMaj7	bVII7										
	(1)																
B:	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">Eb-<sup>9</sup>7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">DMaj<sup>9</sup>7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">DbM<sup>9</sup>7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">Cb<sup>13</sup>9</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">Gb-<sup>9</sup>7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">FM<sup>9</sup>7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">EM<sup>9</sup>7</td> <td style="padding: 5px;">D<sup>#11</sup>9</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">ii-7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">bIIIMaj7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">IMaj7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">bVII7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">ii-7/iv</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">IIIMaj7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">bIIIMaj7</td> <td style="padding: 5px;">SV7</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">(2)</p>	Eb- <sup>9</sup> 7	DMaj <sup>9</sup> 7	DbM <sup>9</sup> 7	Cb <sup>13</sup> 9	Gb- <sup>9</sup> 7	FM <sup>9</sup> 7	EM <sup>9</sup> 7	D <sup>#11</sup> 9	ii-7	bIIIMaj7	IMaj7	bVII7	ii-7/iv	IIIMaj7	bIIIMaj7	SV7
Eb- <sup>9</sup> 7	DMaj <sup>9</sup> 7	DbM <sup>9</sup> 7	Cb <sup>13</sup> 9	Gb- <sup>9</sup> 7	FM <sup>9</sup> 7	EM <sup>9</sup> 7	D <sup>#11</sup> 9										
ii-7	bIIIMaj7	IMaj7	bVII7	ii-7/iv	IIIMaj7	bIIIMaj7	SV7										
A:	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">Bb-7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">A7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">AbM7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">Db<sup>13</sup>9</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">Ab-9</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">G9</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">GbM7</td> <td style="padding: 5px;">B<sup>13</sup>9</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">vi-7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">SV7(V)</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">V7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">V7/IV</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">ii-7/ SV7(vii)</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">SV7(IV)</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">IVMaj7</td> <td style="padding: 5px;">bVII7</td> </tr> </table>	Bb-7	A7	AbM7	Db <sup>13</sup> 9	Ab-9	G9	GbM7	B <sup>13</sup> 9	vi-7	SV7(V)	V7	V7/IV	ii-7/ SV7(vii)	SV7(IV)	IVMaj7	bVII7
Bb-7	A7	AbM7	Db <sup>13</sup> 9	Ab-9	G9	GbM7	B <sup>13</sup> 9										
vi-7	SV7(V)	V7	V7/IV	ii-7/ SV7(vii)	SV7(IV)	IVMaj7	bVII7										
C:	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">F<sup>#</sup>-9</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">F7<sup>(#9)</sup></td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">Cb9</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">Bb7<sup>(b9)</sup></td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">Eb-7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">Ab7<sup>(b9)</sup></td> <td style="padding: 5px;">DbM<sup>9</sup>7</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">ii-7/IV</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">V7/vi</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">bVII7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">V7/ii</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">ii-7</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">V7</td> <td style="padding: 5px;">IMaj7</td> </tr> </table>	F <sup>#</sup> -9	F7 <sup>(#9)</sup>	Cb9	Bb7 <sup>(b9)</sup>	Eb-7	Ab7 <sup>(b9)</sup>	DbM <sup>9</sup> 7	ii-7/IV	V7/vi	bVII7	V7/ii	ii-7	V7	IMaj7		
F <sup>#</sup> -9	F7 <sup>(#9)</sup>	Cb9	Bb7 <sup>(b9)</sup>	Eb-7	Ab7 <sup>(b9)</sup>	DbM <sup>9</sup> 7											
ii-7/IV	V7/vi	bVII7	V7/ii	ii-7	V7	IMaj7											

\*Modificación con respecto a la parte A anterior.

Fuente: Iturralde, Pedro. *Tribute a Trane (Like Coltrane)*. Ms., s.f.

Respecto a la progresión anterior, para la utilización de los modos, se deberá de tener en cuenta las siguientes observaciones:

a) En los acordes bVII7 la escala a utilizar será la lidia b7 con las tensiones 9, #11 y 13; en los acordes bIIIMaj7 la lidia con las tensiones 9, #11 y la 6ª añadida; y en bIIIMaj7 se usará la escala lidia.

b) En el caso del acorde  $Cb_9$  o su correspondiente enarmónico  $B_9^{13}$ , también podría considerarse como un dominante sustituto (SV7/vi). La escala que se deberá utilizar es la mixolidia. Aunque no es un acorde diatónico, el hecho de contener el cuarto grado de la tonalidad de Db y excluir el séptimo, funcionalmente origina un cierto carácter de subdominante. En la música actual y debido a su debilidad es muy raro el uso del acorde sobre el séptimo grado (señalado en la progresión con un 1).

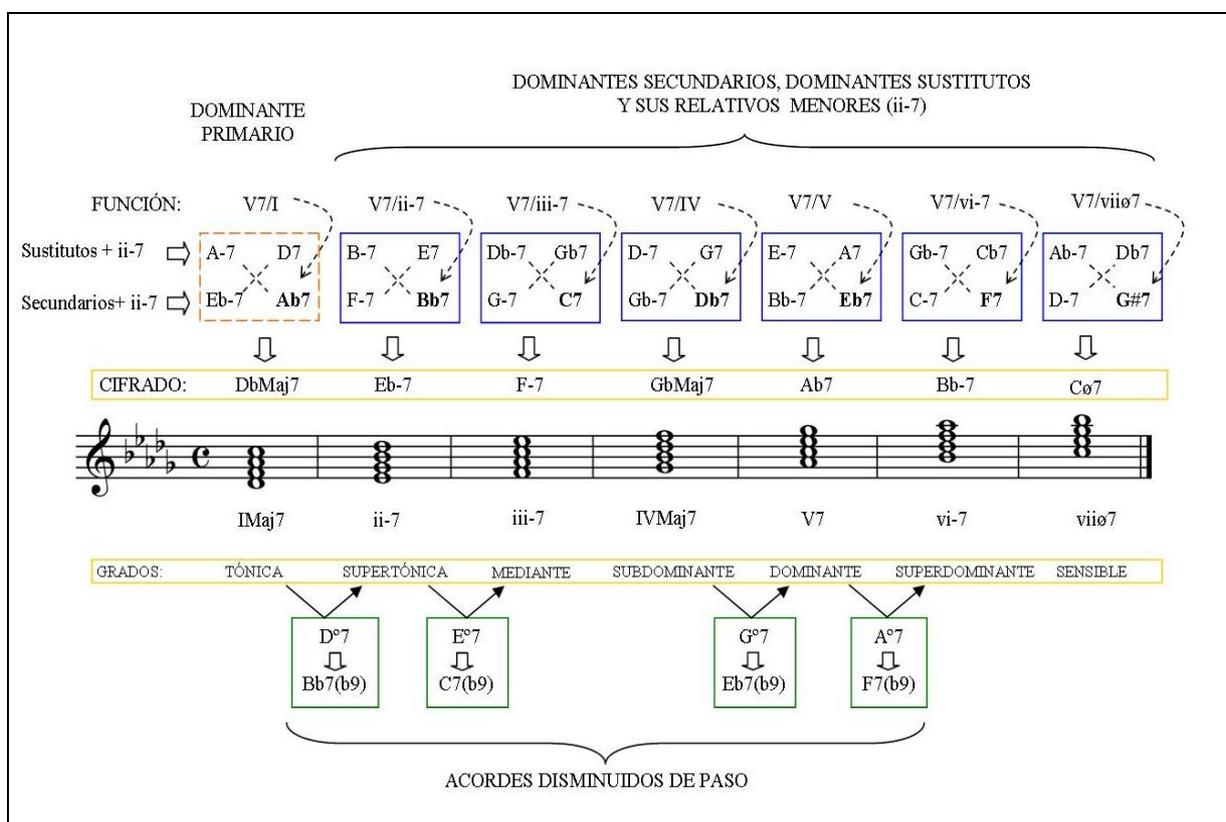
c) Es el mismo procedimiento armónico empleado en los dos compases anteriores, pero una tercera menor ascendente:  $G_b-7$   $FM_7$   $EM_7$   $D_9^{#11}$ . En el cuadro cada uno de los acordes está analizado funcionalmente en  $ii-7$   $bIIIMaj7$   $IMaj7$   $bVII7$

relación a la tonalidad de Db mayor. La utilización de acordes mayores como por ejemplo el bIIIMaj7 y el bIIIMaj7 son habituales en intercambios modales (señalado en la progresión con un 2).



Sin embargo, por tratarse de una pieza con gran carácter jazzístico, para analizar cada acorde de la progresión que utiliza generalmente en toda la pieza me he basado en un esquema donde se plasma la función de cada uno de los acordes que constituyen la tonalidad de Db mayor: acordes diatónicos, dominante primario, dominantes secundarios, dominantes sustitutos con sus relativos menores, y los acordes disminuidos de paso. En este esquema, al igual que en la concepción armónica de Arnold Schönberg, se puede entrever que a partir de una única tonalidad se pueden realizar diferentes modulaciones estableciendo sonoridades muy interesantes (véase el siguiente cuadro).

Cuadro 74. Universo armónico de Db mayor:



Fuente: Pease, Ted. *Jazz Composition*. USA: Berkeley Press, 2003, p. 53.

A diferencia de Ted Pease, en este esquema he incorporado abreviaturas en mayúsculas y en minúsculas para diferenciar los grados menores de los mayores.

SECCIÓN 2. La segunda sección de la pieza, que comienza a partir del número B, es una improvisación con carácter opcional, también de veinticuatro compases y con la estructura armónica de la primera sección (tema A). En la edición de la partitura, el compositor nos propone de manera opcional una improvisación personal realizada en la clase

del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid el 29 de enero de 1990. En ella, podemos ver la maestría del compositor en la técnica de la improvisación.

SECCIÓN 3. Esta sección consta de las siguientes variaciones:

- Variación 1: en este fragmento (del número C hasta el primo tempo), incorpora por primera vez células melódico-rítmicas desarrolladas a partir de elementos del tema A creando entre el saxofón y el piano un diálogo vivaz. Muchas de estas células serán utilizadas en las variaciones siguientes.
- Variación 2: comienza en la letra D (Primo tempo), consta de veinticuatro compases y es una improvisación escrita, exactamente con la misma duración que la sección principal o del tema A. Esta sección nos llevará a la cuarta sección de la pieza. En esta sección, se introduce en pulsación ternaria una de las articulaciones propias del jazz () , enfatizando más las partes débiles de la melodía.

Ejemplo 173. Iturralde, Pedro; *Tribute to Trane (Like Coltrane)*, particella, sección 2, p. 3:



Fuente: Iturralde, Pedro. *Like Coltrane*. Madrid: Mundimúsica, 1972.

Variación 3: Esta sección, la cual comienza a partir del número E, es la última variación de la tercera sección y con su carácter rítmico nos conducirá a la cuarta y última sección, que es la reexposición del tema principal.

Ejemplo 174. Iturralde, Pedro; *Tribute to Trane (Like Coltrane)*, partitura ms., p. 8:

Fuente: Iturralde, Pedro. *Tribute to Trane (Like Coltrane)*. Ms., s.f.

SECCIÓN 4: reexposición del tema principal.

CODA FINAL. La coda final consta de una frase elaborada con arpeggios, con la que nos introduce una cadencia libre improvisada (opcional), para continuar con la reexposición de las células melódico-rítmicas de la introducción sobre arpeggios aumentados, pero en esta ocasión dispuestos en dos periodos. Después, proseguirá con otros dos periodos más utilizando sonidos múltiples naturales. Terminará con una última frase con carácter ascendente y muy brillante en la tonalidad de Do menor enlazada a una escala cromática en armónicos.

Para finalizar este apartado, manifestaré a modo personal que la esencia y naturaleza espiritual que expresa cada una de sus composiciones es debida principalmente a su condición de artista innata, junto con su gran discernimiento armónico-melódico de cada una de sus obras. Prueba de ello es el resultado final de este análisis en el cual se pone de manifiesto la importancia que tiene adquirir una comprensión absoluta de procedimientos armónicos para conseguir una melodía personal interesante y novedosa.

Como hemos podido observar en la realización del análisis armónico, yo me he declinado por una opción más coetánea entre los jazzmen o compositores de música moderna denominada “Universo Armónico” de Db Mayor, pero como también he indicado, se pueden tomar otros caminos semejantes. Personalmente, considero que el método con el que se ha elaborado este análisis es más fácil de discernir, ya que hay menos abreviaciones.

### **III. 3. 5. 5. Diferentes procedimientos melódicos dentro de la composición del siglo XX. La música y las matemáticas en el repertorio de saxofón de la segunda mitad del siglo XX: permutaciones, combinaciones y otros procedimientos compositivos utilizados en el jazz. Charles Soler, Agustín: *Strenght*. “La organización interválica como medio de expresión”**

La música siempre ha estado vinculada en menor o mayor medida con las matemáticas y la estadística. Muchos compositores del siglo XX han destacado por la aplicación de procedimientos relacionados con la improvisación y el uso de probabilidades matemáticas en la música. Uno de los representantes más significativos música contemporánea es el compositor Iannis Xenakis (1922-2001), el cual estableció una concepción musical basada en ideas y patrones matemáticos cimentados sobre la teoría de conjuntos, la teoría de probabilidades y el raciocinio simbólico.

Si observamos gran parte del repertorio para saxofón surgido después de 1950, podremos apreciar cómo gracias al uso y explotación de las computadoras y la electrónica el concepto compositivo evolucionaría adherido enormemente a las matemáticas. En el desarrollo musical del siglo XX, al igual que ocurre en otras artes como por ejemplo la pintura, podemos entrever cómo los modelos en cuanto a las diferentes posibilidades de combinación y otras técnicas creativas han ido evolucionando progresivamente. El repertorio acontecido justifica cómo muchos de estos sistemas compositivos se han establecido de manera convencional entre compositores de diferentes generaciones.

Del mismo modo, dentro del jazz hay especialistas que en sus temas y sobre todo en el arte de la improvisación han recurrido a diferentes sistemas para simplificar y organizar el material melódico y armónico empleado. En la actualidad, muchas de estas técnicas, empleadas en los talleres y escuelas más importantes de música moderna y jazz, siguen siendo mecanismos fundamentales para mejorar diversos aspectos creativos. No solamente incrementan la memoria del intérprete, sino que hacen posible lograr una rápida familiarización con la búsqueda de posibles combinaciones melódicas dentro de las progresiones armónicas más elaboradas y por supuesto aumentan el poder de concentración en la ejecución.

Entre algunos de los sistemas empleados por los jazzmen para la elaboración melódica predomina la práctica de la permutación<sup>178</sup>, es decir, las distintas formas en que se pueden ordenar los “n” elementos de un conjunto.

Cuadro 75. 24 permutaciones de 1-2-3-4:

1235	2153	3125	5123
1253	2135	3152	5132
1325	2315	3215	5213
1352	2351	3251	5231
1523	2513	3512	5312
1532	2531	3521	5321

<sup>178</sup> Bergonzy, Jerry. *Melodic Structures*. Vol. 1. USA: Advance music, 1994, pp. 10-11.

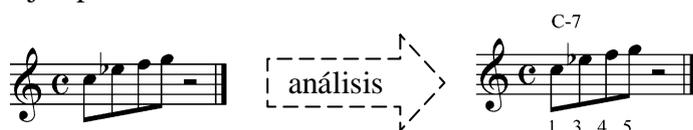
Ejemplo 175. Permutación melódica sobre cuatro corcheas:



Mediante este procedimiento el intérprete o compositor puede abarcar 24 formas diferentes de comenzar un posible solo o tema independientemente del estilo o forma.

Por otra parte, el jazzista está habituado a cifrar mediante números cada grado de la escala o del acorde. La rutina de analizar melódico-armónicamente los temas que escuchan e interpretan, interviene de forma evidente en la creación de sus temas y solos. Otro de los métodos que emplean es la utilización de patrones básicos que van utilizando en sus estructuras en diferentes especies de acordes.

Ejemplo 176. Patrón melódico:



Los patrones más básicos están supeditados a los análisis melódicos. En los análisis melódicos es imprescindible distinguir las notas principales de las secundarias. Las notas principales se caracterizan por pertenecer generalmente al acorde, mientras que las notas secundarias<sup>179</sup> son las notas que no están vinculadas de forma directa al acorde y que de manera corriente se mueven por grado conjunto.

Dentro de las notas principales, hay que hacer una clara diferenciación entre las notas del acorde y las tensiones del mismo. El procedimiento analítico consistirá en determinar una clasificación melódica indicando, debajo de cada nota, la nomenclatura que caracteriza el intervalo que hay entre la fundamental de la especie del acorde al que afecta y dicha nota.<sup>180</sup>

A continuación, expondremos un análisis sobre el patrón melódico<sup>181</sup> del ejemplo anterior donde podremos observar la siguiente apreciación: las notas del acorde estarán determinadas mediante números del uno al siete y las tensiones del nueve al trece.

<sup>179</sup> Las notas secundarias también reciben el nombre de notas de aproximación.

<sup>180</sup> Herrera, Enric. *Técnicas y arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona: Antoni Bosch, editor, S.A, 1995, pp. 25-26.

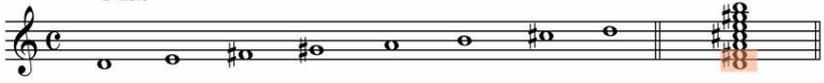
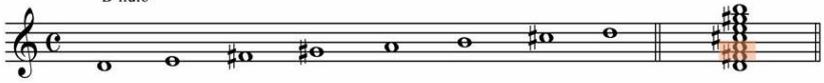
<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 84.

Cuadro 76. Análisis del patrón melódico sobre diferentes acordes:

Acorde	Análisis	Patrón
C-7	1-3-4-6	C-7 1 3 4 6 
AbΔ7	3-5-6-7	AbΔ7 3 5 6 7 
F-7	5-7-8-9	F-7 5 7 8 9 
DbΔ7	7-9-10-#11	DbΔ7 7 9 10 #11 
Bb-7	9-11-12-13	Bb-7 9 11 12 13 
A-7(b5)	3-b5-b6-7	A-7 (b5) 3 b5 b6 7 
G-7(b5)	4-b6-7-1	G-7 (b5) 4 b6 7 1 
G-7 (iii-7 de Eb)	11-b13-14-15	G-7 11 b13 14 15 
EbΔ7 y Eb7	6-1-2-3	EbΔ7 Eb7 6 1 2 3 
D-7(b5) y D7sus4b9	7-b9-10-11	D-7(b5) D7sus4b9 7 b9 10 11 
B7alt	b9-10-#11-b13	B7alt b9 10 #11 b13 
A7alt	#9-#11-b13-14	A7alt #9 #11 b13 14 

Para conseguir un dominio absoluto de esta técnica, previamente hay que adentrarse en el trabajo de diferentes ejercicios prácticos. Uno de los más aconsejables es practicar la improvisación en progresiones básicas utilizando cada vez una región diferente de los acordes que vayan apareciendo. En el siguiente ejemplo, distinguiremos cuatro regiones diferentes modo de D lidio.

Ejemplo 177. Ejercicio práctico: regiones del modo lidio:

<p>D lidio</p> 	<p>1ª región: fundamental y tercera</p>
<p>D lidio</p> 	<p>2ª región: tercera y quinta</p>
<p>D lidio</p> 	<p>3ª región: quinta y séptima</p>
<p>D lidio</p> 	<p>4ª región: séptima y tensiones diatónicas</p>

El trabajo constante de recursos con características similares a los expuestos, posibilita al intérprete la retención y reconocimiento de ciertos elementos difíciles en el momento preciso de la ejecución.

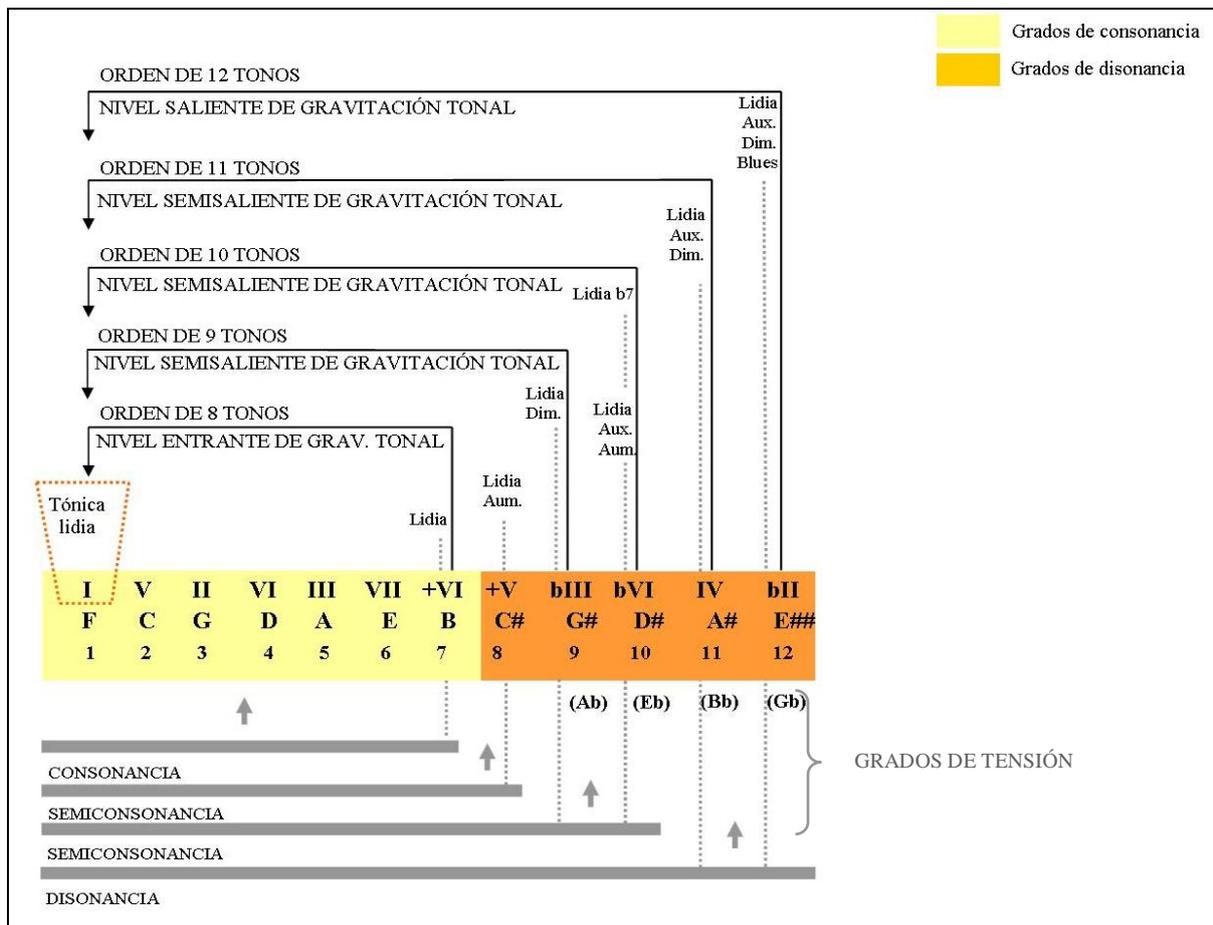
Otro de los procedimientos interesantes que se utiliza en la improvisación es el tratamiento comedido de las notas más o menos disonantes. Para ello existe cabe destacar el método de organización melódica *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*<sup>182</sup>, principal recurso melódico del Jazz Modal creado por el baterista George Russell (Cincinnati, EE. UU., 1923). Es un método muy eficiente para llegar a adquirir un dominio prácticamente absoluto sobre el control de salida y entrada de la tonalidad. A través de éste, se proporciona a todos los sonidos de la melodía una organización tonal mediante el orden lidio cromático de gravitación tonal. La estructura de este orden se basa en la escalera de quintas de la escala lidia. En su categoría de campo gravitatorio tonal unificado, será esta escala la que ofrezca el

<sup>182</sup> Russell, George. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. S.f. En línea. Disponible en: [www.tomajazz.com/perfiles/clcot.htm](http://www.tomajazz.com/perfiles/clcot.htm) (25 de Junio de 2006).

origen de la gravitación tonal y constituirá el fundamento de la Escala Lidia Cromática con sus correspondientes siete escalas lidias. Para la aplicación de la denominada gravedad tonal se toma como referencia la escala lidia porque al poseer el cuarto grado aumentado origina que las escalas no sean resolutivas.

Este método de construcción melódico-armónico ha sido explotado tanto en la música clásica como en el jazz. Dentro de la música clásica destacará el estilo Impresionista con su mayor exponente Maurice Ravel y dentro del mundo jazzístico cabe destacar el Jazz Modal con Miles Davis. En ambas tendencias se centraban en la combinación de diferentes niveles de una Escala Lidia Cromática originando un control sobre la tonalidad que permite entrar y salir del acorde.

Cuadro 77. Rusell, George. The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization:



Obtendríamos una lista inmensa si realizáramos una clasificación de los estándares de jazz más representativos creados a partir de elementos y procedimientos melódico-rítmicos semejantes a los expuestos anteriormente. Simplemente haremos referencia a uno de los

temas simbólicos del jazz, es decir, *Blue Train* del gran saxofonista y compositor John Coltrane. La melodía principal de esta pieza bluesística está elaborada anacrúsicamente mediante un motivo melódico-rítmico basado en cinco notas que va repitiéndose en toda la estructura general del tema, excepto en el quinto grado ( $Bb7+9=Bb\#9$ ). Si trasportamos la melodía principal un tono ascendentemente, observaremos cómo realmente se trata del mismo motivo anteriormente analizado pero con otra disposición u ordenación interválica. La flecha nos indica la anticipación, de forma que el análisis melódico realizado, corresponde a cada grado de la estructura básica del tema.

Ejemplo 178. Coltrane, John; *Blue Train* (1957), p. 1.

The image displays a musical score for the jazz piece "Blue Train" by John Coltrane. It is divided into two systems, B and C. System B, labeled "MELODY IN UNISON", shows a melodic line in a 4/4 time signature with a key signature of two flats. The melody is characterized by a five-note motif (5 7 9 7 1) that is repeated across several measures. Chord changes are indicated above the staff, including  $A\flat 7+4$ ,  $E\flat 7+9$ ,  $B\flat 7+9$ , and  $E\flat 7+9$ . Red arrows and numbers (5 7 9 7 1) indicate the fingering and the specific notes of the motif. System C, labeled "MELODY" and "HARMONY", shows the same melodic line in a different register, along with the corresponding harmonic accompaniment. A specific fingering pattern (1 #9 b13 11 3) is highlighted in red for the melody in system C. The score includes treble and bass clefs, a 4/4 time signature, and various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Fuente: Aebersold, Jamey. *Classic Songs from the Blue Note Jazz Era*. Vol. 38. New Albany, IN (USA): Jamey Aebersold Inc., 1986.

Realmente, el tema en si es muy simple en todos los sentidos (armónico, rítmico y melódico) pero si contemplamos la transcripción del solo que realiza en la primera grabación de este tema el mismo John Coltrane<sup>183</sup> (colección Blue Note) quedaremos atónitos del nivel técnico y expresivo conseguido. El solo comprende ocho ruedas establecidas sobre la estructura básica expuesta al principio del tema, pero con un tratamiento melódico-armónico más complejo y al mismo tiempo original. Coltrane superpone escalas y añade dentro de la progresión básica otros patrones y acordes que dan más dinamismo a las frases improvisadas.

<sup>183</sup> Coltrane, John. *Blue Train*. USA: Blue Note, 1985. Rtp: Capitol Records, 1996.

Ejemplo 179. Transcripción de Don Sickler del solo realizado en el memorable álbum *Blue Trane* (Blue Note BST 81577) grabado el 15 de septiembre de 1957:

Fuente: Jazz Artist Series, *The Artistry of John Coltrane*. Nueva York: The Big 3 Music Corporation, 1979, pp. 21-25.

Dentro de una estructura de blues se puede efectuar un solo utilizando diferentes procedimientos. En todo este solo podemos ver cómo Coltrane parte de diversas zonas consiguiendo sonoridades firmes y perfectamente elaboradas. El inicio de éste contrasta con la estabilidad melódico-armónica que produce la exposición del tema principal. Ese contraste, en parte es debido a la inestabilidad desencadenada por las tensiones que poco a poco van apareciendo en el mismo (véase el análisis del ejemplo anterior).

Uno de los inconvenientes que puede tener un intérprete en el período creativo y sobre todo en el mismo intervalo de la improvisación es un olvido parcial de patrones motivicos o movimientos melódicos o armónicos que favorezcan y engendren un encauzamiento correcto de cada frase, periodo o sección, sin abandonar la cualidad inherente del propio artista, la intuición. Para que este pequeño conflicto no llegue a agravarse, es importante que el músico restablezca los principios o fundamentos esenciales de forma activa, continua y prácticamente sin ayuda de ningún medio. Antes de llegar a consolidar un estilo personal es importante adquirir un conocimiento general básico en todos los conceptos y esto se consigue mediante la memorización de patrones, frases, características personales de cada artista, de diferentes estilos, etc. Es decir, el verdadero artista no debe desvincular la experiencia artística

asimilada en vivencias pasadas del presente y todavía menos del futuro. Este tipo de recuerdo<sup>184</sup> se denominaría “reproducción”. Su práctica es beneficiosa y conveniente para que el improvisador acreciente la cantidad de información retenida. De ahí, la importancia de la escucha (audiciones), transcripción y, sobre todo, la aplicación de los conocimientos adquiridos en conciertos. Es evidente que cada ser humano posee diferentes aptitudes artísticas innatas, pero la historia nos demuestra una y otra vez que estas aptitudes tienen que estar reforzadas con un profundo e intenso trabajo personal comprendiendo desde los principios más básicos hasta los más complejos.

**Charles Soler, Agustín<sup>185</sup>: *Strength*. “La organización interválica como medio de expresión”**

Antes de adentrarnos en el análisis de esta pieza, expondremos literalmente dos reflexiones muy interesantes del mismo compositor donde se confirma de antemano la premeditación con la cual elabora cada proceso creativo y evidencia la influencia del jazz sobre la pieza *Strength*:

. . . no considero la técnica como el único medio de realización musical, más aún si ésta se halla alejada de la realidad musical resultante. Para mi es muy difícil -para no decir imposible- concebir la música a partir de un ideario-fórmula. En todo caso, el proceso de desarrollo y elección

---

<sup>184</sup> Según los psicólogos los recuerdos se pueden clasificar en cuatro categorías: reintegración, reproducción, reconocimiento y reaprendizaje (MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003).

<sup>185</sup> Agustín Charles Soler, nació en Manresa (Barcelona) el 12 de Julio de 1960, ciudad donde comenzó sus estudios musicales. Proseguiría sus estudios en los Conservatorios de Barcelona, Badalona y en el Liceo. Su estudio en cuanto a la interpretación pianística fue realizado con Ángel Soler.

Sus primeras composiciones musicales fueron dirigidas por Miquel Roger y Albert Sardà, y proseguidas por Josep Soler. Posteriormente estudia en Italia con Franco Donatoni (Accademia Chigiana), en Francia con Luigi Nono, y en la Escuela de Música de Eastman con Samuel Adler (Universidad de Rochester, New York). Asimismo, ha estudiado con compositores y directores tan prestigiosos como Joan Guinjoan, Cristóbal Halffter, J.R. Encinar y Ros Marbà.

Su obra posee un extenso palmarés, destacando tanto premios nacionales como internacionales. También cabe distinguir su labor realizada dentro de la investigación y sobre todo su estudio analítico de la música española del siglo XX.

En la actualidad, posee el título de doctor en historia del arte y es catedrático de composición en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza, cargo que compagina con el de profesor de composición en la Escuela Superior de Música de Cataluña [Fuente: Agustín Charles Soler. “Autoanálisis.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.agustincharles.com/analisis/agustincharles/agustincharles.html> (21 de abril de 2006)].

del material es algo posterior a la concepción de la idea, procedente esta de la imagen sonora inicial que tengo de ella. Sin esa imagen me resulta muy difícil abordar su continuidad.

Cuando hablo de imagen, no se trata de un elemento concreto. Éste puede variar en cada obra, e incluso dentro de aquella misma. Puede tratarse, desde un núcleo interválico limitado hasta un simple elemento tímbrico. En ambos casos deberán ser, sin embargo, elementos suficientemente reconocibles como para ser identificados con claridad. Se trata, simplificando al máximo los conceptos, de la ampliación del motivo o tema.

Para su consecución considero absolutamente necesaria la distribución temporal de todos los acontecimientos musicales. No concibo la obra si no es mediante la imaginación de todo el proceso formal posterior, previsto a priori, puesto que eso repercutiría negativamente en el desarrollo final de la obra. A mi juicio una obra debe durar el tiempo justo y necesario. Para ello utilizo diversos modelos de trabajo según las necesidades de la obra y el condicionamiento de la imagen. Evidentemente, cada período de composición conlleva un cambio paulatino de estos procedimientos. En el periodo actual es la resolución áurea la más utilizada para desarrollar la fragmentación temporal, si bien se comparte con otros modelos de realización.

Otra de mis obsesiones a la hora de la realización musical ha sido, desde siempre, la de organizar el desarrollo interválico, puesto que este tiene relación directa con las alturas. Sin duda, se trata de mi relación inicial con el mundo creativo de la escuela vienesa y la herencia del pasado clásico la que marcan la decisión de tomar ése medio y no otro. Tras haber renunciado a la tonalidad u otros modelos de sistematización modal o serial había que buscar un modelo que me diera, de uno u otro modo, la coherencia suficiente para desarrollar un medio de realización uniforme. Desde mi punto de vista, el procedimiento tonal y modal no conlleva únicamente el uso de una u otra altura, puesto que esto es una consecuencia de aquel, sino que también presupone la repetición de intervalos que se hallan en su estructura interna. De hecho, el motivo es, en si mismo, una estructura interválica que se repite en distintas alturas y en distintas posiciones, pero que mantiene un mismo orden orgánico. Es éste el que en mi caso proporciona la coherencia del discurso, sin olvidar, claro está, los aspectos formales y texturales.

Desde mis primeras obras se mantiene, por lo antedicho, un sentido de organicidad interválica que creo muy significativo (. . .) (Agustín Charles)<sup>186</sup>.

Siempre que he interpretado esta pieza he tenido una sensación de proximidad a la música jazzística y al funky. Personalmente creo que esta sensación queda totalmente implícita con los ritmos que el compositor entrelaza dentro de la melodía. Mi inquietud por saber si realmente el compositor había compuesto esta obra pensando en la música de jazz y el funky me llevó a escribirle un correo electrónico. En este correo electrónico le expuse brevemente mi punto de vista sobre mi impresión sobre la pieza y le pedí que por favor me remitiera si estaba o no en lo cierto. Él me respondió literalmente de la siguiente forma:

---

<sup>186</sup> *Ibíd.*

Strength no está escrita pensando en jazz ni en el funky, pero yo, a mis veinte años toqué al piano mucho jazz y funky, así que de una u otra manera eso siempre estará ahí, con los ritmos entrecortados, el movimiento ternario y ese juego siempre direccional que tiene este tipo de música. Hay varias obras que he escrito dedicadas al jazz, aunque la más importante es *Ambients*, en la que incluso en la disposición en el escenario los instrumentos se sitúan como una orquesta de jazz (Agustín Charles, “*Composición Strength*”).<sup>187</sup>

Por lo tanto, nos encontramos ante una pieza que en parte refleja sus vivencias e implícitamente evidencia los rasgos más característicos de la música de jazz y el funky.

### **Análisis de *Strength***

*Strength* de Agustín Charles es una de las composiciones españolas más extraordinarias del repertorio para saxofón solo de finales del siglo XX. Fue creada en el año 1994 y dedicada al saxofonista Dr. Israel Mira, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Alicante.

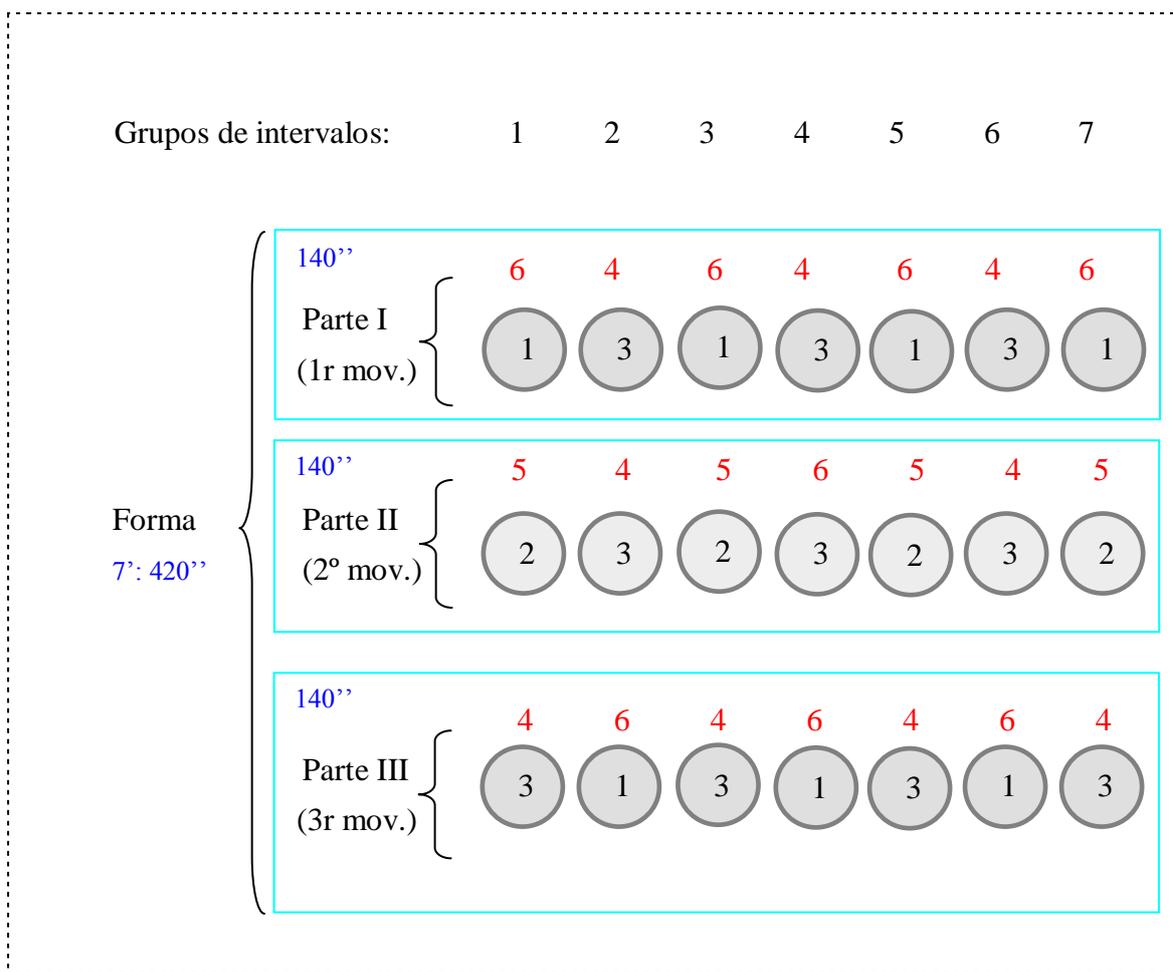
La construcción melódica de la pieza da muestras de su obstinación sobre el tratamiento interválico. En su desarrollo emplea la combinación de seis intervalos ordenados en siete grupos de intervalos divididos a su vez en dos subgrupos: intervalos pequeños (1, 2 y 3 semitonos) e intervalos grandes (4, 5 y 6 semitonos). La ampliación de los mismos corresponderá a su inversión. Por otra parte, podemos apreciar que durante toda la pieza existe una prioridad sobre la utilización de los intervalos 1 y 3, intervalos que sirven de enlace con todos los restantes.

La disposición y ordenación interválica está vinculada con el desarrollo formal de la pieza, es decir, *Strength* se cimienta sobre una base formal seccionada igualmente en tres partes, diferenciadas por los mismos *tempi*. En cada una de las partes el compositor esgrime un modelo interválico determinado y, como se puede en los ejemplos, con dos intervalos desiguales.

---

<sup>187</sup> Charles Soler, Agustín. “*Composición Strength*.” Comunicación por correo electrónico a Antonio Pérez. 14 de Febrero de 2007.

Cuadro 78. Sistema interválico de la organización melódica de *Strength*:



Fuente: Agustín Charles Soler. "Autoanálisis". En línea:

<http://www.agustincharles.com/analisis/agustincharles/agustincharles.html> (21 de Abril de 2006).

### Forma de la pieza:

Parte I, With Violence: movimiento que representa la fuerza, caracterizado por numerosos y dificultosos saltos interválicos, los cuales al igual que el ritmo empleado proporcionan a la pieza un carácter enérgico. La incorporación de frases generalmente rítmicas sobre el compás ternario evidencia su acercamiento a la música jazzística (véase el ejemplo siguiente).

Hay intervalos que corresponden a inversiones de los mismos, por lo tanto habrá que tenerlo en cuenta a la hora de realizar el análisis melódico-interválico. También podemos ver como el compositor utiliza otros intervalos entre los fundamentales de cada unidad modular.

Ejemplo 180. Charles Soler, Agustín: *Strength*, particella, compás 1-4, p. 1:

Fuente: Charles Soler, Agustín. *Strength*. Valencia: Rivera, 1994.

Parte II, Mysterious, with character. Es un movimiento opuesto al anterior pero que también exterioriza una agitación dentro de un espacio limitado.

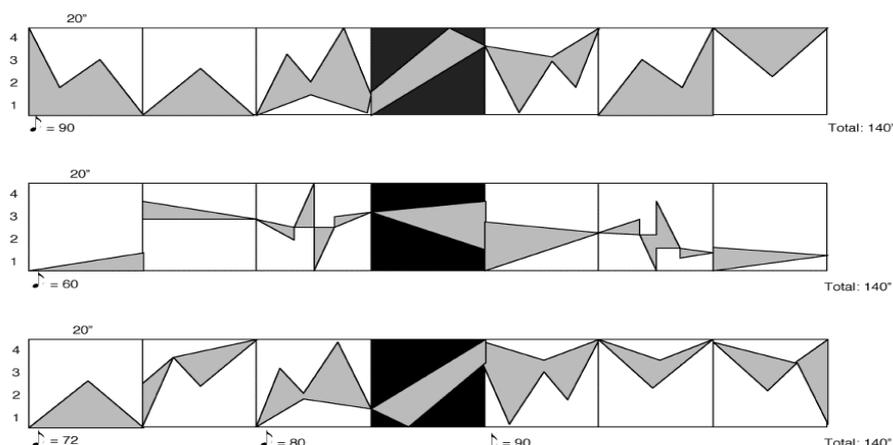
Ejemplo 181. Charles Soler, Agustín: *Strength*, particella, Mysterious with character, compás 70:

Fuente: ibídem.

Parte III, Tempo I. Hay una vuelta a la idea inicial, es decir, a la “fuerza”.

Según el compositor, la creación de la pieza también va a estar determinada preliminarmente por la siguiente representación gráfica, donde tendrá presente como principal componente la duración y la pulsación establecida. Advertiremos que, dentro de la estructura integral de la pieza solamente se emplean cuatro tempos diferentes subordinados a la pulsación de corchea (  $\text{♩} = 90, \text{♩} = 60, \text{♩} = 72, \text{♩} = 80$  ).

Figura 28. Representación gráfica de *Strength*<sup>188</sup>:



Agustín Charles, antes de irrumpir en el proceso creativo, pone de manifiesto un esquema gráfico concreto a partir del cual da forma a la pieza. Como se puede vislumbrar en el esquema, cada una de estas partes tiene una duración aproximada de 140 segundos, es decir, un tercio del total de los siete minutos de la duración total de la pieza. Cada una de estas tres partes se encuentra seccionada en otras siete partes con veinte segundos de duración cada una específicamente. Mediante la figuración trazada en el esquema, el autor determina cómo tratar el espacio, la distribución y la altura de toda la pieza.

Como consideración final señalaremos que a la hora de realizar una composición dentro de cualquier estilo, este procedimiento interválico dificulta considerablemente la elaboración melódica, pero a su vez crea un énfasis expresivo más meticuloso y hace que el compositor posea un control prácticamente absoluto de la organización melódica horizontal.

*Strength*, es una pieza que sin llegar a una extrema complejidad, plasma unos procesos melódicos y formales muy originales. La manera con la cual es tratada cada una de las partes, hace entrever un procedimiento encadenado de textura modular que posibilita al autor disponer de múltiples organizaciones melódicas obtenidas de diferentes elementos generalmente simples pero muy espontáneos. Por otro lado, podemos entrever que a pesar de que el autor utiliza desde los cimientos de la pieza procedimientos muy cercanos a métodos matemáticos, en todo momento pone de manifiesto su desinterés hacia los mismos, ya que él considera que en la mayoría carecen de coherencia musical. También hay que destacar la influencia implícita del jazz y el funky, manifestada principalmente por la utilización de

<sup>188</sup> Agustín Charles Soler. "Autoanálisis". S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.agustincharles.com/analisis/agustincharles/agustincharles.html> (21 de abril de 2006).

ritmos discontinuos y desiguales dentro de una pulsación ternaria formando un vínculo constantemente orientado hacia direcciones determinadas por el mismo autor.

No estoy interesado en realizar estos procedimientos basándome en procedimientos matemáticos. Cada obra tiene que poseer una estructura ideal que delimite tanto su tiempo como sus acontecimientos, pero la complejidad estructural interna nada tiene que ver con este hecho, ya que una sucesión formal acorde con un procedimiento matemático de cualquier índole no presupone que su acontecer se produzca con coherencia musical. Con el paso del tiempo me he dado cuenta de que para mí cada día poseen menor importancia estos aspectos, si bien no por ello deben ser dejados de controlar con un mínimo de rigor (Agustín Charles).<sup>189</sup>

### III. 3. 6. El minimalismo: contexto histórico. “Vuelta a la simplicidad”

Durante la década de los 60 y como reacción a los excesos de las creaciones de la posguerra, resurgieron un conjunto de jóvenes compositores americanos influenciados por la figura John Cage que abrieron un nuevo camino a través de creaciones establecidas mediante la superposición de elementos clásicos y populares con una limitación organizativa de sus materiales radicalmente simplificada. En estos materiales utilizaban patrones melódicos estáticos con constantes reiteraciones y tenues permutaciones rítmicas. Entre todos los compositores cabe destacar La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass. Esta corriente denominada Minimalismo<sup>190</sup> tomó otra trayectoria con respecto a la denominada Indeterminación, es decir, restableció una nueva concepción musical basada en los principios más elementales de la música, creando una influencia trascendental en el repertorio de saxofón de la segunda mitad.

En contraposición a numerosas corrientes, el material que se utiliza para la composición de las obras era más reducido, con clara influencia oriental, estructuras tonales estáticas en las

---

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> La corriente Minimalista también se denomina como música de sistemas, música de proceso o música repetitiva. Entre sus precursores de la música occidental destacan: Pérotin (c. 1200) con sus organas, Richard Wagner (1813-1883) con su preludio *El oro del Rin* y algunas de las piezas de Erik Satie. Si embargo, es importante subrayar que los antecedentes más significativos no se encuentran dentro de la música occidental sino en numerosos modelos de la música popular de Indonesia y de África.

Información extraída de las siguientes fuentes:

MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003.

Morgan, Robert P. *La Música del Siglo XX*. USA: W.W.Norton & Company Inc., 1991. 2ª ed. 1999. Barcelona: Ediciones Akal, S.A., 1994, pp. 445-456.

cuales el autor se limita a uno o muy pocos acordes diferentes e iterativos, reiteración de ritmos aditivos, equilibrio textural y una sistemática asiduidad temática.

Dentro de todos los compositores anteriormente mencionados y por su vinculación con el mundo del jazz, nos vamos a centrar en Terry Mitchell Riley. No obstante, la investigación de campo evidencia que los demás compositores también tuvieron una proximidad a este estilo, en concreto Steve Reich con su pieza *New York Counterpoint*, en la cual el compositor se influencia en la forma de tocar y en el sonido del mítico clarinetista Benny Goodman y el jazz temprano (véase en el app. V. 2. 2. 13).

### III. 3. 6. 1. Riley, Terry: *In C*. Su influencia en otros compositores

Terry Mitchell Riley<sup>191</sup>, es considerado como el primer compositor que ha orientado la composición según modelos melódicos repetitivos. La base principal de sus composiciones se basa en la experimentación de bucles de cintas con repeticiones constantes de fragmentos pequeños de materiales grabados generalmente dentro de espacios regulares. Estas repeticiones, las cuales en algunos momentos parecen ecos, en ocasiones producen ciertas complejidades. Al igual que los otros compositores, ha estado ligado a la música india, de la cual ha sabido introducir sus rasgos más singulares.

Respecto a sus muchas colaboraciones con diferentes músicos de jazz cabe destacar su participación con el jazzmen y trompetista estadounidense Don Cherry (1936- )<sup>192</sup>, uno de los representantes más importantes del estilo Free Jazz y del Jazz Fusion. Quizás el interés de Riley hacia el estilo jazzístico Free Jazz principalmente se debiera a las similitudes que este mismo estilo ofrecía con el género minimalista en cuanto a sus características distintivas, ya que, durante la improvisación los ejecutantes improvisaban de forma simultánea e independiente, sin seguir en la mayoría de los casos una estructura predeterminada y

---

<sup>191</sup> Compositor, saxofonista y pianista americano nacido en Colfax (CA) en 1935. A pesar de que recibió una educación formal en su estilo personal, además de la influencia de John Cage, también tiene influencias de La Monte Young, del jazz y de la música clásica del norte india. Tal fue su influencia de la música india que profesionalmente se dedicó unos años a la docencia de esta especialidad en Mills College de Oakland, California [Información extraída de la siguiente fuente: Radio Bethoven FM Terry Riley In C. S.f. En línea. Disponible en: [www.beethovenfm.cl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1048&Itemid=49](http://www.beethovenfm.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=1048&Itemid=49) (9 de junio de 2006)].

<sup>192</sup> Se puede considerar que este músico experimental, llegó al jazz por un camino análogo al de su colega y primer director musical, Ornette Coleman. Fusionó los elementos propios del estilo jazzístico Free Jazz con elementos de la música africana y oriental. Al igual que en la música de Riley, la incursión de escalas modales también va a ser una característica determinante dentro lenguaje tan singular de este trompetista.

obteniendo un clima de caos en cierto modo ordenado.<sup>193</sup> En ambas expresiones predomina un empleo constante de la disonancia, la incorporación de frases rápidas y la utilización de compases sin pulso rítmico, entre otros aspectos.

Entre los compositores que se han influenciado sobre su música destacan los estadounidenses John Coolidge Adams, Laurie Anderson, Michael Torke, David Lang, Julia Wolfe; los británicos Michael Nyman, Gavin Bryars y Howard Skempton, los cuales entrelazaron su influencia con la del compositor Cornelius Cardew; y en el Reino Unido Steve Martland, entre otros.

Entre sus obras escritas para saxofón cabe destacar:

- *Cantata*. Pieza para voz mezzo soprano, saxofón tenor, vibráfono, violonchelo y piano (Ed. Peters)
- *Mandala Miniaturas*. Pieza para cuarteto de saxofones dedicada a la agrupación Amherst Saxophone Quartet y editada por el mismo compositor.
- *Peppy Naggod's Phantom Band*. Pieza escrita en 1970 para saxofón alto y cinta.
- *Persian Surgery Derviches*. Pieza escrita en 1971 para saxofón soprano, percusión y cinta.
- *Dorian Reeds*. Pieza para saxofón soprano y delay escrita en 1964 por el mismo compositor y transcrita y reconstruida en partitura por Ulrich Krieger en 2001. Esta pieza, está elaborada mediante 62 motivos repetitivos íntegramente en el modo dórico de Mi. Solamente si observamos los motivos hay dos notas que no corresponden a este modo, es decir, en el motivo 34 y 54 introduce el Do natural y en el compás 43 un fa natural. Este cambio es mínimo y perturba de forma exigua al modo en si.

Ejemplo 182. Riley, Terry; *Dorian Reeds*, introducción, p. 1:

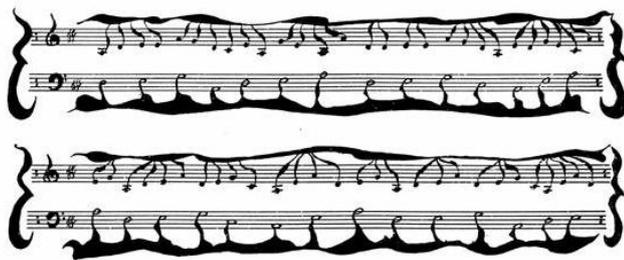
Delay: about 7-9 audible repeats  
5 quarter delay/distance

Fuente: Riley, Terry. *Dorian Reeds*. Rpt. Ulrich Krieger. Usa: Terry Riley, 1964.

- *A Rainbow in Curved Air*. Pieza escrita en 1968 para saxofón soprano, teclados, percusión y cinta. La escritura empleada por Terry Riley en esta pieza recuerda a la escritura gráfica utilizada en una de las partes de *Périple* (1978) de Paul Méfano.

<sup>193</sup> Guía del jazz. Enciclopedia interactiva del jazz. CD ROM. Barcelona: Ocium, 2005.

Ejemplo 183. Riley, Terry; *A Rainbow in Curved Air*, introducción, p. 1:



Fuente: Riley, Terry. *A Rainbow in Curved Air*. Ms. N.p., 1964.

De todas ellas realizaremos un análisis más circunspecto de la pieza más célebre de su repertorio, es decir, *In C*, pieza constituida mediante motivos repetitivos en el modo jónico.

### *IN C (En Do)*

*In C* constituye un fragmento indiscutible de la historia musical del siglo XX y abrió paso a la tendencia minimalista de mediados de los 60. Fue compuesta en 1964, unos años antes de que Terry Riley se influenciara e introdujera elementos de la música india. En ella, nos refleja dos vivencias e influencias anteriores: por un lado, su colaboración con la Monte Young y el grupo Fluxus en Nueva York después de haber terminado sus estudios en Berkeley, California; y por el otro lado, el trabajo que desarrolló en los estudios de Radio France, donde investigó sobre lo que sería una de las principales bases de su forma, la utilización en bucles de cintas de frases cortas repetitivas con pulsos regulares. Desde su estreno, esta pieza ha estado supeditada a toda clase de versiones: ensembles de percusión, grupos de guitarras, grandes orquestas, participación de DJs, instrumentos tradicionales chinos y conjuntos microtonales. De todas ellas destacan dos versiones, por un lado la primera versión editada por el sello discográfico Columbia en 1968 en la cual incluía al propio Riley en el saxofón soprano<sup>194</sup>, y por otro la versión completa editada por Cantaloupe Music e interpretada por músicos del Bang on a Can Festival<sup>195</sup>. De estas dos grabaciones, la primera se considera la más clásica.

<sup>194</sup> En esta grabación también participaron músicos como Darlene Reynard, David Shostac, Lawrence Singer, Jerry Kirkbride, Jon Hassell, Edward Burnham, Stuart Dempster y David Rosenboom. [Fuente: Amazon. Com: Terry Riley: *In C*: Darlene Reynard, Jerry Kirkbride. . . S.f. En línea. Disponible en: [www.amazon.com/Terry-Riley-In-C/dp/B0000024Q8](http://www.amazon.com/Terry-Riley-In-C/dp/B0000024Q8) (8 de junio de 2006)].

<sup>195</sup> Los músicos que intervinieron en esta grabación fueron: Maya Beiser al violonchelo, David Cossin en los instrumentos de percusión Glockenspiel y vibráfono, Steve Gilewski en el bajo, Scott Kuney en mandolina, Michael Lowenstern en el saxofón soprano, Lisa Moore en piano, Todd Reynolds en violín, Mark Steward en guitarra eléctrica, Danny Tunnick en campanas y marimba, Wu Man en pipa y Evan Ziporyn en clarinete

En contraposición a los fundamentos estilísticos y formales de la mayoría de los compositores del siglo XX en cuanto a la elaboración de piezas-basadas generalmente en un desarrollo temático-y siguiendo los principios de la corriente minimalista, su estilo se caracteriza por el empleo de la improvisación y la búsqueda de naturalezas sonoras frescas cargadas de espontaneidad, explorando los extremos entre la complejidad y la simplicidad. La naturaleza estética del material utilizado en la mayor parte de sus piezas se fundamenta generalmente en técnicas básicas y mediante el empleo de cintas grabadas, reiterando los efectos derivados de la música en vivo basándose en las características generales de su estilo, anteriormente mencionadas. Riley consigue elaborar creaciones totalmente flexibles y vibrantes cimentadas en el carácter abierto que proporcionan la mayoría de sus piezas y en especial *In C*, junto con las libertades improvisatorias en la que se mueven cada uno de los instrumentistas.

*In C* consta de 53 frases o patrones musicales que los intérpretes tocan de manera consecutiva. Cada frase tiene una longitud distinta que el intérprete repite libremente sobre un pulso constante sobre la nota Do. Los instrumentos pueden ser todos los que se quieran y de cualquier variedad. Si es posible, es preferible una agrupación de 35 músicos, aunque también funcionará con grupos más pequeños o más grandes. Dentro de las agrupaciones instrumentales, también se pueden añadir vocalistas, los cuales pueden interpretar los mismos motivos usando tanto las vocales como las consonantes que deseen.

Como se ha mencionado anteriormente, los patrones deberán de tocarse consecutivamente y cada músico tendrá la libertad de decidir cuántas veces repetirá cada patrón antes de pasar al siguiente. No hay ninguna regla a cerca de cuántas veces se puede repetir un patrón. Sin embargo, como la obra tiene una duración media de entre 45 minutos, el intérprete puede asumir que cada patrón se pueda tocar durante 45 segundos a un minuto y medio aproximadamente.

Es muy importante que los músicos se escuchen atentamente entre sí, lo que significa que, ocasionalmente, deberán de dejar de tocar y escuchar. La dinámica en la cual se ejecuten los patrones dependerá de los intérpretes, pero es conveniente que sea de forma homogénea, es decir, se puede tocar con un carácter apagado (bajo) o contrariamente muy penetrante (fuerte), pero en los disminuendos y en los crescendos se deberá ir juntos. Las texturas, las manipulaciones dinámicas y las fluctuaciones sonoras estarán condicionadas por la elección

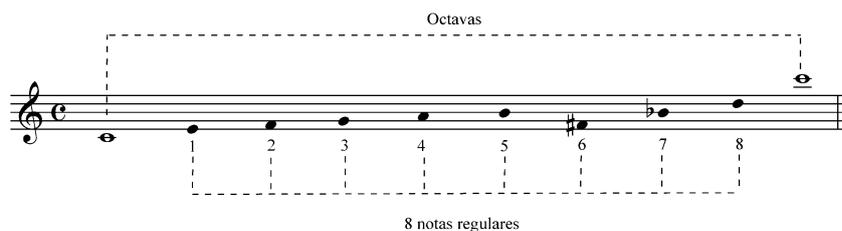
---

[Información extraída de la fuente: Radio Bethoven FM Terry Riley In C. S.f. En línea. Disponible en: [www.beethovenfm.cl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1048&Itemid=49](http://www.beethovenfm.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=1048&Itemid=49) (9 de junio de 2006)].

de los instrumentistas, es decir, dependiendo de qué instrumentos utilicemos para la ejecución de la misma obtendremos unos resultados más o menos brillantes, texturas más o menos claras y una mayor diferenciación sonora.

Cada patrón puede tocarse al unísono o en forma de canon con el mismo patrón o con los patrones inmediatos. El ritmo está determinado por las ocho notas regulares que a lo largo de la pieza van apareciendo entre los dos Do de la octava (véase el siguiente ejemplo). Y es aquí donde podemos vislumbrar uno de los aspectos más interesantes de la pieza: “la interacción de los intérpretes en combinaciones polirrítmicas que aparecen espontáneamente entre los patrones”. Los desarrollos indeterminados que se producen en las repeticiones por los ejecutantes, originan un resultado complejo e inimaginable semejante a un conjunto de red de cánones, polirritmias y énfasis armónicos. A medida que el grupo interprete la pieza, si lo hace de forma correcta, aparecerán y desaparecerán formas fantásticas.

Ejemplo 184. Registro de la pieza *In C*:



Es importante no pasar rápidamente de patrón en patrón, sino permanecer en el mismo lo suficiente como para entrelazarse con los demás patrones que se estén interpretando en ese momento. A medida que progrese la pieza, los músicos deberán mantenerse a dos o tres patrones unos de otros. Del mismo modo, es esencial no adelantarse ni quedarse rezagado en ningún momento.

Durante la ejecución, el conjunto puede recibir la ayuda de una octava tocada en la octava alta del piano o con un mazo. También es posible improvisar percusión en ritmo estricto mediante instrumentos como la batería, platillos, campanas, liras, etc. La incursión de estos instrumentos percusivos proporcionará a la pieza más colorido y sobre todo estabilidad. El percusionista deberá de tocar con cuidado para no sobresalir en ningún momento por encima del conjunto.

Para conseguir un mejor resultado interpretativo y comprobar que todo el mundo toca correctamente cada patrón, es aconsejable ensayarlos al unísono. De esta forma se percibirán los errores e irregularidades que puedan desencadenarse.

El tempo será determinado por los propios músicos. Obviamente no será muy lento, pero tampoco más rápido de lo que les sea cómodo.

Es importante pensar en los patrones periódicamente de forma que mientras uno descansa, sea consciente de los acentos periódicos más amplios que están sonando, y cuando uno se reincorpore, sea consecuente o cuidadoso del efecto que tendrá su entrada en este flujo musical. El objetivo del grupo debe ser fundirse al unísono por lo menos una o dos veces durante la representación. Del mismo modo, si los músicos permanecen demasiado en la misma alineación o patrón musical, deberán de intentar cambiar de alineación mediante una octava o cuarta respecto a lo que está sonando en el resto del conjunto.

Transportar patrones mediante una octava causa un resultado excelente, pero especialmente si se hace hacia arriba. También se pueden realizar transposiciones hacia abajo, pero en este caso deberán de realizarse sobre patrones que contengan notas de larga duración.

Los valores rítmicos también pueden ser modificados. Esta aplicación originará más flexibilidad y en algunos momentos ajustará más cada uno de los motivos.

Si por alguna razón, no se puede tocar algún patrón, el músico deberá omitirlo y saltar al siguiente. Esta circunstancia puede llegar a ocurrir porque a pesar de que los motivos son fáciles de ejecutar, la dificultad de los mismos está sujeta a la velocidad de ejecución en sí, entre otros aspectos.

Si en la performance se quiere conseguir un efecto más espectacular, se puede amplificar cada instrumento si se desea. Esto implicará que incluso el timbre de cada instrumento pueda ser modificado en el momento de la actuación, originando un sinfín de posibilidades tímbricas. Por otro lado, la incorporación de instrumentos electrónicos también contribuirá a que la pieza alcance un mayor colorido tímbrico.

Pero, ¿qué ocurre con la emisión y acentuación de cada una de las notas?, ¿cómo y cuando concluye la performance?, ¿cuánto suele durar aproximadamente una performance? En primer lugar, el perfil o forma de cada emisión dependerá del instrumento con el cual sea ejecutada la frase y por supuesto de la concepción personal de cada ejecutante. Entre los ejecutantes debe de haber una complicidad en cuanto a la utilización de las diversas emisiones, es decir, se debe de llegar a unificaciones básicas en el concepto de la emisión. No obstante, y visto desde un punto personal, dentro de cada motivo se pueden realizar variaciones linguoguturales que proporcionarán menos monotonía a la totalidad de la pieza. Con esta forma de actuar podemos establecer una especie de juego entre cada uno de los motivos y especialmente entre cada uno de los componentes de la agrupación. También se tendrá que tener en cuenta que a pesar de las distintas concepciones de la emisión de cada

intérprete, el carácter expresivo de cada frase nos inducirá a la utilización de un tipo de emisión u otra. Por otro lado, de la misma manera que el perfil de la emisión, la determinación de moverse hacia la próxima frase o motivo queda al arbitrio de cada uno de los componentes del grupo. La performance finaliza cuando todos los componentes de la agrupación tocan la última frase o motivo 53, es decir, cuando el primer músico llega a la figura 53, continúa en ella hasta que todos los demás llegan a este mismo punto. Entonces todo el grupo hace un crescendo y un diminuendo largo durante varios minutos y cada uno termina cuando desea. Por consiguiente, la duración dependerá del proceso general de ejecución, de cómo y de qué manera se ejecute cada motivo y por supuesto del número de ejecutantes de la misma agrupación<sup>196</sup>.

Ejemplo 185. Riley, Terry; *In C*, partitura:

Fuente: Answers.com. "Terry Riley." S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.answers.com/main/ntquery;jsessionid=4ebaav2nmf0tu?tname=terry-riley&sbid=lc07a> (11 de junio de 2006).

Como podemos observar, la pieza está elaborada en el modo jónico de Do, Sol y Fa. Desde el comienzo de la pieza, motivo 1, hasta el motivo 13 utiliza el modo jónico de Do. El

<sup>196</sup> "Norberto Cambiasso." *Esculpiendo milagros*. S.f. En línea. Disponible en:

[www.esculpiendo.blogspot.com/2004\\_05\\_01\\_esculpiendo\\_archive.html](http://www.esculpiendo.blogspot.com/2004_05_01_esculpiendo_archive.html) (11 de junio de 2006).

paso del modo jónico de Do hacia Sol, se produce en el compás 14 introduciendo por primera vez el Fa#, séptimo grado (sensible) del modo jónico pero de la tonalidad de Sol. La incorporación progresiva de este fragmento con los anteriores hace que se produzcan disonancias y desordenes melódicos interesantes, ya que cuando suena por primera vez el modo de Sol, todavía suenan los anteriores fragmentos que están en Do. Esto genera que se acreciente poco a poco más la tensión debido en parte a los conflictos melódicos que se van produciendo paulatinamente.

El clímax de la obra se encuentra en el motivo 35, motivo más largo y expresivo y donde se encuentra la nota más aguda de la pieza. En este motivo introduce por primera vez el Sib, pero no lo volverá a utilizar hasta el motivo 49, donde da la sensación de cambiar de nuevo al modo jónico de Fa. Realmente no se aleja mucho del centro tonal Do, puesto que Sol y Fa corresponderían a las regiones más próximas.

Consecuentemente llegamos a la conclusión de que esta pieza corresponde a una idea musical esquemática caracterizada por una absoluta proyección improvisativa desde el principio hasta su fin. A la vez que cada uno de los instrumentistas intentan sincronizar cada una de las frases sucesivamente y, paralelamente con el desarrollo de la performance, se van creando una serie de tensiones y distensiones, de matices totalmente opuestos (crescendos y disminuendos) y de atmósferas más o menos relajadas. Desde su comienzo nos transporta a una especie de hipnotismo, característica principal de la música de este compositor. La profundidad que alcanza la pieza origina que vaya adquiriendo poco a poco una condición prácticamente atemporal que a la vez provoca una independencia de cada una de las frases consiguiendo que obtengan un espíritu y fuerza distintiva.

Con esta pieza el autor nos revela que todos los fragmentos precisan de cada uno de los intérpretes y que todos ellos contribuyen a la unidad de la obra. Este modo o sistema de ejecución implica a que ningún fragmento musical termine en la partitura, y sobre todo abre otro nuevo camino hacia la improvisación en grupo. La decisión por parte de los intérpretes de cómo y cuándo ejecutar cada uno de estas frases melódicas provoca que se produzca una fusión de las mismas muy inestable y en cierta manera circunstancial, causando que jamás se consigan dos versiones iguales, lo cual hace más singular a la pieza.

### **III. 3. 7. La indeterminación: contexto histórico**

La indeterminación es uno de los desarrollos más significativos que se han manifestado durante la década de 1950, es decir, después de la posguerra, y que ha influenciado

considerablemente en el repertorio de saxofón de la segunda mitad del siglo XX. Es una corriente musical caracterizada por la utilización intencionada e intuitiva del azar en la composición.

El florecimiento y asentamiento de esta tendencia se debe a la gran influencia que ejerció la música del compositor John Cage, contribuyendo en el desarrollo general de la música de la década de 1950 en mayor medida que ningún otro compositor. Su música ejerció un fuerte impacto en compositores europeos como Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Pierre Boulez, Luciano Berio. . . , quienes a parte de adoptar sus elementos más característicos desarrollaron métodos personales y muy novedosos<sup>197</sup>.

Los primeros años de la década de 1950 John Cage colaboró con compositores con los mismos ideales que él como Morton Feldman (1926-1987), Early Brown (1926) y Christian Wolff. Todos estos concebían como principio que la música contemporánea debería de influenciarse más de artistas visuales, sobre todo de los pintores expresionistas que estaban apareciendo en Nueva York. La finalidad era idear estructuras y formas compositivas semejantes a las mostradas por pinturas abstractas, en las cuales se pudiera percibir su particular colorido.

En el repertorio de saxofón de la segunda mitad podemos observar cómo cada compositor utiliza diferentes diseños de notación gráfica. Esta notación, al ser a veces tan personal, generalmente está explicada en el preámbulo de las piezas. Por otra parte, el silencio, timbre, ruido y diferentes técnicas novedosas son elementos determinantes en estas piezas, y su heterogénea combinación dará resultados con atmósferas texturales muy divergentes. En él, podemos advertir una gran experimentación dentro del campo de la indeterminación. Una de las características más primordiales es que en numerosas piezas se contraponen la notación convencional con elementos desconocidos o meramente gráficos, dejando en la mayoría de los casos un margen de libertad interpretativa al intérprete. La improvisación es un componente prácticamente necesario, de hecho es corriente que no se encuentren generalmente obras con interpretaciones idénticas. Es decir, nos encontramos

---

<sup>197</sup> En líneas generales, los métodos vanguardistas que se desarrollaron en el siglo XX son prácticamente los siguientes: Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez, compusieron dentro de un estilo docto y personal, pero utilizando la forma móvil, característica primordial de la música de John Cage. Luciano Berio definió una notación proporcional como alternativa a las duraciones determinadas, Witold Lutoslawski empleó fragmentos de indeterminación controlada, Iannis Xenakis integró en sus obras patrones probabilísticos, utilizando programas informáticos estocásticos constituyendo piezas excepcionales. Estos compositores han contribuido de forma directa e indirecta en el desarrollo del repertorio de saxofón.

frente una literatura donde predomina la forma abierta o libre sobre la forma cerrada de la música occidental tradicional, mostrándonos texturas complejas dentro de una absoluta espontaneidad.

La música de Cage también originó que el serialismo se elaborara con un carácter más abierto e intuitivo. Es a partir de este momento cuando el serialismo integral, corriente en cierta manera más racional, y la indeterminación, corriente caracterizada por el azar y la intuición, experimentan un acercamiento mutuo.

En la década de 1960 compositores como Karlheinz Stockhausen utilizaron la improvisación como componente predominante combinándola con elementos y materiales de otras épocas precedentes. El resultado de esta combinación se denominó “música intuitiva” (Véase su explicación en el capítulo correspondiente a Elsa Barraine).

### III. 3. 7. 1. Méfano, Paul: *Périple*. Diferencia entre improvisación escrita y a tiempo real

Figura 29. Méfano, Paul



Fuente: Paul Méfano-biographie

Dentro de la Indeterminación cabe destacar la figura del francés Paul Méfano<sup>198</sup>. Su obra, ecléctica, muestra un estilo personal abierto pero cuidadosamente estructurado. Entre sus obras escritas para saxofón destacan<sup>199</sup>:

<sup>198</sup> Paul Méfano nació el año 1937. Fue alumno de Andrée Vaurabourg-Honegger, Darius Milhaud y de Georges Dandelot en el C.N.S.M. de París. Prosiguió sus estudios musicales con los maestros de la vanguardia Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Henri Pousseur en Bâle. Posteriormente asistió asiduamente a los conciertos, cursos y seminarios que ofreció Olivier Messiaen. A partir de la década de los 70 se consagrará como compositor y director de orquesta. Entre los grupos que formó cabe destacar el Ensemble 2e2m. Fue director del Conservatorio de Champaign-sur-Marne (1972-1988), profesor de composición en el C.N.S.M de París (1989-1995) y después nombrado director del C.N.R. de Versailles (1996).

Información extraída de las siguientes fuentes: Paul Méfano-biographie. S.f. En línea. Disponible en: [www.ensemble2e2m.com/biographies/m%E9fano.htm](http://www.ensemble2e2m.com/biographies/m%E9fano.htm) (14 de agosto de 2006).

Paul Méfano-biographie. S.f. En línea. Disponible en: <http://emepublish.com/eme117.htm> (14 de agosto de 2006).

<sup>199</sup> Paul Méfano-catalogue. S.f. En línea. Disponible en: [www.emepublish.com/eme1171.htm](http://www.emepublish.com/eme1171.htm) (14 de agosto de 2006).

- *Deux Mélodies*. Pieza escrita en 1996 para la siguiente configuración: soprano, mezzosoprano, clarinete bajo en Sib, saxofón barítono y alto.

Ejemplo 186. Méfano, Paul; *Deux Mélodies, I. Je suis du pays sans mots*, partitura, compases 1-3, p.1:

Fuente: Méfano, Paul. *Deux Mélodies*. París: Editions Musicales Européennes, 1996.

- *Dragonbass*. Pieza escrita en 1993 para voz, sintetizador y 2 saxofones. La edición mostrada como ejemplo está realizada en Editions Musicales Européennes (París) en 1997. Su estreno tuvo lugar en el museo de ATP (París) por N. Isherwood, E. Tallet, P. Di Betta.
- *Périple* (1978) obra para tenor solo, dedicada a Jean-Louis Chautemps y publicada por la editorial Salabert (París).
- *Périple à 2*, para 2 saxofones.
- *Périple à 4*, para 4 saxofones.

- *Scintillante, Mémoire de la porte blanche, Dragonbass* (1993); para bajo, voz y 2 saxofones.
- *Tige* (1986) para saxofón solo, publicada por la editorial Salabert (París).
- *Trois Chants 1958* (1997) para soprano, 3 saxofones, 3 percusiones, 3 violonchelos. Su estreno tuvo lugar en el centro Georges-Pompidou por S. Boulin y el Ensemble 2e2m, dirigido por Paul Méfano.

De todo su repertorio centraremos nuestra atención en su pieza más simbólica, *Périple*.

### ***Périple***

El nombre de la pieza *Périple* (latín “-plu”; griego “peripleo”, circunnavegar) define la idea principal de la obra en la cual cada intérprete puede realizar mediante cada uno de los elementos expuestos un viaje de circunnavegación.

Esta magnífica pieza específicamente para saxofón tenor, fue escrita cuando Olivier Messiaen tenía la edad de 70 años. Está constituida mediante un conjunto de circuitos con una extremada dificultad técnica. El intérprete será quien determinará el número y la sucesión u orden de los mismos, creando de esa manera más libertad interpretativa.

Esta obra acontece a partir de la investigación que realiza el mismo compositor sobre las técnicas específicas de ejecución del saxofonista de jazz Jean-Louis Chautemps<sup>200</sup>, y exterioriza una formidable perspectiva ecléctica en la cual se puede observar elementos del jazz clásico y moderno con elementos de la música contemporánea. La riqueza energética, improvisativa, imaginativa y poética del compositor se ve plasmada en toda la pieza. Contrasta de forma instantánea unos fragmentos en la más profunda calma con otros en la más extrema agresividad. Por otro lado, tiene ciertos rasgos de la música oriental pero tratados de forma refinada.

En la interpretación de la pieza el autor deja al intérprete autonomía en cuanto al orden de ejecución de las secuencias o circuitos ABCD, es decir, cada uno de estos circuitos son

---

<sup>200</sup> Jean Louis Chautemps, saxofonista y compositor de jazz, nacido en París en 1931. Desde 1961 hasta 1967, estudió con Daniel Deffayet. Es solista del Ensemble Internacional de París y colaborador asiduo del Ensemble Intercontemporáneo. Entre sus características principales, destaca su gran precisión rítmica, con una gran maestría del sonido y de la velocidad, fruto de poder haber trabajado con la escuela clásica por excelencia del saxofón. Colaboró con Jean-Marie Londeix y con Daniel Kientzy en la elaboración del libro *El Saxofón*. Es sin lugar a dudas, uno de los saxofonistas franceses con mayor reconocimiento a nivel mundial dentro del mundo del jazz. Tiene dos piezas escritas para saxofón: *SEPAARFASSA-5 nexies for mesures* y *Carré de Quatuors*.

Fuente: “Jean-Louis Chautemps.” *Orchestre des Pays de Savoie*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.savoie-culture.com/ops/saison\\_2002\\_2003/chautemps.htm](http://www.savoie-culture.com/ops/saison_2002_2003/chautemps.htm) (3 de mayo de 2006).

permutables entre sí. Por otro lado, no es necesario que el intérprete toque todas las secuencias en el transcurso de una ejecución. También, a pesar de que esta obra está escrita principalmente para saxofón tenor (*périple à un*) vuelve a dar una cierta libertad en cuanto a que la ejecución puede realizarse con otros saxofones de la familia o con varios saxofones. De esta forma y dejándolo a gusto de cada intérprete garantiza diferentes y nuevas versiones. Lo único que el intérprete debe tener muy en cuenta, es que si se utilizan otros saxofones, es esencial buscar las posiciones correctas para que los multifónicos se aproximen lo máximo posible a las sonoridades propuestas por el compositor.

En esta obra se profundiza y se exploran nuevos registros, timbres y nuevas técnicas de ejecución, creando un color típico de una improvisación jazzística. Hay una presentación de partes individuales con frases arrítmicas y originando mediante una variedad de cambios continuos de registros extremos, timbres, dinámicas y articulaciones, sensaciones disímiles.

Paul Méfano intenta transmitir una sensación de contingencia, es decir, como si el intérprete la hubiera concebido en su mente justamente antes de interpretarla. Y es aquí donde entra en juego la espontaneidad y libertad del intérprete, libertad que muchas veces se vuelve en su contra si no se tiene una total y absoluta preparación.

Si comparamos esta improvisación escrita a una improvisación real, las conclusiones que sacaremos serán muy diferentes. Dentro de las diferencias más significativas que existen entre el músico que efectúa una improvisación escrita o una improvisación a tiempo real, cabe destacar las siguientes:

Cuadro 79. Principales diferencias entre improvisación escrita y a tiempo real:

Improvisación escrita	Improvisación a tiempo real
El intérprete-compositor tiene tiempo de rectificar los errores cometidos (menor velocidad creativa)*	El intérprete-compositor no tiene tiempo de rectificar en el caso de haber un error (mayor velocidad creativa)
Menor libertad interpretativa	Mayor libertad interpretativa
Menor abstracción	Mayor abstracción
Menor espontaneidad	Mayor espontaneidad

\* La mayor o menor velocidad creativa es una cuestión relativa, ya que depende de la improvisación que se idee.

Como elementos comunes podemos afirmar que en ambas improvisaciones el músico debe comprender íntegramente las convenciones propias del estilo musical dado y para

transmitir cada una de las ideas con efectividad debe de conocer prácticamente a fondo los principios propios del estilo musical tratado. Cada intérprete almacena en su mente una variedad de archivos musicales (secuencias, patrones, frases, motivos melódicos. . .) que irán combinándose entre sí proporcionando nuevas improvisaciones o piezas musicales. La profundidad de la elaboración de una improvisación escrita y otra a tiempo real puede llegar a ser equiparable. En ambas, juega un papel importantísimo la capacidad intelectual, la imaginación, la emoción y sensibilidad del artista.

Son muchas las similitudes e influencias del jazz reflejadas en esta pieza. Una de las más acentuadas es el continuo cambio de timbre mediante el uso de técnicas como el subtone o destimbrado. El compositor generalmente expone en la partitura las posiciones que se deben de utilizar para conseguir cada uno de los efectos. Los multifónicos están tratados a partir del método *Los sonidos múltiples en los saxofones* de Daniel Kientzy<sup>201</sup>, por esta razón es muy importante que el intérprete disponga de este material en el caso de que se proponga realizar una ejecución con diferentes saxofones.

Como norma habitual, el compositor prefiere un sonido desigual muy coloreado (matizado) con aire y soplo, y que a su vez de una sensación de inestabilidad albergando los dos mundos (el jazz y el clásico) en uno solo. Esta inestabilidad es favorecida por la constante utilización de valores irregulares, quilismas de valores irregulares (crescendos y decrescendos unidos), grafías con forma de circuito y el silencio con sus intervalos proporcionales que hay en cada frase de la pieza.

Cuadro 80. Valores irregulares:

Valores irregulares: 

Quilisma de valor irregular: 

El silencio con sus correspondientes intervalos proporcionales: 

Elemento con forma de circuito: 

Fuente: Méfano, Paul. *Périple*. París: Editions Salabert, 1978.

Verdaderamente, es una pieza difícil de ejecutar correctamente. Son muchos los saxofonistas que evitan este tipo de repertorio por razones interpretativas. Hay quien piensa

<sup>201</sup> Kientzy, Daniel. *Los sonidos múltiples en los saxofones*. París: Salabert, 1982.

que es mucho más difícil realizar una improvisación escrita que otra libre de ataduras o preconcebida en el momento preciso. Pero, ¿a caso una improvisación jazzística no está basada en parámetros o elementos premeditados?, ¿creéis que el jazzman no utiliza obvios recursos que le transportarán a una expresión espontánea e intuitiva? Aquí es donde llegamos al convencimiento de que la práctica con entrega y dedicación para expresar cada una de las ideas estipuladas en la mente del artista es primordial. Para dar una solidez interpretativa en obras como *Périple* u otras con características semejantes hay que alcanzar una seguridad y firmeza en la técnica general instrumentística, con el principal objetivo de hacer entrever estas melodías como si estuviéramos escuchándolas mentalmente de una forma natural. Esto mismo es lo que hacen los verdaderos jazzmen antes de realizar una improvisación a tiempo real, es decir, escuchan cada melodía interiormente sirviéndose de su espíritu intuitivo pero siempre basándose en elementos o patrones generalmente preconcebidos.

Por otra parte, ¿porqué hoy en día a la hora de la improvisación siempre hay menos predisposición de un músico clásico que de un músico de jazz o de música moderna? En primer lugar, cabe señalar que la naturaleza del ser humano, en su estado más primitivo, se manifiesta con espíritu creativo. La creatividad, desde que nacemos hasta que morimos, forma parte del ser. En ámbito general, las diferencias que poco a poco se van originando frecuentemente son debidas a las pocas oportunidades que ofrecemos en referente al arte de la improvisación. Solamente hay que dar un vistazo a nuestros antepasados musicales para darnos cuenta que esta práctica ha llegado a ser como parte innata del artista y en algunos casos de la misma tendencia musical. Por esto, y más razones, pienso que obras vanguardistas con semejantes características son positivas como preámbulo de la práctica de la improvisación, no solamente para el músico clásico, sino para el jazzman.

### **III. 3. 7. 2. Lauba, Christian: *Steady study on the boogie*. La fusión de la vanguardia con el estilo boogie-woogie. Los compases de amalgama dentro de una estructura melódico-armónica de un boogie-woogie. Armonización y rearmonización de una melodía: su aplicación en *Steady study on the boogie*. Otras composiciones de su catálogo**

Dentro de la segunda mitad del siglo XX, cabe realzar la figura del compositor francés Christian Lauba<sup>202</sup>, quien a través de su síntesis musical, contribuirá de forma magistral al desarrollo de la música de vanguardia escrita para saxofón.

---

<sup>202</sup> Christian Lauba nació en Staf (Tunisia) el año 1952. Continuó sus estudios musicales en el Conservatorio de

Serge Piton (Radio France) nos manifiesta con el siguiente artículo la síntesis general de su música:

(Él) realiza una síntesis de las músicas eruditas y populares-más particularmente del África del Norte donde él pasó su infancia-y permanece atento a todas las formas musicales, inclusive en el rock y en el jazz, encontrando dentro de la escritura de la vanguardia el medio de fijar un pensamiento libre de todo prejuicio. Es un artista más libre que independiente que rehúsa los interdictos y las convenciones, rechazando toda doctrina o todo sistema (Serge Piton).<sup>203</sup>

Dentro del amplio repertorio que ha escrito para saxofón, 37 obras aproximadamente todas ellas referenciadas en el libro *Repertorio Universal de Música para Saxofón 1884-2003* de Jean-Marie Londeix<sup>204</sup>, voy a centrar mi análisis concretamente en cuatro de las obras más representativas de su catálogo: *Adria*, *Hard*, *Mutation-Couleurs IV* y *Steady study on the boogie*. De ellas he realizado un análisis más exhaustivo de *Steady study on the boogie* por su mayor aproximación al mundo del jazz.

### ***Steady study on the boogie***

Dentro del repertorio de saxofón del siglo XX, *Steady study on the boogie* se puede considerar como una de las piezas más representativas de la fusión del estilo vanguardista con el estilo boogie-woogie. Durante toda la pieza introduce numerosas técnicas específicas de la música de vanguardia como el slap, multifónicos, frullato, bisbigliando. . . Como componente significativo, la obra se debe de interpretar, como el compositor indica en la partitura,

---

Burdeos dentro de la clase de Suzanne Marty (piano) y Michel Fuste-Lambezat (composición), consiguiendo el año 1984 la Medalla de Honor de la ciudad de Burdeos, el Premio SACEM y consiguió el primer premio del Concurso Internacional de Composición de Berlín (Institut für Neue Musik) en 1994. Ha realizado masterclasses y conferencias en universidades como la de Maryland, Bowling-Green (Estados Unidos) y Winnipeg (Canada). En 1997 fue invitado en una serie de conferencias, clases magistrales y conciertos en la Universidad Northwestern de Chicago. En la actualidad, es profesor de análisis del Conservatorio Superior de Burdeos. Este compositor vanguardista ha recibido numerosos encargos de diferentes solistas, orquestas y ensembles contemporáneos destacando: Musique nouvelle, Proxima Centauri, 2e2m, Ensemble à vent néerlandais, Orchestre national de Bordeaux-Aquitaine, Quatuor Danel, Jean-Marie Londeix, Richard Rimbart, Jean-Michel Goury, Jean-Marie Lamothe, Arno Bornkamp, Marie-Bernadette Charrier. . .

Fuente: "Christian LAUBA." *Radio France > France Musique > Biographies*. S.f. En línea. Disponible en: [www.radiofrance.fr/chaines/france-musiques/biographies/fiche.php?numero=5060304](http://www.radiofrance.fr/chaines/france-musiques/biographies/fiche.php?numero=5060304) (15 de julio de 2006).

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, pp. 220-221.

utilizando la técnica de subtone, propia del estilo jazzístico y además, si es posible, con la intención de respetar el discurso ininterrumpido de la misma mediante el uso de la respiración continua.

*Steady study on the boogie* (1995) para saxofón alto solo y dedicada a Jean Yves Fourmeau, es una pieza brillante elaborada a partir diseños rítmico-melódicos de boogie-woogie, estilo caracterizado por la continua utilización del ostinato o repetición reiterada de un diseño melódico y rítmico.<sup>205</sup>

Ejemplo 187. Lauba, Christian: *Steady study on the boogie*, partícula, p. 1:

♩ = 160    Respiration continue (si possible) et legato sans interruption  
simple et régulier    sempre subtone

**Diseño melódico de boogie-woogie**

Fuente: Lauba, Christian. *Steady study on the boogie*. París: Billaudot, 1993.

Los orígenes de esta técnica se remontan a partir de la evolución del jazz en los años 20 en el conocido distrito de Harlem y fue el piano el encargado de establecerla. Su predecesor fue el estilo que surgió del ragtime denominado “stride”. Posteriormente se desarrolló un segundo estilo pianístico nombrado boogie-woogie, caracterizado por la utilización de estructuras bluesísticas con elementos rítmicos muy matizados. Generalmente, el ritmo ostinato es realizado por la mano izquierda del piano, mientras que la mano derecha realiza melodías o improvisaciones con otros elementos melódicos. Esta técnica de interpretación se hizo muy popular en las décadas de 1930 y 1940. Algunos autores e historiadores relacionan este estilo con el blues primitivo, típico de tabernas y garitos de mala reputación<sup>206</sup>. A pesar de su considerable éxito comercial, han sido muy pocos los autores jazzístas y sobre todo clásicos los que se han reafirmado en este estilo preferentemente.

Su estructura formal consta principalmente de: introducción + sección A + transición (sección M) + sección B + sección C + Coda final.

Introducción: en esta parte libre con carácter de improvisación incorpora multifónicos creando un sentimiento armónico. Introduce el ritmo que caracterizará generalmente todos los

<sup>205</sup> “La pulsación, boggie-woogie.” Jazz -Informe-. S.f. En línea. Disponible en:

[www.radiomontaje.com.ar/informes/jazz.htm](http://www.radiomontaje.com.ar/informes/jazz.htm) (16 de julio de 2006).

<sup>206</sup> Tirro, Frank. *Historia del Jazz Clásico*. USA: W. W. Norton & Company, Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001, p. 211.

diferentes diseños rítmico-melódicos de boogie-woogie que irán apareciendo consecutivamente en la sección A.

Sección A: en la partitura queda implícito diferentes ritmos de boogie-woogie dentro de una estructura bluesística caracterizada por doce compases. Es decir, expone doce estructuras bluesísticas con doce elementos motivicos diferentes elaborados mediante la combinación de compases amalgamas simples y compuestos. Con la finalidad de estipular más libertad interpretativa, dentro cada estructura claramente delimitada en la partitura, elimina las líneas divisorias de los compases. Sin embargo, para una ejecución correcta siempre se debe de tener en cuenta una pulsación estable, exceptuando los pasajes donde el compositor indica que se pueden tocar “ad libitum”. Esta sección la podremos dividir en doce partes encuadradas por estructuras bluesísticas.

Cuadro 81. Estructura sección A (pp. 4-9):

Estructuras de la Sección A											
a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

En las estructuras de la sección A, podemos observar cómo Lauba recurre a los compases de amalgama como medio de expresión plasmando desde un primer momento uno de sus objetivos a conseguir: “libertad interpretativa”. Esta técnica, junto con los diseños rítmico-melódicos elaborados, le proporciona a la pieza un enriquecimiento de su lenguaje vanguardista manifestando esa libertad que poco a poco irá acrecentándose desde el comienzo hasta el final de la misma. Durante esta sección, consigue un equilibrio rítmico a través de la combinación de compases desiguales que irán generando ritmos muy interesantes y novedosos con respecto a la técnica del boogie-woogie. Las notas señaladas con asterisco en las secciones “i-j-k”, se pueden considerar como blusificaciones de la escala de La mayor, centro tonal de la pieza. Los diseños rítmico-melódicos están elaborados a partir del modo III de la escala pentatónica<sup>208</sup> entrelazado con dos multifónicos, exceptuando el ejemplo K.

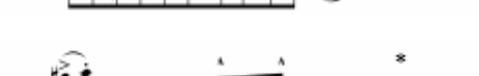
Ejemplo 188. Escala pentatónica, Modo III:

MODO III (ESCALA PENTATÓNICA)



<sup>208</sup> El tercer modo de la escala pentatónica deriva de la escala mayor.

Cuadro 82. Compases de amalgama dentro del boogie-woogie (Sección A)<sup>207</sup>:

Estructura	Compases de amalgama implicitos dentro del cada estructura	Diseño rítmico-melódico
a (1)	$\left[ \frac{3}{4} + \frac{4}{4} \right]$	
b (2)	$\left[ \frac{3}{8} + \left( \frac{3}{4} + \frac{4}{4} \right) \right]$	
c (3)	$\left[ \frac{3}{8} + \left( \frac{3}{4} + \frac{4}{4} \right) \right]$	
d (4)	$\left[ \frac{5}{8} + \left( \frac{3}{4} + \frac{3}{4} \right) \right]$	
e (5)	$\left[ \frac{7}{8} + \left( \frac{3}{4} + \frac{3}{4} \right) \right]$	
f (6)	$\left[ \frac{4}{4} + \frac{2}{4} \right]$	
g (7)	$\left[ \frac{4}{4} + \frac{2}{4} \right]$	
h (8)	$\left[ \frac{10}{8} + \frac{2}{4} \right]$	
i (9)	$\left[ \frac{3}{4} + \frac{6}{4} \right]$	
j (10)	$\left[ \frac{3}{4} + \frac{7}{4} \right]$	
k (11)	$\left[ \frac{11}{8} + \frac{7}{8} \right]$	
l (12)	$\left[ \frac{9}{8} + \frac{5}{8} \right]$	

<sup>207</sup> Ibídem.

En el cuadro anterior, podemos observar cómo Lauba recurre a los compases de amalgama como medio de expresión plasmando desde un primer momento uno de sus objetivos a conseguir: “libertad interpretativa”. Esta técnica, junto con los diseños rítmico-melódicos elaborados, le proporciona a la pieza un enriquecimiento de su lenguaje vanguardista manifestando esa libertad que poco a poco irá acrecentándose desde el comienzo hasta el final de la misma. Durante la sección A consigue un equilibrio rítmico a través de la combinación de compases desiguales que irán generando ritmos muy interesantes y novedosos con respecto a la técnica del boogie-woogie. Las notas con asterisco se pueden considerar como blusificaciones de la escala de La mayor, centro tonal de la pieza. Los diseños rítmico-melódicos están elaborados a partir del modo III de la escala pentatónica<sup>208</sup> entrelazado con dos multifónicos, exceptuando el ejemplo K.

Ejemplo 188. Escala pentatónica, Modo III:



Transición, sección M (pentagrama 6, p. 9): es un fragmento más libre donde introduce elementos rítmico-melódicos nuevos con pasajes “ad libitum” conduciéndonos a la sección B.

Sección B: es una parte formada por frases más asimétricas e irregulares donde prevalece generalmente el sentimiento de “swing”, una de las cualidades rítmicas esenciales dentro de la música jazzística, es decir, la impronta principal del jazz. De hecho, este término definió una época brillante de principios del siglo XX (Era del Swing) donde se desarrollaron las mejores Big Bands. En inglés significa literalmente balanceo o movimiento. Para que se produzca la sensación de “swing” se reemplaza la figuración binaria por la ternaria (  ). Tanto en jazz como en numerosas piezas clásicas es habitual observar en muchas partituras indicaciones de este tipo (  ) para indicar estos cambios, pero hay que decir al respecto que estos términos en la mayoría de los casos han llevado a la confusión. Por otra parte, otro de los principales problemas que ha tenido la expresión “swing” para el entendimiento popular ha sido la utilización de este término a través de los medios de comunicación para denominar de manera genérica una época que surgió aproximadamente a mediados de los años treinta, época donde florecieron grandes orquestas, alejando al mismo

<sup>208</sup> El tercer modo de la escala pentatónica deriva de la escala mayor.

término de su verdadero significado. Según la opinión de la mayoría de los especialistas de jazz, para conseguir un auténtico swing en melodías con corcheas, hay que acentuar más fuerte los tiempos débiles pensando en sílabas como DU-BA. El pensar en estas sílabas ayuda inconmensurablemente a que la ejecución sea más correcta. El efecto que se produce es de corcheas ligeramente desplazadas pero nunca llegando a ser exactamente tresillos. También lo normal es que las melodías jazzísticas estén escritas siempre en corcheas, ya que el intérprete siempre sobreentiende que deberá de tocarlas con “swing”, dependiendo siempre del estilo que se ejecute o de las especificaciones al respecto por parte del compositor.

Por lo tanto hay dos dudas que plantearía sobre la pieza: ¿no hubiera sido mejor para la lectura e interpretación de la pieza que la segunda parte hubiera sido elaborada con la figuración de corchea en vez de la de tresillo? ¿Es correcta la ubicación de los acentos? Personalmente, pienso que al igual que para eliminar el sentimiento de “swing” utiliza en la obra (p. 17) la anotación de corcheas regulares, de la misma forma podría haber introducido el término “swing”. Indudablemente un buen solista interpretaría con el estilo adecuado sin tener que leer tresillos, a no ser que la intención del compositor sea determinar exactamente una pulsación ternaria. Por otro lado, si analizamos alguna improvisación jazzística, veremos que contra más rápido toca el intérprete, disminuye progresivamente la sensación de “swing” hasta incluso desaparecer. Es decir, lo normal es que el jazzman realice una improvisación revelando paulatinamente sus ideas y buscando en todo momento uno o varios momentos clímax que en la mayoría de los casos están unidos a una aceleración rítmica-melódica, mantenida generalmente por una pulsación “swingada” que subyace bajo el constante fraseo sincopado, marca distintiva del jazz. Algo similar ocurre en *Steady study on the boogie* (1995) donde desde el comienzo de esta parte (p. 11,  = 152 ) hasta el clímax (pp. 18-19), momento de mayor dinámica de la pieza, se produce progresivamente una aceleración en la melodía.

Dentro de esta sección y coincidiendo prácticamente con el momento de mayor aceleración, se produce un efecto interesante en la melodía, ya que introduce una progresión ascendente elaborada mediante patrones de escalas pentatónicas entrelazando la escala de tonos enteros y la escala de blues. En la interpretación, las notas pertenecientes a las dos escalas entrelazadas están señaladas con el signo  y habrá que destacarlas melódicamente del resto (véase el siguiente cuadro).

Cuadro 83. Patrones rítmico-melódicos:

The diagram illustrates the relationship between seven rhythmic-melodic patterns and two scales. On the left, under the heading 'Escalas pentatónicas', are patterns 1 through 3. Below them, under the heading 'Escalas de blues', are patterns 4 through 7. To the right, a musical staff shows the 'Escala de tonos enteros' (whole tone scale) and the 'Escala de blues' (blues scale). Blue dotted arrows point from patterns 1, 2, and 3 to the whole tone scale. Red dotted arrows point from patterns 4 and 5 to the blues scale. Green dotted arrows point from patterns 6 and 7 to the blues scale. The notes Fa and Sol in the blues scale are circled in red, indicating their connection to the whole tone scale.

Fuente: *ibídem*.

Las notas que están rodeadas con el color rojo (Fa y Sol), crean un vínculo estrecho entre ambas escalas, ya que pueden considerarse como notas comunes.

Durante la pieza, dentro de la melodía quedan implícitas progresiones jazzísticas utilizadas en el estilo bebop. Dentro de estas progresiones utiliza diferentes procedimientos melódicos aumentando de forma paulatina la utilización de notas blue y disonancias.

Ejemplo 189. Comienzo de la sección B, figuración ternaria, p. 11 pentagrama 2, introducción de la progresión bluesística moderna en forma libre:

♩ = 152

The score consists of two systems of three staves each. The top staff is for the saxophone, featuring a melodic line with numerous triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and slurs. The middle staff is for the piano, showing a harmonic accompaniment with chords and some triplet figures. The bottom staff is a bass line with a steady eighth-note pattern and some triplet markings.

Fuente: *ibídem*.

Ejemplo 190. Parte de la sección B, p. 14, pentagrama 6, utilización de la escala pentatónica mayor en la melodía:

ESCALA PENTATÓNICA MAYOR

The score begins with a single staff showing the 'ESCALA PENTATÓNICA MAYOR' (Major Pentatonic Scale) in treble clef. Below this, there are four systems of two staves each. The top staff is labeled 'Melodía sax' and contains a melodic line with slurs and accents, marked 'accents et legato légers'. The bottom staff is labeled 'Piano' and shows a harmonic accompaniment with chords and some triplet markings.

Fuente: *ibídem*

En este fragmento de la sección B también queda implícita la progresión bluesística bebop. Si se escucha la melodía con esta armonización advertiremos una importante presencia de notas blue.

Sección C: esta sección comienza con el mismo intervalo melódico que la sección B y se caracteriza porque la melodía, a pesar de su simplicidad rítmica, presenta considerables alteraciones. En contraposición con la sección B es más regular y bastante breve y nos conduce a la coda mediante un legato ligero en una dinámica de pianísimo.

Si contrastamos la melodía con la cual empieza esta sección con la estructura estándar de blues moderno, se distinguirán mucho más las alteraciones utilizadas por el compositor (véase el siguiente ejemplo).

Ejemplo 191. Sección C, p. 19, pentagrama 2, vuelta a la figuración ternaria:

(Melodía sax.)

8va-----  
 ♩ = 144  
 subtone legato léger  
 pp garder la nuance

Fuente: ibídem.

Coda: elaborada mediante la célula motívica que caracteriza la sección B.

Ejemplo 192. Lauba, Christian: *Steady study on the boogie*, armonización de la coda:

The musical score for Example 192 consists of two staves: A. Sax. and Pno. The saxophone part begins with a triplet of eighth notes (F#, G, A) marked 'ad lib.' and 'en disparaissant', followed by a triplet of eighth notes (B, C, D) marked 'pppp'. The piano part features chords E7+ and E7 in the right hand, and a bass line with a triplet of eighth notes (F, G, A) in the left hand. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a final chord of A.

Fuente: *ibídem*.

Las notas extrañas a este modo que poco a poco van apareciendo en el transcurso de la pieza, están relacionadas prácticamente en su totalidad con la escala de blues (véase la explicación del capítulo II. 3. 1. Copland, Aaron) en su estado más puro, es decir, sin su simplificación y corresponden a las notas “blue” de dicha escala. Por lo tanto, podremos definir esta pieza como una simbiosis entre la estructura formal de blues, escalas pentatónicas, la escala mayor con la blusificación de sus grados tercero, quinto y sexto (escala bluesística) y técnicas vanguardistas.

Ejemplo 193. Escala de La mayor con sus correspondientes notas “blue”:

The diagram shows a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes of the G major scale are written from left to right: G, A, B, C, D, E, F#, G. The notes B, D, and F# are marked with asterisks (\*) and labeled 'Notas blue' with a blue dotted line above them. The entire scale is enclosed in an orange dotted line labeled 'Escala de La mayor' below it.

Si por ejemplo volvemos al los ritmos de boogie-woogie expuestos en la parte A, observaremos que en tres de ellos introduce un Do natural (marcadas con un asterisco) que corresponde a la primera blusificación de la escala de La. Por otro lado, si contemplamos la construcción melódica de la sección B advertiremos que generalmente toda la sección está basada en la escala pentatónica.

### **Centro tonal y armonización de la pieza:**

En la música contemporánea muchas veces es dificultoso determinar el centro tonal de la pieza, ya que en muchas ocasiones no lo tiene. Para determinar el centro tonal de este boogie-woogie me he permitido realizar una armonización de la pieza en su totalidad influenciándome de los patrones bluesísticos más básicos dentro estilo jazzístico. Dentro de la gran diversidad de patrones que existen en este estilo, he podido observar que los patrones -a parte del patrón base u original (véase el siguiente ejemplo)-que mayormente se aproximaban al conjunto de la misma son dos modelos estándares de blues: Blues Bebop y Blues Moderno. Si constatamos el efecto producido en las armonizaciones realizadas en la melodía de Lauba, veremos que estas dos progresiones, más complejas armónicamente que la original, proporcionan a la melodía una riqueza melódica más acrecentada. Ambas progresiones pueden encontrarse dentro de los estándares jazzísticos más representativos, como por ejemplo: *Blues for Alice* del mítico Charlie Parker y *Blusette* (1963) de Jean Thielemans (música) y Norman Gimbel (letra)<sup>209</sup>.

Estas armonizaciones realizadas en la obra *Steady study on the boogie* exteriorizan la espontaneidad y al mismo tiempo la gran sofisticación en cuanto a la elaboración melódica de los diferentes fragmentos. Todas las partes que forman la estructura de la sección A, melódicamente están elaboradas prácticamente con los mismos motivos rítmicos y todas ellas se pueden encuadrar perfectamente las tres armonizaciones de blues anteriormente mencionadas. Realmente, yo he elegido estas tres porque considero que son las más representativas, pero lo cierto es que cualquier especialista de jazz, en partes o secciones repetitivas, intentaría disponer de las máximas rearmonizaciones<sup>210</sup> posibles para dar una mayor riqueza a la pieza en su totalidad. Esto es una técnica que suelen utilizar numerosos compositores e intérpretes jazzístas y sin lugar a dudas, lo más importante es tener claro la finalidad de la misma, ya que cada estilo musical está determinado por unas características generalmente diferentes que hacen que la elección de los acordes sea diferente. Es decir, una de las funciones a tener en cuenta en una armonización y rearmonización es tratar de usar los patrones armónicos que acentúan el género, por lo que será fundamental un conocimiento del estilo si se aspira conseguir una correcta y adecuada realización. Por otro lado, para ejecutar

---

<sup>209</sup> Thielemans, Jean y Gimbel, Norman. *Blusette*. NY: Music Corporation of America, 1963-64. Citado en: Jazz Fakebook, pp. 68-69.

<sup>210</sup> El concepto de rearmonización se basa en reemplazar o incrementar acordes a una progresión armónica definida. Se puede realizar de muchas maneras pero las más comunes son: sustituir o añadir acordes de función tonal similar, añadir acordes sustitutos o secundarios, patrones ii-V (estos pueden ser cromáticos), etc.

una armonización o rearmonización se puede partir de tres métodos: por la relación melodía-armonía, por resolución armónica y por patrones armónicos. El método que personalmente he seguido para armonizar esta pieza ha sido la relación melodía-armonía, el cual me ha llevado a discernir rápidamente el área tonal de la pieza, la cual como podremos observar dará un sentido particularmente vertical.

Ejemplo 194. Lauba, Christian; *Steady study on the boogie*, Sección A, armonización de la estructura “a” (1):

Blues bebop<sup>211</sup>

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. Each measure is numbered in a circle above the melody line. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The harmony is shown in piano and bass staves. Chords are indicated below the melody line.

Measures 1-6: Chords are A (9), D7, D#°7, A(9) E, E-7, A7, D7, D7, D#°7.

Measures 7-12: Chords are A(9) E, C#-7, F#7, B-7, E7, C#-7, F#7, B-7, E7, A (9), (D7).

Fuente: ibídem.

<sup>211</sup> Progresiones armónicas extraídas de la siguiente fuente: Grigson, Lionel. *A Charlie Parker Study Album*. 1ª ed. 1956, 2ª ed. 1984. USA: Atlantic Music Corp., 1986, p. 1, 15.

Ejemplo 195. Lauba, Christian; *Steady study on the boogie*, Sección A, armonización de la estructura “a” (1):

Blues moderno

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The top staff is labeled 'Melodía sax' and the bottom two are labeled 'Piano'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/4. The saxophone melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals. The piano accompaniment features complex chord voicings, including triads and dyads, with some notes beamed together. The first system shows the initial eight measures of the piece.

Fuente: *ibidem*.

La diferencia más significativa de las dos progresiones es el color de su sonoridad en los primeros ocho compases, ya que los restantes son iguales. Este contraste de color es debido a la utilización de diferentes especies de acordes. El blues moderno da una sensación más brillante que el blues bebop.

Cuadro 84. Progresiones armónicas tradicionales:

Estructura de blues:

Color rojo = blues original o básico.

Color azul = blues bebop.

Color rosa = blues modern.

Compás (c) 1	c. 2	c. 3	c. 4
<p>A7 A7 ó AΔ7 AΔ7</p>	<p>A7 D7      D#o7 G#-7    C#7</p>	<p>A7 A7/E F#-7    B7</p>	<p>A7 E-7      A7 E-7      A7(+)</p>
c. 5	c. 6	c. 7	c. 8
<p>D7 D7 D7</p>	<p>D7 D7      D#o7 D-7      G7</p>	<p>A7 A7/E C#-7    F#7</p>	<p>A7 C#-7    F#7 C-7      F7</p>
c. 9	c. 10	c. 11	c. 12
<p>E7 B-7 B-7</p>	<p>D7 E7 E7</p>	<p>A7 C#-7    F#7 AΔ7      F#7</p>	<p>A7 B-7      E7 B-7      E7</p>

Se podrían elaborar muchas más progresiones, pero las expuestas en los ejemplos anteriores corresponden a las progresiones más representativas dentro del mundo del jazz y especialmente dentro del estilo bebop.

Cuadro 85. Función armónica de las progresiones de blues original, bebop y moderna:

c. 1	c. 2	c. 3	c. 4
I7 I7 ó IΔ7 IΔ7	I7 IV7 #IVo7 ii-7 V7: F#	I7 I7 ii-7 V7: E	I7 ii-7 V7: D ii-7 V7: D
c. 5	c. 6	c. 7	c. 8
IV7 IV7 IV7	IV7 IV7 #IVo7 ii-7 V7: C	I7 I7 ó IΔ7 ii-7 V7: B	I7 ii-7 V7: B ii-7 V7: Bb
c. 9	c. 10	c. 11	c. 12
V7 ii-7 V7: A ii-7 V7: A	IV7	I7 ii-7 V7: B IΔ7 V7/ii-7	I7 ii-7 V7 ii-7 V7: A

La libertad melódica que caracteriza la sección B hace entrever la dificultad para realizar una armonización apropiada. Lauba consigue diferentes efectos tímbricos en la melodía buscando otros recursos muy interesantes, ya que si por ejemplo realizamos una armonización en la melodía del sexto pentagrama de la página 14, veremos que ésta también se podría encuadrar perfectamente en las progresiones indicadas anteriores.

Con este análisis armónico se demuestra la influencia que ha ejercido el estilo jazzístico sobre el repertorio vanguardista de saxofón, y sobre todo lo que ha representado las innovaciones armónico-melódicas del estilo de Charlie Parker y Dizzy Gillespie para la evolución de la música a nivel general. Todos sabemos que este nuevo estilo se cimentó sobre

los sólidos principios de la “Era del Swing” añadiendo nuevos acentos rítmicos, un mayor cromatismo en las melodías y una mayor expansión armónica tanto vertical (acordes ampliados) como horizontal (sustituciones) dando principal importancia a las disonancias y originando un resultado final muy singular. *Steady study on the boogie* evoca, con elementos de la vanguardia y muy sofisticadamente, la transición que experimentó el jazz en el siglo XX.

Por lo tanto, después de esta armonización llegamos a la conclusión de que el centro tonal es La, a partir del cual se generan unas secciones basadas generalmente en estructuras armónicas típicas del blues, es decir, la armonía bluesística de esta pieza está organizada dentro del modo mayor de La. En la transición de la pieza advertiremos que el auténtico sonido de blues lo encuentra fundamentándose en el uso simultáneo de tonalidades en menor y en mayor<sup>212</sup>. Tampoco hay que olvidar que otra de las formas de averiguar la tonalidad de una pieza clásica hay que observar la última nota de la misma. No hay más que observar el final de la pieza, el cual coincide con la fundamental o primer grado de la escala de La mayor.

Por otro lado, dentro de la pieza existen fragmentos donde parece que el compositor modifique la percepción tonal. En estas secciones emplea diferentes escalas pentatónicas que a su vez guardan su grado de parentesco con la escala mayor y sus respectivas blusificaciones.

### **Otras composiciones de su catálogo:**

#### ***Mutation-Couleurs IV***

*Mutation-Couleurs IV* es una de las piezas más interesantes para ensemble de saxofones de su catálogo. La pieza fue encomendada por Jean-Marie Londeix, al cual está dedicada y su estreno tuvo lugar en el VIII Congreso Internacional de Saxofón que tuvo lugar en Washington en junio de 1985. Esta obra, con una duración aproximada de 15 minutos, presenta una síntesis entre la música contemporánea actual y las sonoridades extra-europeas de lugares como África del Norte. Las cualidades naturales e innatas del saxofón proporcionan a la pieza una expresividad, un colorido y contrastes dinámicos sorprendentes solazando un ambiente muy característico de las calurosas noches mediterráneas.

---

<sup>212</sup> La simultaneidad de la tonalidad mayor con la menor es un efecto que caracteriza el espíritu bluesístico. El empleo de esta técnica dentro del repertorio de saxofón es muy habitual. Entre otras obras cabe destacar *Fantasie-Improptu* de André Jolivet, pieza representativa del repertorio en la cual en la melodía también se combinan terceras mayores con terceras menores (véase en la partitura: Jolivet, André. *Fantaisie-Improptu*. París: Alphonse Leduc, 1953).

Respecto a la biografía y obras escritas por este compositor, consúltese el apartado IX. 1. 2. 8. Francia.

Ejemplo 196. Lauba, Christian; *Mutation Couleurs IV*, partitura, p. 1:

**MUTATION COULEURS IV**  
pour un ensemble de 12 Saxophones

Durée: 15 min.  
à Jean-Marie LONDEIX  
EN UT Christian LAUBA

The score is for a 12-saxophone ensemble in 3/4 time, tempo 40. It includes parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass saxophones. The score is marked with various dynamics and performance instructions, such as 'ppp sans attaque et sans vibrato' and 'très égal'. There are also indications for 'bruits de clefs' (key clicks) and 'souffle' (breath).

Fuente: Lauba, Christian. *Mutation-Couleurs IV*. Courlay (Francia): Jean-Marc Fuzeau SA-Courlay, 1989.

### Adria

Esta obra es otra de las composiciones más representativas del repertorio para saxofón solo dentro del estilo de la indeterminación. Fue compuesta en sur de la costa Adriática (Italia) en el año 1985 y está dedicada a Federico Mondelci. En ella, podemos contemplar la esencia de las músicas mediterráneas fusionadas claramente elementos del rock y del funky. La forma de la pieza podríamos estructurarla en tres partes: vivo, lento, vivo. Su libre espontaneidad permite explorar al máximo las nuevas formas de tocar en el saxofón como: dinámicas extremas, diferentes tipos de ataques, subtonos, microintervalos, multifónicos, frullatos, bisbigliandos, sobreagudos con dinámicas muy extremas, etc. A pesar de la abstracción de la obra, el compositor marca en la partitura pulsaciones claras con líneas divisorias haciendo que la lectura sea más inteligible.

Ejemplo 197. Lauba, Christian; *Adria*, para dos saxofones altos, Allegro, p. 10:

44 ♩ = 144 (132)

Alto Sax. 1

Alto Sax. 2

*fff* *pp sub.*

Libre

Fuente: Lauba, Christian. *Adria*. Courlay (Francia): Jean-Marc Fuzeau SA-Courlay, 1989.

En este ejemplo, el compositor realiza un juego como consecuencia de la fusión de la regularidad o equilibrio rítmico de la primera voz con la irregularidad o indeterminación rítmico de la segunda voz. El conflicto creado entre las dos voces hace que se desvirtúe la pulsación rítmica del fragmento.

### *Hard*

Igualmente, no podemos olvidarnos de *Hard*, pieza para saxofón solo dedicada al saxofonista francés Jean-Michel Goury, profesor del Conservatorio de la ciudad Boulogne-Billancourt. Esta obra, creada para el IX Congreso Internacional de Saxofón que tuvo lugar en Tokio durante el mes de agosto del año 1988, representa una síntesis entre la música contemporánea actual y la música popular con carácter improvisativo. La interpretación de la pieza transmite una sensación de conflicto improvisativo llevándonos a un clímax culminante que concluirá con un grito final. La improvisación personal está permitida pero siempre que el intérprete esté dentro del estilo de la pieza, sobre todo antes de la culminación de la misma (p. 13). En la obra, también se pueden observar elementos de la música soul.

Ejemplo 198. Lauba, Christian; *Hard*, p. 3, secuencia rítmica de Hard Rock:

♩ = 108-116

*mf*

Fuente: Lauba, Christian. *Hard*. Courlay (Francia): Jean-Marc Fuzeau SA-Courlay, 1988.

Por lo tanto, llegamos al convencimiento de que la música de Lauba se puede describir como la yuxtaposición de numerosas tendencias a partir de las cuales establece una forma de

escritura personal, peculiar e innovadora. En su catálogo podemos encontrar numerosas obras con muchas similitudes y elementos comunes entre sí. En general, son piezas que requieren para su interpretación un gran nivel técnico con una suprema perfección de los aspectos más básicos como la emisión, la dinámica, entre muchos otros.

### **Consideración final:**

Pensar en la influencia que ha ejercido Charlie Parker en la música contemporánea puede ser contraproducente para la mayoría de los músicos clásicos. No obstante, cuando analizamos pequeños fragmentos de numerosas piezas vanguardistas similares a las anteriores, podemos advertir cómo existen rasgos más o menos directos que nos llevan a la afirmación de que existen pilares con diferentes derivaciones a través de los cuales se van apoyando las numerosas tendencias que han ido irrumpiendo durante el siglo XX.

Por otro lado, al igual que la música seria vanguardista ha sabido beneficiarse de elementos de la música popular, la música jazzística también ha sabido sacar provecho de otros estilos y tendencias musicales que han ido coexistiendo paralelamente con ella. Uno de los ejemplos más claros de la utilización del hard rock en la música jazzística lo ha proporcionado el pianista de jazz Herbie Hancock.

Piezas con características semejantes a las de este magnífico compositor hacen plantearse hasta qué punto la música surgida en la era de Charlie Parker con su consecuente evolución ha sido tan importante para el desarrollo de la música en general, ya que no solamente ha supuesto la transición del estilo jazzístico clásico al moderno sino que, al igual que otras músicas populares, ha sido fuente de inspiración para infinidad de compositores coetáneos. De hecho, parte del repertorio más original de saxofón se debe en parte a la mutua influencia que se ha engendrado en ambos mundos.

A veces no es fácil advertir las influencias de determinadas obras y sobre todo ver de donde provienen cada uno de los rasgos que caracterizan cada una de esas tendencias. ¿Podemos considerar cada una de las tendencias utilizadas como movimientos musicales en el sentido más estricto o debemos darles un sentido más pluralizado? Personalmente considero que se debe de dar un sentido más pluralizado, puesto que si por ejemplo intentamos averiguar el origen del soul o del hard rock, veremos que como otras tendencias sus raíces son múltiples y en la mayoría de los casos constituyen las principales ramas de la denominada música popular estadounidense.

No hay nada que no proceda de algo.

### III. 3. 7. 3. La escenografía como medio de expresión. Louvier, Alain: *Le jeu des sept musiques*

A partir de la década de los 80, y sobre todo en Europa, el repertorio vanguardista para solista, agrupación de cámara y sinfónico, ha estado sometido a un desarrollo extraordinario que ha favorecido al saxofón en muchos aspectos. La mayoría de los compositores importantes han adoptado este instrumento como modelo dentro de sus composiciones.

Muchas de estas obras surgidas en este periodo presentan particularidades que hacen que los intérpretes deban estar preparados en otras áreas como el teatro, danza, etc. Además de este distintivo, es imprescindible controlar diferentes tipos de ejecución extremadamente difíciles como slap, multifónicos, armónicos. . . Uno de los ejemplos más reveladores es la pieza *Le jeu des sept musiques* del compositor parisino Alain Louvier (1945), donde se utilizan medios escenográficos y visuales para atraer la atención del público y conseguir un ambiente y una atmósfera adecuadas para el desarrollo de la obra.

#### ***Le jeu des sept musiques de Alain Louvier***

Pieza escrita en 1986 para cuarteto de saxofones dentro de una concepción tradicional. Está constituida por las siguientes secuencias: I) Free Jazz, II) Récitatif d'opéra, III) Constellations, IV) Fileuses, V) Valse mécanique, VI) Marche militaire, VII) Les sept musiques, VIII) Anathème, IX) Trompettes, X) Vagues, XI) Valse interrompue, XII) Jericho y XIII) Sortie des artistes.

En el primer movimiento, el saxofón alto incorpora elementos y técnicas de ejecución vanguardistas dentro del estilo “free jazz”. Estos recursos y elementos utilizados hacen que los intérpretes puedan improvisar sin limitaciones melódicas, ni métricas, originando una mayor espontaneidad.

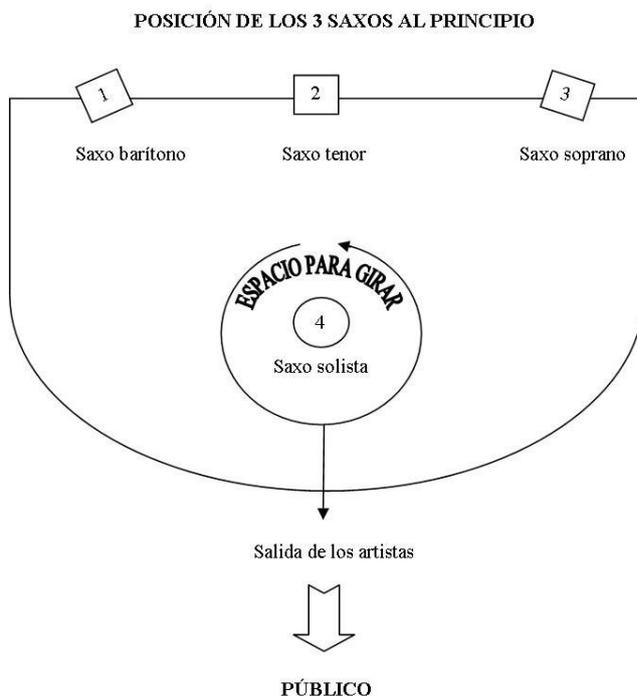
En esta pieza camerística, el saxofón alto (4) actúa como solista, mientras que los tres restantes servirán como réplica o acompañamiento. La pieza debe ser interpretada teniendo en cuenta la versión escénica (ver figura siguiente), con lo cual el compositor obliga a los tres saxofones móviles a aprenderse sus intervenciones de memoria a partir del momento en el cual ellos mismos abandonan el fondo de la escena. Para conseguir un desarrollo interpretativo adecuado e interesante, es necesario disponer de un espacio suficientemente amplio y profundo. El objetivo principal que el compositor busca con este propósito es modificar la estética tímbrica de los sonidos expuestos, es decir, conseguir una movilidad en los sonidos emitidos alrededor del solista.

Las “7 músicas” evocadas a través del título están expresamente designadas dentro de las siete primeras secuencias.

Esta pieza, exterioriza la visión en modo de pesadilla de un músico que indaga en ciertos estilos musicales. El músico poco a poco tiene cortas ideas personales, y se deja invadir por todas las músicas de ambientes y por los esquemas preestablecidos.

En el final de la pieza, el solista intercala-en forma de lamento y furtivamente-los extractos escogidos de las músicas precedentes (estos extractos están expuestos por el compositor en el apéndice). Por otro lado, los saxofones barítono (1), tenor (2) y soprano (3) salen de la sala con paso sincronizado y nervioso, intercalando baterías de sonidos múltiples (multifónicos).

Figura 30. Disposición escénica de *Le jeu des sept musiques* de Alain Louvier:



Fuente: Louvier, Alain. *Le jeu des sept musiques*. París : Alphonse Leduc & Cie, 1986.

### III. 3. 8. La música electrónica: contexto histórico. Piezas electroacústicas más representativas del repertorio de saxofón de la segunda mitad del siglo XX. Vertientes de la música electrónica

La música del siglo XX se caracterizó por una incesante conexión con la tecnología y las máquinas abrieron nuevos e interesantes caminos para la investigación musical. De este

vínculo trascendieron una gran diversidad de combinaciones musicales determinadas por las distintas formas utilizadas tanto en la composición como en la interpretación.

El auge de la música electrónica fue desencadenado posteriormente a la Segunda Guerra Mundial. Existen claros antecedentes a esta época tan impetuosa, ya que a principios del siglo XX se inventaron instrumentos como el Telharmonium de Thaddeus Cahill, las ondas Martenot de Maurice Martenot o el Theremin de Lev Termen. El hecho de que fueran instrumentos muy rudimentarios en su construcción y complejos en su funcionamiento hizo que el interés general del compositor e instrumentista disminuyera considerablemente. La mayoría de los instrumentos electrónicos y sintetizadores eran poco idóneos en cuanto a su utilización en actuaciones en vivo, motivo por el cual se fueron perfeccionando poco a poco hasta llegar al aparato electrónico que gozaría de mayor popularidad en esta música, es decir, la computadora central RCA, primer sintetizador electrónico. A partir de este momento, muchos compositores de reconocido prestigio llegaron a emplear instrumentos de características similares consiguiendo no solamente sonoridades nuevas, sino muy originales.

La música concreta será la primera expresión musical donde el compositor utilizará como principal fundamento medios electrónicos. Las composiciones estaban principalmente elaboradas a partir de sonidos grabados en cinta que generalmente eran manipulados por el mismo compositor a distintos niveles con aparatos electrónicos como el fonógrafo y el magnetófono. Al igual que la corriente Futurista, y acorde con el espíritu de la postguerra, esta música se basó como principal característica compositiva en el uso de sonidos naturales y en el empleo del ruido. Estos sonidos eran registrados de antemano antes de ser manipulados a través de medios electrónicos. La manipulación constaba principalmente en variaciones de su forma, timbre, altura, tesitura y dinámica. Los indefinidos procesos y transformaciones del sonido o sonidos registrados confeccionaron una diversidad y variedad ilimitada de texturas.

El principal umbral de esta música se remonta entre 1940 y 1950, ya que aparecieron poco a poco varios estudios y centros de investigación y de grabación de música electrónica. En primer lugar, en París, el ingeniero de sonido y compositor Pierre Schaeffer fundó en 1948 el estudio de Radio Francia (RTF). En este estudio y en estudios de estas características que fueron apareciendo posteriormente como el creado por Herbert Eimert<sup>213</sup> en 1952 en

---

<sup>213</sup> Este compositor utilizó el sistema dodecafónico como fundamento en sus composiciones de música electrónica. Posee dos piezas interesantes para saxofón: *Tanzmusik* y *Der weisse Schwan*. Ambas están escritas para la siguiente configuración: flauta, saxofón e instrumento mecánico electrónico.

Fuentes: Eimert, Herbert. *Tanzmusik*. Alemania: Breitkopf & Härtel, 1926. [www. breitkopf.de](http://www.breitkopf.de)  
Eimert, Herbert. *Der weisse Schwan*. Alemania: Breitkopf & Härtel, 1926. [www. breitkopf.de](http://www. breitkopf.de)

Darmstadt (Alemania), estudio de la RAI en Milán, el Instituto de Sonología de Utrecht y el estudio EMS de Estocolmo, Centro para la Investigación Informática en Música y Acústica (CCRMA) de la Universidad de Stanford, en el estado de California, el Instituto de Búsqueda y Coordinación Acústica de Música (IRCAM) de París, colaboraron compositores tan importantes como Pierre Henry, Oliver Messiaen, Edgard Varèse, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna y Luciano Berio, entre otros. En Estados Unidos y de la mano de Milton Babbitt, pionero del desarrollo del serialismo integral y de la música electrónica, se fundó el Centro de Música Electrónica de Columbia-Princeton.

Hoy por hoy, son muchas las Universidades y Conservatorios que disponen de medios electrónicos para la consecución de este tipo de música. Por un lado, cabe destacar la labor realizada por el Centro para la Investigación Informática en Música y Acústica (CCRMA) de la Universidad de Stanford, en el estado de California; el Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) de París (fundado por Pierre Boulez en 1976), y a nivel nacional el Centro para la difusión de Música Contemporánea (CDMC) en Madrid y el Laboratorio de Música Electroacústica de Vitoria (Euskadi). Por otro lado, hay que reconocer la labor realizada en este campo por intérpretes como Daniel Kientzy, Philippe Geiss, M-B Charrier, Manuel Miján, Josetxo Silguero y Miguel Villafruela, entre otros.

Seguidamente, mostraremos una breve catalogación de piezas escritas para saxofón por compositores españoles y franceses. Muchas de estas obras han sido estrenadas por los artistas anteriormente mencionados. En ellas, podemos descubrir diferentes vertientes de la música electrónica.

a) Compositores españoles<sup>214</sup>:

- Alarcón, David: *Secuencias* para saxofón soprano/barítono, electrónica y video.
- Del Cerro, Emiliano: *Quejumbroso (sax tenor+elec)*, pieza dedicada a Manuel Miján.
- Eslava, Juan José: *El umbral de una línea-III* para saxofón tenor y software max/msp. Este compositor escribió en 1996 su *Concierto* para saxofón alto y orquesta.
- De La Torre, Alfonso G: *Un Caracol Manchado* para saxofón tenor y electroacústica.

---

<sup>214</sup> “Josetxo Silguero.” S.f. En línea. Disponible en: [www.oiassonovis.com/sax/](http://www.oiassonovis.com/sax/) (22 de febrero de 2007).

- Lauzurica, Guillermo: *Solo* para saxofón barítono y electroacústica. Este compositor tiene otra pieza interesante sin editar para cuarteto de saxofones y percusión titulada *El movimiento de los astros* (1990).
  - López López, José Manuel: *Con cadencia de eternidad* para saxofón barítono, electroacústica y plástica. Esta pieza fue escrita en 1989 y posteriormente revisada en 1999. Está dedicada a Daniel Kientzy.
  - Loyola, José: *Canción del soy todo*, pieza escrita en 1998 para saxofón soprano y electroacústica.
  - Lleó, Juan Antonio: *A propósito de oúriathos* para saxofón barítono/soprano, electroacústica y video.
  - Monterrubio, Ignacio: *Huellas móviles* para saxofón barítono/soprano, sensores, electroacústica y vídeo.
  - Polonio, Eduardo: *Errance* pieza escrita en 1989 para saxofón barítono y electroacústica, y dedicada a Daniel Kientzy.
  - Polonio, Eduardo: *Secuencia a Jorge* pieza escrita en 1999 para saxofón barítono y electroacústica, y dedicada a Daniel Kientzy.
  - Ramos, Borja: *Stream of consciousness* para saxofón tenor, electroacústica y vídeo.
  - Rueda, Jesús: *La otra zona*, pieza escrita en 1993 para saxofón alto y electroacústica y dedicada a Manuel Miján.
  - Satué, Carlos: *Apud* pieza escrita en 2002 para saxofón soprano y electroacústica.
  - Torre, Josefa: *Tiempo de luces* pieza escrita en 1997 para saxofón tenor y electroacústica.
- b) Compositores franceses<sup>215</sup>:
- Havel, Christophe: *S* pieza escrita en 1993-95 para saxofón tenor/soprano y barítono con sampler MAX, y dedicada a M-B. Charrier.
  - Havel, Christophe: *Thel* pieza escrita en 1996 para voz soprano, saxofón soprano y electroacústica (tape).
  - Havel, Christophe: *Xaps* pieza escrita en 1991 para saxofón soprano y transformación electroacústica.
  - Merah, Joel: *La chef des lyres* para saxofón alto y electroacústica.

---

<sup>215</sup> [k]ientzy.org. S.f. En línea. Disponible en: [www.kientzy.org](http://www.kientzy.org) (22 de febrero de 2007).

- Risset, Jean-Claude: *Voilements*, pieza escrita en 1987 para saxofón tenor y electroacústica (banda a dos pistas).
- Risset, Jean-Claude: *Voilements*, pieza escrita en 1987 para saxofón tenor y electroacústica (banda a dos pistas). Está publicada por la editorial Salabert.
- Risset, Jean-Claude: *Diptère*, pieza escrita en 2002 para saxofón alto y electroacústica (tape).
- Rossé, François: *Ost Atem*, pieza escrita en 1992 para saxofón tenor y electroacústica. Este compositor posee una larga lista de obras para saxofón y diferentes configuraciones.

Etc.

### **Vertientes de la música electrónica**

Dentro del pensamiento moderno de la música electrónica se pueden clasificar cuatro vertientes:

- a) Música elaborada mediante cintas magnetofónicas, donde prevalece la cinta y el altavoz como compositor-intérprete-difusor.
- b) Música electrónica en vivo, donde la creación es a tiempo real mediante sintetizadores y otros equipos electrónicos.
- c) Música concreta, donde el compositor varía el timbre del sonido grabado.
- d) Música electrónica grabada con incorporación de intérpretes en vivo.

La separación entre la música concreta y la música electrónica pura fue una manifestación esencialmente europea. De forma generalizada, los compositores se sintieron muy contrariados con los resultados de sus piezas, ya que a pesar de que este modo de realización permitía un control y minuciosidad más absoluto sobre la pieza, carecía de naturalidad, realidad y en cierto modo de vida. Este fue el principal motivo de que muchos compositores fusionaran la música concreta y la electrónica, dando lugar a un género vanguardista denominado música electroacústica. No obstante, a pesar de los numerosas denominaciones y diferentes ramas surgidas a lo largo del siglo XX, la música electroacústica es un sello genérico que surge en 1959 para calificar toda variedad de música en cuya creación, elaboración e interpretación participan procedimientos electrónicos.

### III. 3. 8. 1. Rolin, Étienne. La influencia del jazz en la música electroacústica francesa. “Improvisación y Creación Musical Instantánea”

Dentro de la música francesa escrita para saxofón es difícil encontrar ejemplos que evidencien rasgos de la música jazzística fusionados con la electrónica. Entre los compositores más trascendentes sobresale Etienne Rolin<sup>216</sup>.

La pluralidad de las modas de expresión, tratados teóricos, notaciones, discusiones estéticas entre naciones, refleja para Étienne Rolin nuestra situación presente, donde el caos también puede considerarse como una señal de vida y de movimiento (J-Y. Bosseur).<sup>217</sup>

Su pensamiento musical se exhibe en el seno de un libro publicado en 2002 titulado: “*Improvisación y Creación Musical Instantánea*”, pasarelas (puentes) y prácticas de músicas vivantes. En gran parte de su producción hay una clara influencia de la música barroca y del jazz. Su pasión por las realizaciones pluridisciplinarias-entrelazando la danza, la poesía. . .- hace de su música un lenguaje único y personal.

Es autor de cerca de 300 obras abarcando un importante catálogo de piezas didácticas de iniciación al lenguaje de la música actual. Dentro de su numeroso catálogo para saxofón, aproximadamente 78 piezas para diversas formaciones<sup>218</sup>, voy a destacar *Inversions* y

---

<sup>216</sup> Compositor y saxofonista intuitivo polivalente francés de orígenes americano y belga, nacido en Berkeley (California) en 1952. Desde 1974 su residencia se halla en París. Comienza sus estudios universitarios en San Francisco obteniendo sus correspondientes diplomas de música y filosofía. Es partir de 1974 cuando opta por trasladarse a Francia con la finalidad de proseguir sus estudios musicales con figuras como Nadia Boulanger (1887-1979), Olivier Messiaen (1908-1992), y Iannis Xenakis (1922-2001), Ivo Malec y Franco Donatoni. Como saxofonista ha formado parte de numerosos grupos de improvisación.

Desde el año 1985 desempeña la labor de profesor de análisis musical en el C.N.R. de Burdeos y a partir de 1989 dirige el taller de jazz del Conservatorio de Montauban.

Información extraída de las siguientes fuentes: “Etienne Rolin.” *Demandez l'impossible*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.demandezlimpossible.com/artistes.html> (15 de mayo de 2006).

“Etienne Rolin.” *Médiathèque de l'Ircam*. 25 de agosto de 2000. En línea. Disponible en: <http://brahms.ircam.fr/textes/c00002545/index.html> (15 de mayo de 2006).

“Etienne Rolin.” *2eme Festival International de viole de gambe*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.violedegambe.org/sfv/asfeld2004/fantaisies\\_asfeld\\_II.pdf](http://www.violedegambe.org/sfv/asfeld2004/fantaisies_asfeld_II.pdf) (15 de mayo de 2006).

<sup>217</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, pp. 320-321.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

*Templins*, piezas editadas en 1994 por “Les Cahiers du Tourdion” dentro de la colección Sax & CO dirigida por el saxofonista Philippe Geiss.<sup>219</sup>

### ***Inversions***

*Inversions*, es una pieza dedicada al saxofonista vasco José Silguero. Es la consecuencia de la asociación de seis compases junto con la agregación de cortas secuencias improvisadas. Pieza refinada que entrelaza elementos del jazz con elementos de la música contemporánea y que puede considerarse como una buena introducción al ejercicio de la improvisación. Para extraer de la pieza el máximo partido en su ejecución, es necesario tener conocimientos básicos en el campo de la improvisación.

El compositor explora la zona común entre las técnicas y los lenguajes del jazz moderno y de las músicas de hoy. Utiliza un fraseo ternario rápido, posiciones de sustitución, exploraciones armónicas, sobreagudo, subtone, sonido más voz, y otros efectos tímbricos. Esta pieza debe de interpretarse preferentemente con una boquilla de jazz.

### ***Templins***

*Templins*, es una pieza dedicada al saxofonista Philippe Geiss. En ella, el compositor también explota un lenguaje musical entre el jazz y la música contemporánea. La diferencia de esta obra con respecto a *Inversions* se halla en su aplicación de la partes improvisativas, ya que en ésta aparecen más cuadradas y ajustadas.

Otras piezas:

*Boogie con moto-Variations sur Mingus* (1988), *Cross fire* (1994), *To Be or not to Bop* (1996) y *Funk finesse*, son piezas que también se caracterizan por una fuerte influencia jazzística.

---

<sup>219</sup> “Le saxophone, un instrument nécessaire à la musique du 20e siècle.” *As. Sa. Fra, Bulletin de l’association des saxophonistes de France*. Vol. 48. Saint Étienne: Dumas, 1996, p. 23.

**IV. Aplicaciones docentes:  
experimentación en el aula y creación**



## **IV. Aplicaciones docentes: experimentación en el aula y creación**

### **IV. 1. Introducción: antecedentes y vinculación de la trayectoria profesional del autor con la experimentación**

Durante mi trayectoria profesional como docente en diferentes Conservatorios (Conservatorio Superior de Tenerife, Conservatorio Superior de Alicante, Conservatorio Profesional de Denia y Conservatorio Superior de Castellón) he intentado introducir piezas escritas para saxofón con influencia del jazz, adaptándolas siempre al correspondiente nivel y con la finalidad de poder dilucidar las principales ventajas y desventajas que tiene este tipo de repertorio.

En mi estancia en el Conservatorio Superior de Alicante (2003-04), a parte de dar la asignatura de saxofón y música de cámara, me confirieron por primera vez la asignatura de repertorio de jazz. Durante ese curso, tuve la oportunidad de trabajar con alumnos de la clase del Dr. Israel Mira Chorro. El contacto con el jazz fue directo, ya que en las clases de repertorio de jazz se trabajaron diferentes aspectos de este estilo. Al mismo tiempo, dentro de la asignatura de saxofón clásico, introduje piezas básicas del repertorio pero con influencias del jazz con la intención de vincular a los alumnos mucho más con este estilo.

Posteriormente, en el Conservatorio Profesional persistí sobre la idea de incorporar dentro de la programación obras de características similares a las piezas expuestas en la tesis. El resultado fue excelente, ya que en las audiciones internas y externas pude observar que con este tipo de repertorio además de que el oyente prestaba más atención, el joven intérprete disfrutaba más en todos los aspectos.

Por otro lado, cabe mencionar que dentro de los diferentes recitales que he ido realizando tanto como solista o con diferentes agrupaciones de cámara han sido programadas piezas con estas características.

Cuadro 86. Asignaturas impartidas en centros docentes públicos:

CENTRO	CURSO	ASIGNATURAS
Conservatorio Superior de Música de Tenerife	1998/99	Saxofón
Conservatorio Superior "Oscar Esplá" de Alicante	2003/04	Saxofón, música de cámara y repertorio de jazz
Conservatorio Profesional "Tenor Cortís" de Denia	2004/06	Saxofón
Conservatorio Superior "Salvador Seguí" de Castelló	2006/09	Música de cámara, Ensemble (Contemporáneo experimental y creativo), Big Band y repertorio de jazz

Para finalizar esta introducción, cabe indicar que la experimentación realizada en el Conservatorio Superior de Música "Salvador Seguí" de Castellón durante el curso 2006/07, culmina este proceso investigativo pero no el creativo, ya que a partir de las conclusiones obtenidas poco a poco se irán elaborando otras piezas donde se ubiquen fundamentos compositivos nuevos. Al mismo tiempo, mediante esta experimentación se pone de manifiesto una metodología interesante de índole creativa cimentada en la utilización de métodos actualizados e innovadores. Esta metodología podría adaptarse a todos los niveles educativos musicales.

Las conclusiones extraídas en cada uno de los apartados que mostraremos a continuación, demuestran que el realizar este proceso durante únicamente un año, es suficiente para contrarrestar, dilucidar y corroborar algunas de las hipótesis planteadas en dicha tesis.

#### **IV. 2. Experimentación en el aula: desarrollo de fases. Elaboración de una metodología moderna para incursión del jazz y la música moderna en el sistema educativo actual. Ventajas e inconvenientes y su evolución de los diferentes ciclos**

##### **IV. 2. 1. Objetivos generales de la experimentación**

Entre los objetivos planteados cabe distinguir:

1. Evaluar el perfil técnico-artístico de alumnos del Conservatorio Superior de Castellón “Salvador Seguí”.
2. Mejorar el fraseo que caracteriza cada estilo musical.
3. Potenciar, profundizar y perfeccionar la técnica de base general.
4. Explicar todas las escalas utilizables en jazz para abrir el campo de trabajo en el estudio de la técnica de base común.
5. Desarrollar mediante la memorización de escalas modales, escalas artificiales y pequeños fragmentos musicales una mejor capacidad técnica y musical.
6. Proporcionar al alumno más medios técnicos para el análisis armónico y melódico de las partituras.
7. Identificar escalas y arpeggios con la finalidad de adquirir una mayor comprensión de la música que a su vez ayudará a perfeccionar la lectura a vista.
8. Educar el oído interno.
9. Aumentar la velocidad y capacidad mental.
10. Desarrollar la memoria y la capacidad de improvisación para una mayor libertad musical y una mejora en la organización del lenguaje musical.
11. Perfeccionar los aspectos más básicos de la técnica de base como: la afinación, articulación, emisión. . .
12. Fomentar las actividades creativas.
13. Elaborar diferentes actividades y ejercicios creativos con la finalidad de demostrar que uno de los principales problemas del sistema educativo es la poca organización dentro de los currículos ofertados tanto en las enseñanzas medias como superiores.

#### **IV. 2. 2. Metodología**

La metodología de la experimentación ha sido aplicada según el contexto educativo y necesidades de los alumnos.

Se ha utilizado cinco tipos de metodología para el proceso de enseñanza-aprendizaje:

- a) Metodología expositiva: introduciendo conocimientos establecidos previamente con la finalidad de que los alumnos puedan trabajar a lo largo de cada trimestre. Los contenidos conceptuales han sido expuestos de una manera explícita. El profesor ha creado formas de aprendizaje mediante juegos creativos, para que el alumno reconozca más rápido los conceptos nuevos expuestos en cada clase.
- b) Metodología activa: potenciando la construcción de aprendizajes significativos, adaptados a las características de los alumnos, con estrategias y varios recursos, desarrollando técnicas de trabajo individual y en grupo para fomentar un clima de cooperación, ofreciendo una oportunidad al alumno de participar activamente en el proceso de enseñanza-aprendizaje. En esta metodología el alumno es el protagonista de su propio aprendizaje, observando y experimentando, mientras que el profesor es quien toma el papel de guía orientador del proceso.
- c) Metodología por descubrimiento: esta metodología ha estado subordinada a los contenidos específicos que se han abordado a los propios alumnos. Se han utilizado situaciones problemáticas para que los alumnos reflexionen sobre el proceso seguido y los resultados obtenidos.
- d) Metodología individualizada: adaptación curricular a cada alumno en particular, a sus necesidades e intereses personales.
- e) Metodología motivadora: programación de actividades que resulten interesantes y solventes. Cada proceso o transcurso para el desarrollo y consecución de los objetivos programados consistirá en:

- Clases individuales, donde se ha efectuado un seguimiento personal a cada alumno con la finalidad de conocer concretamente su evolución. Mediante este método se han determinado y aclarado todas las dudas surgidas.
- Clases colectivas: estas clases han tenido un propósito a cumplir, dar al alumno la posibilidad de conocer el rendimiento de los demás compañeros.

Para la consecución de las pruebas se han utilizado los siguientes programas:

- Microsoft Office Word 2006.
- Microsoft Office Publisher 2006. Utilizado para cambiar alguna imagen de formato.

- Finale 2006. Todas las partituras y ejemplos están copiados mediante este programa.
- Cubase VST32. Utilizado para componer y realizar pruebas melódico-armónicas.
- ScanSoft OmniPage SE 2.0.
- Band-in-a-Box 2006. Empleado para secuenciar las progresiones de los temas estudiados.

#### IV. 2. 3. La experimentación en el aula

La experimentación en el aula ha constado de las siguientes fases: 1) encuestas (inicial A y final B), 2) pruebas teóricas de conocimientos básicos, 3) pruebas interpretativas, 4) pruebas auditivas de carácter creativo y 5) realización de conciertos.

1) Encuestas: inicial A y final B. El objetivo principal de la encuesta A ha sido investigar y valorar el vínculo general con el jazz de estudiantes del Conservatorio Superior de Castellón de saxofón clásico, es decir, los conocimientos básicos de jazz históricos adquiridos a lo largo de la carrera profesional de cada alumno, su interés y aspiraciones personales hacia esta disciplina, y su participación en eventos jazzísticos, entre otras cosas.

Mediante estas encuestas se ha observado el nivel intelectual concerniente a el estilo jazzístico de forma generalizada, sobre todo estético.

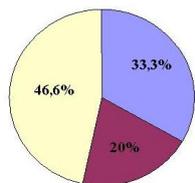
A través de la encuesta final B se han extraído nuevos resultados que han repercutido en la conclusión final.

### RESULTADOS DE LA ENCUESTA INICIAL A REALIZADA EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE CASTELLÓN “SALVADOR SEGUÍ”

1. ¿Qué es el jazz? ¿Cómo definirías esta corriente?

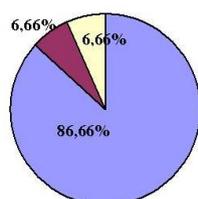
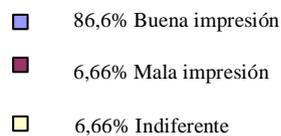
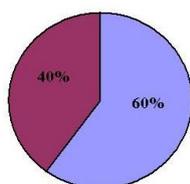
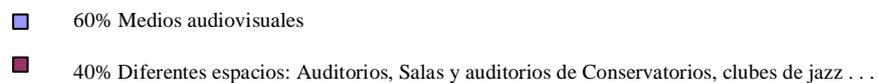
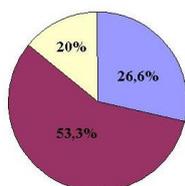
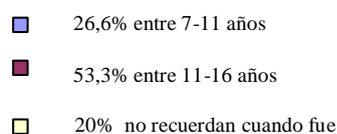
Figura 31. Encuesta inicial A, resultado pregunta 1:

- 33,3% definición válida
- 20% definición no valida
- 46,6% definición poco clara



2. ¿A qué edad escuchaste por primera vez música jazzística?, ¿dónde y cómo fue?, ¿qué impresión tuviste?

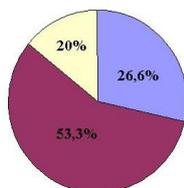
Figuras 32. Encuesta inicial A, resultados pregunta 2:



3. ¿Recuerdas quienes fueron los intérpretes?

Figura 33. Encuesta inicial A, resultado pregunta 3:

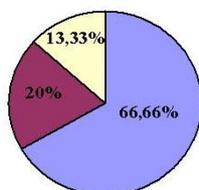
- 20% No recuerdan los intérpretes
- 53,3% Extranjeros. Entre los intérpretes destacan: Paquito d’Rivera, Charlie Parker, Ray Charles, Louis Armstrong, B.B.King y Sonny Rollins.
- 26,6% Españoles. Entre los intérpretes destacan: Ramón Cardo, Pedro Iturralde y Toni Berenguer.



4. ¿Cuántos jazzmen saxofonistas conoces?, ¿podrías citarme algún ejemplo?, ¿y que no toquen el saxofón?

Figura 34. Encuesta inicial A, resultado pregunta 4:

- 66,66% Conocen muchos ejemplos de jazzmen saxofonistas y de otros instrumentos
- 20% Conocen menos ejemplos
- 13,33% Conocen muy pocos ejemplos

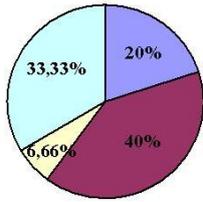


En general, todos conocen algún intérprete y entre los ejemplos citan los intérpretes mencionados en la pregunta anterior, o sea, saxofonistas.

5. ¿Qué instrumentistas te gustan más?, ¿por qué razón?

Figura 35. Encuesta inicial A, resultado pregunta 5:

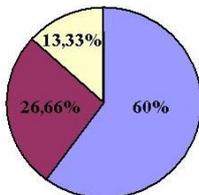
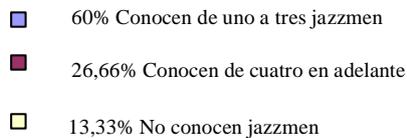
- 20% Instrumentistas del estilo jazz latino
- 40% Instrumentistas del estilo jazz tradicional
- 6,66% Instrumentistas del estilo jazz contemporáneo
- 33,33% No saben qué responder



A la mayoría de los alumnos les atrae instrumentistas del jazz latino (Paquito d’Rivera, Michel Camilo, Bebo Valdés. . .), por ser más cercano nuestra cultura. También muestran interés por los jazzmen clásicos: Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Gerry Mulligan, Sonny Rollins, Dexter Gordon. Por otro lado, dentro del jazz más actual o contemporáneo citan al saxofonista Michael Breaker (por su virtuosismo).

6. ¿Dentro de la Comunidad Valenciana, conoces algún intérprete de jazz con reconocido prestigio nacional e internacional?, ¿podrías citarme alguno de los más representativos?

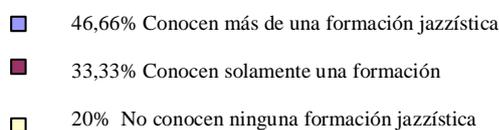
Figura 36. Encuesta inicial A, resultado pregunta 6:

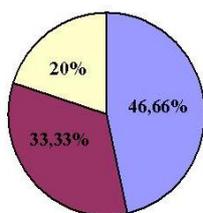


Entre los más destacados son: Perico Sambeat, David Pastor, Ramón Cardo, Toni Berenguer, Vicente Macián, Jesús Santandreu, Santi Navalón, Latino, Javier Vercher, Carlos Benavent. . .

7. ¿Cuántas formaciones de jazz en la comunidad valenciana conoces?

Figura 37. Encuesta inicial A, resultado pregunta 7:

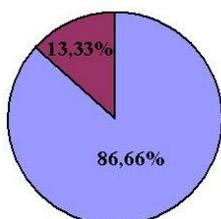




8. ¿Crees que adquirir y ampliar conocimientos básicos de jazz pueden ayudarte a afianzarte como músico clásico?, ¿por qué?

Figura 38. Encuesta inicial A, resultado pregunta 8:

- 86% Si
- 13,3% No

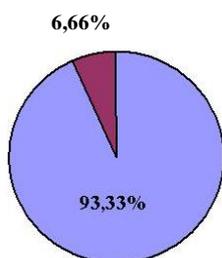


La mayoría de los alumnos piensan que adquirir conocimientos relacionados con el jazz es positivo como complemento al desarrollo de la técnica base en general.

9. ¿Piensas que la asignatura de jazz debería incluirse en los conservatorios en las mismas condiciones que el estilo clásico, es decir, como especialidad y con todas las asignaturas?, ¿por qué?

Figura 39. Encuesta inicial A, resultado pregunta 9:

- 93,33% Si
- 6,66% No

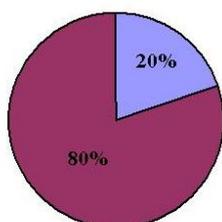


Son numerosas las razones por las cuales los alumnos se manifiestan a favor del jazz como especialidad. La más común es por la ampliación de conocimientos. Cabe destacar algún caso que atribuye esta falta a los organismos públicos y sobre todo a la falta de titularidad de especialistas de este estilo.

10. ¿Tienes alguna aspiración con el jazz?, ¿te gustaría poder dedicarte en un futuro a ella?, ¿por qué?

Figura 40. Encuesta inicial A, resultado pregunta 10:

- 20% No tienen ninguna aspiración
- 80% Quizás, en un futuro

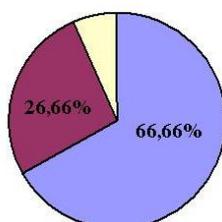


Dentro del 80% cabe destacar que a un 40% le gustaría dedicarse por la salida profesional que en un futuro va a tener esta especialidad, un 20% por hobby y otro 20% porque es una forma de expresión muy satisfactoria y divertida para el músico.

11. ¿Aprecias alguna relación entre el jazz y la música clásica?, ¿podrías citarme algún ejemplo?

Figura 41. Encuesta inicial A, resultado pregunta 11:

- 66,66% Si, por aspectos técnicos
- 26,66% No saben manifestar ninguna relación
- 6,66% No

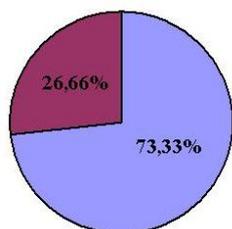


Los pocos ejemplos citados por los alumnos son relacionados con aspectos armónicos. También hablan de la relación del jazz con piezas del repertorio clásico, pero de forma muy limitada.

12. Cita algunas piezas del repertorio del saxofón clásico con claras influencias del jazz.

Figura 42. Encuesta inicial A, resultado pregunta 12:

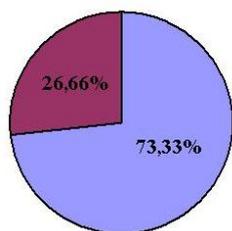
- 73,33% Conoce repertorio. Dentro de este porcentaje el 13,33% cita la música de Ástor Piazzola, el 20% música de Pedro Iturralde, el 13,33% el *Concertino da camera* de Jacques Ibert, el 6,66% la *Sonatina* de Claude Pascal, el 6,66% música de Roger Boutry, el 6,66% música de Paul Creston y el 6,66% música del compositor japonés Takashi Yoshimatsu (Fuzzi Byrd)
- 26,66% Desconocen la relación de piezas del repertorio clásico de saxofón con el jazz



13. ¿Has participado alguna vez con alguna agrupación de jazz?, ¿con qué formación?, ¿realizaste alguna improvisación en público?

Figura 43. Encuesta inicial A, resultado pregunta 13:

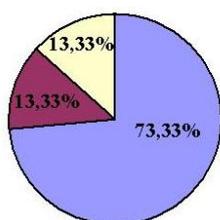
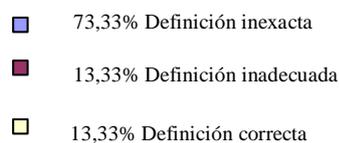
- 73,33% Si
- 26,66% No



Dentro del 73,33%, un 7,33% ha improvisado en piezas de repertorio clásico con influencias del jazz, un 51,31% en agrupaciones de Big Band de diferentes Conservatorios y un 14,66% en los diferentes combos constituidos en cursos de jazz.

14. ¿Podrías definirme brevemente la “improvisación”? ¿qué aptitudes y actitudes debe de el intérprete para la práctica de la improvisación?, ¿qué implicación tiene la improvisación dentro del repertorio de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX?

Figura 44. Encuesta inicial A, resultado pregunta 14:



Respecto a esta pregunta cabe recordar que los apartados II. 4. 1 y III. 3. 7. 1 de la tesis, revelan claramente la implicación de la improvisación en el repertorio escrito para saxofón en la primera y segunda mitad del siglo XX.

## **RESULTADOS DE LA ENCUESTA FINAL B REALIZADA EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE CASTELLÓN “SALVADOR SEGUÍ”:**

1. ¿Qué piensas de la asignatura de repertorio de jazz? ¿Crees que es necesaria para tu formación como músico?

El 100% piensan que es indispensable para la formación del músico y abrir nuevos horizontes.

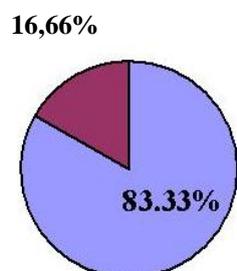
2. ¿Crees importante que exista en el currículo del Conservatorio una asignatura que en cierto modo vincule el mundo clásico y el jazzístico?

El 100% piensan que es imprescindible.

3. ¿Confías haber mejorado en la lectura a primera vista y en el análisis después de haber profundizado en aspectos armónicos (cifrado. . .) y en diferentes escalas? ¿Piensas que no es necesario comprender y perfeccionar estos aspectos para esta práctica?

Figura 45. Encuesta final B, resultado pregunta 3:

- 83,33% Piensan que han mejorado
- 16,66% Piensan que no han mejorado

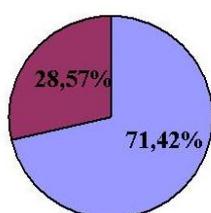


El 100% piensan que es necesario para saber en cada momento lo que están tocando.

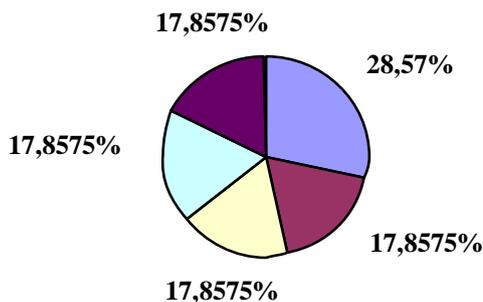
4. ¿Después de esta pequeña incursión en los conceptos más básicos del jazz, te gustaría poder profundizar todavía más? ¿A nivel general, piensas que son suficientes los conocimientos adquiridos en este curso para consolidar una buena técnica de base o te parecen insuficientes?

Figuras 46. Encuesta final B, resultados pregunta 4:

- 71,42% Si les gustaría profundizar más
- 28,57% Si, les gustaría profundizar más adelante



- 28,57% No, un año es insuficiente para adquirir una buena técnica de base
- 17,8575% Si, pero con más práctica
- 17,8575% Son insuficientes
- 17,8575% No sabían qué responder
- 17,8575% Son suficientes



5. ¿Consideras importante la implantación del jazz como especialidad en los Conservatorios superiores? ¿Piensas que en los Conservatorios profesionales es necesaria la implantación de esta asignatura? ¿Crees en el jazz como una vía de trabajo en un futuro?

En las tres preguntas hay un 100% que piensan que en ambos niveles (Medio y Superior) es importante la implantación de esta asignatura. Asimismo el 100% consideran que el jazz puede ser una vía de trabajo en un futuro.

2) Pruebas teóricas de conocimientos básicos. Estas pruebas se han realizado en el Conservatorio Superior de Música “Salvador Seguí” de Castellón dentro de la asignatura de Repertorio de jazz con alumnos de tercer y cuarto nivel. Cada cuestionario consta de cinco preguntas y está valorado sobre diez puntos, es decir, dos puntos por pregunta. Con dichas pruebas se sabrá el nivel teórico de los alumnos y se hará un seguimiento del progreso de enseñanza-aprendizaje.

a) Primer trimestre. Dentro del primer trimestre se han efectuado dos pruebas: prueba inicial (A1) y prueba final (A2).

A1: Prueba inicial. Esta primera prueba ha sido desarrollada con la pretensión de saber en qué nivel técnico y teórico se encuentran los alumnos del centro, es decir, se ha pretendido evaluar los grados de conocimiento básicos de los alumnos de saxofón del Conservatorio Superior de Castellón para tener un punto de partida más objetivo. En las preguntas se han introducido escalas utilizadas en las piezas más representativas del repertorio clásico y que a su vez son muy utilizadas dentro de la improvisación jazzística. Esta prueba ha sido decisiva para comenzar con el proceso de enseñanza-aprendizaje.

A2: Prueba final. Esta prueba ha sido efectuada el mes de diciembre de 2006 (final del primer trimestre) para evaluar el progreso de enseñanza-aprendizaje.

b) Segundo trimestre. Mediante esta segunda prueba se ha valorado el progreso y la evolución individual de cada alumno con respecto al primer trimestre.

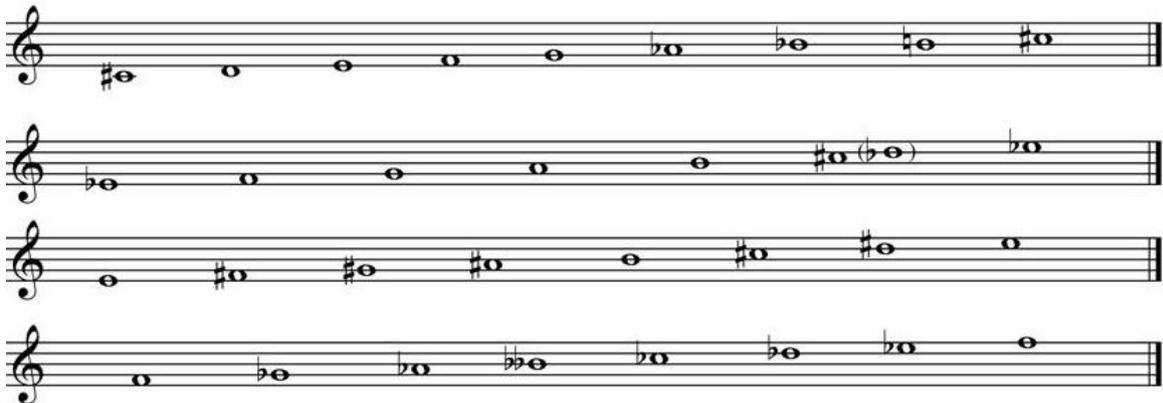
c) Tercer trimestre. A través de esta última prueba se ha vuelto a valorar el progreso y la evolución individual de cada alumno en relación al primer y segundo trimestre. Al mismo tiempo se ha realizado una valoración global.

Ejemplo 199. Cuestionario pruebas teóricas, 1r trimestre, prueba A:

1. ¿Qué nombre tiene esta escala? ¿Sabrías realizar una simplificación de la anterior escala en el tono de Mi?



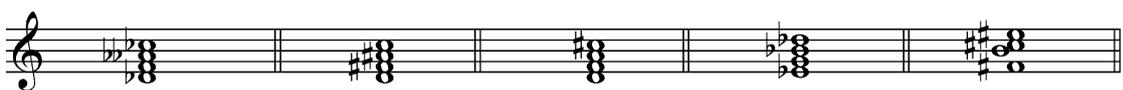
2. Escribe el nombre de las siguientes escalas.



3. ¿Cuántos modos pentatónicos existen? ¿Sabrías establecer una relación entre la escala de blues y un modo pentatónico?

4. ¿Cuántas variantes tiene la escala octatónica o disminuida? Escríbelas.

5. Cifra los acordes siguientes:

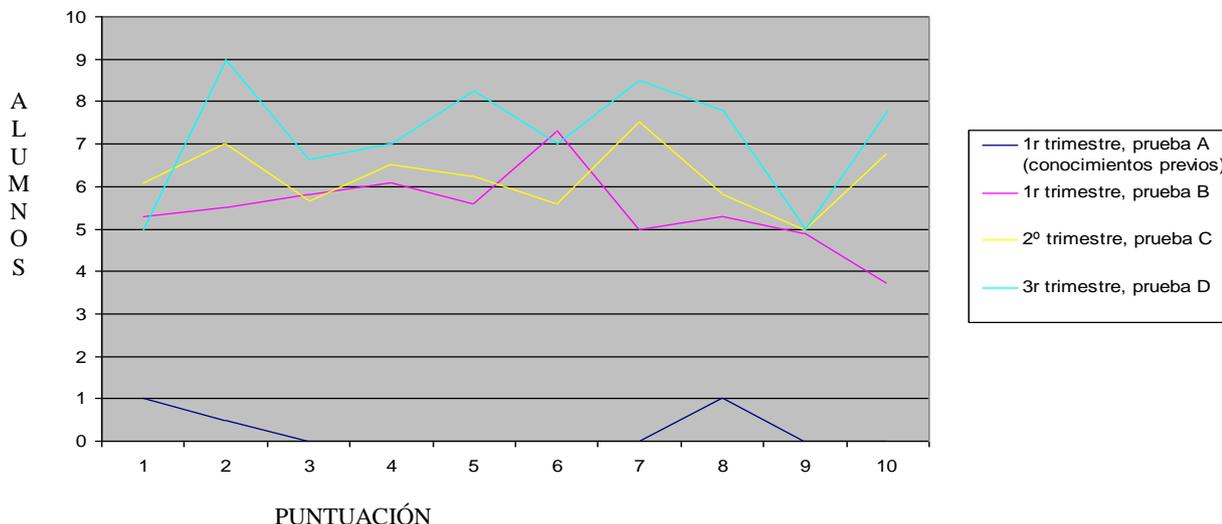


Dentro del resultado hay que tener en cuenta que el nivel de los cuestionarios ha ido incrementándose de forma gradual durante todo el proceso de las pruebas teóricas.

Cuadro 87. Resultados de las pruebas teóricas realizadas durante el curso 2006/07:

VALORACIÓN DE LAS PRUEBAS TEÓRICAS				
A L U M N O S	1r trimestre		2º trimestre	3r trimestre
	1ª prueba A	2ª prueba B	Prueba C	Prueba D
Alumno 1	1	5,3	6,1	5
Alumno 2	0,5	5,5	7	9
Alumno 3	0	5,8	5,65	6,65
Alumno 4	0	6,1	6,5	7
Alumno 5	0	5,6	6,25	8,25
Alumno 6	0	7,3	5,6	7
Alumno 7	0	5	7,51	8,51
Alumno 8	1	5,3	5,8	7,8
Alumno 9	0	4,9	5	5
Alumno 10	0	3,7	6,8	7,8

Figura 47. Gráfico de los resultados de las pruebas realizadas en el curso 2006/07 en el Conservatorio Superior de Música “Salvador Seguí” de Castellón dentro de la asignatura de repertorio de jazz<sup>220</sup>:



Para culminar este apartado, cabe manifestar que todo el trabajo realizado en el aula ha sido totalmente positivo. Los alumnos han ido discerniendo lo importante que es ver la música desde una perspectiva más abierta y sobre todo analítica. Por otro lado, mediante este procedimiento los alumnos han podido comprender la analogía en muchas cuestiones técnicas y melódico-armónicas entre el mundo del jazz y el clásico.

3) Pruebas interpretativas. Las pruebas interpretativas han sido efectuadas semanalmente en las clases de repertorio de jazz y han sido complementadas con la clase de Big Band. La dificultad ha sido progresiva y en función del nivel general del alumnado. Ha constado de dos partes: desarrollo de la técnica general o básica e interpretación de estándares. Ha habido tres turnos semanales en los cuales se ha trabajado en grupo.

a) Primer trimestre:

1. Explicación, estudio y memorización de los modos mayores en todas las tonalidades por el ciclo de quintas. Se ha trabajado mediante un patrón musical jazzístico básico que ha sido ejecutado sobre una base rítmica (piano, bajo y percusión) y partiendo del mismo centro tonal. Una de las finalidades principales es que los alumnos descubran y reconozcan las diferentes sonoridades que tienen cada uno de los modos en si. La velocidad de ejecución ha

<sup>220</sup> Esta asignatura entra dentro de la especialidad de saxofón clásico.

sido de  $\text{♩} = 133$  . Con este trabajo se ha potenciado el oído. Al mismo tiempo, los alumnos se han ido familiarizando de forma gradual con las diferentes sonoridades.

2. Interpretación del tema estándar *Autumn leaves* de J. Kosma. El ejercicio ha constado de varias fases que se han ido cumpliendo a lo largo del trimestre:

- Análisis formal, armónico y melódico. Explicación del cifrado, arpeggios y de las escalas que se pueden utilizar en la progresión armónica del tema (relación acorde-escala).
- Escucha de diferentes versiones del tema.
- Memorización de la melodía.
- Memorización de la armonía del tema. Para conseguir este procedimiento, el grupo memorizaba la fundamental de cada acorde. Trabajo de arpeggios y escalas con la estructura armónica del tema.
- Exposición de pequeños motivos o patrones que puedan utilizarse dentro de la progresión armónica del estándar.
- Transcripción de un fragmento musical o un solo de una versión conocida del mismo tema.
- Elaboración de un solo en grupo.
- Trabajo de la improvisación individual.

Asimismo, se ha realizado una armonización del tema a cinco voces en estilo “Supersax”. Este tema, junto a otros, ha sido utilizado en eventos culturales dentro de las actividades realizadas por el Conservatorio.

b) Segundo trimestre:

1. Explicación, estudio y memorización de los modos menores en todas las tonalidades por el ciclo de quintas. Se ha trabajado mediante el mismo patrón musical jazzístico básico utilizado en el primer trimestre y partiendo del mismo centro tonal. También se ha realizado sobre una base rítmica con la finalidad de que los alumnos descubran y reconozcan estas nuevas sonoridades. La velocidad de ejecución ha sido de  $\text{♩} = 150$  . Se ha seguido trabajando el desarrollo del oído con la finalidad de familiarizar al alumno a cada sonoridad.

2. Interpretación de los temas estándares *Au private* y *Blues for Alice* de Charlie Parker, *Blue on the Corner* de McCoy Tyner, *Willow Weep for me* de Ann Ronell, *Blues for in G* de Gary Campbell, *Thadeus* de Jeff Holmes y *All Blues* de Miles Davis. El ejercicio ha constado de varias fases que se han ido cumpliendo a lo largo del trimestre:

- Análisis formal, armónico y melódico. Explicación de la estructura de blues. Puntualización del cifrado, arpegios y de las escalas que se pueden utilizar en todo el tema (relación escala-acorde).
- Escucha de diferentes versiones del tema.
- Memorización de la melodía.
- Memorización de la armonía del tema. Memorización de la fundamental de cada acorde. Trabajo de arpegios y escalas con la estructura armónica del tema.
- Exposición de pequeños motivos o patrones para poder utilizar dentro de la progresión armónica del tema. Realización de diferentes riff para encuadrar dentro del tema. Los riff deberán estar dentro del estilo.
- Transcripción de un fragmento musical o un solo de una versión conocida del mismo tema.
- Elaboración de un solo en grupo.
- Trabajo de la improvisación individual.

c) Tercer trimestre:

1. Trabajo de los modos mayores y menores consecutivamente mediante el mismo patrón musical jazzístico básico utilizado en el primer trimestre. Se ha seguido utilizando la misma base rítmica, pero la velocidad de ejecución ha sido  $\downarrow = 176-200$ . Se ha explicado y trabajado todo tipo de escalas sintéticas y artificiales para su familiarización y posterior uso en la creación e improvisación.

2. Interpretación varios estándares elaborados con el patrón armónico estándar denominado “Rhythm Changes”: *Moose the mooche* de Charlie Parker, etc. El ejercicio ha constado de varias fases que se han ido cumpliendo a lo largo del trimestre:

- Análisis formal, armónico y melódico de cada tema. Explicación de la estructura. Puntualización del cifrado, arpegios y de sus las escalas que se pueden utilizar en todo el tema (relación escala-acorde).
- Escucha de diferentes versiones de los temas.
- Memorización de las melodías.
- Memorización de la armonía del tema. El grupo tocará de memoria la fundamental de cada acorde. Trabajo de arpegios y escalas con la estructura armónica del tema.
- Exposición de pequeños motivos o patrones que puedan utilizarse dentro de la progresión armónica del tema.
- Transcripción de fragmentos musicales o solos de versiones diferentes.
- Elaboración de solos en grupo.

- Trabajo de la improvisación individual.
- Armonización de un fragmento musical o tema.

Todos los estándares estarán armonizados a cinco voces, para seguir el mismo esquema de los anteriores trimestres.

4) Pruebas auditivas de carácter creativo. En dichas pruebas, los tanteos se han efectuado en las clases prácticas durante el curso 2006/07 dentro de la asignatura de repertorio de jazz. La dificultad de cada uno de los ejercicios planteados en esta prueba se ha intensificado de forma gradual.

Dichas pruebas han sido determinadas en dos fases: a) evaluación inicial y b) evaluaciones periódicas.

a) Evaluación inicial para conocer el nivel de adiestramiento del oído de cada alumno. Esta prueba ha consistido en:

- Transcribir una melodía fácil de un tema estándar jazzístico. El tema seleccionado ha sido *All Blues* de Miles Davis, estándar jazzístico que ha sido trabajado en el segundo trimestre del curso.
- Tocar varios acordes de diferente especie para juzgar si el alumno es capaz de diferenciarlos.

b) Evaluaciones periódicas con el objetivo de valorar la progresión técnica auditiva de cada alumno. Estas pruebas, han sido realizadas consecutivamente después de averiguar el nivel general de los alumnos. Han consistido en:

- El profesor expone los motivos o frases más características del estilo jazzístico. En primer lugar se han ejecutado sin base rítmica para centrarnos en el fraseo y articulación. Después se han realizado sobre las bases armónicas y rítmicas con la finalidad de que el alumno escuche el efecto producido por cada frase.
- El alumno transcribe y toca dichas frases.
- Cada motivo ha sido transportado en las doce tonalidades basándonos en el círculo de quintas.
- El profesor plantea una melodía u otro patrón en modo jónico u otro modo. Los alumnos tendrán que modificar esta melodía pasando por todos los restantes modos mayores. Con esta prueba el alumno comenzará a diferenciar el color que produce cada modo en la misma melodía.
- Transcripción de temas jazzísticos en los cuales la melodía está principalmente elaborada a partir de las escalas pentatónicas o la de blues: *Thaddeus* de Jeff Holmes, *Feels Good to play the blues* de Grez Abate. . .

A continuación, mostraremos los diferentes planteamientos llevados a cabo para la realización de las pruebas auditivas de carácter creativo.

Cuadro 88. Melodías utilizadas para la realización de transcripciones y solos:

	TÍTULO	AUTOR	ESTILO	CARACTERÍSTICAS GENERALES
Planteamiento A	* <i>Blusette</i>	Jean Thielemans	Jazz-waltz	Pulsación ternaria; melódico; estructura armónica estándar
	* <i>Nicole</i>	David Gluck	Balada jazz	Pulsación ternaria; melodía expresiva; forma AABA con estructura armónica en el modo menor.
Planteamiento B	* <i>Au private</i> * <i>Blues for Alice</i>	Charlie Parker	Bebop	Pulsación binaria; melodía rítmica característica del estilo; Estructura armónica de blues moderna
Planteamiento C	* <i>Show Cookin</i>	Dan Moretti	Jazz contemporáneo	Pulsación binaria; melodía ternaria; estructura básica de blues sobre acordes de séptima de dominante
	* <i>Thadeus</i>	Jeff Colmes	Médium tempo shuffle	Pulsación binaria; melodía rítmica característica del estilo bluesístico; Forma ABAB con estructura armónica basada en acordes de dominante
	* <i>Blues in G</i>	Gary Campbell	Afro-cubano	Pulsación ternaria; polirritmia; estructura básica de blues
Planteamiento D	* <i>Concertango</i> (2º movimiento: “Tempo de Milonga”)	Luís Serrano Alarcón	Clásico con influencia jazzística	Variedad de combinaciones; progresión armónica en modo menor con acordes secundarios y sustitutos
	* <i>Three improvisations for sax quartet</i>	Phil Woods	Clásico con influencia jazzística	Variedad de ritmos y progresiones armónicas; parte opcional para improvisar con acordes de dominante
Planteamiento E	—————	Profesor	Varios	Progresiones estándares

Ejemplo 200. Prueba auditiva B:

1. Transcribe la siguiente melodía.

La melodía propuesta ha sido *All Blues* de Miles Davis. Es una melodía fácil de entonar y por supuesto de retener en la memoria.

2. Escucha e identifica los siguientes acordes. Escribe su cifrado correspondiente.

Ejemplo 1:

CMaj7      C-7      D7      D7(#5)      Bo7

Ejemplo 201. Prueba auditiva y creativa D:

Fase 1: realización de una base rítmica-armónica. Esta fase se ha tenido en cuenta la progresión del Tempo de Milonga del segundo movimiento de la pieza *Concertango* del compositor valenciano Luís Serrano Alarcón. El carácter de este fragmento es swing.

Swing

Piano

Bajo

Gm(add9) Gm9(Maj7) Gm9 Gm<sup>6</sup>/<sub>9</sub> Cm9 Cm9(Maj7)

Cm9 Cm9<sub>Bb</sub> Am(b5) D7<sup>b13</sup>/<sub>b9</sub> Gm11 Em(b5) Eb13<sup>#11</sup>

Etc.

Fase 2: interpretación y escucha del acompañamiento.

Fase 3: elaboración de un solo. Esta fase constará de tres partes:

- a) El profesor propondrá un ejemplo de comienzo diferente para cada alumno.
- b) Transcripción del ejemplo propuesto por el profesor.
- c) Elaboración de un solo de dieciocho compases (alumno).

*Nota.* En esta parte se dejó libertad a los alumnos para que, a partir del ejemplo propuesto por el profesor, elaboraran el solo.

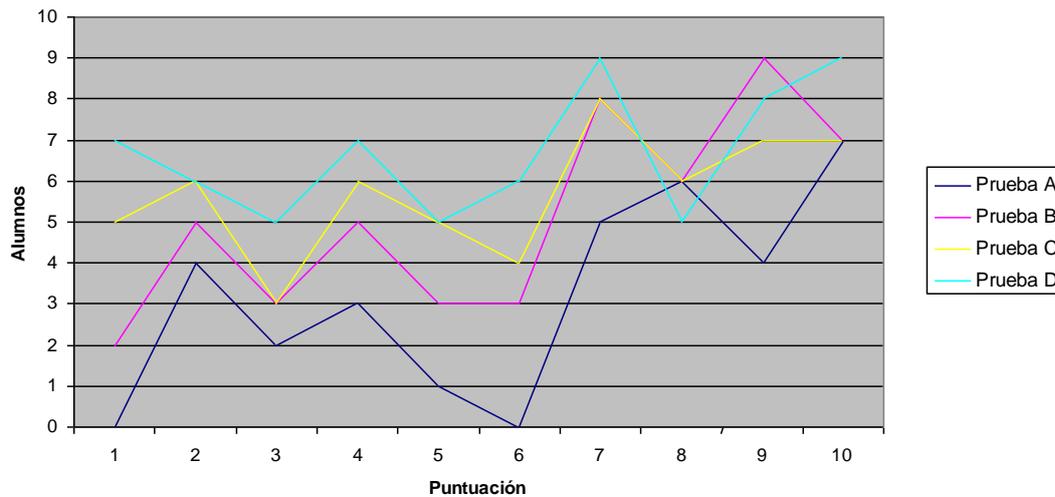
Mediante estas pruebas auditivas se han perseguido los siguientes objetivos:

1. Desarrollar un plan de trabajo para el afianzamiento de la percepción auditiva que nos conduzca a un fraseo y articulación correcto dentro de cualquier estilo y en especial en el jazz.
2. Evaluar el adiestramiento del oído y la percepción auditiva.
3. Realizar ejercicios auditivos para potenciar la sensibilidad y la percepción auditiva.
4. Conseguir identificar diferentes sonoridades.
5. Conocer melodías estándares y estructuras nuevas. A pesar de que generalmente en estos ejercicios se han propuesto temas con estructura bluesística, existen diferencias rítmicas y melódicas muy sustanciales.
6. Trabajar la improvisación en piezas del repertorio de saxofón clásico con rasgos jazzísticos.
7. Inculcar la improvisación a los alumnos de la especialidad de saxofón clásico para mejorar la ejecución de piezas con características similares al planteamiento D.
8. Potenciar la creatividad musical.
9. Demostrar la importancia que tiene escuchar música para adentrarse y perfeccionar cualquier estilo musical.

Cuadro 89. Valoración de las pruebas auditivas:

A L U M N O S	1r trimestre		2º trimestre	3r trimestre
	1ª prueba A	2ª prueba B	Prueba C	Prueba D
Alumno 1	0	2	5	7
Alumno 2	4	5	6	6
Alumno 3	2	3	3	5
Alumno 4	3	5	6	7
Alumno 5	1	3	5	5
Alumno 6	0	3	4	6
Alumno 7	5	8	8	9
Alumno 8	6	6	6	5
Alumno 9	4	9	7	8
Alumno 10	7	7	7	9

Figura 48. Evolución de las pruebas auditivas en los tres trimestres del curso 2006/07:



Entre otras propuestas también cabe destacar las realizadas en el planteamiento E. Este procedimiento ha seguido las siguientes fases:

- Explicación de la base armónica estándar a todo el colectivo.
- Realización de improvisaciones por parte de los alumnos.
- Elaboración de un riff rítmico partiendo de cada solo improvisado, utilizando las escalas más representativas del jazz: pentatónica, blues, etc.
- Interpretación del riff por todo el grupo excepto el solista que seguirá elaborando la improvisación.

La finalidad de esta práctica es que todos los alumnos improvisen y elaboren riff con elementos motívicos de las mismas improvisaciones efectuadas al momento.

Estas pruebas hacen entrever diversas categorizaciones y pasos que el músico debe de desarrollar para mejorar su sensibilidad auditiva. Durante dichas realizaciones se han podido ver resultados muy dispares. El más significativo y común es que la mayoría de los alumnos tienen más facilidad a la hora de transcribir la melodía si la reproducen antes con el instrumento.

También se ha podido comprobar que las transcripciones de temas en los cuales la melodía principal o tema estaban elaborados principalmente mediante escalas pentatónicas o la escala de blues (planteamiento A y C) eran más fáciles de asimilar que los temas donde el compositor utilizaba otros recursos más sofisticados como la incorporación de tensiones o escalas con más alteraciones (planteamiento B).

A la hora de transcribir, a pesar de que el planteamiento A y C es más fácil de comprender por el alumno que el planteamiento B, la representación del gráfico final del proceso nos muestra que si hay un trabajo constante y progresivo de esta práctica se puede llegar a obtener otras derivaciones.

Dentro del planteamiento D, los inconvenientes a la hora de la ejecución de la pieza han sido los siguientes:

Cuadro 90. Planteamiento D, principales inconvenientes en su realización:

ALUMNOS	INCONVENIENTES
Alumno 1	Duración muy extensa de la pieza
Alumno 2	Algún pasaje, registros inusuales en el estudio técnico del instrumento
Alumno 3	Segundo movimiento: improvisación
Alumno 4	Ninguno
Alumno 5	Duración muy extensa de la pieza
Alumno 6	Segundo movimiento: improvisación
Alumno 7	Segundo movimiento: improvisación
Alumno 8	Algunos pasajes técnicos (registros); duración muy extensa de la pieza
Alumno 9	Algunos pasajes técnicos (registros)
Alumno 10	Segundo movimiento: improvisación; duración muy extensa de la pieza; equilibrar la sonoridad con la banda

Consiguientemente, el porcentaje más alto corresponderá a la duración tan extensa de la pieza (40%), la realización de una improvisación en el “Tempo de Milonga” del segundo movimiento (40%) y la ejecución de algún pasaje técnico o registro inusual (30%).

Para solucionar todos estos problemas se ha aplicado durante el curso una metodología para mejorar el estudio de la técnica de base concentrando prácticamente todas las escalas modales y escalas sintéticas abarcando todos los intervalos en todos registros del instrumento. En dicho procedimiento se proponen motivos jazzísticos de ocho compases que puedan

realizarse de manera clásica. Los motivos son estudiados en todos los modos y con escalas sintéticas y como mínimo en tres octavas.

Ejemplo 202. Motivo221 utilizado para la ejecución de escalas:



Dentro del planteamiento D, cabe destacar la propuesta realizada en la clase de repertorio de jazz. En ella, se han planteado diseños rítmicos con acordes de todas las especies para que el alumno pueda introducir todas las escalas con la finalidad de escuchar el color que produce cada una de ellas. La pieza que mejor ha funcionado en esta propuesta ha sido *Three Improvisations for sax quartet* de Phil Woods, en la cual hay una parte opcional de improvisación donde aparecen acordes de dominante. Normalmente esta parte es suprimida por las dificultades que en si conlleva una improvisación. El 50% de los alumnos opinan que algunas de las escalas propuestas en este ejercicio sonaban extrañas a sus oídos, el 30% no sabe qué opinar y los alumnos que tienen una inclinación más significativa hacia el jazz, o sea, el 20% no extrañan en absoluto todo este tipo de sonoridades.

Posteriormente, se ha realizado otra encuesta preguntando las obras que durante la trayectoria educativa han ido preparando en los Conservatorios Profesionales y Superiores. A través de esta encuesta se llega a la conclusión siguiente: los alumnos que han trabajado e interpretado obras con una importante influencia jazzística, son más propensos a no extrañar todo este tipo de sonoridades.

A continuación y para finalizar, mostraremos como ejemplo un solo elaborado por un alumno de la especialidad de saxofón clásico de tercer curso de superior sobre la base armónica de “Tempo de Milonga” de la pieza *Concertango* de Luís Serrano Alarcón. En él, podemos ver frases melódicas interesantes afines al estilo jazzístico.

<sup>221</sup> El motivo está extraído de Ramón Cardo, saxofonista y compositor de jazz valenciano.

Ejemplo 203. Solo elaborado mediante el planteamiento D:

Este ejemplo servirá como fundamento al alumno para la interpretación que se celebrará el día 18 de Abril de 2008 en el Auditorio de Música de Castellón. Mediante el mismo, el alumno tendrá una mayor seguridad a la hora de la improvisación. Cada tiempo de la pieza será interpretado por un alumno diferente, obteniendo así una mayor diversidad interpretativa.

5) Realización de conciertos y eventos culturales. Mediante estas prácticas se potenciarán y se desarrollarán los conocimientos adquiridos durante las clases.

Todos los conciertos y eventos culturales se han llevado a cabo mediante el apoyo incondicional del equipo directivo del Conservatorio Superior de Castellón, y han sido programados en la PGA de los cursos 2006-08 dentro de las asignaturas de Big Band, Ensemble y Música de Cámara.

Cuadro 91. Conciertos realizados en 2006/08:

AGRUPACIÓN	LUGAR	FECHA
Big Band del Conservatorio Superior de Castellón	Auditorio de Benaguacil	2-11-2006
Big Band del Conservatorio Superior de Castellón	Palau de las Cortes de Valencia	23-4-2007
Big Band del Conservatorio Superior de Castellón	Auditorio del Conservatorio Superior de Castellón	28-5-2007
Cuarteto de saxofones	Auditorio del Conservatorio Superior de Castellón	18-4-2007
Quinteto de saxofones y percusión	Parque Ribalta de Castellón (Bienal del Arte del Desecho)	2-6-2007
Big Band del Conservatorio Superior de Castellón y Big Band del Real Conservatorio de Albacete (Intercambio)	Auditorio del Conservatorio Superior de Castellón	11-3-2008
Big Band del Conservatorio Superior de Castellón y de Albacete (Intercambio)	Auditorio de Albacete	10-4-2008
Diferentes agrupaciones de cámara (dúos, tríos, cuartetos, quintetos y ensemble)	Auditorio del Conservatorio Superior de Castellón	14/15-4-2008
Big Band del Conservatorio Superior de Castellón	Concurso Internacional de Música (TIM 2008)	3 -5-2008
Big Band del Conservatorio Superior de Castellón	Teatro Liceo de Cheste	30-5-2008
Big Band del Conservatorio Superior de Castellón	Sala de audiciones del Corte Inglés de Valencia	2-6-2008

#### **IV. 2. 4. Recursos didácticos y bibliográficos de las asignaturas de música de cámara y ensemble experimental**

Durante el curso 2006-07 y dentro de la asignatura de música de cámara y ensemble experimental, se han incorporado piezas con una clara influencia del jazz y en las cuales aparecen escalas y progresiones armónicas típicas en el jazz. Las piezas que se han elaborado han tenido una absoluta conexión con parte de las escalas que se han estudiado y trabajado en la asignatura de repertorio de jazz y Big Band. La finalidad de este procedimiento ha sido realizar un vínculo más perceptible para todos los alumnos.

Recursos didácticos, primer trimestre: *Sonatina Parsax* de Ferrer Ferran, *Cuarteto* de Florent Schmitt y *Cuarteto* para saxofones de Alfred Desenclos.

Segundo trimestre: *Tiento*, *Glosas* y *Ensalada sobre Cantos del Morrón de la Noche* de Tomás Garrido; *Dúo 2* de Antonio Tisne, *Variaciones sobre un tema de Blanquer* de Ferrer Ferran, *Four Four Tango* de Astor Piazzola, *Tango Virtuoso* de Thierry Escaich, *In C* de Terry Riley y *Mutation Couleurs IV* de Christian Lauba.

Tercer trimestre: *Quatuor de Saxophones* de Jindrich Feld, *Quatuor de Saxophones* de Ida Gotkosky, *Concertino en Do Mayor* de Rafael Grimal Olmos, *Quatuor de Saxophones* de Guy Lacour, *Divertimento Urbano* de Tomás Garrido, *Xas* de Iannis Xenakis, *Grave y Presto* de Jean Rivier, etc.

Dentro de la asignatura de “Repertorio de Jazz” se han ido repartiendo fichas de nomenclaturas, fichas teóricas, fichas prácticas para completar y estándares abarcando los estilos más importantes del jazz. Las melodías utilizadas para transcripciones han sido utilizadas generalmente para el estudio de la improvisación (véase el cuadro 89).

En el curso 2007-08, en todas las asignaturas se han utilizado prácticamente los mismos recursos bibliográficos, incrementando piezas de estilo vanguardista con la finalidad de trabajar escritura y técnicas más específicas de este estilo. Entre las piezas incorporadas cabe destacar: *Quartett* de Penderecki, *Reflets* de Christian Lauba, etc.

#### **IV. 2. 5. Pruebas creativas**

Durante el curso 2006/07 se han ido materializando varias pruebas creativas, de las cuales cabe destacar las reveladas en los siguientes subapartados. En estas pruebas se ha evaluado el grado de creatividad de los alumnos, la influencia del jazz y de la música moderna.

#### IV. 2. 5. 1. Creación de pequeños fragmentos clásicos para cuarteto de saxofones a partir de diferentes pautas propuestas por el profesor

Estos ejercicios han sido efectuados durante los tres trimestres del curso 2006/07 con la finalidad de valorar la proximidad global que los alumnos tienen hacia el jazz.

##### Prueba creativa experimental 1:

Esta prueba ha tenido lugar en el primer trimestre dentro de la asignatura optativa de “Ensemble Experimental” del curso 2006/07.

En la creación musical existen métodos más allá de las escalas y la tradición, sobre todo en lo que se refiere a la composición con doce sonidos. Esta experimentación creativa ha consistido en realizar una melodía armonizada a partir de un método expuesto en el libro teórico *Armonía Moderna y otros cuentos* de Jordi Torrens<sup>222</sup>. Se ha elegido este procedimiento basado en la elección de notas mediante una fecha-por la facilidad que el mismo origina a la hora de crear un material para la construcción melódica y armónica. Como podemos observar a continuación, se ha partido de un motivo melódico diseñado por el mismo autor del libro pero rectificando algunas de las notas del mismo y realizando un arreglo para cuarteto de saxofones. Antes de proporcionar cada cuestionario a cada uno de los alumnos del grupo, se ha efectuado una audición del mismo fragmento.

Ejemplo 204. Prueba creativa experimental 1, procedimiento para la creación musical:

Fecha de nacimiento: 23-1-1985

Escribimos la escala cromática<sup>223</sup>.

C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

2 3 — 1 — 1 9 8 5  
C# D C C Ab G E

<sup>222</sup> Torrens, Jordi. *Armonía Moderna y otros cuentos*. Barcelona: Yelos, 2000, pp. 7-9.

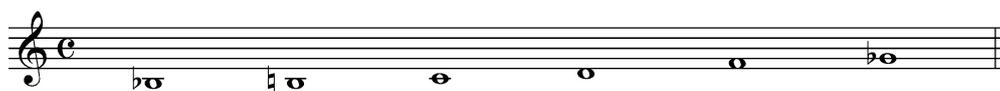
<sup>223</sup> Podemos introducir otro tipo de escalas como por ejemplo las escalas sintéticas, muy utilizadas durante el siglo XX dentro del repertorio de saxofón.



Podemos deducir que el centro tonal es C, pero si queremos que sea el centro tonal otra nota podremos realizar el siguiente juego:

Centro tonal: 23-1-1985 (fecha)  $\Rightarrow$   $2+3+1+1+9+8+5=29 \Rightarrow 2+9=11$  (centro tonal)

Por lo tanto, el centro tonal sería Bb y la escala resultante la tendríamos que transportar a este mismo centro.



Ejemplo 205. Partitura en Do adaptada para cuarteto de saxofones<sup>224</sup>:

Si observamos cada una de las elaboraciones creativas efectuadas por cada alumno, distinguiremos que además de realizar la prueba sobre la escala cromática, algunos de ellos han utilizado la sucesión de quintas descendentes. Dependiendo de cada fecha, obviamente el material a emplear ha sido muy diferente. Al mismo tiempo, en cada una de las creaciones

<sup>224</sup> Ibídem.

queda reflejada la imaginación e intuición de cada alumno, factor principal e indispensable para conseguir modelos satisfactorios y coherentes.

A partir de este motivo con carácter clásico cada alumno desarrolló un ejemplo personal. La finalidad de este procedimiento ha sido obtener una valoración imparcial de la influencia jazzística en cada fragmento musical.

Por lo tanto, esta prueba ha consistido en las siguientes fases:

a) Audición del motivo de Jordi Torrens. Para poder ser ejecutado he realizado una adaptación para cuarteto de saxofones.

Ejemplo 206. Particellas para cuarteto de saxofones:

Soprano



Alto



Tenor



Barítono



b) Entrega a los alumnos de la siguiente ficha con la intención de que cada alumno elaborase una melodía armonizada mediante pasos determinados.

Cuadro 92. Ficha de procedimiento a seguir por el alumno:

Primer paso. Poner nuestra fecha de nacimiento.

Segundo paso. Escribir la escala cromática o el círculo de quintas descendentes y cifrar debajo de cada nota con un número del 1 al 12.

Tercer paso. Basándonos en la fecha de nacimiento, formar una escala escogiendo la nota que corresponde a cada número de la fecha. Todas las notas que formen la escala serán utilizadas como material melódico y armónico.

Cuarto paso. Determinar el centro tonal del fragmento. Para ello, sumaremos todos los números de la fecha. Los dos números del resultado final serán divididos y vueltos a sumar. Este último resultado será el centro tonal.

Quinto paso. Realizar una melodía de ocho compases partiendo del centro tonal obtenido.

Sexto paso. Armonizar la melodía mediante acordes formados por la combinación de las notas de la escala derivada.

Séptimo paso. Realizar un arreglo para cuarteto de saxofones.

c) Audición de cada ejemplo realizado por los alumnos para obtener conclusiones generales.

d) Conclusiones generales<sup>225</sup>.

En la realización creativa podemos observar diferentes niveles de entendimiento en lo referente a la creatividad espontánea. Dentro del conjunto de alumnos que han realizado esta experimentación, se ha podido estimar que la mayoría de alumnos poseen aptitudes creativas. Por lo general, son muchos los alumnos los que han tenido dificultades para efectuar completamente esta prueba. Uno de los principales problemas que han tenido ha sido la limitación del material empleado. No obstante, cabe resaltar que han sido muchos los que no han sabido aprovechar plenamente el material empleado.

---

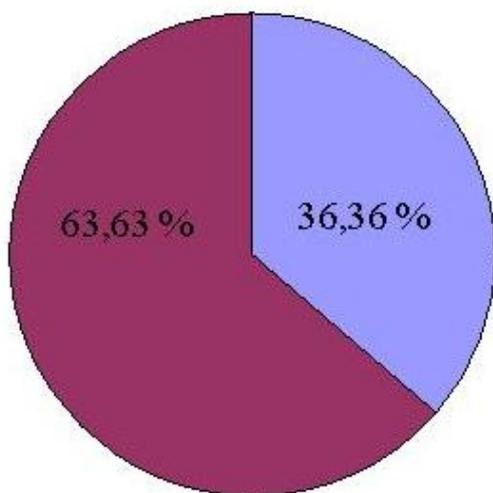
<sup>225</sup> A la hora de hacer una valoración musical de cada ejemplo realizado, principalmente hay que tener en cuenta que todos los alumnos son instrumentistas y no compositores. La mayoría de ellos no habían realizado anteriormente una prueba creativa de estas características.

Para finalizar este apartado, realizaremos una estimación objetiva sobre la influencia de jazz en cada pieza creada en esta experimentación. A pesar de que la tendencia estilística colectiva es el clásico, hay que resaltar la influencia del jazz y de la música ligera en numerosos fragmentos.

El resultado final es el siguiente: cuatro creaciones sin influencia del jazz o de la música moderna y siete creaciones evidenciando rasgos de la música jazzística.

Figura 49. Influencia en las composiciones de rasgos de la música jazzística:

- 63,63 % Evidencias de rasgos de la música jazzística
- 36,36 % Ninguna influencia jazzística



Por lo tanto, con este ejercicio se demuestra la relación que hay entre la cultura jazzística y clásica.

A continuación, mostraremos un ejemplo breve pero interesante realizado por un alumno de segundo de grado superior. En este ejemplo, pensado para un cuarteto de saxofones, podemos observar la utilización de síncopas y frases melódicas características de la música jazzística. Además, si divisamos la melodía escrita para el saxofón barítono, podremos ver que se asemeja a un walking, efecto explicado en el apartado III. 2. 2 (La fusión de elementos sinfónicos con el tango y el jazz. Serrano Alarcón, Luís: *Concertango*).

Ejemplo 207. Creación para cuarteto de saxofones ( $\text{♩} = 136$ ), partitura en Do:

The image displays a musical score for a saxophone quartet in C major, 4/4 time, with a tempo of 136 bpm. The score is organized into three systems of staves. The first system (measures 1-3) includes Soprano Saxophone (Sopr. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Tenor Sax.), and Baritone Saxophone (Bar. Sax.). The Soprano part has a melodic line with a triplet. The Alto and Tenor parts have rhythmic patterns with triplets. The Baritone part has a bass line. The second system (measures 4-6) continues the melodic and rhythmic development. The third system (measures 7-9) concludes the piece with sustained notes and a final cadence.

#### IV. 2. 5. 2. Performances de *In C* de Terry Riley

El empleo de desarrollos creativos basados en una utilización mínima de recursos y formas conceptuales en el siglo XX, ha comprendido muchas prácticas funcionalmente similares pero con algunas disimilitudes. Entre muchas de estas prácticas centraremos nuestra atención en la “Performance” y el “Happening” (véase el ejemplo IV. 2. 5. 4).

Durante el curso se han realizado experimentaciones en el Conservatorio Superior de Castellón dentro del aula de la asignatura “Ensemble Experimental”. Dentro de estas

experimentaciones cabe resaltar cinco performances de la pieza *In C* de Terry Riley, cuatro con ensemble de saxofones y una con quinteto de saxofones y percusión, efectuadas durante el segundo y tercer trimestre del curso 2006/07. En cada una de ellas podemos percibir la peculiaridad más significativa de esta corriente: la asociación de cada uno de los motivos de la pieza como resultado de la espontaneidad originada por una ejecución instantánea en la cual cada artista muestra su propia autonomía.

Todas las performances, aunque en algún momento se hayan tenido en cuenta aspectos diferentes, enfatizan un carácter libre.

El principal motivo de la elección de esta pieza para la realización de esta prueba ha sido por la poca dificultad técnica que presenta la partitura en la mayoría de los aspectos. La mayoría de los ejecutantes de la prueba no están muy familiarizados con el lenguaje moderno o vanguardista, por lo tanto hubiera sido un error incorporar una pieza más complicada.

#### **Prueba creativa experimental 4: cuarta performance de de *In C***

La cuarta performance, efectuada con ensemble de saxofones, ha consistido en las siguientes fases:

- 1ª fase: explicación de la obra, estilo y breve biografía del autor para ubicar dentro del contexto a todos los alumnos, lectura de los 53 motivos y primera ejecución de la pieza.
- 2ª fase: práctica de diferentes niveles dinámicos, efectos y emisiones “ad limitum”.
- 3ª fase: preparación de forma premeditada antes de la ejecución de dinámicas, efectos, emisiones y puesta en escena.
- 4ª fase: performance.
- 5ª fase: evaluación de la interpretación efectuada.

#### **Serialización de diferentes aspectos dentro de la estructura interna de la pieza *In C* de Terry Riley (propuesta por el profesor):**

A partir de la década de los 50, dentro de la tendencia musical del Serialismo, muchos compositores europeos realizaron piezas serializando aspectos como la articulación, las disposiciones instrumentales, las dinámicas, el ritmo melódico, etc. Partiendo de esta premisa, se ha realizado una versión diferente de la pieza *In C* fundamentada en serialización de algunos de los aspectos más importantes del sonido como: dinámicas, emisión, timbre, etc.

La serialización realizada sobre las dinámicas tiene claramente dos secciones divididas claramente por la frase clímax de la pieza (motivo 35).

En la primera sección aparecerán ocho dinámicas diferentes:

Cuadro 93. Serialización *In C*, primera sección:

1	2	3	4	5	6	7	8
ppp	pp	p	mp	mf	f	ff	fff
1r pentagrama	2º pentagrama	3r pentagrama	4º pentagrama	5º pentagrama	6º pentagrama	7º pentagrama	8º pentagrama (motivo 35)

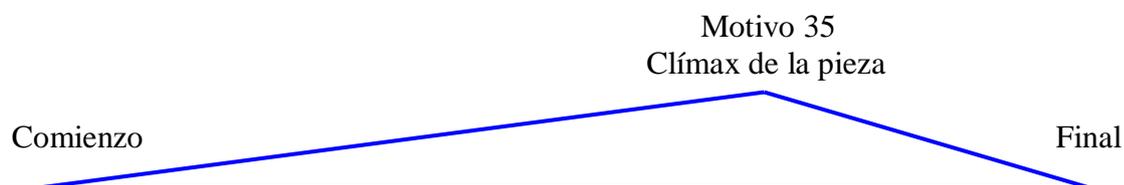
En la segunda sección, la serialización se efectuará de tres compases en tres compases hasta el final de la pieza.

Cuadro 94. Serialización *In C*, segunda sección:

1	2	3	4	5	6
ff	f	mf	mp	p	pp
Motivo 36-37-38	Motivo 39-40-41	Motivo 42-43-44	Motivo 45-46-47	Motivo 48-49-50	Motivo 50-52-53

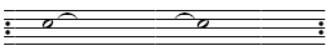
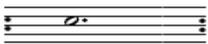
Mediante este procedimiento efectuado sobre la dinámica, a parte de conseguir mayores contrastes, lograremos que el momento clímax (motivo 35) tenga su máximo esplendor.

Figura 50. Clímax de *In C*:



Otro procedimiento a seguir ha sido la serialización mediante diferentes emisiones de cada una de las figuraciones que aparecen en toda la obra.

Cuadro 95. Serialización de emisiones de *In C*:

FIGURACIONES	EMISIONES	NOTACIÓN
1. Semicorcheas 11. 	Emisión simple	
2. Corcheas 3. 	Acentos	
3. Corcheas con puntillo 13. 	Tenuto (subrayado)	
4. Negras 1. 	Staccato	
5. Negras con puntillo 22. 	Acento con tenuto (subrayado)	
6. Blancas con puntillo 29. 	Slap más sonido	
7. Blancas 6. 	Sforzando	<i>sfz</i>
8. Blancas con puntillo 30. 	Emisión invertida (sonido invertido)	

Para conseguir un efecto más heterogéneo, cada alumno ha aplicado dentro de los motivos de la pieza *In C* diferentes aspectos técnicos y efectos utilizados en la música contemporánea. Cada alumno ha propuesto una idea diferente con lo que se ha conseguido un color mucho más rico e interesante.

Seguidamente, mostraremos dos ejemplos de alumnos de la clase de ensemble experimental donde podemos observar la incorporación de numerosos efectos como:

- Sonidos de llaves.
- Frullato.
- Doble picado.
- Vibrato.
- Pasajes con diferentes articulaciones.
- Matices agógicos y dinámicos.
- Diferentes emisiones, destacando el “slap”.
- Etc.

Ejemplo 208. Incorporación de elementos nuevos en *In C*, propuesta de un alumno de segundo de superior:

The image shows a handwritten musical score for saxophone, titled 'Ejemplo 208'. The score is written on ten staves of music, with measures numbered from 1 to 53. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. Handwritten annotations in Spanish describe specific effects and techniques used throughout the piece:

- 1. sonido llaves
- 2. (no annotation)
- 3. (no annotation)
- 4. (no annotation)
- 5. frullato
- 7. P, doble
- 8. frullato
- 9. doble
- 10. doble
- 11. doble
- 12. frullato, slap
- 13. sonido llaves
- 14. frullato
- 15. slap
- 16. doble
- 17. (no annotation)
- 18. P, f
- 19. sf
- 20. frullato
- 21. frullato
- 22. (no annotation)
- 23. slap
- 24. P, t
- 25. A, slap
- 26. P, mf
- 27. mf
- 28. (no annotation)
- 29. P, mf
- 30. frullato
- 31. sf
- 32. frullato
- 33. doble, mf
- 34. doble
- 35. doble
- 36. (no annotation)
- 37. doble, f
- 38. sf, vibrato expresivo
- 39. (no annotation)
- 40. doble, mf
- 41. (no annotation)
- 42. frullato
- 43. (no annotation)
- 44. (no annotation)
- 45. (no annotation)
- 46. mf
- 47. (no annotation)
- 48. frullato, trino
- 49. P, diminuido
- 50. (no annotation)
- 51. f
- 52. (no annotation)
- 53. mp, sonido llaves, sonido llaves

Ejemplo 209. Incorporación de elementos nuevos en *In C*, propuesta de un alumno de primero de superior:

The image shows a handwritten musical score for 'In C' by John Cage, consisting of 53 measures. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by its atonal and non-linear structure. The score includes numerous performance instructions and dynamics written in red and blue ink. Key instructions include: '1. LLAVES', '6. FLATTEMENT', '8. GLISANDO / FRULLATO', '12. GLISANDO', '14. GLISANDO / FRULLATO', '15. SLAP', '17. GLISANDO', '19. SONIDOS y VOZ', '21. VIBRATO', '22. MICROINTERVALOS', '23. MULTIFONICOS', '29. SONIDOS INVERSA', '30. VIBRATO', '32. FRULLATO', '42. GLISANDO', and '48. GLISANDOS'. Dynamics range from *ppp* to *fff*. The score also features various articulations and phrasing marks, such as slurs and accents.

En una de las grabaciones realizadas en la Sala 47 del Conservatorio Superior de Castellón “Salvador Seguí”, se puede escuchar cada idea propuesta por cada alumno.

**Puesta en escena:**

Al tratarse de una performance, se ha considerado importante una puesta en escena que desde el principio hasta el final de la pieza seduzca y a la vez atraiga la atención de los ejecutantes y sobre todo del público. Para conseguir este objetivo, cada uno de los intérpretes ha seguido las siguientes pautas:

La ubicación de cada intérprete en una parte diferente de la sala esperando su turno para ir hacia el escenario tocando el primer motivo de la pieza (  ).

El orden de preferencia ha estado determinado consecutivamente por el timbre de los instrumentos que realizaban la performance, es decir, de los instrumentos más graves hacia los más agudos. Una vez el intérprete estaba en el escenario continuaba con el segundo motivo de la pieza hasta llegar al momento clímax de la pieza (motivo 35), donde cada intérprete se



propició que se originara un mayor diálogo entre los mismos músicos. Por otra parte, la percusión hizo que el ritmo fuera mucho más constante que en las performances anteriores.

Con respecto a las otras performances, otra de las diferencias más significativas ha sido el orden de comienzo de los saxofones, ya que se ha empezado al contrario de las anteriores, es decir, de instrumentos más agudos a más graves. En comparación con las performances, esta solución es la más interesante para buscar una sonoridad más profunda y a la vez progresiva durante el transcurso de la pieza.

#### **IV. 2. 5. 3. Creación de temas e improvisaciones jazzísticas a partir de progresiones estándares**

Este ejercicio se ha realizado durante el tercer trimestre y ha sido efectuado en algunas de las sesiones de las clases de repertorio de jazz del curso 2006/07. De igual forma que en algunas de las pruebas nombradas anteriormente, uno de los mayores inconvenientes para su realización ha sido la poca experiencia y desconocimiento de los aspectos técnicos más básicos por parte del alumnado.

En la ejecución de estas pruebas se han seguido las siguientes pautas:

- Escucha de bases pregrabadas.
- Explicación de las progresiones armónicas expuestas en dichas bases.
- Interpretación de improvisaciones: a) ejemplo del profesor.  
b) ejemplos de los alumnos.
- Elaboración y transcripción de solos y temas.

#### **IV. 2. 5. 4. Happening Musical: Suceso**

Esta prueba experimental está inspirada en la corriente denominada “happening” (suceso). Su ejecución ha tenido lugar dentro de la clase de ensemble contemporáneo en el Conservatorio Superior de Castellón “Salvador Seguí” durante el tercer trimestre del curso 2006/07. Todos los alumnos que han sido partícipes en esta experimentación han ejecutado unos preceptos desconocidos hasta el momento para ellos. La especialidad que cursan los intérpretes es saxofón clásico y la mayoría no tienen experiencia dentro de la música moderna y jazz.

Objetivos principales de la prueba:

- Demostrar la orientación estilística de alumnos de grado superior dentro de diferentes niveles.
- Realizar una aproximación práctica entre el mundo clásico y el jazzístico.
- Potenciar la práctica creativa.

Dicha prueba ha consistido en las siguientes partes:

a) Elaboración por parte del profesor de una base rítmica con connotación jazzística, dentro del estilo funky y en el modo lidio. La base rítmica (bajo, piano, guitarra eléctrica y batería) ha sido secuenciada en el programa de música Cubase VST/32 (ver partitura final). Ésta, no fue expuesta a los alumnos para no influenciarles en ningún momento al estilo funky.

b) Elaboración por parte de los alumnos de diferentes melodías teniendo en cuenta el Concepto Lidio de la Organización Tonal de George Russell. Para dicha elaboración se dejó total libertad con la finalidad de obtener una mayor variedad. La prueba se ha realizado en diez alumnos de diferentes niveles dentro del grado superior:

Nivel 1, primer curso de grado superior	Nivel 2, segundo curso de grado superior
Nivel 3, tercer curso de grado superior	Nivel 4, cuarto curso de grado superior

Mediante este procedimiento, se ha pretendido obtener una perspectiva objetiva sobre la tendencia estilística natural de los alumnos a la hora de crear melodías.

c) Memorización por parte del profesor de cada una de las melodías para su posterior ubicación dentro de la base rítmica.

d) Inclusión de todas las melodías en la base rítmica. En esta parte se ha tenido en cuenta el carácter de cada melodía para crear en todo momento una conexión lógica entre cada una de ellas. A través de esta ubicación, se ha buscado un clímax conclusivo con la finalidad de originar una progresión melódica creciente sin llegar a la monotonía.

Muchas de las melodías han tenido que ser modificadas ligeramente de la siguiente forma<sup>226</sup>:

- Melódicamente mediante cambios y variaciones de las notas.
- Rítmicamente mediante síncopas.

---

<sup>226</sup> A pesar de los cambios realizados en algunas melodías para poder acoplarlas dentro de la idea principal, ha habido melodías que no han podido fundirse en esta creación por su carácter melódico o por poca originalidad.

e) Escucha del resultado final de la creación en el aula para conocer las impresiones de los alumnos.

f) Realización de otra improvisación para contrastar de nuevo la tendencia del alumno.

A continuación, efectuaremos un breve resumen de todas las melodías empleadas en el tema experimental de carácter funky. Dentro de estas melodías vamos a realizar dos clasificaciones: las empleadas dentro de la realización experimental del tema y las no empleadas.

**Melodías empleadas en la realización experimental creativa:**

Composición 1 (Nivel 1): en esta melodía se han efectuado pocas variaciones melódicas sin cambiar prácticamente las figuraciones y el ritmo. Por su carácter natural, está introducida en el comienzo y final del tema. Junto con el quinto ejemplo, es una de las melodías más interesantes.

Ejemplo 211. Happening Musical, composición 1 (Nivel 1):



Composición 2 (Nivel 2): de esta melodía se han utilizado los primeros cuatro compases. Se ha empleado como puente o conexión entre unas partes y otras. En la primera incursión, los cuatro primeros compases se exponen en octava baja y en los cuatro siguientes se duplica la octava con la finalidad de conseguir otro color y una mayor presencia.

Primera incursión: puente.

Restantes incursiones: puente y vínculo entre todas las ideas.

Ejemplo 212. Happening Musical, composición 2 (Nivel 2):

En la creación final (Ejemplo 4, *Suceso*) esta idea está prácticamente igual que en el ejemplo original, excepto las figuraciones ternarias, las cuales están convertidas en binarias. Los cuatro últimos compases no están incluidos, ya que aunque rítmicamente son interesantes, melódicamente no.

Composición 3 (Nivel 4): de este ejemplo se ha tenido muy en cuenta los dos primeros compases. A partir de este motivo se ha desarrollado uno personal utilizando algunos de los ritmos de la melodía original. Todas las modificaciones dan a la melodía una pincelada más regular y uniforme.

Ejemplo 213. Happening Musical, composición 3 (Nivel 4):

Composición 4 (Nivel 4): esta melodía, junto con otra melodía que no se ha podido incorporar (composición 7), se puede considerar como la más disonante. Dentro de la creación final ha sido difícil su ubicación. No obstante, se ha introducido como un contrapunto libre de la melodía anterior (composición 3). De esta manera se ha podido suavizar cada una de sus disonancias. Para incluirla en la creación ha tenido que bajarse un tono y sobre todo realizarse ligeros cambios melódicos y de figuraciones rítmicas.

Ejemplo 214. Happening Musical, composición 4 (Nivel 4):



Composición 5 (Nivel 2): de todas las melodías elaboradas en esta prueba, se puede calificar como la melodía con mayor aproximación al auténtico estilo funky. Es la melodía más rítmica e interesante y ha sido introducida como clímax de la creación. Al igual que la melodía de la introducción (composición 1), cabe destacar su comienzo anacrúsico. Todos los compases de esta melodía, excepto los dos últimos, han sido respetados por completo. En cuanto a los dos últimos compases, cabe decir que se ha suprimido el penúltimo compás y anticipado el último originando un énfasis melódico más conclusivo. Al igual que el ejemplo 4 (composición 4) se ha tenido que bajar un tono para poderlo incluir dentro de la creación.

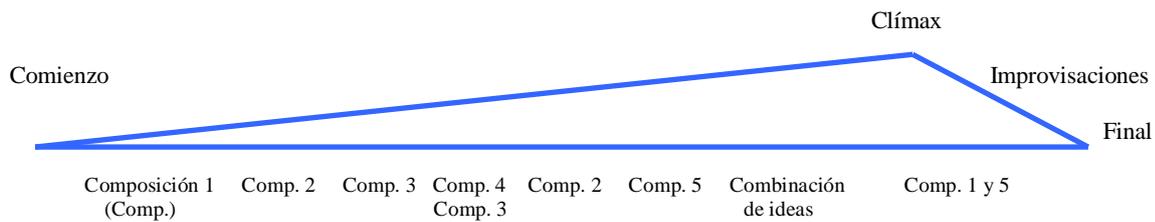
Ejemplo 215. Happening Musical, composición 5 (Nivel 2):



A partir de este momento, se ha realizado una combinación de estas cinco melodías persiguiendo un final apoteósico. En el final del tema se reexpone la primera melodía, pero en octava alta y fusionada con la quinta melodía (composición 5), desencadenando un clímax culminante y dando paso al ritmo repetitivo base. Mediante este ritmo base, se deja vía libre para la improvisación individual o en grupo. Estas improvisaciones nos conducen hacia el final de la pieza, donde se introduce por completo el acorde lidio en toda su extensión.

Por consiguiente, toda la experimentación creativa puede quedar reflejada de forma esquematizada en la siguiente figura.

Figura 51. Esquema de la experimentación (*Suceso*):



**Melodías no empleadas en la realización experimental creativa:**

Composición 6 (Nivel 3): melodía con carácter clásico, poco original y sin ninguna conexión entre las anteriores.

Ejemplo 216. Happening Musical, composición 6 (Nivel 3):



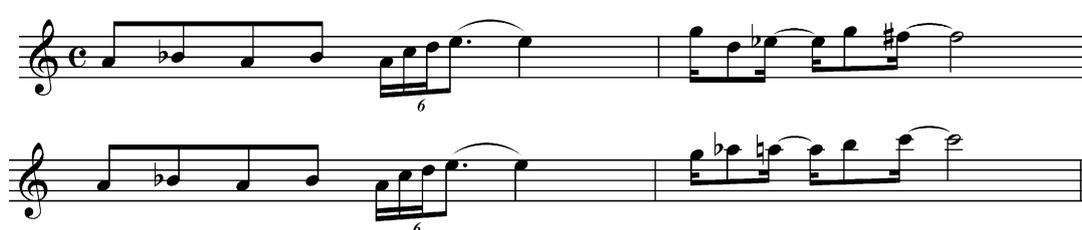
Composición 7 (Nivel 3): melodía disonante. No se ha podido utilizar porque en ningún momento hay resoluciones sobre grados consonantes. Rítmicamente solamente es interesante el comienzo de la misma, pero su carácter disonante hace difícil su ubicación y conexión con las melodías empleadas en la creación.

Ejemplo 217. Happening Musical, composición 7 (Nivel 3):



Composición 8 (Nivel 1): podría utilizarse como coda final para concluir el tema pero a pesar de ello es una melodía breve y poco interesante.

Ejemplo 218. Happening Musical, composición 8 (Nivel 1):



Composición 9 (Nivel 3): el principio de esta melodía evoca a un motivo de un fragmento musical conocido. Es poco interesante y no tiene sentido ni conexión entre sí.

Ejemplo 219. Happening Musical, composición 9 (Nivel 3):



Composición 10 (Nivel 4): es una melodía con carácter clásico y sin ninguna relación con el estilo funky. Se podría utilizar cambiando totalmente su ritmo.

Ejemplo 220. Happening Musical, composición 10 (Nivel 4):

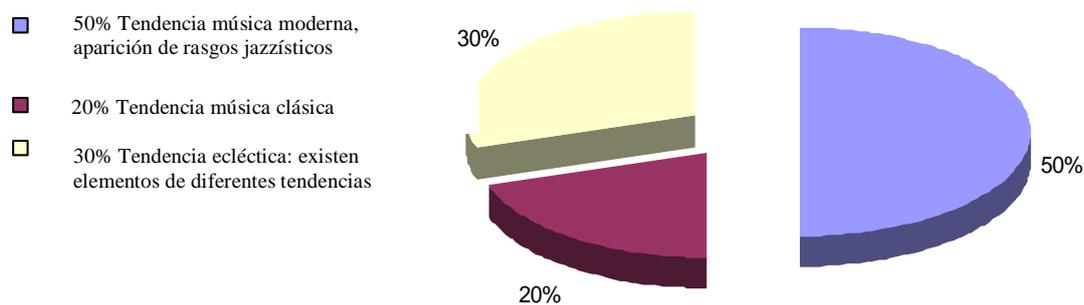


Todo el sonido de la grabación realizada ante proceso creativo es midi. Las melodías suenan mediante un sonido suave sintetizado con la finalidad de encontrar una sonoridad más agradable, ya que el sonido midi de saxofón es un tanto incómodo.

Con esta experimentación llegamos a las siguientes conclusiones:

Es importante que la persona que realice esta realización tenga desde un principio claro sus propósitos, puesto que muchos elementos pueden tener a veces diferentes vertientes.

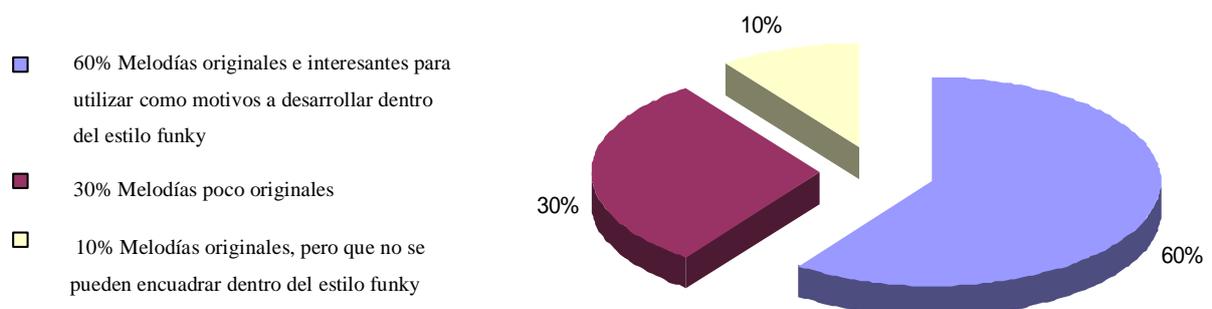
Figura 52. Tendencia estilística de los alumnos que han realizado esta experimentación:



Las melodías elaboradas se pueden clasificar en más o menos originales. En la creación final podemos observar cómo solamente se ha utilizado el 50% de las melodías elaboradas por los alumnos. Muchas de las melodías se aproximan al jazz, por este motivo ha sido posible incluirlas dentro del estilo funky. Únicamente, dentro de las no utilizadas hay una relativamente interesante que podría ser empleada dentro de una creación pero de concepción clásica. Otras melodías manifiestan numerosas síncopas, pero por su incoherencia musical no han podido ser aprovechadas en la creación final *Suceso*.

En la figura siguiente podremos distinguir tres clasificaciones melódicas.

Figura 53. Clasificaciones melódicas:



El poco afianzamiento de muchas de las melodías, ha originado un laborioso trabajo en cuanto a su ubicación dentro de la base rítmico-armónica. No obstante, los problemas de acoplamiento de algunas de las melodías han sido solventados con algunas de las modificaciones mostradas anteriormente. Por otro lado, como es mostrado en el gráfico anterior, hay que resaltar que un porcentaje alto de las melodías elaboradas ostentaban singularidad, característica fundamental para poder llevar a cabo una realización creativa.

**Como consideraciones finales manifestaremos los siguientes puntos:**

Con esta experimentación se demuestra la influencia del jazz y la música moderna sobre alumnos de la especialidad de saxofón clásico dentro de un nivel superior en diferentes niveles. También cabe resaltar que la mayoría de los alumnos que han realizado esta práctica experimental, no están muy familiarizados con ejercicios creativos de estas características.

En la prueba final de realización de otra improvisación (prueba 2; véase cuadro 96), para contrastar de nuevo la tendencia del alumno, se ha podido observar cómo el resultado no ha sido similar. Muchos de los alumnos que realizaron melodías difíciles de ubicar e introducir dentro de esta experimentación creativa, al escuchar esta creación, han interpretado acercándose más al estilo funky. Obviamente, este resultado ha sido debido a la influencia originada por la escucha del ritmo motor del tema.

Por otro lado, se han encontrado los mismos problemas de interpretación en la práctica de la improvisación. A pesar de que el patrón rítmico-armónico está basado en un solo acorde (lidio), un porcentaje alto de alumnos manifiestan dificultades a la hora de llevar a cabo una improvisación. Entre los problemas más acentuados cabe destacar: ideas poco centradas y ordenadas, no se crea un vínculo de conexión entre las ideas utilizadas, fraseo y articulación indeterminado, tendencia a no escuchar la improvisación del compañero. . .

Igualmente, gran parte de los alumnos son más propensos a realizar de forma correcta improvisaciones disponiendo visualmente de los elementos a emplear. Si por ejemplo, escribimos en la pizarra la escala con la cual tienen que improvisar, un porcentaje alto de alumnos no será capaz de improvisar sin dar una ojeada a la misma. Este procedimiento facilitará la realización de la improvisación, pero el resultado final carecerá de espontaneidad. Esto confirma la existencia de un problema de base, ya que generalmente hay una tendencia a trabajar la técnica del instrumento (escalas, arpeggios. . .) mediante libros y sin memorizar. Para llegar al numen dentro de una improvisación hay que estar libre en todos los sentidos, comprender a fondo las convenciones propias de un estilo musical dado y, sobre todo, practicar este recurso hasta adquirir una cierta seguridad que nos permita llevar a cabo una realización consecuente.

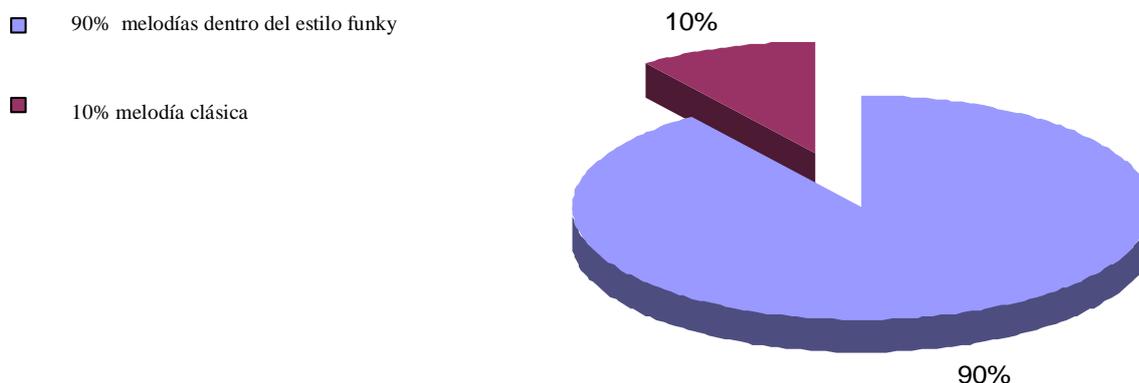
A continuación, mostraremos la orientación estilística de los alumnos en las dos pruebas realizadas. La primera prueba se podría considerar como una improvisación escrita y la segunda prueba como una improvisación a tiempo real.

Cuadro 96. Variable de la orientación estilística:

		ESTILO, CARÁCTER DE LA MELODÍA	
COMPOSICIÓN	NIVEL	1ª Prueba	2ª Prueba
1	1	funky (menos sincopada)	funky (más sincopada)
2	2	funky (muy sincopada y con muchos cromatismos)	funky (más melódica y menos cromática)
3	4	funky (muy sincopada y con alguna disonancia)	funky (menos sincopada y más melódica)
4	4	funky (muy disonante)	funky (menos sincopada y menos disonante)
5	3	funky (muy rítmica)	funky (menos rítmica y más melódica)
6	3	clásico (melódica pero muy simple)	funky (más rítmica pero muy simple)
7	3	ecléctica (muy indeterminada)	funky (sigue siendo indeterminada pero está dentro del estilo)
8	1	ecléctica (breve, melódica y poco desarrollada)	funky (muy melódica, poco rítmica y poco desarrollada)
9	2	funky (poco interesante)	funky (es más interesante porque está dentro del estilo)
10	4	clásico (poco interesante)	clásico (más interesante pero sigue fuera del estilo)

Por lo tanto, con esta última prueba también queda demostrado que la orientación estilística puede ser variable y que dependerá de diferentes aspectos internos y externos. En este caso, el aspecto que ha marcado esas diferencias con respecto a la primera prueba ha sido la escucha de la base rítmico-melódica. Desde su primera escucha, los alumnos han tenido una predisposición diferente a la hora de ejecutar una improvisación o escribir un pequeño fragmento.

Figura 54. Orientación estilística de la segunda prueba:



Para finalizar este apartado, cabe manifestar que con esta prueba queda confirmado que no hay nada funcionalmente exclusivo, sino que todo está influenciado y en la mayoría de las ocasiones surge a raíz de fundamentos que en su caso han sido establecidos anteriormente. Todos los alumnos, para realizar esta prueba creativa han partido de los mismos elementos, pero el resultado de cada uno de los fragmentos escritos ha sido totalmente desigual. Por lo tanto, este resultado es el reflejo de la influencia más o menos directa que ejerce la música moderna y el jazz en el estilo personal de cada uno de ellos.

Por otro lado, con esta práctica se llega a la conclusión de que el descubrimiento de conocimientos desconocidos hasta el momento y sobre todo la sorpresa, ejercen un papel trascendental y determinante en el resultado final de una creación de estas características. Al contrario que una performance donde su desarrollo está más predeterminado, el happening evidencia una mayor espontaneidad y eventualidad creativa por parte de los ejecutantes. Si por ejemplo, el happening se realiza al aire libre, la consecución creativa será todavía más llamativa, ya que entrarán en juego otros factores como por ejemplo la participación del público.

Ejemplo 221. Composición *Suceso*, estilo jazz-fusión:

Antonio Pérez

Jazz-Fusión

The first system of the musical score consists of six staves. From top to bottom, they are labeled: Melodías (two staves), Piano, Guitarra, Bajo, and Batería. The time signature is common time (C). The Piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The Bajo part has a steady eighth-note bass line. The Batería part shows a complex drum pattern with many 'x' marks indicating cymbal hits.

The second system of the musical score continues the piece. It features the same six staves as the first system. The Piano part continues with its complex rhythmic pattern. The Bajo part continues with its eighth-note bass line. The Batería part continues with its complex drum pattern. The system is marked with a '3' above the first staff, indicating a triplet or a three-measure rest.

5

Musical score for measures 5 and 6. The score consists of seven staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The fourth staff from the top contains a melodic line with eighth notes and a sustained chord. The sixth staff contains a bass line with eighth notes. The seventh staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

7

Musical score for measures 7 and 8. The score consists of seven staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. A dashed box highlights the first staff of measure 7, containing the text "Elementos melódicos de la composición 1". The fourth staff from the top contains a melodic line with eighth notes. The sixth staff contains a bass line with eighth notes. The seventh staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

9

Musical score for measures 9-10. The score consists of seven staves. The top two staves are empty. The third staff contains a melodic line starting with a long note. The fourth staff contains a complex chordal accompaniment with many accidentals. The fifth staff contains a rhythmic accompaniment with many accidentals. The sixth staff contains a bass line with a few notes. The seventh staff contains a drum part with 'x' marks indicating hits.

11

Musical score for measures 11-12. The score consists of seven staves. The top two staves are empty. The third staff contains a melodic line. The fourth staff contains a complex chordal accompaniment with many accidentals. The fifth staff contains a rhythmic accompaniment with many accidentals. The sixth staff contains a bass line with a few notes. The seventh staff contains a drum part with 'x' marks indicating hits.

13

Musical score for measures 13-14. The score consists of seven staves. The top two staves are empty. The third staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The fourth staff contains a complex chordal texture with many beamed notes. The fifth staff contains a bass line with eighth and quarter notes. The sixth staff contains a bass line with eighth and quarter notes. The seventh staff contains a bass line with eighth and quarter notes.

15

Musical score for measures 15-16. The score consists of seven staves. The top two staves are empty. The third staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The fourth staff contains a complex chordal texture with many beamed notes. The fifth staff contains a bass line with eighth and quarter notes. The sixth staff contains a bass line with eighth and quarter notes. The seventh staff contains a bass line with eighth and quarter notes.

17

Musical score for measures 17-18. The score consists of seven staves. The first three staves (treble clef) are mostly empty, with the third staff containing a long horizontal line. The fourth staff (treble clef) contains a chord progression with a sharp sign. The fifth staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and rests. The sixth staff (bass clef) contains a melodic line with eighth notes and rests. The seventh staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with 'x' marks above the notes.

19

Musical score for measures 19-20. The score consists of seven staves. The first three staves (treble clef) are mostly empty. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and rests. The fifth staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and rests. The sixth staff (bass clef) contains a melodic line with eighth notes and rests. The seventh staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with 'x' marks above the notes.

21

Elementos melódicos de la composición 2

23

23

25

Musical score for measures 25-26. The score consists of seven staves. The top two staves are empty. The third staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The fourth staff shows a chord progression with a double bar line. The fifth staff contains a series of chords with stems pointing downwards. The sixth staff is a bass line with eighth and sixteenth notes. The seventh staff is a guitar-style notation with 'x' marks above the notes.

27

Musical score for measures 27-28. The score consists of seven staves. The top two staves are empty. The third staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The fourth staff shows a chord progression with a double bar line. The fifth staff contains a series of chords with stems pointing downwards. The sixth staff is a bass line with eighth and sixteenth notes. The seventh staff is a guitar-style notation with 'x' marks above the notes.

29

Musical score for measures 29-30. The score consists of seven staves. The top three staves (Saxophone, Piano, and another Saxophone) are mostly empty, with rests. The fourth staff (Saxophone) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet and a long note with a fermata. The fifth staff (Piano) shows a complex chordal accompaniment with many beamed notes. The sixth staff (Double Bass) features a walking bass line with eighth notes. The seventh staff (Drums) shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits.

31

Musical score for measures 31-32. The score consists of seven staves. The top three staves (Saxophone, Piano, and another Saxophone) are mostly empty, with rests. The fourth staff (Saxophone) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet and a long note with a fermata. The fifth staff (Piano) shows a complex chordal accompaniment with many beamed notes. The sixth staff (Double Bass) features a walking bass line with eighth notes. The seventh staff (Drums) shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits.

33

Elementos melódicos de la composición 3

33

33

33

33

33

33

33

35

35

35

35

35

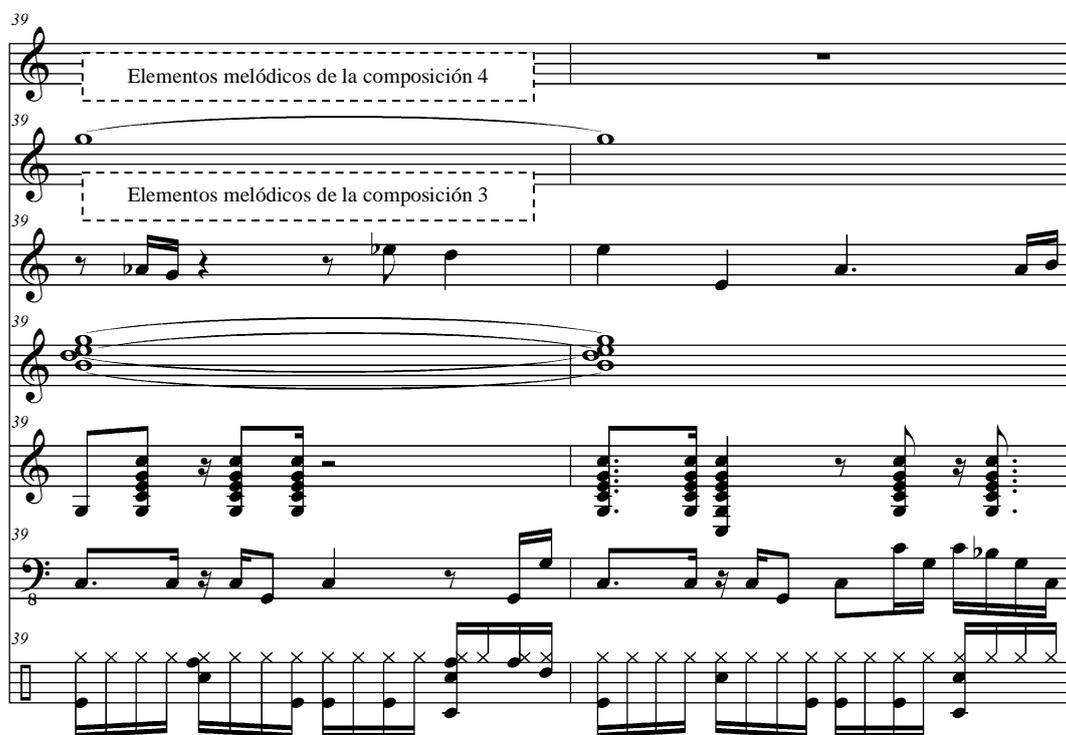
35

35

35



Musical score system 1, measures 37-42. It consists of seven staves: two empty treble clef staves at the top, followed by a melody line, a piano accompaniment with chords, a bass line, and a guitar line with 'x' marks indicating fretted notes.



Musical score system 2, measures 39-44. It consists of seven staves. The first staff has a dashed box labeled "Elementos melódicos de la composición 4" with a bracket spanning measures 39 and 40. The second staff has a dashed box labeled "Elementos melódicos de la composición 3" with a bracket spanning measures 39 and 40. The remaining staves (melody, piano accompaniment, bass line, and guitar line) are identical to the first system.

41

Musical score for measures 41-42. The score consists of seven staves. The top staff is a grand staff with a treble clef. The second staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The third staff is a treble clef staff with a key signature of one flat. The fourth staff is a treble clef staff with a key signature of one flat, featuring complex chordal textures. The fifth staff is a treble clef staff with a key signature of one flat, featuring complex chordal textures. The sixth staff is a bass clef staff with a key signature of one flat. The seventh staff is a bass clef staff with a key signature of one flat, featuring complex chordal textures. The number '41' is written at the beginning of each staff.

43

Musical score for measures 43-44. The score consists of seven staves. The top staff is a grand staff with a treble clef. The second staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The third staff is a treble clef staff with a key signature of one flat. The fourth staff is a treble clef staff with a key signature of one flat, featuring complex chordal textures. The fifth staff is a treble clef staff with a key signature of one flat, featuring complex chordal textures. The sixth staff is a bass clef staff with a key signature of one flat. The seventh staff is a bass clef staff with a key signature of one flat, featuring complex chordal textures. The number '43' is written at the beginning of each staff.

45

Musical score for measures 45-46. The score consists of seven staves. The first two staves are empty. The third staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The fourth staff shows a chordal progression with a fermata over a measure. The fifth staff contains a bass line with eighth notes and rests. The sixth staff is a guitar part with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked with 'x' for muted notes.

47

Elementos melódicos de la composición 2

Musical score for measures 47-48. The score consists of seven staves. The first two staves are empty. A dashed box labeled "Elementos melódicos de la composición 2" is placed over the first two staves. The third staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The fourth staff shows a chordal progression with a fermata over a measure. The fifth staff contains a bass line with eighth notes and rests. The sixth staff is a guitar part with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked with 'x' for muted notes.

51

Elementos melódicos de la composición 5

53

53

55

Musical score for measures 55-56. The score consists of seven staves. The first two staves are empty. The third staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The fourth staff contains a complex chordal texture with many beamed notes. The fifth staff contains a similar chordal texture. The sixth staff is a bass line with eighth and sixteenth notes. The seventh staff is a drum part with 'x' marks indicating hits.

57

Musical score for measures 57-58. The score consists of seven staves. The first two staves are empty. The third staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The fourth staff contains a complex chordal texture with many beamed notes. The fifth staff contains a similar chordal texture. The sixth staff is a bass line with eighth and sixteenth notes. The seventh staff is a drum part with 'x' marks indicating hits.

59

Combinación de ideas anteriormente expuestas

59

59

59

59

59

59

59

61

61

61

61

61

61

61

61

63

Musical score for measures 63-64. The score consists of seven staves. The first staff is empty. The second staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The third staff contains a complex melodic line with many beamed eighth notes. The fourth staff contains a long, sustained chord with a slur. The fifth staff contains a series of chords with eighth notes. The sixth staff contains a bass line with eighth notes. The seventh staff contains a drum part with 'x' marks indicating hits.

65

Musical score for measures 65-66. The score consists of seven staves. The first staff is empty. The second staff contains a long, sustained chord with a slur. The third staff contains a complex melodic line with many beamed eighth notes. The fourth staff contains a long, sustained chord with a slur. The fifth staff contains a series of chords with eighth notes. The sixth staff contains a bass line with eighth notes. The seventh staff contains a drum part with 'x' marks indicating hits.

67

Musical score for measures 67-72. The score consists of seven staves. The first staff is empty. The second staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The third staff contains a complex melodic line with many beamed eighth notes. The fourth staff contains a sustained chord with a fermata. The fifth staff contains a series of chords with eighth notes. The sixth staff contains a bass line with eighth notes. The seventh staff contains a drum part with 'x' marks indicating hits.

69

Musical score for measures 69-74. The score consists of seven staves. The first staff is empty. The second staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The third staff contains a complex melodic line with many beamed eighth notes. The fourth staff contains a sustained chord with a fermata. The fifth staff contains a series of chords with eighth notes. The sixth staff contains a bass line with eighth notes. The seventh staff contains a drum part with 'x' marks indicating hits.

71

Musical score for measures 71-72. The score consists of seven staves. The first staff is empty. The second staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The third staff contains a complex melodic line with many beamed eighth notes and some accidentals. The fourth staff contains a sustained chord with a fermata. The fifth staff contains a series of chords with eighth-note rhythms. The sixth staff contains a bass line with eighth and quarter notes. The seventh staff contains a rhythmic accompaniment with 'x' marks above the notes, indicating a specific articulation.

73

Musical score for measures 73-74. The score consists of seven staves. The first staff is empty. The second staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The third staff contains a complex melodic line with many beamed eighth notes and some accidentals. The fourth staff contains a sustained chord with a fermata. The fifth staff contains a series of chords with eighth-note rhythms. The sixth staff contains a bass line with eighth and quarter notes. The seventh staff contains a rhythmic accompaniment with 'x' marks above the notes, indicating a specific articulation.

75

Musical score for measures 75-80. The score consists of seven staves. The top staff (Soprano) has a long note with a slur. The second staff (Soprano) has a melodic line with eighth notes and rests. The third staff (Soprano) has a complex melodic line with many notes and slurs. The fourth staff (Soprano) has a long note with a slur. The fifth staff (Soprano) has a complex melodic line with many notes and slurs. The sixth staff (Bass) has a melodic line with eighth notes and rests. The seventh staff (Piano) has a complex rhythmic pattern with many notes and slurs.

77

Musical score for measures 77-82. The score consists of seven staves. The top staff (Soprano) has a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff (Soprano) has a melodic line with eighth notes and slurs. The third staff (Soprano) has a complex melodic line with many notes and slurs. The fourth staff (Soprano) has a long note with a slur. The fifth staff (Soprano) has a complex melodic line with many notes and slurs. The sixth staff (Bass) has a melodic line with eighth notes and rests. The seventh staff (Piano) has a complex rhythmic pattern with many notes and slurs.

Musical score for measures 79-80. The score consists of seven staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef. The third staff is a treble clef. The fourth staff is a bass clef with a double bar line and a fermata over the notes. The fifth staff is a treble clef. The sixth staff is a bass clef with an '8' below it. The seventh staff is a bass clef with 'x' marks above the notes, indicating a specific performance technique.

Musical score for measures 81-82. The score consists of seven staves. The first staff is a treble clef. The second staff is a treble clef. The third staff is a treble clef. The fourth staff is a treble clef with a key signature change to two sharps (F# and C#). The fifth staff is a treble clef. The sixth staff is a bass clef with an '8' below it. The seventh staff is a bass clef with 'x' marks above the notes, indicating a specific performance technique.

83

83 Comp. 1 (octava alta) y 5

83

83

83

83

83

83

83

Detailed description: This system contains measures 83 and 84. It features six staves. The top staff is empty. The second staff contains a saxophone line starting with a dashed box around the first measure, labeled 'Comp. 1 (octava alta) y 5'. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment with chords. The fifth staff is a bass line. The sixth staff is a guitar line with 'x' marks indicating fretted notes.

85

85

85

85

85

85

85

85

85

Detailed description: This system contains measures 85 and 86. It features six staves. The top staff is empty. The second staff contains a saxophone line with a long note in measure 85. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment with chords. The fifth staff is a bass line. The sixth staff is a guitar line with 'x' marks indicating fretted notes.

87

Musical score for measures 87-88. The score consists of seven staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a whole rest. The second staff is a treble clef staff with a melodic line. The third staff is a treble clef staff with a melodic line. The fourth staff is a treble clef staff with a complex chordal texture. The fifth staff is a treble clef staff with a complex chordal texture. The sixth staff is a bass clef staff with a melodic line. The seventh staff is a bass clef staff with a complex chordal texture.

89

Musical score for measures 89-90. The score consists of seven staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a whole rest. The second staff is a treble clef staff with a melodic line. The third staff is a treble clef staff with a melodic line. The fourth staff is a treble clef staff with a complex chordal texture. The fifth staff is a treble clef staff with a complex chordal texture. The sixth staff is a bass clef staff with a melodic line. The seventh staff is a bass clef staff with a complex chordal texture.

91 SOLOS

This musical score block covers measures 91 to 93. It consists of seven staves. The first three staves (treble clef) are mostly empty, indicating rests for the saxophone parts. The fourth staff (treble clef) contains a saxophone solo with various chords and melodic lines. The fifth staff (treble clef) shows piano accompaniment with chords and some melodic fragments. The sixth staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The seventh staff (bass clef) shows a drum part with a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

94

This musical score block covers measures 94 and 95. It consists of seven staves. The first three staves (treble clef) are empty, indicating rests for the saxophone parts. The fourth and fifth staves (treble clef) feature sustained chords for the saxophone and piano, respectively, with long horizontal lines indicating the duration. The sixth staff (bass clef) contains a bass line with a few notes. The seventh staff (bass clef) shows a drum part with a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

#### **IV. 2. 6. Conclusiones y valoraciones finales: anteproyecto “Classic- jazz” y sus objetivos principales, perfil del profesorado dentro de este anteproyecto y tendencia natural e interés (inicial-final) por el jazz**

Durante la experimentación se puede observar cómo los alumnos han ido evolucionando considerablemente su nivel técnico y sobre todo su percepción auditiva. La pedagogía que se ha ido materializando a lo largo del curso 2006/07, nos lleva favorablemente a las siguientes conclusiones:

Esta diversidad de conceptos trabajados durante el curso rompe totalmente con la monotonía a la cual se llega en el estudio técnico general del saxofón.

La prueba experimental pone de manifiesto que la mayor parte de los músicos clásicos no trabajan suficientemente el adiestramiento del oído. Este aspecto es decisivo para conseguir poco a poco un acercamiento a cualquier estilo de música. El trabajo del oído se debe de ejercitar desde los niveles más básicos hasta niveles superiores.

Por otra parte, las pruebas prácticas, teóricas y sobre todo las creativas realizadas a alumnos de diferente nivel, evidencian carencias en todos los aspectos. Principalmente, el problema radica en el trabajo de la técnica de base desde los niveles más básicos. La mayor parte de músicos clásicos tienen tendencia a trabajar la técnica de base (escalas y arpeggios) visualizando métodos. Se puede considerar que esta actitud es contraproducente para la memorización de las mismas. Hoy en día, posiblemente uno de los principales problemas en la docencia es que todavía en niveles superiores se trabaja la técnica de base mediante libros que facilitan la ejecución de las tonalidades.

Asimismo, otro de los problemas existentes es que todavía hoy en día siguen habiendo profesores que durante las clases corrigen al alumno de forma verbal. Es importante que en todos los niveles haya especialistas que puedan exteriorizar sus pensamientos teóricos mediante la práctica.

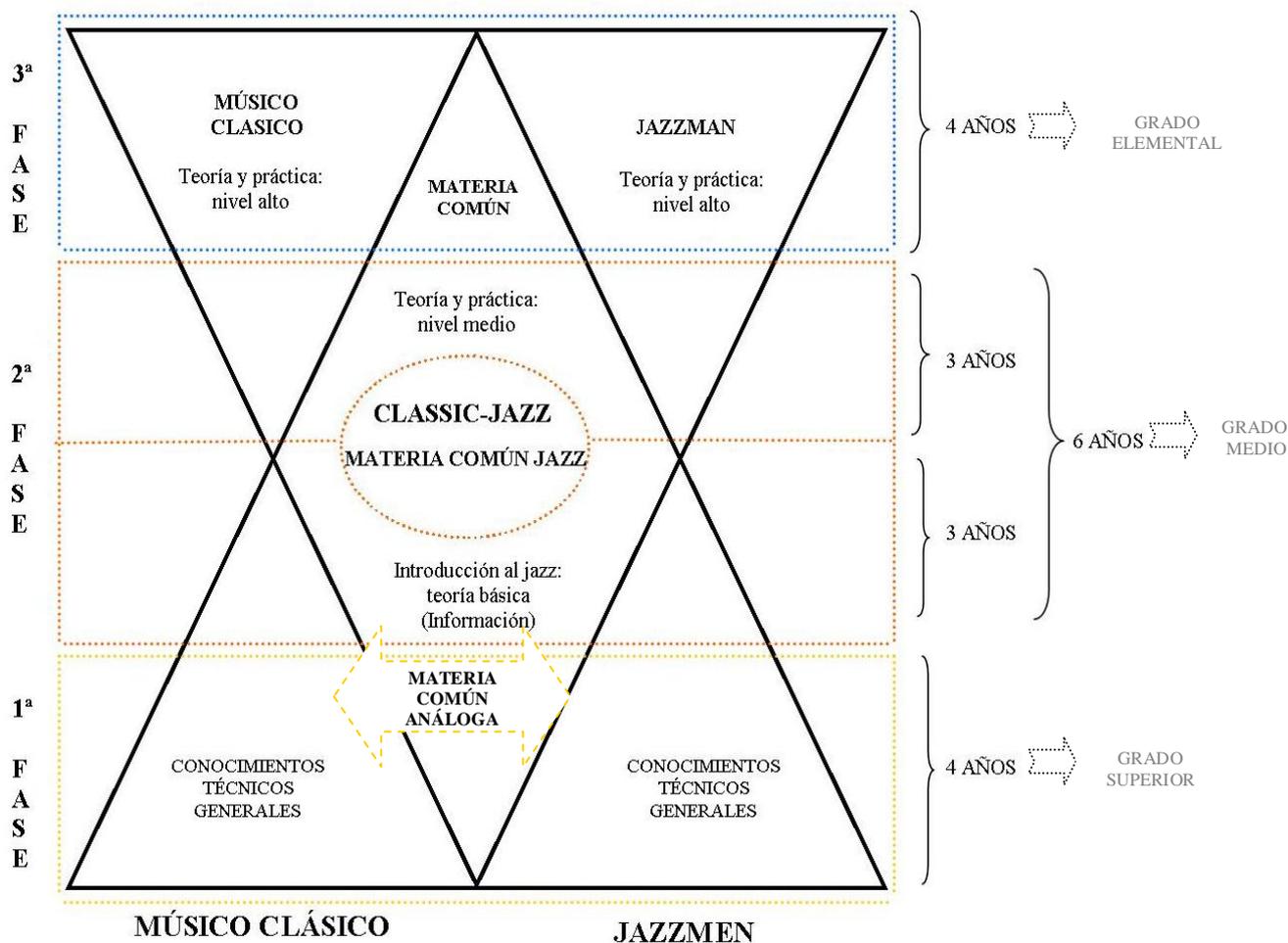
A pesar de que la aptitud del alumno hacia el aprendizaje es importante a la hora de conseguir mejores resultados, mediante este trabajo experimental se demuestra que su actitud hacia el mismo repercutirá de forma más trascendental.

Por consiguiente, con este plan de trabajo totalmente organizado se confirma que se pueden llegar a tener resultados muy satisfactorios en lo que concierne a la incursión del jazz en el currículo de los conservatorios y al estudio técnico de los fundamentos compositivos de esta especialidad. No obstante, en lo que afecta a los temas de estudio de los distintos grados y niveles de enseñanza musical, queda mucho trabajo por hacer dentro del sistema educativo, sobre todo a nivel organizativo y curricular.

### Anteproyecto “Classic-jazz” y sus objetivos principales

Después de una serie de encuestas y pruebas realizadas a lo largo del curso 2006/07, he realizado una representación gráfica de un programa de estudios en igual de condiciones centralizando la materia común de ambas especialidades, es decir, del jazz y del clásico.

Figura 55. Anteproyecto “Classic-jazz”:



Para visualizar de forma inmediata la idea principal he efectuado un esquema sinóptico con una pirámide invertida que hace entrever cada uno de los pasos establecidos. En ella, podemos advertir la evolución de ambas culturas plasmando la materia común en cada una de las tres fases que comprenden el periodo de aprendizaje musical de los diferentes niveles (elemental, medio y superior). Este anteproyecto está pensado para que pueda introducirse en el sistema educativo con la única finalidad de ampliar y completar los conocimientos generales de los alumnos y a la vez reconducir de una manera más directa a una u otra

especialidad, o a ambas. Este planteamiento educativo proporcionará una intensificación y desarrollo del grado de profesionalización, mejorando entre otras cosas el grado de optatividad y sobre todo de flexibilidad curricular.

Entre una de las conjeturas que a lo largo del siglo XX se han ido planteando entre los dos mundos, todavía hoy en día predomina el pensamiento general de la mayoría de músicos clásicos y jazzístas de mantener una postura más bien distanciada. Estoy de acuerdo con la opinión de que son dos concepciones diferentes en cuanto a la forma y fraseo, pero cabe subrayar que entre ambas culturas existen muchos nexos de unión. ¿Qué obra clásica es igual en cuanto a la forma y fraseo?, ¿acaso no hay que cambiar el carácter interpretativo al ejecutar una pieza u otra dentro del repertorio de saxofón, incluso dentro del mismo estilo? Esta experimentación, fruto de la experiencia personal y docente que he ido adquiriendo, me ha llevado a la conclusión de que uno de los principales problemas, junto con la conciencia errónea de la mayoría de los músicos, es el poco compromiso general de profesionales de ambas partes por cambiar esta mentalidad y la no adaptación de las nuevas corrientes en el sistema educativo.

Objetivos principales del anteproyecto “Classic-Jazz”:

1. La idea principal del anteproyecto “Classic-Jazz” es vincular al máximo las dos especialidades mediante la intensificación del desarrollo integral de las posibilidades específicas de cada estilo.
2. Llevar a cabo un desarrollo musical prácticamente absoluto en los dos estilos musicales.
3. Corroborar con la idea y eje principal de la tesis de que son dos culturas con influencias recíprocas.

#### **Perfil del profesorado dentro de este anteproyecto**

El perfil del profesor de grado elemental dentro de este anteproyecto será el siguiente: el saxofonista tendrá que tener una preparación básica en cuanto a los aspectos teóricos y prácticos, con la finalidad de poder mostrar si es necesario algún ejemplo de nivel elemental donde el alumno pueda percibir las diferencias principales de ambos estilos.

El perfil del profesor de grado medio dentro de este anteproyecto será el siguiente: el saxofonista deberá de estar preparado para poder impartir piezas de nivel medio de cualquier estilo del repertorio de saxofón, pero también deberá de tener unos conocimientos medios de jazz. Con estos conocimientos se podrá llevar a cabo la interpretación de muchas obras con influencia jazzística, se perfeccionará el nivel técnico del alumno y se favorecerá la directriz que en un futuro tomará el alumno. La intensificación de la materia común en el grado medio

determinará una mayor preparación de la técnica de base del futuro profesional encaminándolos a un poder de decisión mayor en cuanto a la elección de una trayectoria profesional más correcta y apropiada. También será importante que el profesor analice todos los aspectos de las obras estudiadas para que los alumnos puedan visualizar de manera rápida el vínculo existente entre diferentes culturas.

El perfil del profesor de grado superior será otro, puesto que deberá estar más capacitado para poder impartir cualquier estilo o corriente musical. Como se entrevé en el esquema anterior y como consecuencia de una disminución de la materia común, puede haber una clara bifurcación de las dos especialidades. Con ello no se pretende que el final de la carrera de un músico tenga que ser el dedicarse a un estilo u otro, sino abrir mucho más el abanico técnico profundizando mucho más en ambas especialidades dando más opciones profesionales. Y es aquí donde entra en juego el papel tan importante del profesional que sepa encaminar al alumno hacia un departamento u otro, o incluso hacia los dos, fundamentándose sobre todo en la tendencia natural de cada alumno.

A pesar de que dentro del Sistema Educativo está previsto según la nueva ley (LOE) incorporar el jazz como especialidad, es imprescindible que subsista la asignatura obligada del departamento de saxofón clásico denominada “Repertorio de Jazz”, la cual servirá de vínculo entre ambas especialidades. El especialista encargado de impartir esta asignatura deberá de estar preparado en todos los niveles en ambas especialidades, ya que su objetivo será captar y orientar alumnos hacia un campo u otro, o incluso hacia ambos. Asimismo, también es conveniente que esta asignatura se implante en los primeros años del nivel superior y no únicamente en los dos últimos, ya que de esta manera la calidad de enseñanza-aprendizaje será más progresiva y uniforme.

Como última reflexión, cabe manifestar que el saxofonista que va a especializarse en jazz deberá de trabajar dentro del departamento clásico la técnica de base con la finalidad de familiarizarse a todo tipo de recursos utilizados en la música clásica y contemporánea.

#### **Tendencia natural: interés (inicial-final) por el jazz**

Para finalizar este apartado, manifestaré que después de trabajar durante años consecutivos mediante con una programación con obras con un evidente acercamiento al jazz, incorporando, entre otros procedimientos, medios informáticos (programas musicales), he llegado al resultado siguiente en cuanto al interés sobre esta tendencia por parte de los alumnos:

- a) Grado Elemental: un 90% de los alumnos han tenido un acercamiento prácticamente absoluto hacia el jazz. Uno de los principales motivos de su negativa hacia la música

clásica, es la metodología utilizada hasta el momento, puesto que en general hay un mayor enfoque a enaltecer la música de nuestros antepasados, descuidando por completo la música coetánea.

- b) Grado Medio: un 60% de los alumnos han tenido un acercamiento hacia el jazz por mediación de arreglos realizados para formaciones de cámara, pero sobre todo por piezas concertantes caracterizadas por su aproximación al jazz. Entre las más representativas cabe destacar: *Czardas* de Pedro Iturralde y la *Sonata Op. 19* de Paul Creston. Uno de los últimos datos a este respecto es que en las pruebas de acceso a los Conservatorios Superiores de la Comunidad Valenciana, un 90% de los alumnos que la han realizado durante el curso 06/07 han interpretado la *Sonata Op. 19* de Paul Creston. Este dato es un ejemplo muy significativo, ya que remarca la importancia de estas obras con evidentes rasgos de la música jazzística.
- c) Grado Superior: sigue manteniéndose un 60% de un acercamiento al jazz por la interpretación de piezas con una aproximación evidente al jazz. Dentro de las programaciones de grado superior sigue habiendo una predilección por parte de las piezas analizadas en los capítulos II y III de la tesis. Entre las piezas más interpretadas cabe destacar el *Concertino da camera* de Jacques Ibert.

Esta estadística demuestra que evidentemente en todos los niveles existe un interés implícito hacia el jazz. Por lo tanto, es importante no relegar de este género e intentar profundizar al menos en los aspectos elementales de esta cultura.

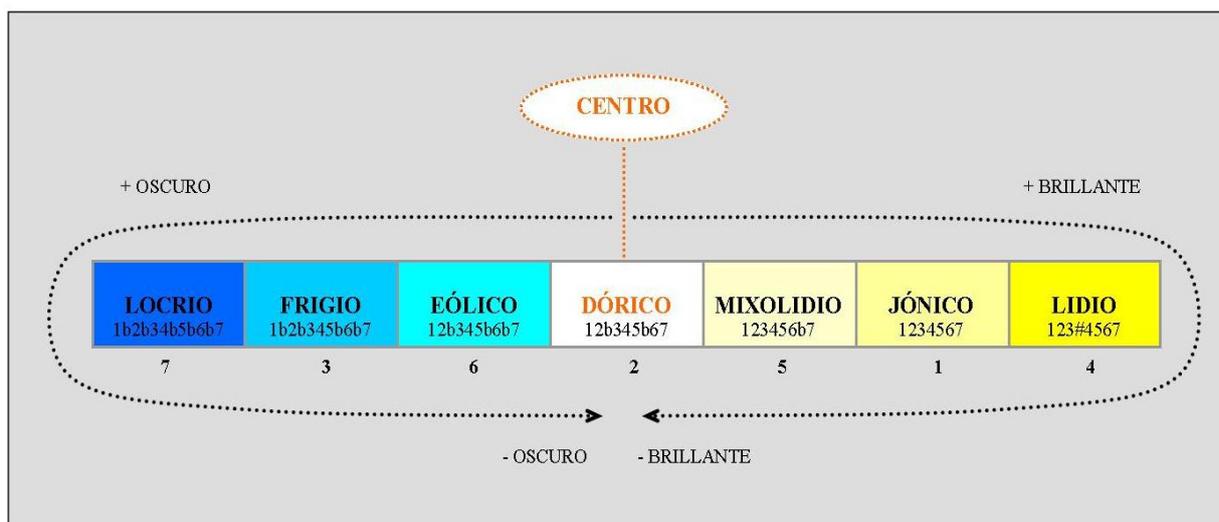
Por otro lado, el estudio realizado también demuestra que la mayoría de los alumnos que conocen y sobre todo trabajan escalas que usualmente se utilizan en el jazz, tienen una mayor predisposición a ejecutar técnicamente de forma adecuada las piezas donde éstas mismas aparecen. Esto es debido a la familiarización con las mismas. Como podemos ver en los apartados y subapartados de los capítulos II y III de la tesis, escalas tan complejas como la alterada, aparecen en los conciertos más representativos del repertorio de saxofón clásico. Normalmente a la mayoría de los alumnos les cuesta leer y sobre todo memorizar este tipo de repertorio. Esto es debido generalmente a las alteraciones que actúan en este tipo de escalas. Por este motivo, el trabajo personal de este tipo de escalas (sintéticas, modales. . .) será fundamental para mejorar la lectura e interpretación del repertorio surgido durante el siglo XX.

### IV. 3. Elaboración de composiciones jazzísticas a partir de diferentes procedimientos armónicos y melódicos. Aplicación de nuevos métodos compositivos

#### IV. 3. 1. La ordenación de los modos: *Autumn Leaves*. MODAL-FAST: pieza para seis saxofones y base rítmica. Ordenación modal de la escala menor natural, melódica y armónica. Relación entre escalas modales y escalas típicas empleadas en el jazz

En la música clásica para saxofón se puede distinguir claramente cómo los compositores no utilizan a lo largo de una sección completa un simple modo, sino que es frecuente observar cómo dependiendo del carácter que se le quiera dar al fragmento introduzcan un modo u otro respectivamente. Por otro lado, la ordenación de dichos modos también juega un papel importante en las melodías, ya que se pueden ordenar de acuerdo con una correlación tensiva originando coloridos totalmente diferentes. Éste es uno de los aspectos más interesantes de la aplicación de los modos, puesto que partiendo de cualquier centro tonal, podremos advertir que el mayor o menor número de bemoles implicará un sonido melódico con mayor o menor brillantez. Por lo tanto, si por ejemplo empleamos el modo locrio dentro del centro tonal de Do, originará una sonoridad y carácter más oscuro. Dentro de esta ordenación categórica de los modos, el punto de referencia o guía es el modo Dórico.

Figura 56. Ordenación de los modos diatónicos:



Cuadro 97. Modos diatónicos; alteraciones, nombre de la escala y tetracordos:

Modo	Alteraciones	Nombre escala	Tetracordos
1r modo	ninguna alteración	Jónica	mayor-mayor
2º modo	2 bemoles	Dórica	menor-menor
3r modo	4 bemoles	Frigia	frigio-frigio
4º modo	1 sostenido	Lidia	lidio-mayor
5º modo	1 bemol	Mixolidia	mayor-menor
6º modo	3 bemoles	Eólica/eolia	menor-frigio
7º modo	5 bemoles	Locria	frigio-lidio

Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que la permutación de modos son adecuados cuando se mantiene el mismo centro tonal y que para conseguir una mejor resolución melódica deberán realizarse referencias melódicas a la tónica que, además de proporcionar una sensación circular, ayudarán a mantener el mismo centro tonal dando un mayor equilibrio.

La ordenación de los modos diatónicos corresponde al círculo de quintas: 7-3-6-2-5-1-4. Esto explica que el final de la melodía del estándar *Autumn Leaves* tenga el su punto culminante en el modo locrio, ya que partimos de más bemoles a menos bemoles. Este tema es un buen ejemplo para verificar el cuadro anterior, ya que su progresión comienza en el punto intermedio, es decir, en el modo dórico y como podemos ver en la parte B, utiliza la ordenación correspondiente al círculo de quintas.

A continuación, basándonos en la ordenación de los modos diatónicos (véase figura 56), expondremos un pequeño análisis del tema jazzístico *Autumn Leaves* de Joseph Kosma<sup>227</sup>:

<sup>227</sup> Kosma, Joseph. *Autumn Leaves*. USA: Enoch Et Cie, 1947. Citado en: The New Real Book. Petaluma (CA): Sher Music Co., 1988, p. 12.

Cuadro 98. *Autumn Leaves*; forma AABC y cifrado, ordenación modal:

**A**

1	2	3	4	5	6	7	8
D-7	G7	CMaj7	FMaj7	B-7(b5)	E7	A-7	%
ii-7	V7	IMaj7	IVMaj7	viiØ7	V7/vi	vi-7	vi-7

↷

**A**

9	10	11	12	13	14	15	16
D-7	G7	CMaj7	FMaj7	B-7(b5)	E7	A-7	%
ii-7	V7	IMaj7	IVMaj7	viiØ7	V7/vi	vi-7	vi-7

**B**

17	18	19	20	21	22	23	24
B-7(b5)	E7	A-7	%	D-7	G7	CMaj7	FMaj7
viiØ7	V7/vi-7	vi-7	vi-7	ii-7	V7	IMaj7	IVMaj7

**C**

25	26	27	28	29	30	31	32	D-7		
B-7(b5)	E7	A-7	D7 (Ab7)	G-7	C7 (Gb7)	FMaj7	B7(b5)	E7	A-7	(A7)
viiØ7	V7/vi-7	ii-7	V7/V7	ii-7	V7/IV	ivMaj7	viiØ7	V7/vi	vi-7	VI7
		SV7		SV7						

INTERCAMBIO MODAL (\*)

(\*) Armónicamente estos dos compases constituyen un punto decisivo para la terminación del tema, ya que es el momento de mayor tensión. El primer acorde del compás

27 es la resolución de los compases 25 y 26, aunque al igual que el compás 28 realmente se puede interpretar como la famosa cadencia ii-V. Si reemplazamos el acorde de dominante por un acorde sustituto (D7=Ab7; C7=Gb7), el resultado será mucho mejor, ya que se creará una mayor tensión en este punto y por consiguiente en la finalización del tema. Esta sustitución tritónica es utilizada habitualmente en la música moderna y en el jazz, aunque hemos podido observar cómo en algunas de las piezas simbólicas escritas para saxofón analizadas en la tesis también es corriente su uso.

A pesar de que la parte melódica del tema A está basada en una progresión con carácter descendente y repetitivo, la armonía disipa esta reiteración perpetrando una atmósfera colorística que hace enaltecer de forma fantástica los clímax melódicos producidos.

Partiendo de estos cánones se ha construido un tema jazzístico dentro del estilo Bebop bajo el título de *MODAL-FAST*. Este tema está compuesto mediante el enlace consecutivo de los modos de la escala mayor (sección A) y la escala menor melódica (sección B) pero con la particularidad de que parten todos del mismo centro tonal. Podemos observar cómo la tensión melódica creada en la melodía va acrecentándose progresivamente desde el comienzo de cada sección (ABAB) hasta el final de la misma. Esta tensión creciente es apoyada con el aumento de la figuración melódica y por supuesto con la dirección melódica, la cual busca en las dos secciones su punto más culminante o clímax en las notas más agudas de cada sección. El efecto tensivo será un tanto discordante con el tema de Joseph Kosma.

*MODAL-FAST* está creado para una sección de seis saxofones (un soprano, dos altos, dos tenores y un barítono), aunque perfectamente podría ser destinado para otras configuraciones. Para la ejecución del tema deberá de tenerse en cuenta la articulación y fraseo jazzístico. En el caso de que se pudiera disponer de saxofón sopranino, sería conveniente tocar la melodía más aguda con éste. De esta manera, la tesitura estaría menos aguda y la ejecución de la melodía sería más fácil.

Ejemplo 222. Composición *Modal-Fast* en estilo bebop:

## MODAL-FAST

Bebop

Antonio Pérez Ruiz

♩ = 270

Sax 1

Sax 2

Sax 3

Sax 4

Sax 5

Melodía doblada

Piano

Bajo

Batería

Modal-fast

The first system of the musical score, measures 4-6, features six staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. Measures 4 and 5 contain complex melodic lines with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. Measure 6 shows a continuation of these lines with some chromaticism. The bass line consists of quarter notes and rests. A drum part is indicated by 'x' marks on a single staff at the bottom.

The second system of the musical score, measures 7-9, continues the piece. It features the same six-staff layout. Measures 7 and 8 show more intricate melodic patterns with triplets and slurs. Measure 9 features a large chordal structure in the upper staves, with a long note in the bass line. The drum part continues with 'x' marks.

Modal-fast

Musical score for measures 11-14. The score is written for saxophone and piano. It features a modal, fast tempo. The saxophone part consists of six staves, each with a treble clef. The piano part consists of two staves: a bass clef staff and a percussion staff. The saxophone part includes several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) and various rhythmic patterns. The piano part includes a steady bass line and a percussion part with a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 15-18. The score continues from the previous system. It features a modal, fast tempo. The saxophone part consists of six staves, each with a treble clef. The piano part consists of two staves: a bass clef staff and a percussion staff. The saxophone part includes various rhythmic patterns and melodic lines. The piano part includes a steady bass line and a percussion part with a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Modal-fast

Musical score for measures 19-22. The score consists of eight staves. The top seven staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in a modal style, featuring eighth and sixteenth notes with various accidentals. Measure 19 is marked with a '19' in the left margin. The bottom staff includes a drum set notation with 'x' marks indicating hits.

Musical score for measures 23-26. The score consists of eight staves. The top seven staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, including triplets in measures 24 and 25. Measure 23 is marked with a '23' in the left margin. The bottom staff includes a drum set notation with 'x' marks.

Modal-fast

Musical score for measures 27-30. The score is written for saxophone and piano. The saxophone part consists of six staves, each starting with a measure number '27'. The first five staves contain melodic lines with various articulations, including slurs and triplets. The sixth staff contains a whole rest. The piano part consists of two staves, starting with a measure number '27'. The first staff contains a bass line with eighth and quarter notes. The second staff contains a drum part with 'x' marks indicating hits on the snare and cymbals.

Musical score for measures 31-34. The score is written for saxophone and piano. The saxophone part consists of six staves, each starting with a measure number '31'. The first five staves contain melodic lines with slurs. The sixth staff contains a melodic line with a triplet and a slur. The piano part consists of two staves, starting with a measure number '31'. The first staff contains a bass line with eighth and quarter notes. The second staff contains a drum part with 'x' marks indicating hits on the snare and cymbals.

Modal-fast

**Fin**

SOLOS

CMaj7                      C-7                      C-7(b9)                      CMaj7(#11)

Piano

Bajo

Bateria

C7                      C-7(b5)                      C-7(b5)

**D.C como 2ª  
hasta Fin**

Por consiguiente, a la hora de elaborar melodías, para obtener un resultado favorable, primordialmente debemos sustentarnos en criterios como:

1. Saltos melódicos y resoluciones bien definidas, buscando sonoridades no extrañas al oído y a ser posible de fácil ejecución. Si observamos las líneas melódicas de cada voz de la creación *MODAL-FAST* distinguiremos que en ningún momento se producen grandes saltos interválicos. Esta particularidad, entre otros aspectos, facilita su ejecución.
2. Las escalas a utilizar y sus resoluciones por salto. Si nos fijamos en el mismo ejemplo, observaremos cómo en cada compás se ha utilizado modos diferentes de forma correlativa obteniendo un resultado excelente.
3. El clímax es muy importante ubicarlo en lugares adecuados. Si observamos de nuevo *MODAL-FAST*, veremos cómo hay diferentes clímax y que están situados cada cuatro compases coincidiendo con los modos con la sonoridad más brillante.
4. La resolución de las tensiones. En *MODAL-FAST* se ha ubicado las tensiones y notas características de cada modo. Melódicamente, es imprescindible saber en qué casos no se debe de introducir las notas a omitir, ya que en algunos casos producen una sonoridad inadecuada. Pero en este caso, la velocidad del tema y sobre todo la disposición armónica del piano hace posible la utilización de estas notas, creando una sonoridad peculiar e interesante.

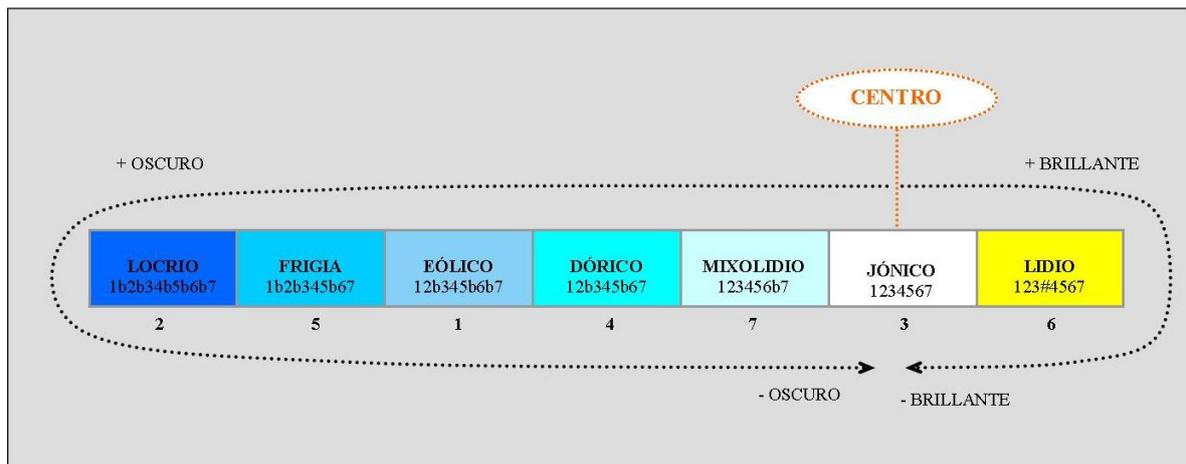
5. La progresión del tema. La realización armónica, trascenderá en el resultado final de la sonoridad del tema. Como es sabido, en jazz es muy usual tocar secciones iguales pero con diferentes armonizaciones. En *MODAL-FAST*, a parte de realizar una armonización básica fundamentada en los acordes de los modos diatónicos y menores, se ha elaborado otra armonización incorporando acordes de paso, sustitutos y secundarios. De esta manera el tema es más dinámico.

6. Si además de conducir el tema mediante una progresión adecuada, el clímax se produce sobre una nota más aguda, el efecto será más eficiente.

Para finalizar esta experimentación creativa, y basándonos en el mismo procedimiento efectuado sobre los modos diatónicos, realizaremos una especie de resumen en el cual se determinará la tensión de los modos derivados de la escala menor natural, melódica y armónica, partiendo todas ellas del mismo centro tonal (Do). En este breve resumen, observaremos cómo el resultado de cada escala variará considerablemente. Esta ordenación servirá como punto de referencia para futuras creaciones musicales.

a) Escala menor natural.

Figura 57. Ordenación de la escala menor natural:



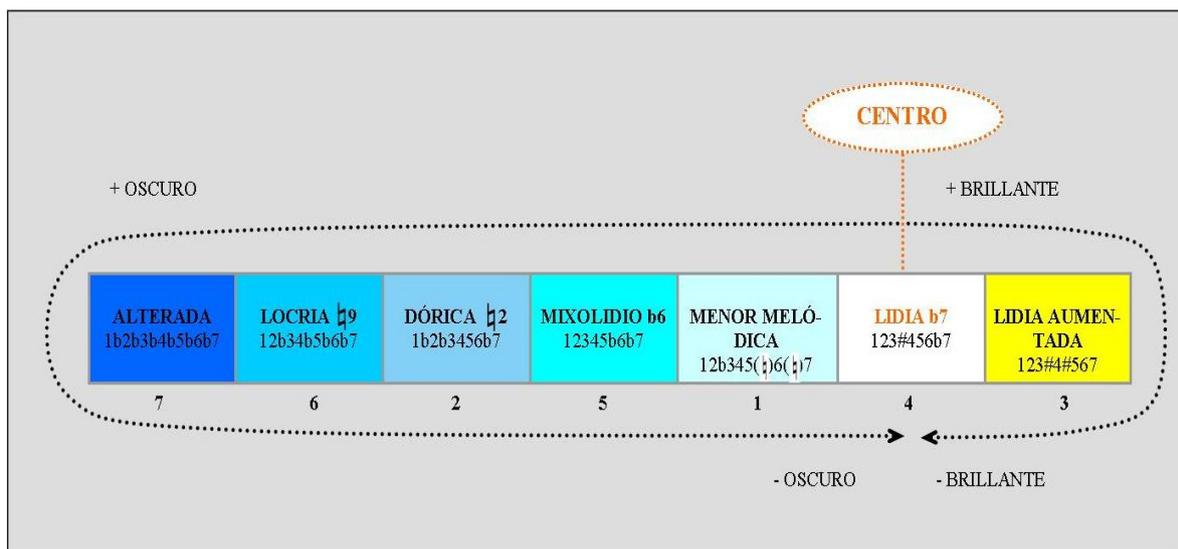
Cuadro 99. Escala menor natural; alteraciones, nombre de la escala y tetracordos:

Modo	Alteraciones	Nombre escala	Tetracordos
1r modo	3 bemoles	Eólica	menor-frigio
2º modo	5 bemoles	Locria	frigio-lidio
3r modo	ninguna alteración	Jónica	mayor-mayor
4º modo	2 bemoles	Dórica	menor-menor
5º modo	4 bemoles	Frigia	frigio-frigio
6º modo	1 sostenido	Lidia	lidio-mayor
7º modo	1 bemol	Mixolidia	mayor-menor

b) Escala menor melódica.

El punto intermedio de la escala menor melódica variará de sitio. Como se puede ver en el ejemplo siguiente, será el cuarto modo por la ambigüedad que provoca dicha sonoridad al contener un sostenido y un bemol. El más brillante será el tercer modo.

Figura 58. Ordenación de la escala menor melódica:



Cuadro 100. Escala menor melódica; alteraciones, nombre de la escala y tetracordos:

Modo	Alteraciones	Nombre escala	Tetracordos
1r modo	1 bemoles	Escala menor melódica	menor-mayor
2º modo	3 bemoles	Dórica ♯ 2, (escala sin nombre)	frigio-menor
3r modo	2 sostenidos	Lidia aumentada	lidio-simétrico
4º modo	1 sostenido y 1 bemoles	Lidia b7	lidio-menor
5º modo	3 bemoles	Mixolidia b6	mayor-frigio
6º modo	4 bemoles	Locria ♯ 9	menor-lidio
7º modo	6 bemoles	Superlócria o alterada	simétrico-lidio

c) Escala menor armónica. Los compositores occidentales siempre han intentado alejarse de esta escala con sus correspondientes modos. Esta escala contiene la segunda aumentada entre el sexto y séptimo grado originando una sensación melódica poco natural. Por el contrario, en los acordes cuatrías compuestos a partir de esta escala, surgen sonoridades más inestables no manifestadas en las anteriores escalas como: bIII+Maj7 y VII°7 (véanse los tetracordos formados en las escalas de cada grado). De la misma manera que las escalas surgidas de los anteriores modos tienen asignado un nombre, a cada modo de la escala menor armónica se le podría fijar otro. Si en cada una de los modos surgidos de esta escala anulamos la segunda aumentada mediante la incorporación de un nuevo grado, observaremos cómo muchas de estas escalas guardan vínculos estrechos con escalas muy utilizadas en el jazz más innovador del siglo XX. De esta cuestión son muy pocos los tratados teóricos de música moderna o jazzística que confirman estos lazos.

Antes de entrar en la exposición analítica de cada uno de los modos siguientes, indicaremos una de las ventajas más extraordinarias del tetracordo armónico, es decir, la posibilidad de crear dos tetracordos más desplazando el intervalo hacia la izquierda y derecha. En los siguientes modos veremos cómo aparecen todos los tetracordos.

Ejemplo 223. Tetracordos armónicos:

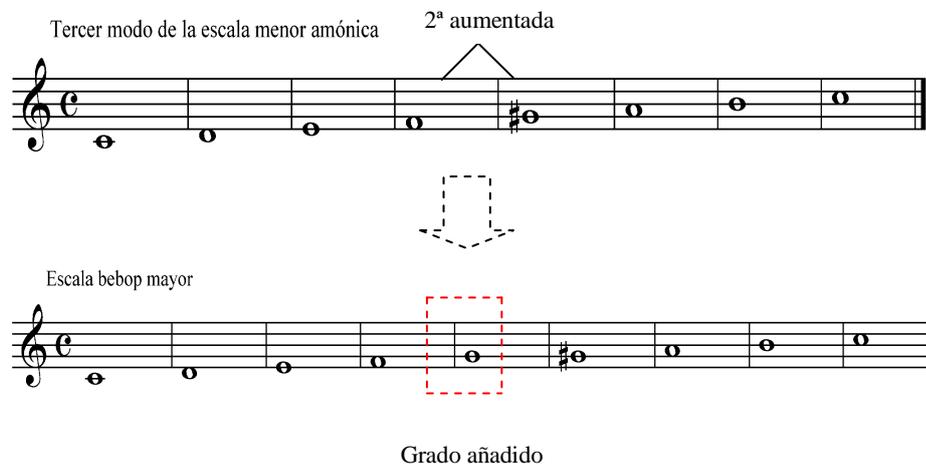


Cuadro 101. Escala menor armónica; alteraciones, nombre de la escala y tetracordo:

Modo	Alteraciones	Nombre de la escala	Tetracordo
1r modo	⇨ 2 bemoles	⇨ Armónica	⇨ menor-armónico 1
2º modo	⇨ 4 bemoles	⇨ sin nombre	⇨ frigio-armónico 3
3r modo	⇨ 1 sostenido	⇨ sin nombre	⇨ mayor-simétrico
4º modo	⇨ 3 bemoles y 1 sostenido	⇨ sin nombre	⇨ armónico 2-menor
5º modo	⇨ 3 bemoles	⇨ sin nombre	⇨ armónico 1-frigio
6º modo	⇨ 1 bemol y 1 sostenido	⇨ sin nombre	⇨ armónico 3-mayor
7º modo	⇨ 5 bemoles	⇨ sin nombre	⇨ simétrico-armónico 2

A través de los siguientes ejemplos, observaremos cómo existe una relación entre algunas de las escalas modales mostradas en el ejemplo anterior y escalas típicas utilizadas en el jazz. En el primer ejemplo, solamente debemos evitar el intervalo melódico de segunda agregando un grado más entre dicho intervalo. El resultado será el siguiente:

Ejemplo 224. Tercer modo de la escala menor armónica y escala bebop mayor:



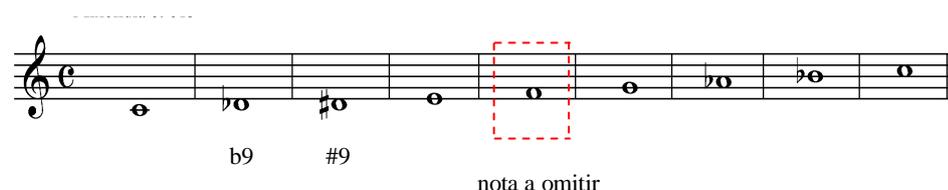
En el segundo ejemplo, veremos cómo se puede relacionar el quinto modo de la escala armónica con la escala utilizada en el acorde secundario V7/iii<sup>228</sup>, es decir, la escala mixolidia b9b13.

Ejemplo 225. Quinto modo de la escala menor armónica o mixolidia b9b13:



Desde el punto de vista melódico, para eliminar la segunda aumentada, se puede usar una nota más en el primer tetracordo que hace función de novena aumentada (#9), ya que junto con el segundo grado (b9), se pueden considerar como intercambiables en los acordes de dominante. La nota a omitir sería el Fa.

Ejemplo 226. Mixolidia b9b13:



Existen otros recursos para conseguir otras escalas modales como por ejemplo la combinación de tetracordos similares o distintos. No obstante, lo más común entre los compositores occidentales es el uso de escalas artificiales. En estas escalas sintéticas, al igual que se produce en los modos diatónicos, se puede aplicar el principio de la construcción modal, el cual originará diversas composiciones de escalas<sup>229</sup>.

#### IV. 3. 2. Fusión de elementos de la música contemporánea con el funky utilizando estructuras armónicas bluesísticas: *Tiempos Frenéticos*

Esta pieza se puede considerar como el génesis de esta investigación, ya que corresponde a mi primera incursión de elementos contemporáneos de la música culta con elementos jazzísticos y medios electrónicos. El tema está cimentado sobre una estructura armónica de blues básica. Desde su comienzo hasta el final poco a poco se van incorporando

<sup>228</sup> Herrera, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Vol. 1. 1ª ed. 1993. Barcelona: Antoni Bosch Ediciones, Aula de Música, s.f., p. 102.

<sup>229</sup> Persichetti, Vicent. *Armonía del siglo XX* (1961). Madrid: Real Musical, 1995, p. 42.

procedimientos melódicos y armónicos más complejos. Refleja la sociedad en la cual vivimos, ese estrés diario al cual estamos sometidos para ir al trabajo al coger el metro, el autobús, un atasco con el coche. . .

La improvisación que nuestro seguidamente, se realizó en 2002 en Estudios Tabalet (Valencia). Dentro de la grabación colaboraron jazzmen de reconocido prestigio nacional e internacional como David Pastor (trompeta) y Dani Flors (guitarra). Todos los saxofones están grabados por el dúo Parsax.

Ejemplo 227. Pérez Ruiz, Antonio y Vicente; *Tiempos Frenéticos*, solo previo a la reexposición final del tema:

Dentro de los efectos contemporáneos introducidos en el solo cabe destacar: multifónicos, diferentes slaps u otras emisiones (doble y triple picado), bisbigliando, frullato y armónicos naturales. En todo momento hay una búsqueda de timbres nuevos. Es un solo de gran dificultad técnica.

Para finalizar este apartado cabe decir que de esta pieza se hace mención en el apartado III. 3. 5. 2, referente a la música de Tomás Garrido, por el empleo de la técnica compositiva hoquetus. En la actualidad se ha realizado un arreglo para Big Band que será editado y estrenado durante el curso 2007/08.

#### IV. 3. 3. “Sistema Polisimétrico”: *Blue Parsax* (2006)

El análisis exhaustivo de la partitura de la *Sonata* de Edisov Denisov me ha proporcionado una serie de deducciones para la elaboración de un nuevo sistema para la improvisación. Éste consiste en la creación de escalas artificiales derivadas a partir de la

superposición de acordes de séptima de dominante con acordes de la misma especie u otra (mayores, menores, disminuidos. . .) creando un espacio melódico-armónico politonal abierto dentro del terreno de la creación e improvisación. El acorde base es siempre un acorde de séptima de dominante, ya que éste es el que mejor se puede fusionar con otros acordes de diferente especie. Si estudiamos las diferentes escalas que existen para la improvisación jazzística, observaremos que en este acorde es donde mayormente se puede hacer uso de diferentes escalas, sobre todo si suprimimos la quinta del mismo.

Dentro del jazz, existen antecedentes en cuanto a la elaboración de este tipo de recursos melódico-armónicos. Una de las piezas más significativas es *Chant* del saxofonista y compositor americano David Liebman. No obstante, si comparamos mi propuesta con la de David Liebman advertiremos que la diferencia primordial radica en los acordes base, ya que éste utiliza otras combinaciones, enfatizando más sobre acordes mayores y menores.

Ejemplo 228. Liebman, David; posibilidades armónicas y melódicas (escalas) utilizadas en *Chant*:

The image shows a musical score for three staves: Eb, Bb, and C. Each staff contains two sections labeled 'Scales' and 'Arpeggios'. Above each section, specific chords are listed: F# (G#m7b5), B (C#m7b5), A (Bm7b5) for the Eb staff; F (Dmaj7b5), Bb (Gmaj7b5) for the Bb staff; and A (Bm7b5), Ab (Fmaj7b5) for the C staff. The notes are written in a way that demonstrates how they relate to the underlying chord structure.

Fuente: Liebman, David. *Chant*. *Jazz Player*. Revista de Junio/Julio de 1995.

Por este mismo procedimiento y como consecuencia de las diversas combinaciones, al igual que ocurre con las escalas formadas dentro de un sistema tonal, obtendremos diferentes escalas artificiales formadas por diferentes tetracordos. Estas escalas se podrán ejecutar tanto en el acorde inferior como en el superpuesto o superior. Dentro del resultado general se podrá observar cómo unas estarán más próximas que otras con respecto al acorde base.

Podremos reparar cómo en la creación de este sistema hay acordes superpuestos que suenan mejor que otros. Esto es debido a las notas comunes entre sí, ya que contra menos hay la sonoridad es más dura y disonante.

El objetivo principal que me ha impulsado a desarrollar este sistema es conseguir simplificar la improvisación dentro de un espacio politonal mediante la elaboración de

diferentes escalas artificiales híbridas. Estas escalas deberán de practicarse en todas las tonalidades existentes lo cual proporcionará al improvisador una mayor agilidad mental.

La escala será el resultado de la combinación de cada una de las notas no comunes de las diferentes especies acórdicas. Cada escala partirá de la fundamental del acorde superior, creando de esa forma un colorido y una tensión más acentuada. Lo más extraordinario de las escalas resultantes es que se pueden utilizar indistintamente en el acorde superior o inferior. También podremos observar cómo numerosas escalas coinciden con alguna de las escalas típicas del lenguaje jazzístico.

Otra de las diferencias que denotaremos a continuación es que no se ha tenido en cuenta las notas a omitir, por lo tanto en muchas ocasiones las sonoridades serán más estridentes y duras.

Todos los acordes que mostraremos a continuación se pueden yuxtaponer de otras formas. No obstante, están pensados de esta manera para que se puedan diferenciar más unos de otros.

Ejemplo 229. Superposición del acorde de dominante con el acorde mayor:

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a scale line and a chord line. The scales are written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The chords are written in bass clef and are labeled as Major7 and C7.

- System 1:**
  - Scale: Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb
  - Chords: DbMaj7 C7, DMaj7 C7, EbMaj7 C7
- System 2:**
  - Scale: Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb
  - Chords: EMaj7 C7, FMaj7 C7, F#Maj7 C7, GMaj7 C7
- System 3:**
  - Scale: Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb
  - Chords: AbMaj7 C7, AMaj7 C7, BbMaj7 C7, BMaj7 C7

Ejemplo 230. Superposición del acorde de dominante con el acorde menor:

Example 230 shows a scale in the upper voice and arpeggios in the lower voice. The scale is in a key with one flat (B-flat major / D minor). The arpeggios are grouped into three systems, each with three chords. The first system contains Db-7/C7, D-7/C7, and Eb-7/C7. The second system contains E-7/C7, F-7/C7, and F#-7/C7. The third system contains G-7/C7, Ab-7/C7, and A-7/C7. The scale line includes a triplet of eighth notes in the final measure of each system.

Etc.

Ejemplo 231. Superposición del acorde de dominante con el acorde menor con la quinta alterada descendientemente (b5):

Example 231 shows a scale in the upper voice and chords in the lower voice. The scale is in a key with one flat (B-flat major / D minor). The chords are grouped into three systems, each with four chords. The first system contains Db-7(b5)/C7, D-7(b5)/C7, Eb-7(b5)/C7, and E-7(b5)/C7. The second system contains F-7(b5)/C7, F#-7(b5)/C7, G-7(b5)/C7, and Ab-7(b5)/C7. The third system contains A-7(b5)/C7, Bb-7(b5)/C7, and B-7(b5)/C7. The scale line includes a triplet of eighth notes in the final measure of each system.

Ejemplo 232. Superposición del acorde de dominante con el acorde menor con la séptima mayor:

Example 232 shows a scale in the key of B-flat major (B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat) with a triplet of eighth notes in the first measure. The scale is written on a treble clef staff. Below the scale, the corresponding dominant chords with major 7ths are shown on a grand staff (treble and bass clefs). The chords are: Db-Maj7/C7, D-Maj7/C7, Eb-Maj7/C7, E-Maj7/C7, F-Maj7/C7, F#-Maj7/C7, G-Maj7/C7, Ab-Maj7/C7, A-Maj7/C7, Bb-Maj7/C7, and B-Maj7/C7. Each chord is represented by a box containing the chord name and the bass note (C7).

Ejemplo 233. Superposición del acorde de dominante con el acorde de dominante con la quinta alterada ascendentemente (+, #5):

Example 233 shows the same scale as in Example 232. The corresponding dominant chords with altered 5ths are shown on a grand staff. The chords are: Db7+/C7, D7+/C7, Eb7+/C7, E7+/C7, F7+/C7, F#7+/C7, G7+/C7, Ab7+/C7, A7+/C7, Bb7+/C7, and B7+/C7. Each chord is represented by a box containing the chord name and the bass note (C7).

Ejemplo 234. Superposición del acorde de dominante con el acorde de dominante con la quinta alterada descendientemente (b5):

Example 234 illustrates the superposition of a dominant chord with a dominant chord with a lowered fifth (b5). The notation is organized into three systems, each with a scale line and an accompaniment line. The scale is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The accompaniment line shows the chord voicings for each scale degree, with the dominant chord (C7) and the dominant with lowered fifth (X7(b5)) superimposed. The sequence of chords is as follows:

- System 1: Db7 (b5) C7, D7 (b5) C7, Eb7 (b5) C7
- System 2: E7 (b5) C7, F7 (b5) C7, F#7 (b5) C7, G7 (b5) C7
- System 3: Ab7 (b5) C7, A7 (b5) C7, Bb7 (b5) C7, B7 (b5) C7

Ejemplo 235. Superposición del acorde de dominante con el acorde de séptima semidisminuido:

Example 235 illustrates the superposition of a dominant chord with a half-diminished seventh chord (ø7). The notation is organized into three systems, each with a scale line and an accompaniment line. The scale is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The accompaniment line shows the chord voicings for each scale degree, with the dominant chord (C7) and the half-diminished seventh chord (Xø7) superimposed. The sequence of chords is as follows:

- System 1: Dbø7 C7, Dø7 C7, Ebø7 C7
- System 2: Eø7 C7, Fø7 C7, F#ø7 C7, Gø7 C7
- System 3: Abø7 C7, Aø7 C7, Bbø7 C7, Bø7 C7

Ejemplo 236. Superposición del acorde de dominante con el acorde menor con la quinta alterada descendientemente (b5) y la séptima ascendientemente (Maj7):

Example 236 shows a scale in C major with a C7 chord superimposed. The scale is divided into three measures, each with a triplet of eighth notes. The chords are: Db-Maj7(b5) C7, D-Maj7(b5) C7, Eb-Maj7(b5) C7, E-Maj7(b5) C7, F-Maj7(b5) C7, F#-Maj7(b5) C7, G-Maj7(b5) C7, Ab-Maj7(b5) C7, A-Maj7(b5) C7, Bb-Maj7(b5) C7, and B-Maj7(b5) C7.

Ejemplo 237. Superposición del acorde de dominante con el acorde disminuido.

Example 237 shows a scale in C major with a C7 chord superimposed. The scale is divided into three measures, each with a triplet of eighth notes. The chords are: Dbo7 C7, Do7 C7, Ebo7 C7, Eo7 C7, Fo7 C7, F#o7 C7, Go7 C7, Abo7 C7, Ao7 C7, Bbo7 C7, Bo7 C7, and Co7 C7. Asterisks are placed above the first and second measures of the scale.

\* Los ejemplos señalados con este asterisco, se podrían considerar como un único acorde: C7(b9).



Ejemplo 240. Superposición de acorde de dominante con el acorde mayor con la quinta alterada ascendentemente (#5, +):

Example 240 illustrates the superposition of a dominant chord with a major chord with an altered fifth note (sharp fifth, #5). The notation shows a scale in C major and the corresponding chords for each scale degree, with the altered fifth note indicated by a sharp sign (#5) and the chord type C7.

Scale: C major (C, D, E, F, G, A, B, C)

Chords and their altered fifth notes:

- DbMaj7 (#5) / C7
- DMaj7 (#5) / C7
- EbMaj7 (#5) / C7
- EMaj7 (#5) / C7
- FMaj7 (#5) / C7
- F#Maj7 (#5) / C7
- GMaj7 (#5) / C7
- AbMaj7 (#5) / C7
- AMaj7 (#5) / C7

Etc.

Ejemplo 241. Superposición de acorde de dominante con el acorde sus7:

Example 241 illustrates the superposition of a dominant chord with a sus7 chord. The notation shows a scale in C major and the corresponding chords for each scale degree, with the sus7 alteration indicated by 'sus7' and the chord type C7.

Scale: C major (C, D, E, F, G, A, B, C)

Chords and their sus7 alterations:

- Dbsus7 / C7
- Dsus7 / C7
- Ebsus7 / C7
- Esus7 / C7
- Fsus7 / C7
- F#sus7 / C7
- Gsus7 / C7
- Absus7 / C7
- Asus7 / C7

Etc.

Para finalizar este apartado, mostraré un ejemplo creativo con estructura de blues donde se introducen técnicas de estas características. Cada parte del fragmento musical está en una tonalidad distinta, lo cual en muchos momentos origina sonoridades muy singulares.

Ejemplo 242. Pérez Ruiz, Antonio; *Blue Parsax* (2006):

The musical score for 'Blue Parsax' is presented in four systems, each with four staves. The parts are labeled on the left as Melodía, Armonía, Bajo, and Batería. The score is written in 4/4 time and features a complex harmonic structure with frequent key changes. The Melodía part includes triplets and slurs, with dynamics like *sfp*. The Armonía part uses complex chords and voicings, also marked with *sfp*. The Bajo part features a steady bass line with some melodic movement. The Batería part provides a consistent rhythmic accompaniment with various drum patterns. The key signature changes from C major to B major, then to B minor, and finally to E minor.

**IV. 3. 4. Elaboración de un tema con la misma progresión armónica partiendo melódicamente de la escala menor melódica en estilo balada (medium ballade). Realización de tres arreglos en diferentes estilos partiendo de la idea principal: clásico, jazz-bosanova y jazz-waltz. Diferencias fundamentales entre los tres estilos a la hora de la composición e interpretación**

La utilización de técnicas para arreglos de orquestación es un aspecto decisivo para poder conducir una idea musical hacia diferentes estilos o tendencias musicales.

A continuación, expondremos una idea musical con forma AABCC' concebida con la intención de poder aplicar estilos musicales de diferentes características.

a) Idea principal. La melodía se sostiene sobre una base armónica elaborada en la tonalidad de Re mayor. El ritmo armónico está pensado en blancas con el objetivo de conseguir un carácter de balada. El clímax principal de la creación se encuentra en la última sección (C'). Éste, se encuentra ubicado sobre la dominante (La) y sobre la nota más aguda de toda la melodía, originando una tensión más destacada.

Ejemplo 243. Pérez Ruiz, Antonio; *Felicidad*, idea principal, médium ballade:

Medium ballade

MELODIA

ARMONIA

The first system of music shows measures 1 through 3. The melody line (MELODIA) starts with a whole rest in measure 1, followed by a quarter note G4 with a sharp sign, a quarter note A4 with a sharp sign, and a half note B4. In measure 2, there is a triplet of eighth notes: G4, A4, and B4. The harmony (ARMONIA) consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains chords: a whole note chord of G4-A4-B4 in measure 2, and a whole note chord of G4-A4-B4 in measure 3. The bass staff contains whole notes: G2 in measure 2 and B1 in measure 3.

The second system of music shows measures 4 through 7. The melody line continues with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. In measure 5, there is a triplet of eighth notes: D4, E4, and F4. The harmony continues with chords in the treble staff and whole notes in the bass staff. Measure 4 has a chord of G4-A4-B4 in the treble and G2 in the bass. Measure 5 has a chord of G4-A4-B4 in the treble and B1 in the bass. Measure 6 has a chord of G4-A4-B4 in the treble and G2 in the bass. Measure 7 has a chord of G4-A4-B4 in the treble and B1 in the bass.

The third system of music shows measures 8 through 11. The melody line starts with a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. In measure 9, there is a triplet of eighth notes: A3, B3, and C4. The melody continues with a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. In measure 10, there is a triplet of eighth notes: E3, F3, and G3. The harmony continues with chords in the treble staff and whole notes in the bass staff. Measure 8 has a chord of G4-A4-B4 in the treble and G2 in the bass. Measure 9 has a chord of G4-A4-B4 in the treble and B1 in the bass. Measure 10 has a chord of G4-A4-B4 in the treble and G2 in the bass. Measure 11 has a chord of G4-A4-B4 in the treble and B1 in the bass.

The fourth system of music shows measures 12 through 15. The melody line starts with a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. In measure 13, there is a triplet of eighth notes: A3, B3, and C4. The melody continues with a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. In measure 14, there is a triplet of eighth notes: E3, F3, and G3. The melody concludes with a quarter note D4. The harmony continues with chords in the treble staff and whole notes in the bass staff. Measure 12 has a chord of G4-A4-B4 in the treble and G2 in the bass. Measure 13 has a chord of G4-A4-B4 in the treble and B1 in the bass. Measure 14 has a chord of G4-A4-B4 in the treble and G2 in the bass. Measure 15 has a chord of G4-A4-B4 in the treble and B1 in the bass.

16

16

16

20

20

20

24

24

24

28

28

28

32

32

32

b) Estilo clásico. Este ejemplo consta de la misma melodía y progresión armónica que el ejemplo anterior. Para dar un carácter totalmente clásico, se ha elaborado un acompañamiento pianístico cimentado en patrones melódicos con figuración de corchea que hacen que el movimiento armónico y melódico sea más constante. Hay momentos que en este acompañamiento se incorporan otros motivos melódicos para romper la monotonía que produce el ritmo armónico original. En el ejemplo, con la finalidad de buscar más color en la instrumentación, se ha agregado dos líneas melódicas (notas guía) que podrían ser ejecutados por instrumentos de cuerda. Estas líneas tienen el mismo ritmo melódico que el ritmo armónico de la idea original.

Ejemplo 244. Partitura *Felicidad*, ejemplo clásico:

The image displays a musical score for saxophone and piano, spanning measures 4 to 11. The score is organized into three systems, each with a saxophone staff (treble clef) and two piano staves (bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure numbers 4, 7, and 11 are indicated at the beginning of their respective systems. The saxophone part features melodic lines with various articulations, including slurs and triplets. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in the left hand and harmonic support in the right hand. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano).

The image displays a musical score for saxophone, piano, and bass, spanning measures 15 to 21. The score is organized into three systems, each with three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 15, 18, and 21 are indicated at the beginning of their respective systems. The saxophone part features melodic lines with slurs and a triplet in measure 15. The piano part provides harmonic support with chords and sustained notes. The bass part features a steady eighth-note accompaniment. The notation includes various musical symbols such as slurs, triplets, and dynamic markings.

The image displays a musical score for saxophone, piano, and bass, spanning measures 24 to 30. The score is organized into four systems, each with three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The saxophone part (top staff of each system) features melodic lines with various articulations, including slurs and accents. The piano part (middle staff) provides harmonic support with chords and single notes. The bass part (bottom staff) features a steady, rhythmic accompaniment. Measure 24 shows the beginning of a phrase with a slur over the saxophone line. Measure 27 includes a 'Vibrato' marking above the saxophone staff. Measure 30 features a triplet of eighth notes in the saxophone part, indicated by a '3' and a bracket.

Musical score for measures 34-37. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). Measure 34 features a melodic line in the upper staff with a long slur over the first four measures, and a bass line with a similar slur. Measures 35-37 continue the melodic and bass lines with various rhythmic patterns and phrasing.

Musical score for measures 38-40. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). Measure 38 features a melodic line in the upper staff with a long slur over the first four measures, and a bass line with a similar slur. Measures 39-40 continue the melodic and bass lines with various rhythmic patterns and phrasing.

Musical score for measures 41-43. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). Measure 41 features a melodic line in the upper staff with a long slur over the first four measures, and a bass line with a similar slur. Measures 42-43 continue the melodic and bass lines with various rhythmic patterns and phrasing.

c) Estilo bossa-nova<sup>230</sup>. Este estilo, surgido a finales de la década de los 50, con raíces brasileñas, se puede relacionar con el jazz por las muchas colaboraciones que sus pioneros y otros artistas han realizado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. La bossa-nova llegó a EE.UU. en 1962 y pronto se extendió por todo el mundo. Los primeros jazzmen que fusionaron este estilo con el jazz, fueron los importantes músicos del estilo West Coast, Charlie Byrd y Stan Getz. Esta expresión musical, se puede considerar como una sabia mezcla del estilo Cool Jazz americano con las armonías clásicas de la música europea y ritmos seductores de la música brasileña. Como características fundamentales cabe distinguir su frescura, innovaciones estructurales y nuevas pautas armónicas asociadas a su vez con acordes derivados del jazz.

Dentro de este ejemplo, se ha tenido muy en cuenta los elementos rítmicos que caracterizan este estilo.

Ejemplo 245. Partitura *Felicidad*, ejemplo bossa-nova:

Bossa nova

Melodía sax

Piano

Guitarra

Bajo

Batería

Charles y cabasa

Caja

Bombo

<sup>230</sup> Dentro del dialecto brasileño, la expresión bossa significa “habilidad especial”. Sus raíces se remontan en el folclore y la samba clásica, y dentro de sus características cabe destacar su complejidad melódica y armónica. Los fundadores de esta tendencia son Antonio Carlos Jobim y el cantante y guitarrista João Gilberto. La primera grabación de este estilo fue en 1959. La pieza fue *Chega De Saudade*, cuya música fue compuesta por Antonio Carlos Jobim y letra por Jon Hendricks & Jessie Cavanaugh.

Información extraída de las siguientes fuentes:

MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003.

Guía del jazz. Enciclopedia interactiva del jazz. CD ROM. Barcelona: Ocium, 2005.

System 1 (measures 4-6): This system contains the first three staves of the first system. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 5. The middle staff is a treble clef with block chords. The bottom staff is a bass clef with a melodic line. Measure numbers 4, 5, and 6 are indicated at the start of each staff.

System 2 (measures 7-9): This system contains the first three staves of the second system. The top staff continues the melodic line with two triplet markings. The middle staff shows block chords. The bottom staff continues the bass line. Measure numbers 7, 8, and 9 are indicated at the start of each staff.

System 3 (measures 10-12): This system contains the first three staves of the third system. The top staff features a triplet of eighth notes. The middle staff shows block chords. The bottom staff continues the bass line. Measure numbers 10, 11, and 12 are indicated at the start of each staff.

The image displays a musical score for saxophone, piano, and bass, spanning measures 13 to 19. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves: a single treble staff for the saxophone and two bass staves for the piano and bass. The piano part features a complex harmonic structure with many chords and some triplets. The bass part provides a steady rhythmic accompaniment with a consistent eighth-note pattern. The saxophone part includes melodic lines with triplets and slurs. Measure numbers 13, 16, and 19 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

The image displays a musical score for saxophone, piano, and bass, spanning measures 22 to 28. The score is organized into three systems, each containing five staves. The top staff of each system is the saxophone part, the middle two are the piano accompaniment, and the bottom is the bass line. The key signature is D major (two sharps), and the time signature is 4/4. Measure 22 features a long melodic line in the saxophone, while the piano and bass provide harmonic support. Measure 25 shows a more active piano part with chords and moving lines. Measure 28 continues the melodic development in the saxophone. The bass line consists of a steady eighth-note pattern throughout.

The image displays a musical score for saxophone and piano, spanning measures 31 to 37. The score is organized into three systems, each containing five staves. The top staff of each system is the saxophone part, and the bottom four staves are the piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part features a consistent eighth-note bass line with chords. The saxophone part includes melodic lines with various articulations, such as slurs and a triplet in measure 31. Measure numbers 31, 34, and 37 are clearly marked at the beginning of each system.

The image displays a musical score for saxophone, piano, and bass, spanning measures 40 to 43. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. Measures 40-42 feature active saxophone and piano parts, while measure 43 is a final chordal cadence.

Measure 40: Saxophone plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Piano accompaniment consists of a half note G3 and a half note B3. Bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2 and B2.

Measure 41: Saxophone plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Piano accompaniment consists of a half note G3 and a half note B3. Bass line continues with quarter notes G2, A2, and B2.

Measure 42: Saxophone plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Piano accompaniment consists of a half note G3 and a half note B3. Bass line continues with quarter notes G2, A2, and B2.

Measure 43: Saxophone, piano, and bass all play a final chordal cadence consisting of a half note G3 and a half note B3.

d) Estilo jazz-waltz. Este ejemplo está concebido a partir del mismo esquema arreglístico utilizado en el estándar jazzístico *Blusette* (1963) de Jean Thielemans, tema citado en el apartado III. 3. 7. 2, sección donde se realiza un análisis y armonización de la pieza *Steady study on the boogie* del compositor francés Christian Lauba. El estilo de éste ejemplo se puede denominar “Médium jazz waltz”. Es un vals que debe interpretarse con swing.

Ejemplo 246. Partitura *Felicidad*, ejemplo jazz-waltz:

Waltz with swing

Melodía sax

Piano

Guitarra

Bajo

Batería

3

3

4

4

4

4

4

4

3

3

7

7

7

7

7

7

3

3

rit.

The image displays a musical score for saxophone, piano, and bass, organized into three systems of six staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system covers measures 10 to 12, the second system covers measures 13 to 15, and the third system covers measures 16 to 18. The saxophone part (top staff of each system) features melodic lines with various articulations and dynamics. The piano part (middle two staves) provides harmonic support with chords and textures, including some tremolos. The bass part (bottom staff of each system) features a steady eighth-note bass line with triplets and rests. Measure numbers 10, 13, and 16 are indicated at the beginning of their respective systems.

The image displays a musical score for saxophone, piano, and bass, spanning measures 19 to 25. The score is organized into three systems, each with five staves. The top staff is the saxophone part, the middle two staves are the piano accompaniment (treble and bass clefs), and the bottom staff is the bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 19 features a saxophone line with eighth notes and a piano accompaniment with chords and a bass line with eighth notes and triplets. Measure 22 shows a saxophone line with quarter notes and a piano accompaniment with chords and a bass line with eighth notes and triplets. Measure 25 includes a saxophone line with a sixteenth-note triplet and a piano accompaniment with chords and a bass line with eighth notes and triplets. A measure rest for four measures is indicated by a dashed line above the saxophone staff in measure 25.

The image displays a musical score for saxophone and piano, spanning measures 28 to 34. The score is organized into three systems, each containing five staves. The top staff of each system is the saxophone part, and the remaining four staves are for the piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure numbers 28, 31, and 34 are indicated at the beginning of each system. The piano part features a consistent bass line with triplet patterns in the left hand and chordal accompaniment in the right hand. The saxophone part includes melodic lines with slurs and a four-measure rest in measure 29. The score concludes with a double bar line at the end of measure 34.

The image displays a musical score for saxophone and piano, spanning measures 37 to 43. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves: a single treble clef staff for the saxophone and five bass clef staves for the piano. Measures 37-39 feature a saxophone melody with a slur and a fermata over the first measure, and piano accompaniment with triplets in the bass line. Measures 40-42 continue the saxophone melody with a triplet in the second measure, and piano accompaniment with triplets in the bass line. Measure 43 shows the saxophone playing a whole rest, while the piano accompaniment consists of a single bass note with a fermata. The score concludes with a double bar line.

**Conclusiones:**

Son muchas las consideraciones que un músico polifacético debe tener en cuenta a la hora de realizar interpretaciones con diferentes estilos. Entre las más significativas, cabe destacar: la articulación, fraseo, la forma de emisión, la vocalización interior y en algunas ocasiones el ritmo melódico.

En los ejemplos anteriores, la articulación ha sido modificada de un estilo a otro para proporcionar a la melodía un fraseo que se adecue al estilo. De esta forma el estilo bossa-nova y jazzístico sonará con mucho más “feeling” ya que se enfatizará más sobre las partes débiles de cada compás.

También cabe subrayar que la embocadura no tiene porqué sufrir cambios importantes y que el material empleado será decisivo para conseguir una sonoridad acertada en cada estilo musical.

Cuadro 102. Materiales con sus consecuentes derivaciones sonoras y acústicas:

	MATERIAL EMPLEADO	DERIVACIÓN SONORA	DERIVACIÓN ACÚSTICA
Ejemplo clásico	Boquilla cerrada	Sonoridad sombría y redonda	Menos armónicos naturales
Ejemplo bossa-nova	Boquilla abierta	Sonoridad brillante y abierta	Más armónicos naturales
Ejemplo jazz	Boquilla muy abierta	Sonoridad más brillante y abierta	Más armónicos naturales

Igualmente, dentro de los diferentes ejemplos vamos a apreciar las siguientes diferencias en los compases empleados y por supuesto en el ritmo.

Cuadro 103. Compás y ritmo de los diferentes ejemplos:

	COMPÁS	RITMO <sup>231</sup>			
		ARTICULACIÓN	ACENTUACIÓN	CONTINUIDAD	METRO <sup>232</sup>
Ejemplo clásico	Binario	Rigurosa y muy legato	Menos acentuación en tiempos débiles	Regular	Regular
Ejemplo bossa-nova	Binario	Menos rigurosa y poca utilización del legato	Acentuación en tiempos débiles; empleo de síncopas	Regular	Regular
Ejemplo jazz	Ternario	Muy libre, jazzística	Más acentuación en tiempos débiles; empleo de síncopas	Regular	Irregular, polimetría

En los tres ejemplos, el ritmo del acompañamiento jugará un papel importante para definir el estilo. Si observamos los tres arreglos distinguiremos que uno de los elementos comunes entre la melodía del ejemplo clásico y la melodía del ejemplo bossa-nova, será el metro. No obstante, si observamos los acompañamientos, advertiremos cómo cada uno ellos están constituidos mediante organizaciones rítmicas desiguales. Por lo tanto, el ritmo jugará un papel determinante en la definición del estilo.

En el ejemplo jazzístico, la melodía tendrá un ritmo más irregular y en algunos momentos polimétrico debido principalmente a la pulsación ternaria. Personalmente, considero este arreglo como el más original porque en conjunto hay más combinaciones de agrupaciones métricas.

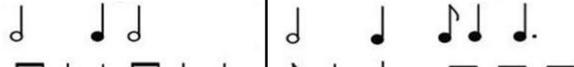
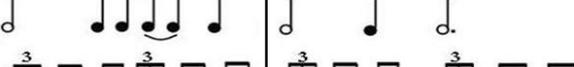
<sup>231</sup> La definición de ritmo se puede puntualizar en todas las actitudes de la música con respecto al tiempo. Sus tres subdivisiones principales son diseños de duración, la acentuación (englobando el metro) y la continuidad.

<sup>232</sup> El metro es la agrupación de los pulsos en asociaciones de movimientos fuertes y débiles.

Cuadro 104. Análisis comparativo de la primera frase de los tres ejemplos anteriores:

PRIMERA FRASE MELÓDICA	
Ejemplo clásico	
Ejemplo bossa nova	
Ejemplo jazzístico	

Cuadro 105. Análisis rítmico de la primera frase del ejemplo jazzístico:

RITMO MELÓDICO ESTABLECIDO	
Melodía saxofón	
Piano	
Guitarra	
Bajo	
Batería	

Para finalizar, manifestaremos que esta demostración exhibe de forma explícita que es viable abordar cualquier estilo musical teniendo claro su perfil estético y sobre todo técnico. El dominio de cada uno de los principios que constituye cada género tendrá un papel trascendental para conseguir una autonomía interpretativa coherente.

#### **IV. 3. 5. La orquesta Supersax: su origen y su plantilla. Armonización mediante la progresión del blues moderno en estilo de “Supersax” de un fragmento de la pieza *Steady Study on the boogie* de Christian Lauba**

Durante la década de los 70, la orquesta de jazz Supersax, liderada por Meredith “Med” Flory, lanzó al mercado discográfico una serie de grabaciones adaptando algunos de los temas y solos más espectaculares que a partir de la década de los cuarenta habían sido grabados por el mítico saxofonista Charlie Parker. La mayoría de estos arreglos fueron realizados generalmente para quinteto de saxofones, trompeta, trombón y sección rítmica.

##### **SU ORIGEN Y SU PLANTILLA:**

- Meredith “Med” Flory; Saxofón alto, líder y arreglista.

Este músico nació en Logansport (Indiana) en 1926. Músico emblemático de numerosas bandas de swing. En 1956 se apartó temporalmente de la música para trabajar como guionista y actor en Hollywood. En 1972, volvió de nuevo al mundo de la música para formar, junto con el bajista Walter “Buddy” Clark, el grupo Supersax. Fue líder de la banda desde 1976, año en el que se retiró.

##### **Metales:**

- Secondo “Conte” Candoli-Richard Allen “Blue” Mitchell (Trompetas); Frank Rosolino (Trombón). En la trompeta se alternan los jazzmen Candoli (Mishawaka, Indiana-1927) y Mitchell (Miami, 1930-Los Ángeles, 1979). Al músico Candoli se le puede considerar como west-coaster y quizá el mejor seguidor blanco de Dizzy Gillespie, mientras que Mitchell es un sideman de larga trayectoria influenciado principalmente por Miles Davis y Clifford Brown.

El trombonista que figura en la mayoría de los temas es Frank Rosolino (Detroit, 1926-Los Ángeles, 1978), distinguido como el tercer pionero del trombón moderno junto con J. J. Johnson y Bill Harris.

##### **Saxofones:**

- Flory, Joe Lopes (Altos); Warne Marsh, Jay Migliory (tenores); Jack Nimitz (Barítono). La sección al completo de Supersax, se puede calificar como una de las orquestas jazzísticas más interesantes de las últimas décadas. En la agrupación había cinco saxofonistas de primera clase entre los cuales cabe destacar la figura de Warne Marsh (Los Ángeles, 1927), que junto con Lee Konitz, es el saxofonista más influenciado por las ideas musicales de Lennie Tristano. Warne es un músico de formación completa y ejerció de profesor en su ciudad natal. Dentro de esta orquesta realizó algunos arreglos relevantes.

##### **Sección rítmica:**

• Louis “Lou” Levy (piano); Fred Atwood (bajo); Jake Hanna o John Dentz (batería). Ausente Buddy Clark, bajista y líder del grupo, la rítmica fue formada por el trío de Lou Levy (Chicago, 1928), pianista blanco de estilo bop, seguidor de Bud Powell y figura del estilo West Coast. Normalmente, el batería fue Jake Hanna, de estilo clásico.

Dentro de las numerosas grabaciones que realizó esta espectacular orquesta, vamos a realizar una breve reseña del disco *Chasin the Bird*<sup>233</sup>, grabado en 1977 en Hollywood. Si observamos la contraportada del disco, advertiremos una alusión interesante del saxofonista y compositor español Pedro Iturralde respecto al trabajo de dicha agrupación:

Encontrándome en el Berklee College of Music de Boston, Mr. Joseph Viola (profesor de saxofón y miembro del cuarteto de saxofones) me comunicó que una sección de saxofones integrada por Med Flory, Joe López, Warne Marsh, Jay Migliori y Jack Nimitz había tomado los ‘solos’ de Charlie Parker adaptándolos para quinteto de saxofones y orquesta. La idea me pareció fascinante y lleno de curiosidad por oír el resultado, me apresuré a la adquisición del primer LP SUPERSAX PLAYS BIRD.

Como saxofonista y compositor-arreglador, tengo que encomiar la labor (tanto individual como colectiva) así como el esfuerzo y el amor a Charlie Parker y su música, que estos hombres han tenido que poner en el largo proceso de llevar a cabo esta idea aparentemente tan simple.

Med Flory o los Supersax, después de la laboriosa tarea de pasar al pentagrama las geniales improvisaciones de Bird (afortunadamente tan abundantes que a veces, supongo habrá tenido dificultades para elegir la mejor versión de un mismo tema), han tenido que transcribirlas para quinteto de saxofones (alto-alto-tenor-tenor-barítono), con la consiguiente labor para una instrumentación adecuada. Después, cada uno ha tenido que trabajar individualmente estudiando su correspondiente papel, no solamente en cuanto a las dificultades técnicas se refiere, sino que en cierto modo han tenido que identificarse con el sentir de Bird, para interpretar lo más fielmente posible las peculiaridades de aquel, las cuales no pueden identificarse en el pentagrama: cualidad sonora, fraseo, espontáneos acentos rítmicos dentro de la línea melódica improvisada, forma de atacar el inicio de ciertas frases, énfasis y carencia de vibrato en una nota determinada, generalmente al final de una frase, etc.

Después, han tenido que ensayar meses y meses para conjuntar las cinco partes, primero, posiblemente, las dos voces extremas (primer alto y barítono), ya que generalmente, son las que tienen a cargo la línea melódica creada espontáneamente por Bird (el barítono sonando una octava inferior) y después las voces intermedias (segundo alto y dos tenores), difíciles de ensamblar por ser secundarias, pero no menos importantes ya que no son voces independientes, sino que funcionan paralelamente con la melodía formando un bloque armónico compacto y proporcionando la

---

<sup>233</sup> Supersax. *Chasin the Bird*. Hollywood: Jazz Stop disco (JS-006 cassette CJ-9006-Ref. original MPS 15491), 1977.

identificación del acorde básico del momento, así como la belleza tímbrica de los breves acordes de paso que se producen según la conducción de las mismas.

Después, hechos los arreglos orquestales, quedan los ensayos para acoplar los saxofones con la sección rítmica y el resto de la orquesta (uno de los LP lleva incluso diecinueve instrumentos de cuerda).

Aprenderse de memoria un solo que fue improvisado, y tocarlo en una actuación ante el público es inadmisibles en jazz, pues el músico se convierte en un imitador y la música pierde toda belleza y frescura que tuvo en el momento de ser creada espontáneamente, incluso aún cuando el intérprete sea el mismo que hizo la improvisación. En Supersax el caso es diferente puesto que se trata de la transcripción de la música para un solista, adaptándola para un quinteto de la misma familia. Las improvisaciones de Charlie Parker pasan a ser música para cinco saxofones que deben interpretar el sentir de Bird y constituyen la ‘unidad’, mientras que los solos improvisados están a cargo del resto de los componentes de la orquesta proporcionando la ‘variedad’ con un balance perfecto entre ambas.

Oyendo estas grabaciones, uno tiene la impresión de estar oyendo a Bird pero con un saxofón de unas dimensiones inmensas o bien, haciendo sonar cinco saxofones simultáneamente, como hacía Roland Kirk con tres.

Mis elogios otra vez para Med Flory y el resto del equipo por los trabajos Supersax hasta ahora llevados a cabo con tanta profesionalidad, respeto y cariño, los cuales contribuyen a perpetuar el genio y el espíritu de Charlie Parker (Pedro Iturralde, *Chasin the Bird*).<sup>234</sup>

Supersax ejemplificó desde una perspectiva diferente la época del jazz moderno, una época que abrió una puerta grande al jazz y otras muchas corrientes musicales.

Partiendo del motivo principal de la pieza *Steady study on the boogie* de Christian Lauba, he elaborado una armonización a cinco voces similar a los arreglos realizados por el grupo Supersax utilizando la progresión armónica de blues bebop. Si escuchamos el ejemplo, descubriremos cómo la progresión armónica moldea la melodía dándole un espíritu jazzístico más atractivo. Los dobles sonidos (multifónicos) que aparecen en el ejemplo siguiente, se deberán realizar obligatoriamente con el saxofón alto y el barítono. Todas las voces están en Mib, por lo tanto para su ejecución, las voces intermedias deberán adecuarse a los saxofones en Sib. Asimismo, con este arreglo fusionamos de nuevo varios estilos de música incorporando métodos de ejecución procedentes de la música contemporánea (multifónicos, slap. . .). A pesar de que el tempo de *Steady study on the boogie* no tiene nada que ver con los utilizados en la época del bebop moderno (tempos rápidos), al igual que ocurre con las piezas de la colección Supersax, la complicación de la pieza hace que en muchos momentos las voces intermedias sean difíciles de ejecutar.

---

<sup>234</sup> *Ibidem*.

Ejemplo 247. Armonización a cinco voces en estilo Supersax de *Steady study on the boogie* de Christian Lauba (Tema A, a1):

Música: Christian Lauba  
Arr. Antonio Pérez Ruiz

Sax. Alto 1

Sax. Alto 2

Sax. Tenor 1

Sax. Tenor 2

Sax. barítono

Sax. Alto 1

Sax. Alto 2

Sax. Tenor 1

Sax. Tenor 2

Sax. barítono

## **V. Autores y obras con influencia del jazz**



## V. Autores y obras con influencia del jazz

### V. 1. Primera mitad del siglo XX

#### V. 1. 1. Introducción

Muchos compositores del siglo XX se han influenciado del jazz y de sus diferentes estilos a la hora de componer obras para saxofón. La catalogación de estas obras para saxofón está realizada por diferentes países, destacando Estados Unidos, Canadá y Francia, países donde mejor han sabido los compositores plasmar elementos jazzísticos en sus obras.

Cuadro 106. Países catalogados (1ª mitad):

Alemania	Argentina	Austria	Bélgica	Canadá
Chile	EE.UU.	Francia	Holanda	Inglaterra
Italia	Israel	Polonia	República Checa	Rusia

La literatura de saxofón se puede clasificar prácticamente en tres periodos<sup>235</sup>:

a) Periodo de “Inserción”, que abarca desde 1845 hasta 1918, es decir, desde la invención del saxofón hasta el final de la Primera Guerra Mundial. En este periodo, la producción de obras con influencias del jazz es prácticamente nula. Las piezas musicales de este periodo se caracterizan por su estilo “rococó” con temas y variaciones, por la música de salón y sobre todo por la música de concursos.

El año 1917, fue un año importantísimo para la historia del jazz. La Original Dixieland Jazz Band registró una grabación en donde aparecía por primera vez la palabra “jazz”<sup>236</sup>.

b) Periodo “Fulgurante”, que abarca desde 1918 hasta 1930. En este periodo, coincidiendo con el auge y popularidad que tuvo el jazz en Estados Unidos, fueron muchos los compositores de reconocido prestigio que escribieron obras muy significativas para saxofón, utilizando en muchas de ellas elementos característicos del jazz.

c) Periodo “Razonado”, que abarca de 1930 hasta nuestros días. Verdaderamente, en este periodo es donde mayor número de obras se escriben para saxofón influenciándose del jazz. Es a partir de este momento cuando el saxofón, después de las grandes dificultades que ha ido encontrando, comienza a disponer de su propia música.

La primera mitad del siglo XX, engloba todas las obras del periodo “Fulgurante” y algunas obras del periodo “Razonado”.

Realizando un enfoque global de toda la música, y prácticamente coincidiendo con los periodos del repertorio del saxofón, la música del siglo XX también se puede dividir en tres etapas: desde 1990 hasta la Primera Guerra Mundial, desde la posguerra de la Primera Guerra Mundial hasta la Segunda Guerra Mundial y desde la Segunda Guerra mundial hasta la actualidad.

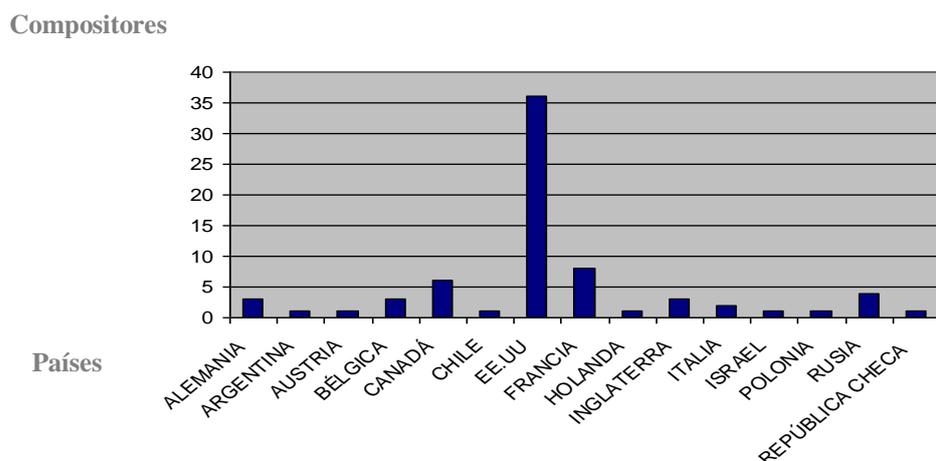
A continuación, expondremos un gráfico manifestando la incursión del jazz en el repertorio clásico de saxofón más representativo de la primera mitad del siglo XX.

---

<sup>235</sup> Perrin, Marcel. *Le Saxophone, son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*. París: Editions d'Aujourd'hui, 1977, p. 105.

<sup>236</sup> Tirro, Frank. *Historia del Jazz Clásico*. USA: W. W. Norton & Company, Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001, p. 109.

Figura 59. Incursión del jazz en el repertorio clásico de saxofón de la primera mitad:



## V. 1. 2. Biografía y catalogación

### V. 1. 2. 1. Alemania

#### Linke, Norbert

Nació en Steinau (Niederschlesien) en 1933. Estudió composición en Hamburgo con Ernst Gernot Klussmann y musicología con Heinrich Husmann. Es profesora de composición y musicología en la Universität GH Duisburg<sup>237</sup>.

Dentro de su amplio repertorio para diferentes formaciones e instrumentos, como obra con tendencias jazzísticas, hay que destacar la pieza *Matinée de jazz*.

Obra:

- *Matinée de jazz*. Pieza para saxofón alto, piano y percusión. Tiene cuatro movimientos: 1) Begin the matinee, 2) Twelve-Tone tune, 3) Youth Blues y 4) The way going at home.

#### Rhinow, Hans-Joachim

Gran orquestador nacido el 18 de noviembre en Berlín en 1921, ciudad donde estudió en el Conservatorio (Musikhochschule). Desde 1958 su actividad como compositor y arreglista para la radio, la televisión y el cine aumentó considerablemente.

En su obra hay influencia del jazz y de la música popular de diferentes países, destacando Rusia y México<sup>238</sup>.

<sup>237</sup> Biographien. "Norbert Linke." S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.kir.essen.de/asp/bioframe.asp?KOMPONIST=34> (1 de junio de 2005).

<sup>238</sup> Molenaar edition-New Publication Template "Super Nova." S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.molenaar.com/general/Article/descriptions/01259806.html> (2 de junio de 2005).

Obras:

- *Sax in action*. Pieza para cinco saxofones y banda.
- *Saxparade-Swing*. Pieza para cinco saxofones y banda.
- *Swing-Time*. Pieza para cinco saxofones y banda.

### **Wendland, Waldemar**

Compositor alemán nacido el 10 de mayo de 1873 en Legnica y fallecido el 15 de agosto de 1947.

Entre su repertorio sinfónico destacan las siguientes obras: *Das kluge Felleisen*, *Das vergessene Ich*, *Der Schneider von Malta*, *Peter Sukoff*, *Die vier Temperamento* y *Koreanisches Märchen*<sup>239</sup>.

Obra:

- *Twin Stars*. Pieza para dos saxofones altos y piano.

## **V. 1. 2. 2. Argentina**

### **Paz, Juan Carlos**

Juan Carlos Paz (1897-1972), compositor, pedagogo, musicólogo y crítico musical argentino de gran importancia en la difusión de la música del siglo XX.

Nació en Buenos Aires el 5 de agosto de 1897, ciudad donde falleció el 25 de agosto de 1972. Fue principalmente autodidacta, aunque asistió a las clases de compositores como Constantino Gaito y Vincent d'Indy. Fundador del grupo Renovación (1929), del que se separó en 1937, y fundador de la institución Conciertos de la Nueva Música para promover la difusión de la música contemporánea.<sup>240</sup>

A Juan Carlos Paz se le puede considerar como el introductor del espíritu contemporáneo en Argentina. Fue el primer compositor argentino que utilizó la escala de veinte sonidos. Su estilo se desarrolló en tres etapas: una primera neoclásica, una segunda inclinada hacia el politonalismo y una tercera en la que desarrolló el sistema dodecafónico y las nuevas tendencias expresivas del momento.

Dentro de su producción musical destacan numerosas obras orquestales, como *Movimiento sinfónico* (1930), *Passacaglia* (1944) y *Música para piano y orquesta* (1964); y

---

<sup>239</sup> Opera Glass. *Opera Composers: W*. 2 de febrero de 2005. En línea. Disponible en:

[http://homepage.hispeed.ch/Music-Fournier/comp/compositeurs\\_w.htm](http://homepage.hispeed.ch/Music-Fournier/comp/compositeurs_w.htm) (5 de junio de 2005).

<sup>240</sup> MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003.

obras de cámara, como *Tema y transformaciones* (1929); tríos y varias partituras dodecafónicas. Asimismo, como escritor publicó numerosos artículos en revistas y periódicos, a cerca de la música contemporánea.

Ha tenido como discípulos a músicos como Lalo Schifrin (1932- ), gran pianista, compositor y director de orquesta argentino. Sobresalió como músico clásico y como jazzman. Fue pianista/arreglista de Dizzy Gillespie y ha grabado con las mejores estrellas del mundo clásico y del jazz destacando: Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Stan Getz, Count Basie, Jim Morrison y los tenores José Carreras, Luciano Pavarotti y Plácido Domingo.

S. Salgado, nos hace una pequeña reseña de cuales son sus influencias:

He was draw successively to Franck, Stravinsky and using jazz in art music, but, whatever the influence, the result was always highly individual.<sup>241</sup>

Obras camerísticas<sup>242</sup>:

- *Cuarteto No. 1, Op. 34.* Pieza de cámara para violín, clarinete, saxofón alto y clarinete bajo.
- *Música, Op. 43.* Pieza para flauta, saxofón alto y piano escrita en 1943.
- *Trío, op. 36, No. 3.* Pieza para clarinete, trompeta y saxofón alto escrita en 1938.

### V. 1. 2. 3. Austria

#### **Gulda, Friedrich**

Nació en Viena el 27 de junio de 1930. Aprendió a tocar el piano con Felix Pazofsky a los siete años, e ingresó en la Academia de Música de Viena en 1942. Su profesor de piano fue Bruno Seidlhofer y Joseph Marx le formó en teoría musical. Ganó el primer premio de la Competición Internacional de Génova en 1946. En 1949 firmó con el sello discográfico Decca, fecha en la cual data su grabación más antigua conocida como *Beethoven's Sonata No. 14 y No. 31*.

Fue conocido por sus interpretaciones de Beethoven que emanaban una gran energía sostenida por una técnica excelente. Otros de sus compositores favoritos eran J. S. Bach,

---

<sup>241</sup> Citado en: Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 293.

<sup>242</sup> “Música, Op. 43 (1943).” *Catálogo de obras para saxofón de compositores de América Latina*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.Saxofonlatino.cl/ficha.php3?Id=524> (26 de mayo de 2005).

Mozart y Schubert. En su repertorio austriaco-alemán tuvieron cabida Chopin, Debussy y Ravel.

Debido a su informalidad en el escenario recibió el sobrenombre de “Terrorist-Pianist”, cualidad que le supuso un distanciamiento con los fans de la música clásica. Así fue introduciendo progresivamente en su programa obras de jazz de su autoría. Pero fue a partir de los años 80 cuando esta decantación musical se hizo más patente. A partir de los años 90, la mayoría de los trabajos que realizó eran obras de jazz, transcripciones y sus propias composiciones<sup>243</sup>.

La siguiente cita de G. Brunner habla de su vinculación con el mundo del jazz:

By mixing sharply contrasted programmes he intended to confront classical audiences with jazz, and vice versa. He initiated a modern jazz competition at Viena in 1966 and, deeply interested in all aspects of improvisation, he founded the International Musikforum at Ossiach, Carinthia, in 1968. Occasionally he plays the flute and baritone saxophone.<sup>244</sup>

Obra:

- *Music for 4 solists no. 2*. Pieza inédita para trombón, bugle, saxofón y orquesta.

#### **V. 1. 2. 4. Bélgica**

##### **Belarey, Serge (1912)**

Obra:

- *Blue fantasy concerto*. Pieza para saxofón alto y piano.

##### **Jean, André**

Obra:

- *Sax battle*. Pieza para saxofón tenor de jazz y cuarteto de saxofones (soprano, alto, tenor y barítono).

##### **Jongen, Léon**

Compositor y pianista belga. Nació en Liège en 1885 y falleció en Bruselas en 1969. Realizó sus estudios en el Conservatorio de Liège. Como pianista realizó numerosas giras por

---

<sup>243</sup> Youngrok LEE. “Friedrich Gulda (16th May 1930~27th Jan. 2000).” 20 de marzo de 2001. En línea. Disponible en: <http://my.dreamwiz.com/fischer/Gulda/gulda-e.htm> (6 de junio de 2005).

<sup>244</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, pp. 156-157.

Europa, África y Asia. En 1934 fue nombrado profesor de fuga en el Conservatorio de Bruselas. Sustituyó a su hermano Joseph Longen como director de esta institución. En el año 1913 le otorgaron el Premio Roma<sup>245</sup>.

Es autor de obras líricas e instrumentales para diversos instrumentos, cabe destacar: *L'ardennaise*, *Thomas l'Agnelet* y *Les cinq filles de Benjamín*. Para saxofón escribió tres obras (*Concurso de lectura*, *Divertimento* y *Piccoli*), de las cuales resaltaré *Piccoli* por tener un segundo tiempo con influencias del ragtime<sup>246</sup>.

Obra:

- *Piccoli*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1931. Tiene dos movimientos: 1) Pseudo vals y 2) Pseudo rag.

### V. 1. 2. 5. Canadá

**Ayoub, Nick** (19xx-1991)

Saxofonista y profesor del Conservatorio de Montreal<sup>247</sup>.

Dentro de su amplio repertorio para saxofón, destacan estos cuatro cuartetos para saxofones, en los cuales introduce elementos del jazz:

- *Balade et Improvisation*.
- *Jazz Suite*.
- *Joey's Place*. Cuarteto de saxofones con sección rítmica.
- *Slightly Bluesy*.

Todas las piezas están publicadas por la casa Dorn Publications (Medfield, MA), exceptuando *Jazz Suite* que está publicada por la Woodwind Service/Dorn Publications.

**Baculis, Alphonse**

Compositor de jazz canadiense<sup>248</sup>.

Sus piezas de cámara, todas ellas inéditas, tienen influencia de la música popular y del jazz.

---

<sup>245</sup> Musiciens wallons. "Léon Longen." S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.lamediatheque.be/travers\\_sons/jongenl.htm](http://www.lamediatheque.be/travers_sons/jongenl.htm) (1 de junio de 2005).

<sup>246</sup> WeblaOpera. *Compositores J*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.weblaopera.com/compositores/compJ.htm> (1 de junio de 2005).

<sup>247</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 16.

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 19.

Obras:

- *Six Pieces for Five Saxophones*. Pieza para quinteto de saxofones: soprano, dos altos, tenor y barítono.
- *Six Pieces for Saxophone Quartet*. Pieza para cuarteto de saxofones. Tiene cinco movimientos: 1) Opening, 2) Bebop, 3) Cadenza, 4) Chorale, 5) Bugaloo y 6) Closing.
- *Three Folk Songs*. Pieza para voz soprano y quinteto de saxofones (soprano, dos altos, tenor y barítono).

### **Delamont, Gordon Arthur**

Nació en Moose Jaw (Saskatchewan) en 1918 y falleció en Toronto en 1981.<sup>249</sup>

De sus obras cabe destacar:

- *Three Entertainments*. Pieza para cuarteto de saxofones con formación americana (alto, alto, tenor, barítono) o formación francesa (soprano, alto, tenor, barítono). En esta pieza se aprecia la utilización de diferentes elementos del jazz. Gordon Arthur siempre trató el lenguaje popular de una manera moderna y muy personal.

### **Matton, Roger**

Nació en Granby (Québec) en 1929. Estudió composición en el Conservatorio de Música de Québec, Montreal, con los profesores Claude Champagne (1945) y en la Escuela Normal de Música de París con Nadia Boulanger (1950-1955). Durante su formación, frecuentó la clase de análisis de Olivier Messiaen en el Conservatorio Superior Nacional de Música de París.

La reputación de Roger Matton se extendió por todo el mundo. El año 1962, la Orquesta Sinfónica de Montreal le encarga la pieza *Mouvement symphonique II* para representar al país en una gira en Francia, Austria y Rusia. En 1960, el público de Nueva York descubrirá gracias a Wilfrid Pelletier el ballet *L'horoscope*, pieza que también acrecentó su reputación. Otra pieza importante es *Te Deum*, que junto con *Le Mouvement symphonique I* fueron grabadas el año 1969 en la capital francesa.

Recibió numerosos premios honoríficos, destacando: el Premio de la Creación musical en la Gala de los Artistas (1965), por las obras presentadas en la emisión de televisión “La Hora del Concierto” en Radio-Canadá; En 1966, le conceden el Premio del disco (Pierre Mercure) por la grabación de su *Concierto* para dos pianos y orquesta.

Roger Matton, falleció el 7 de junio de 2004 después de una larga enfermedad.<sup>250</sup>

---

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 94.

Esta breve cita de M. Samson pone de manifiesto su interés por los ritmos jazzísticos:

Su interés es evidente por la insistencia de ritmos de esa música. . .<sup>251</sup>

Obra:

- *Concerto*. Pieza de cámara para saxofón alto, piano, percusión y cuerda escrita en 1948.

### **Phillips, Art**

Obra:

- *Tribute to Leonard Bernstein*. Pieza inédita dedicada al Cuarteto de Saxofones Gerald Danovitch.

### **Rieu, Yannick**

Obra:

- *Improvisation*. Pieza inédita para saxofón solo.

## **V. 1. 2. 6. Chile**

### **Garrido, Pablo**

La incursión del jazz en Chile fue gracias a compositores como Pablo Garrido (1905-1982), compositor docto, violinista, escritor e investigador musical quien, en 1924, creó y dirigió la primera big band local en Valparaíso, su ciudad natal. Durante 20 años estuvo dedicado en cuerpo y alma a la promoción del jazz en el país.

Compuso piezas introduciendo elementos jazzísticos. Realizó una gran labor como director y formó varias agrupaciones camerísticas en las cuales él tocaba el violín. Su obra tiene tintes del estilo denominado “jazz melódico”<sup>252</sup>.

Obras:

- *Jazz Window*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1930.

---

<sup>250</sup> “Roger Matton.” 1989. *Centre de musique canadiense*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.centremusique.ca/apps/index.cfm?fuseaction=composer.FA\\_dsp\\_biography&authpeopleid=931](http://www.centremusique.ca/apps/index.cfm?fuseaction=composer.FA_dsp_biography&authpeopleid=931) (25 de mayo de 2005).

<sup>251</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 253.

<sup>252</sup> Menanteau, Álvaro. “1973-2003: 30 años de jazz en Chile.” S.f. En línea. Disponible en: [http://www.elclubdejazz.com/roundjazz/articulos\\_jazz/chile\\_jazz\\_menanteau.html](http://www.elclubdejazz.com/roundjazz/articulos_jazz/chile_jazz_menanteau.html) (9 de junio de 2005).

### V. 1. 2. 7. Estados Unidos

#### Allard, Joseph

Joseph Allard nació en Lowell, MA, el 30 de diciembre de 1910 y falleció en Nueva York el 3 de mayo de 1991. Después de sus estudios de clarinete en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, comenzó a tocar en diferentes grupos. Sus profesores fueron Gaston Hamelin, en clarinete, Lyle Bowen y el histórico Rudy Wiedoeft, en saxofón. Se asentó en Nueva York durante su pertenencia al grupo de Red Nichols como primer saxofón. Fue primer clarinete en el Show Telephone Hour a los 18 años y en Du Pont Radio a los 19. Destaca su trabajo como saxofonista en la Filarmónica de Nueva York, y como clarinetista bajo en la NBC Symphony of the Air.

Ha desempeñado la labor de profesor en Juilliard, Columbia, NYU, Manhattan School of Music, Brooklyn College, Long Island University y Mannes College. Entre sus alumnos clarinetistas y saxofonistas, destacan: Harry Carney, Michael Brecker, Dave Liebman, Eddie Daniels, Paul Winter, Dave Tofani, Bob Berg, Paul Cohen, Warne Marsh, Eric Dolphy y Lee Konitz<sup>253</sup>.

Su incursión en la docencia tuvo una marcada influencia en sus alumnos de la escuela Juilliard:

Junto a su forma tradicional de trabajar la articulación y la técnica, todos sus estudiantes recalcan su esfuerzo centrado en la posición del cuerpo, la relajación de la embocadura, la posición de la lengua, la garganta, la respiración y los ejercicios de armónicos. Aspectos que, según sus palabras, afectaron positivamente a su forma de vida. Su método de enseñanza se basaba en permitir que los alumnos adaptasen el repertorio a sus cualidades y necesidades individuales incluyendo sonidos propios. Así ninguno de ellos sonaba del mismo modo. Los ejercicios realizados en las clases obligaban a los alumnos a desarrollar una crucial conexión entre el sentido del oído, la lengua, la garganta, y el instrumento. . .<sup>254</sup>.

Dentro de su producción hay que destacar<sup>255</sup>:

- *Advanced Rhythms*. Para todos los saxofones.
- *Jazz Progressive Studies*.

---

<sup>253</sup> The Joe Allard Project. "Joe Allard." S.f. En línea. Disponible en: <http://www.joeallard.org/> (1 de marzo de 2005).

<sup>254</sup> Piersall, Paul. "Joe Allard." *Saxophone Journal*. Spring. Vol. 13. No. 1 (1988): pp. 12-22.

<sup>255</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 7.

- 3 Octava scales & chords.

### **Aashford, Theodore**

Obra:

- *American Folksong Suite*. Cuarteto de saxofones con formación francesa dedicado al mítico saxofonista Frederick Hemke<sup>256</sup>.

### **Bartels, Alfred**

Obra:

- *Music for Symph. And Jazz Orch, Op. 4*. Obra escrita para 5 saxofones (dos altos, dos tenores y un barítono), 4 trompetas, 2 trombones, una tuba y orquesta.

### **Bennett, David**

Compositor y arreglista norteamericano nacido en Chicago en 1897 y fallecido en 1990.

Obras:

- *Concerto en G. Minor*. Para saxofón tenor y orquesta o piano.
- *Latinata*. Pieza escrita en 1956 para saxofón alto y banda o piano.
- *Modern*. Pieza para saxofón alto y piano.
- *Sax Soliloquy*. Pieza para cuarteto de saxofones y banda.
- *Saxophone Symphonette*. Pieza para cuarteto de saxofones. Es una composición breve donde se pueden observar elementos característicos del denominado “jazz sinfónico”.
- *Saxophone Royal*. Pieza para saxofón alto y banda.

### **Brant, Henry Dreyfus**

Compositor, pianista, flautista y arreglista americano de origen canadiense, nacido en Montreal en 1913. Antes de estudiar composición en Nueva York con compositores como Rubin Goldmark, Aaron Copland y Wallingford Riegger, entre 1926 y 1929 estudió en la Universidad McGill. Titular de numerosos premios internacionales de composición, Henry Brant es uno de los compositores más prolíficos y está considerado como una de las figuras más importantes de Estados Unidos.

En su obra incorporó elementos de la música popular y el jazz en la música de concierto<sup>257</sup>.

---

<sup>256</sup> Aashford, Theodore. *American Folksong Suite*. USA: Southern Music Co., s.f. [www.southernmusic.com](http://www.southernmusic.com)

<sup>257</sup> Potvin, Gilles. “Brant, Saul.” *L’Encyclopédie Canadienne*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0000415> (1 de marzo de 2005).

A continuación, expondremos una serie de citas de diferentes autores poniendo de manifiesto su interés por el jazz<sup>258</sup>:

Es como un experimentalista que conviene situarlo dentro de la música de nuestro tiempo. Merece un puesto de honor al no haber realizado nunca dos obras iguales dentro de la misma técnica o dentro del mismo estilo. . . (R. BERNARD).

One of the first American composers to incorporate elements of jazz and popular culture in concert music. . . However, as far as I know, the only person to specifically cite Brant as a influence is the leading U. S. Composer and jazz multi-instrumentist Anthony Braxton (G. LOCK).

Creador audaz e inventivo, fascinado por los instrumentos esotéricos y por las posibilidades espaciales del sonido (Dictionary of Contemporary Music et The New Grove Dictionary).

Si observamos la instrumentación que utiliza en sus piezas, veremos que es muy singular.

Obras de saxofón:

- *Barricades*. Pieza para voz tenor, oboe, saxofón soprano, clarinete, fagot, trombón, piano, xilófono y cuerdas.
- *Concerto*. Pieza para saxo alto y orquesta, dedicada al saxofonista Sigurd Rascher. Contiene tres movimientos: 1) Prelude, 2) Idyll y 3) Caprice.
- *Dialogue in the Jungle*.
- *From Bach's Menagerie*. Pieza para cuarteto de saxofones.
- *Millennium*. Pieza para voz soprano, 4 trompetas, 4 trombones, 8 trompas, 3 tubas, 5 saxofones y 6 percusiones.
- *Nomads*. Obra camerística escrita para tres solistas (violín, percusión y saxofón) y orquesta de metales.
- *Strength through Joy in Dresden*. Pieza para saxofón alto, oboe y piano.
- *Underworld*. Saxofón alto y armónica.

De ellas, la única pieza que pertenece a la primera mitad es el *Concerto*, pieza muy interesante del repertorio caracterizada por su instrumentación y orquestación.

---

<sup>258</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, pp. 49-50.

### **Camarata, Salvador “Tutti”**

Nació el 11 de mayo de 1913 en Glen Ridge, New Jersey. Falleció el 13 de abril de 2005 en Burbank, California. Ha sido trompetista, compositor, arreglista, director y productor. Creció siendo el más pequeño de ocho hermanos. Asistió al Instituto Juilliard y a la Universidad de Columbia. A principios de los años 30 tocaba para varios líderes de bandas incluido Charlie Barnet. En 1936 se unió a Jimmy Dorsey quien le bautizó con el apodo de “Tutti”. Aunque esporádicamente tocaba como trompetista solista con Dorsey, su carrera se centró en la faceta de arreglista. En 1938 escribió piezas instrumentales como *Mutiny in the Brass Section*, además arregló algunos de los mayores éxitos de la banda (*Tangerine*, *Green Eyes*). Escribió para Paul Whiteman y para el show de radio Kraft Music Hall de Bing Crosby. A primeros de los 40 formó su propia orquesta y escribió para la Casa Loma Band y para Benny Goodman. Durante la Segunda Guerra Mundial fue instructor de vuelo. Después de la guerra se convirtió en director musical de American Decca. En el periodo 1948-50 se marchó a Inglaterra para ser el director musical del sello London. Después volvería a USA Decca como líder de The Commanders, grabando sus propios temas instrumentales. Con dos de ellos, *Veradero* y *Return to Paradise* alcanzó el punto más alto de la lista de discos.

Posteriormente se trasladó a California para trabajar para Walt Disney. Allí supervisó más de 300 álbumes de bandas sonoras y otros éxitos de la Compañía. En 1960 montó su propio estudio Sunset Sound Recorders. En 1972 dejó Disney. Durante su última década de vida ha producido discos clásicos para el sello London<sup>259</sup>.

Obra:

- *Rhapsody*. Pieza escrita en 1949 para saxofón alto y piano con tres movimientos: Maestoso-Slowly-Presto.

### **Carisi, John**

Nació en Hasbrouck, Nueva Jersey en 1922 y falleció en Nueva York el 3 de octubre de 1992. Destacó como trompetista de jazz, arreglista y compositor. Realizó arreglos y tocó con grandes músicos como Charlie Barnet, Benny Goodman y Ray McKinley. Sus temas también han sido grabados por músicos legendarios como Miles Davis, Gerry Mulligan, Gil Evans y Bill Evans. Estudió con Stephan Wolpe.<sup>260</sup>

---

<sup>259</sup> Clarke, Donald. “Camarata, Salvatore ‘Tuti.’” *MusicWeb Encyclopaedia of Popular Music*. 1989, 2005. En línea. Disponible en: <http://www.musicweb-international.com/encyclopaedia/c/C300.HTM> (3 de marzo de 2005).

<sup>260</sup> John Carisi. “John Carisi.” S.f. En línea. Disponible en: [http://grace.evergreen.edu/~arunc/texts/music/wolpe/wolpe/John\\_Carisi.html](http://grace.evergreen.edu/~arunc/texts/music/wolpe/wolpe/John_Carisi.html) (5 de marzo de 2005).

Su trabajo estuvo vinculado a la televisión, cine y teatro. Su obra reivindica la música americana<sup>261</sup>.

Dentro de su producción cabe destacar:

- *Counterpoise No. 1*. Pieza escrita en 1948 para cuarteto de saxofones.
- *Quartet No. 1*. Pieza escrita en 1965 para cuarteto de saxofones y dedicada a la agrupación “New York Saxophone Quartet”.
- *Yamaha Suite*. Pieza para cuarteto de saxofones dedicada al mítico saxofonista Eugène Rousseau. Consta de tres movimientos: 1) Fantasía Gospel Jazz, 2) Ballade, y 3) Chase.

### **Carney, Harry Howell**

Saxofonista barítono que tuvo un amplio reconocimiento dentro del jazz. Nació en Boston el 1 de abril de 1910 y falleció en Nueva York el 8 de octubre de 1974. Formó parte como saxofón barítono en la agrupación “Duke Ellington’s Band”, con la cual realizó numerosas giras de conciertos<sup>262</sup>.

En su producción cabe destacar:

- *Harry Carney’s Warm-Up Meted*. Pieza para saxofón barítono solo.
- *Warm Up*. Pieza para saxofón barítono y piano.

### **Dahl, Ingolf**

Compositor, profesor y director de orquesta americano de origen sueco, nacido en Hamburgo en 1912, y fallecido en Frutigen (Suiza) en 1970. Fue educado en Alemania, Suecia y Suiza, después emigró a los Estados Unidos (1939). Se asentó en California, ciudad donde trabajó como profesor de composición, dirección e historia de la música en la University of Southern de California (1945-70). Antes de estudiar en California con la prestigiosa profesora Nadia Boulanger, estudió con Jamach en la colonia Musikhochschule y con Andreae en el conservatorio de la ciudad de Zurich.

Su estilo, diatónico, se caracteriza por la utilización de ritmos muy enérgicos y por la utilización de una libre disonancia contrapuntística. Las características esenciales del estilo

---

<sup>261</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 64.

<sup>262</sup> Enciclopedia Británica: [www.britanica.com](http://www.britanica.com)

Neoclasicista se ven reflejadas en su obra pero de una forma muy personal: textura de claridad, refinamiento y en la utilización de formas tradicionales<sup>263</sup>.

Obras:

- *Concerto*. Concierto para saxofón alto y orquesta de viento o piano escrito entre 1949-1953 y dedicado a Sigurd Rascher. Tiene tres movimientos: 1) Recitativo, 2) Adagio (Passacaglia) y 3) Rondo alla marcia: Allegro brioso. Esta obra, junto con otros trabajos orquestales como por ejemplo *Elegy Concerto* para violín y orquesta y *Symphony Concertante* para dos clarinetes y orquesta, se pueden considerar como las más importantes de su catálogo.

### **Decruck, Maurice (1896-1954)**

Saxofonista solista de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Compuso 18 obras para saxofón, en colaboración con su esposa Fernande Breilh, que falleció el 5 de agosto de 1954. La mayoría de ellas están editadas por la editorial Alphonse Leduc y Ediciones de París (EP)<sup>264</sup>.

De sus obras cabe destacar:

- *12 Duos*. Piezas para dúo de saxofones altos, escritas en dos volúmenes el año 1934. El volumen 1 tiene los siguientes movimientos: 1) Prélude à deux, 2) Fugue en duo, 3) Pastorale rustique, 4) Intermisión, 5) The Spinning Wheel, 6) Brothers, y el vol. 2: 1) Ostinato, 2) Jazz et Fugue, 3) Romance et double, 4) Ecosaie, 5) Prélude et valse y 6) Introduction et tuerce.

### **Geller, Herb**

Saxofonista, flautista, clarinetista, pianista, arreglista y compositor nacido el 2 de noviembre de 1928 en Los Ángeles (CA).

A través de su trabajo en big bands, combos y orquestas, Herb se ha mostrado como principal exponente del saxofón alto en el estilo de jazz llamado West Coast. A finales de los años 50, trabajó con Art Pepper, Frank Morgan, Bud Shank, Lennie Niehaus y Eric Dolphy.

---

<sup>263</sup> Información extraída de las siguientes fuentes: Ingolf Dahl." *The Grove Concise Dictionary of Music*. S.f. En línea. Disponible en: <http://staging.sfsymphony.org/templates/composer.asp?nodeid=251&strchar=A> (8 de marzo de 2005).

European American Music. "Ingolf Dalh."S.f. En línea. Disponible en: <http://www.eamdlc.com/composers/dahl.asp> (8 de marzo de 2005).

Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 87.

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 92.

Sus interpretaciones como solista y sus amplios conocimientos musicales le han hecho ganarse por toda Europa la reputación de “músico de los músicos”.

Al principio de su carrera su fuente de inspiración eran Benny Carter, Johny Hodges y Willie Smith. Más tarde serían Charlie Parker y el pianista Joe Albany su punto de referencia. Su carrera profesional empezó a los 18 años en las orquestas de Joe Venuti y Jimmy Zito. En 1949 se mudó a la ciudad de Nueva York, donde tocaría con las orquestas de Claude Thornhill, Lucky Millinder y Jerry Wald. En 1952 se casó con la pianista de jazz Lorraine Walsh y se unió a la orquesta de Billy May, volviendo a Los Ángeles para participar activamente en el estilo West Coast.

En su última ciudad de residencia, ha tocado y grabado con Shorty Rodgers, Maynard Ferguson, Chet Baker, Bill Colman, Marty Paich, Clifford Brown, Max Roach, Red Mitchell, Barney Kessel, Andre Previn y Dinah Washington, entre otros. Formó su cuarteto de jazz con la participación de su esposa que falleció en 1958. En 1962 se trasladó a Europa.

Trabajó en el programa de radio francés “Musique Aux Champs Elysee”, y fue miembro de la orquesta “Radio Free Berlin” (Este de Berlín), donde se casó con Christine Rabsch. En 1965 se unió a la North German Radio de Hamburgo. Retirado de la orquesta en 1944 actualmente interpreta, graba y enseña con su propio trío y cuarteto.

Ha trabajado con diversas orquestas y bandas europeas, y ha compuesto y arreglado música para televisión y cine.

En los últimos años ha centrado su interés en la enseñanza. Entre los centros donde ha impartido clases se encuentran el Conservatory for Performing Arts de Hamburgo, el “Hochschule für künste” de Bremen y los conservatorios de Hannover y Róterdam<sup>265</sup>.

Metodología y obras:

- *Chord Book for C, B & Eb Instruments.*
- *Cross Over-Jazz and Rock Training.*
- *18 Play-Along Duos.* Pieza para dos saxofones.
- *Improvisationanleitung.*

### **Gorston, David**

Saxofonista y compositor americano<sup>266</sup>.

---

<sup>265</sup> Herb Geller. “Herb Geller.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.herbgeller.de/index.html> (13 de marzo de 2005).

<sup>266</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 149.

De sus 15 obras para saxofón, señalaremos tres en las cuales se aprecian claramente la influencia del swing y de la música sincopada:

- *Progressive Swing Readings*.
- *Valse Syncopate*. Pieza para saxofón en Mib dedicada a Roger J. Hanson, profesor emérito de física, que además realizó estudios de música.
- *Fun with Swing*.

### **Hawkins, Coleman “Bean”**

Coleman Hawkins (1904-1969), puede considerarse como el pionero en el desarrollo del estilo jazzístico “bebop”. Durante los años treinta se consagró como una figura destacada del jazz. En sus temas utilizó muchas innovaciones, entre ellas armonía avanzada, influyendo a músicos como Charlie Parker y Dizzie Gillespie. Introdujo un sonido profundo y un estilo melódico íntimo que contrastaba con el de las orquestas de vodevil. Más tarde formó su propio grupo con el que continuó permaneciendo en la vanguardia del jazz. Junto con la orquesta de Fletcher Henderson, pionero en la combinación de arreglos orquestales con improvisación libre, precursor de las orquestas de baile de los años treinta y al igual que Duke Ellington, difusor del jazz a través de las Big Bands, en las décadas de 1920 y 1930, se convirtió en el saxofonista más importante del momento. En el año 1939, después de realizar una gira por Europa, grabó el tema *Body and Soul*, que se convirtió en un clásico del jazz<sup>267</sup>.

Para saxofón tenor escribió el método:

- *Warm-up*. Método para saxofón tenor y piano.

### **Hennesy, Swan**

Nació en Rodford (Illinois) en 1886. Falleció en París en 1929. Pianista y compositor americano de origen irlandés. Entre su catálogo de obras generales, destacan al menos tres de ellas por su acercamiento a la música ligera: *La Suite Opus 46* (1913), con un final muy descontrolado en la línea de Percy Grainger; la *Serenade in G Opus 65* ambos para cuarteto de cuerda y el *Petit Trio Celtic Opus 52* para violín, viola y chelo<sup>268</sup>.

En las obras para saxofón también se pone de manifiesto la aproximación a la música ligera y especialmente al jazz.

Obras para saxofón:

---

<sup>267</sup> “Coleman Hawkins.” *Wikipedia*. 14 de mayo 2005. En línea. Disponible en:

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Coleman\\_Hawkins#Biographie](http://fr.wikipedia.org/wiki/Coleman_Hawkins#Biographie) (16 de mayo de 2005).

<sup>268</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 169.

- *2 Morceaux, Op. 68*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1926 y dedicada a René Laurent. Tiene dos movimientos: 1) Pièce celtique y 2) Jazz.
- *4 Morceaux, Op. 71*. Pieza para saxofón alto y piano con cuatro movimientos: 1) Fox-trot, 2) Tango, 3) Chanson de l'émigrant y 4) Lever de soleil dans les Hébrides. La influencia del jazz se acentúa en el primer movimiento, ya que "Fox-trop", es una danza que proviene de la música jazzística (ver explicación en el capítulo II. 2. 9., "El saxofón en la orquesta").
- *Sonatina celtique, Op. 62*. Pieza para saxofón alto y piano, dedicada a R. Laurent.

### **Janssen, Werner**

Compositor y director de orquesta nacido en Nueva York el 1 de junio de 1899 y fallecido en Stony Brook (Nueva York) el 19 de septiembre de 1990. Dirigió la Orquesta Filarmónica de Nueva York (1945-35), la Orquesta Sinfónica de Baltimore (1937-39), la Janssen Orquesta Sinfónica de los Ángeles (1940-52). . . y orquestas europeas de reconocido prestigio como la Filarmónica de Berlín y la Orquesta Municipal de Helsingfors. Se graduó en 1921 en el Dartmouth Collage y en 1930 recibió el Premio de Roma de composición.

Estudió con Frederick Converse, Arthur Friedheim, y Chadwick en el "New England Conservatory". Después continuó sus estudios en Europa con Weingartner y H. Scherchen. Tuvo una gran reputación dentro del mundo musical y su labor fue reconocida principalmente por componer música para múltiples filmes.

Se le consideró como un moderno de la música folclórica utilizando formas y estructuras tradicionales. Su música se caracteriza por la incorporación de elementos y efectos descriptivos y por la utilización de elementos jazzísticos<sup>269</sup>.

Obra para saxofón:

- *Obsequies of a Saxophone*. Pieza para cinco instrumentos de viento y percusión (caja), escrita en 1929.

### **Kramer, Martín**

Saxofonista y profesor americano nacido en Filadelfia (Pensilvania) en 1907. Estudió con J. Johnston<sup>270</sup>.

Obras:

- *Lawd*. Pieza para siete saxofones (3 altos, 2 tenores, 1 barítono y 1 bajo).

<sup>269</sup> Janssen more. "Werner Janssen." 14 de febrero de 2005. En línea. Disponible en: [http://www.maurice-abravanel.com/janssen\\_more.html](http://www.maurice-abravanel.com/janssen_more.html) (29 de marzo de 2005).

<sup>270</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 210.

- *Swing Fugue*. Pieza camerística para 3 saxofones escrita en 1938.
- *Waltz Allegro*. Obra para saxofón alto y piano escrita en 1938 y dedicada al saxofonista Cecil Leeson.

### **La Porta, John**

Clarinetista y saxofonista nacido en Filadelfia el 1 de abril de 1920.

Jean-Marie Londeix, recoge una cita de John Aaron Lewis en la cual se habla de su trayectoria profesional vinculada al mundo del jazz:

John LaPorta is an active musician, performing with his own quartet around Boston, and as a member of the Berklee Saxophone Quartet, which includes Charlie Mariano. He has also written several stage band arrangements and has recorded both jazz and a Brahms chamber work with his own groups.<sup>271</sup>

Su repertorio abarca estilos diferentes y con influencias de la música popular, del jazz y del rock.

Obras:

- *Concertino*. Pieza para saxofón alto y orquesta o piano.
- *14 Jazz Rock Duets*. Dúos para tres saxofones con influencias del jazz y del rock.
- *Miniature*. Pieza para saxofón barítono y piano.
- *Spanish Rhapsody*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1970. Cabe destacar su lirismo con claras influencias de la música popular española.

### **Lewis, John Aarón**

Pianista de jazz nacido en La Grange en 1920. En 1951 formó parte de la agrupación The Modern Jazz Quartet, más conocido como MJQ, conjunto de jazz estadounidense, creado en 1952 por John Aaron Lewis (piano y director), Milt Jackson (vibráfono), Percy Heath (contrabajo) y Kenny Clark (batería). El cuarteto tenía como origen el Milt Jackson Quartet (1951) integrado por Lewis, Clark y Ray Brown, quienes a su vez procedían de la big band de Dizzy Gillespie creada en 1946. En 1955 Connie Kay sustituyó a Clark. Esta agrupación, una de las principales exponentes del “cool jazz”, capitalizó el creciente entusiasmo de las audiencias universitarias por el jazz. La refinada sonoridad del cuarteto estaba muy relacionada con el estilo cool y su característica fundamental era la combinación de improvisaciones de jazz con elementos de música europea, de donde surgió lo que más tarde se conoció como música de tercera corriente. La música que ejecutaban, era swing muy

---

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 219.

relajado, utilizando formatos clásicos, mayor atención al contrapunto, y repertorio formado por piezas de mayor extensión. Entre sus grabaciones destacan *Fontessa* (1956), *The Modern Jazz Quartet* (1957), *One Never Knows* (1957), *Third Stream Music* (1957, 1959-1960), *The Modern Jazz Quartet and Orchestra* (1960), *European Concert* (1960), *The Comedy* (1962), *A Quartet Is a Quartet* (1963), *Blues at Carnegie Hall* (1966), *In Memoriam* (1973), *The Last Concert* (1974) y *Together Again* (1982). John Lewis, al igual que muchos de los miembros de esta agrupación pertenecieron a combos de hard bop de los años cuarenta (Milt Jackson, Percy Heath, Kenny Clarke, etc.). En 1954 la agrupación graba *A Cold Wind Is Blowing*, pieza que fue escrita como banda sonora de la película de ciencia ficción *Odds Against Tomorrow*, largometraje de argumento antibélico centrado en los peligros de la bomba atómica<sup>272</sup>.

Fue un compositor que junto a Leonard Bernstein y Gunther Schuller apoyó el estilo de música denominado “Free Jazz” que desarrolló el saxofonista Ornette Coleman, una de las principales figuras del jazz de vanguardia de las décadas 1960 y 1970:

En 1959 Coleman ingresó en la Lenox School of Jazz de Massachussets, donde tuvo ocasión de tratar a John Lewis, Gunther Schuller y otros músicos versados en la tradición clásica. Tales fueron los antecedentes que enmarcaron la dramática aparición de Coleman en el Five Spot neoyorquino en 1959. Armado con un saxofón de plástico blanco y secundado por tres músicos de similares convicciones artísticas, Ornette llenó todas las noches durante una larga temporada, a pesar de que sus detractores se encontraban en igual número que sus admiradores. Entre quienes le apoyaron estuvieron Leonard Bernstein, Gunter Schuller y John Lewis, figuras que acogieron su música con entusiasmo. El rechazo fue casi unánime entre los jazzmen más tradicionales, quienes veían en su estilo la negación de los mismos valores musicales que habían contribuido a cimentar.<sup>273</sup>

Gene Lees, consideraba ilustrativo el caso de Ornette Coleman:

. . . En gran parte, Coleman saltó a la fama merced al patrocinio de John Lewis y Gunther Schuller, dos hombres de excepcional aptitud cuya influencia entre la crítica es notable (. . .)<sup>274</sup>

<sup>272</sup> Tirro, Frank. *Historia del Jazz Moderno*. USA: W.W.Norton Company Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001, p. 58.

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>274</sup> Lees, Gene. *The Compleat Jazz Critic*, en *Music 1961*. Nueva York: Down Beat, 1961, p. 14.

El intento de la tercera corriente de fusionar el jazz y la música clásica se aprecia en el repertorio de este gran músico, caracterizado por nutrirse con técnicas de ambos estilos. Véase la instrumentación tan peculiar que utiliza. Todas las piezas están editadas bajo el sello MJQ.

Obras:

- *Bel (Belkis)*. Sexteto: saxofón tenor, trompeta, trombón, piano, bajo y percusión.
- *Django*. Pieza escrita en 1945 para sexteto: saxofón tenor, trompeta, trombón, piano, bajo y percusión.
- *Little David's Fugue*. Pieza escrita para flauta, clarinete, tres saxofones (alto, tenor y barítono), arpa o piano, bajo y percusión.
- *The Milanese Story*. Sexteto: saxofón tenor, trompeta, trombón, piano, bajo y percusión.
- *Milano*. Sexteto: saxofón tenor, trompeta, trombón, piano, bajo y percusión.
- *N.Y. 19*. Sexteto: saxofón tenor, trompeta, trombón, piano, bajo y percusión.
- *The Queen's Nancy*. Pieza escrita para flauta, clarinete, saxofón tenor, fagot, trompa, fagot, arpa, bajo y percusión.
- *Sun Dance*. Pieza escrita para flauta, clarinete, tres saxofones (alto, tenor y barítono), trombón, arpa o guitarra, bajo y percusión.
- *2 Degrees East, 3 Degrees West*. Sexteto: saxofón tenor, trompeta, trombón, piano, bajo y percusión.

### **Loeffler, Charles Martin**

Nació en Alemania el 30 de enero de 1861 en Mulhouse y falleció el 19 de mayo de 1935 en Medfield. Este compositor comenzó su formación musical a temprana edad y a los 13 años decidió convertirse en violinista profesional. Estudió interpretación y composición en Hochschule für Musik de Berlín. Después, continuó su formación en París. Su vida profesional estuvo vinculada a Estados Unidos y a Europa.

Actuó en diferentes orquestas sinfónicas ocupando de 1882 hasta 1904 el puesto de segundo violín en la Orquesta Sinfónica de Boston. Su éxito como solista se vería acrecentado después del estreno de obras de compositores tan importantes como Edouard Lalo, Max Bruch y Camille Saint-Saëns.

Fue a partir de 1890 cuando numerosas orquestas comenzaron a estrenar composiciones suyas. En 1891, la Orquesta Sinfónica de Boston estrenó su primera partitura: *Les Veillées de l'Ukraine*.

Después de retirarse de la orquesta, Loeffler se centró en la composición y se estableció en Medfield, Massachussets, donde escribió obras orquestales como *A Pagan Poem* (1906) y el ciclo *Five Irish Fantasies* (1920) para voz solista y orquesta.

La música del compositor Charles Martin Loeffler se vio influenciada más por la música francesa y rusa, a diferencia de otros compositores estadounidenses de fines del siglo XIX, que practicaban el estilo germano. Su obra está inspirada en diversas fuentes, desde lo literario (Walt Whitman, William Butler Yeats, etc.) hasta lo musical (canto gregoriano, música nacional y jazz). Se le considera como un compositor de vanguardia<sup>275</sup>.

En su obra hay influencia de la música popular y del jazz (introduce ritmos provenientes del jazz). Todas las obras que escribió para saxofón están dedicadas a la saxofonista Elise Hall.

Obras:

- *Ballade carnavalesque*. Pieza de cámara para flauta, oboe, saxofón alto, fagot y piano escrita en 1904. Esta obra junto con su intermedio para banda de jazz titulado *Clowns* (1928), se encuentra entre sus principales trabajos.
- *Divertissement espagnol*. Pieza para saxofón alto y orquesta escrita en 1900.
- *The Lone Prairie*. Pieza de cámara para viola, saxofón tenor y piano escrita en 1930.
- *Rhapsodie*. Pieza para saxofón alto y piano.

### **Macbride, Robert Guyn**

Compositor, profesor, clarinetista y saxofonista americano, nacido en Tucson (Arizona) el 20 de febrero de 1911. Estudió música en la Universidad de Arizona (Tucson) entre 1928-35. Fue miembro de la Orquesta Sinfónica de Tucson (1928-35). Trabajó como profesor en la Universidad de Arizona entre 1957-1978.<sup>276</sup>

Londeix resalta varias citas de diferentes autores manifestando que su música recoge influencias de todo tipo<sup>277</sup>:

---

<sup>275</sup> “Loeffler, Charles Martin.” *Enciclopedia Beethoven Radioemisoras*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=809](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=809) (1 de abril de 2005).

<sup>276</sup> MUSICclassical.com. *M Composers Index*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.geocities.com/musicclassical/composers/m.html> (3 de abril de 2005).

<sup>277</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 240.

Antes de ser profesor, Robert MacBride se hizo una reputación por los títulos insólitos de sus partituras, después de pasar por la experiencia del jazz, y volviendo, al fin, a las formas más tradicionales (A. GAUTHIER).

His compositions are mostly of a programmatic nature, often on American themes with jazz material (BAKER).

The titles of his works as well as their musical idiom reflect his extensive experience in jazz and theatrical music (S. GILBERTO).

De su repertorio para saxofón (total de seis obras), destacar:

- *Boggie*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1943.

### **Maganini, Quinto**

Nació el 30 noviembre de 1897 en Fairfield (California), y falleció el 10 de marzo de 1974 en Greenwich (Connectica, USA).

Flautista, director, compositor y arreglista. Estudió flauta con Georges Barrère, profesor del Institute of Musical Art y composición con Nadia Boulanger. En 1977 ganó una beca Pulitzer por su obra *The Argonauts*. Desde 1940 a 1967, dirigió y fue director musical de la Orquesta Sinfónica de Norwalk, con la cual estrenó numerosas composiciones suyas. Fomentó el interés del público por la “Nueva Música”. Ha colaborado en impulsar la carrera profesional de algunos artistas como Yo Yo Ma, Itzhak Pearlman y Emanuel Ax<sup>278</sup>.

Obras:

- *Beginner's Luck*. Está constituida por seis piezas para cuarteto de saxofones.
- *In the Beginning*. Consta de 15 piezas para 2 saxofones.

### **Niehaus, Lennie**

Músico americano nacido el 1 de junio de 1929. Fue saxofón alto, solista y arreglista de la famosa Stan Kenton Orchestra, con la cual grabó numerosos álbumes con músicos como Mel Lewis, Shelly Manne, Jimmy Giuffre, Hampton Hawes y otros. Compuso música para numerosas películas del actor Clint Eastwood, destacando: *Pale Rider*, *Unforgiven*, *The Bridges Of Madison County*, *Absolute Power*, *True Crime*, *Space Cowboys*, y *Bird*, película

---

<sup>278</sup> Dolmetsch Online. *Composers Biography M*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.dolmetsch.com/cdefsm.htm> (7 de abril de 2005).

en la cual se hace tributo al legendario saxofonista de jazz Charlie Parker, propulsor del estilo bebop.<sup>279</sup>

Tiene aproximadamente unas 41 piezas, la mayoría escritas para cuarteto de saxofones. Como se puede observar en los títulos de las mismas, tienen una gran influencia del jazz.

Obras:

- *Christmas Jazz Favorites No. 1.*
- *Jazz Mosaics (No. 1, 2, & 3).*
- *Miniature Jazz Suite No. 1-4-in Four Styles.* Pieza para cuarteto de saxofones con formación Americana. Tiene cuatro movimientos: 1) Wingin'it (moderate swing) 2) Sapphire skies (ballad) 3) Pocket change (waltz) 4) Tuffenuff? (blues).
- *Six Jazz Duets Volume 2.* Dúo de saxofones (2 altos o 2 tenores).
- *Ten Jazz Inventions.* Dúo de saxofones para Mi bemol o Si bemol.
- *Waltzing the Blues Hawai.* Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1966.

### **Ponce, Ethel**

Compositor<sup>280</sup> nacido en Nueva York en 1925.

Entre su producción, cabe destacar:

- *Holiday.* Pieza para saxofón alto y piano inédita dedicada al saxofonista Rudy Wiedoeft.

### **Procopio, Joseph**

Clarinetista, compositor y saxofonista. Estudió con Earl Bostic, James Stoltie, Aaron Copland y Gunther Schuller<sup>281</sup>.

Obra:

- *Three Variations.* Pieza para saxofón solo dedicada al saxofonista James Stoltie, profesor de la Universidad Estatal de Nueva York en Potsdam<sup>282</sup>.

---

<sup>279</sup> Lennie Niehaus. "Lennie Niehaus." En línea. Disponible en:

<http://www.kendormusic.com/composer/niehaus.htm> (10 de abril de 2005).

<sup>280</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 302.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 305.

<sup>282</sup> University Libraries. *Music Theory & Analysis Reference Sources*. 22 de abril de 2003. En línea. Disponible en: <http://www.uarts.edu/stuserv/libraries/resources/subjectguides/MusicLibrary/mthanref.html> (11 de abril de 2005).

### **Rex, Harley**

Profesor de saxofón y compositor americano, nacido en Lehington (Pensilvania) en 1930. Se graduó en Mansfield State Collage donde obtuvo el B.S. en Educación Musical en 1952. Realizó sus estudios de postgrado en la Universidad de Michigan en 1954. Su investigación versaba sobre los instrumentos vocales y de viento-madera. Completó su formación académica, en el mismo centro universitario, con el D.M.A. en “Performance and Theory” en 1971. Desde 1962 ha desempeñado diferentes tareas en Sam Houston State University: Director de Banda, Director de la Marching Banda, profesor de saxofón y director de ensembles de jazz. Entre sus logros más importantes en el mundo docente cabe destacar su autoría del programa Terapia Musical para la Sam Houston State University.

En 1974 fundó la Sociedad Coral de Huntsville y la Asociación Fine Arts. Harley es miembro de diversas agrupaciones, tales como la Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores, KKY, PMA Music Fraternities, Who’s Who in American Music, Who’s Who in American Colleges and Universities, Kiwanis Club, y el Comité Member of the Boys Scouts of America.

En el año 2000, se estableció una beca de estudios en su honor para la Sam Houston State University con el fin de ayudar a músicos con inferiores posibilidades económicas<sup>283</sup>.

Entre sus 12 piezas, cabe destacar:

- *Three Spirituals*. Pieza para 8 saxofones (4 altos, 3 tenores y 1 barítono). Son tres canciones folclóricas sobre canciones populares americanas.

El espiritual, es un género de canción folclórica estadounidense versado en temas religiosos. Sus raíces se remontan alrededor de 1825-1850. Proviene de himnos folclóricos, baladas religiosas, canciones populares de origen profano e himnos evangelistas. Las características principales de este género son: la improvisación, la utilización del “living out” (un solista canta un verso y la congregación responde; patrones de llamada-respuesta), melodías basadas en escalas pentatónicas, acompañamiento normalmente polirrítmico de palmas y chasquidos, etc. Este género fue el origen de las canciones gospel, canto religioso de carácter popular propio de la comunidad negra estadounidense.<sup>284</sup>

---

<sup>283</sup> Mansfield University. *Department of Music-Alumni Honor Roll*. S.f. En línea. Disponible en: <http://music.mansfield.edu/alumni.html> (12 de abril de 2005).

<sup>284</sup> MICROSOFT. *Enciclopedia Microsoft Encarta 2004*. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003.

### **Smith, William Overton**

Compositor y clarinetista americano nacido en Sacramento (CA) en 1926. Comenzó a tocar el clarinete a los 10 años. Desde muy joven compaginó su liderazgo en una orquesta de jazz con su labor de intérprete en la Sinfónica de Oakland.

En 1946 estudió composición con Darius Milhaud en el Mills Collage, y con Roger Sessions en la Universidad de California (Berkeley). Fue aquí donde obtuvo el B.A. en 1950 y el M.A. en 1952. Siguió estudiando en el Conservatorio de París (1952-53) y en el Instituto Juilliard (1957-58). Entre sus galardones destacan el Prix de París, el Phelan Award, Prix de Roma, A From Players Fellowship, Nacional Academy of Arts and Letters Award, BMI Jazz Pioneer Award, y dos Guggenheims.

Impartió clases en la Universidad de California (Berkeley), en el Conservatorio de San Francisco, y en la Universidad de California Sur. Desde 1966 ha dirigido el Grupo Contemporáneo de la Universidad de Washington. En Mills Collage conoció a Dave Brubeck con quien fundaría el grupo Dave Brubeck Octet, para el cual escribía algunos arreglos. Fue en 1947 cuando escribió para el Octeto la obra “*Schizophrenic Scherzo*”, una maravillosa integración del jazz moderno con las formas clásicas. En la entrevista realizada por Peter Monaghan “Fifty Years of Innovation”, Smith hace la siguiente comparación: “*un buen bailarín debe estar familiarizado tanto con el baile clásico como el moderno y ha de saber hacer un zapateado si es necesario.*” El motivo de esta afirmación es para explicar que no pueden aislarse por completo las distintas modalidades, sino que se complementan dotando al artista de una preparación más completa<sup>285</sup>.

Impulsado por su curiosidad y su deseo de explorar nuevas técnicas musicales, a principios de los años 60, experimentó con un código de colores para el clarinete. En él, las dinámicas se expresaban como intensidad de color. Rojo claro significaba piano y rojo oscuro forte.

En *Variants* (1963) para clarinete solo, interpreta sus propias piezas demostrando su ingenio, innovación y excelente dominio del instrumento<sup>286</sup>.

Por otra parte, W. T. Marroco en el libro Repertorio Universal de Música para Saxofón de Jean-Marie Londeix manifiesta que Smith fue un compositor que incorporó técnicas seriales dentro de un estilo free jazz<sup>287</sup>.

---

<sup>285</sup> CD Baby. “William O. Smith.” 2000. En línea. <http://www.cdbaby.com/cd/williamosmith2> (20 de mayo de 2005).

<sup>286</sup> *Earshot Jazz*. Septiembre de 1996. Citado en: Monaghan, Peter. “Bill Smith: Fifty Years of Innovation.” En línea. Disponible en: <http://faculty.washington.edu/bills/earshot.html> (20 de mayo de 2005).

Obras:

- *Elegy of Eric*. Pieza para flauta, dos saxofones (alto y barítono), clarinete, trompeta, trombón, vibráfono, violín, bajo y percusión. Reúne las características principales de la tercera corriente (Third Stream).
- *Schizophenic Scherzo*. Pieza inédita para clarinete, trompeta, saxofón alto y trombón, escrita en 1949.

### **Stock, David Frederick**

Compositor y director nació en Pittsburgh en 1939. Es profesor de música en la Universidad de Duquesne y dirige el Duquesne Contemporary Ensemble. Ha sido compositor de las Orquestas Sinfónicas de Pittsburgh y de Seattle. En 1976 fundó el Ensemble Pittsburgh New Music, el cual ha permanecido desde su inicio bajo su dirección. Dejó su cargo de Director Musical de PNME a finales de la temporada 1998/99; después de 23 años dedicado a la nueva música y a la composición. En Noviembre de 1992 le fue otorgado el Achievement Award for Outstanding Established Artist por el Pittsburgh Cultural Trust.

Sus trabajos de mayor relevancia son *Kickoff*, estrenada por la Filarmónica de Nueva York y dirigida por Kart Masur; *Violin Concerto*, estrenada por Andres Cardenes acompañado de la Sinfónica de Pittsburg con Lorin Maazel en la dirección; y *Second Symphony*, estrenada por la Orquesta Sinfónica de Seattle con el director Gerard Schwarz. Sus composiciones han sido interpretadas en escenarios de Estados Unidos, Europa, México, Australia, China y Corea. En su faceta de director ha guiado al Australia's Seymour Group, Poland's Capella Cracoviensis and Silesian Philharmonic, Mexico's Foro Internacional de Musica Nueva, Eclipse (Beijing). . .<sup>288</sup>

Su obra *Sax Appeal* es definida por él con estas palabras:

Fue un trabajo que escribí para el Amherst Saxophone Quartet para el festival de música de Pittsburgh, conocido como Summerfest, en su décimo aniversario. Se estrenó en Julio de 1990. La obra consta de cuatro movimientos: Set Up, Blues, Sarabande, y Jump. La influencia principal de la obra es el Jazz.<sup>289</sup>

---

<sup>287</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 352.

<sup>288</sup> Music of remembrance. "David Stock: A Vanished World (1999)." S.f. En línea. Disponible en: <http://www.musicofremembrance.org/commissions/stock.htm> (23 de mayo de 2005).

<sup>289</sup> Albany Records. "A must for saxophone fans seeking new works." S.f. En línea. Disponible en: <http://www.albanyrecords.com/cgi-> (23 de mayo de 2005).

Obra:

- *Sax Appeal*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones. Tiene cuatro movimientos: 1) Set Up, 2) Blues, 3) Sarabande y 4) Jump.

### **Stratton, Donald**

Trompetista y compositor, nacido en Woburn (Massachusetts) en el año 1928. A la edad de 10 años empezó a estudiar música con Robert King, Georges Mager, John Coffee y Murray Karpilovsky. Obtuvo el Bachiller y la licenciatura en la Escuela de Música de Manhattan, donde estudió teoría y composición con Vittorio Giannini y Ludmila Ulehla. Desde 1948 hasta 1953, tocó con diferentes bandas de considerable reputación como: Nat Pierce, Glenn Miller (bajo la dirección de Tex Beneke), Claude Thornhill, Tony Pastor, and Elliot Lawrence. Realizó numerosas grabaciones y trabajos para diferentes shows de Broadway, para radio y sobre todo para la TV. En la última etapa de su vida fue profesor de teoría y trompeta de la Universidad de Maine y dirigió el 20th Century Music Ensemble<sup>290</sup>.

*A Child Said* es una composición basada en un poema de Walt Whitman. Esta versión combina emociones intensas con emociones sensibles acercándose al lenguaje de las palabras. De hecho, hay fragmentos de la obra que son recitados. Stratton combina su perspectiva del jazz con su admiración hacia Charles Ives y John Cage para conseguir un inconfundible sonido americano<sup>291</sup>.

Dentro de su producción de obras para saxofón, cabe destacar<sup>292</sup>:

- *State Street Boggie Woogie*. Pieza para saxofón solo dedicada al saxofonista de jazz David Demsey.

### **Stravinsky, Ígor**

Obra:

- *Praeludium*. Pieza muy interesante para ensemble de jazz y cuerda.

### **Taylor, Clifford O**

Obra:

- *Ode to Joy Blues*. Pieza para cuarteto de saxofones.

---

<sup>290</sup> Composer Bios. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.brown.edu/Students/Brown\\_New\\_Music/composer\\_bios.htm](http://www.brown.edu/Students/Brown_New_Music/composer_bios.htm) (24 de mayo de 2005).

<sup>291</sup> Teaching New Music to Undergraduates-Nancy Ogle. "Teaching new vocal music to undergraduates." S.f. En línea. Disponible en: <http://library.umaine.edu/nancyogle/> (24 de mayo de 2005).

<sup>292</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 362.

### **Templeton, Alec**

Nació ciego en Cardiff. Su abuelo era propietario de una granja en Llandaf Fields. Inmediatamente exhibió un talento prodigioso para la música. A los dos años tocaba de oído el piano y antes de los cuatro ya componía sus propias melodías. Su perfecto oído y su memoria prodigiosa hicieron que a los 16 años dominase los estilos de Bach, Schubert, Beethoven y Chopin, sin una preparación musical previa. Después estudió en Londres en la Royal Academy of Music y en el Royal Collage of Music. A los 17 años se convirtió en asociado del Royal Collage of Music.

A principios de los años 30 apareció tocando con varias orquestas sinfónicas. En 1932 estrenó una suite para orquesta, compuesta por él, en el París Opera House.

Su carrera despegó en 1935 cuando se marchó a América acompañado de su familia. De la noche a la mañana se hizo famoso por sus parodias de jazz cómicas sobre compositores de distintas épocas. Cuando su carrera profesional disfrutaba del éxito, se casó con la cantante Juliette Vaiani, en 1940. A los 52 años, después de una larga enfermedad, falleció en su casa de Greenwich.

Alec Templeton pasó sus primeros siete años de vida sin darse cuenta de su ceguera. Él pensaba que todas las personas vivían en un mundo de oscuridad y en él se reconocían por la clave y el tono de su voz<sup>293</sup>.

Obra:

- *Pocket Size Sonata*. Pieza para saxofón alto y piano. Consta de tres movimientos: 1) Improvisation, 2) Modal Blues y 3) In Rhythm.

### **Thompson, Kathryn E.**

Saxofonista, compositora y profesora americana. Dirige la Southern California Saxophone Band<sup>294</sup>.

En sus obras se recogen influencias de diferentes tendencias del jazz.

Obras:

- *Swing Low, Sweet Chariot*. Cuarteto para saxofones (soprano, alto, tenor y barítono).
- *The Ragtime Saxophone*.

---

<sup>293</sup> Anthony Brockway. "Alec Templeton-Illuminating the Darkness." S.f. En línea. Disponible en: <http://homepage.ntlworld.com/elizabeth.ercocklly/templeto.htm> (24 de mayo de 2005).

<sup>294</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 373.

### **Wiedoeft, Rudy**

Nació en Detroit en 1893 y falleció en Flushing Hospital (NY) en 1940. Fue clarinetista antes de consagrarse en el saxofón.

Entre 1917-1935 realizó un número impresionante de grabaciones.

En lo que concierne a la ornamentación, improvisación de sus obras y su estilo, se aprecia una influencia del ragtime y de las formas jazzísticas dentro de un lenguaje clásico. Algunas de las obras que compuso y grabó se pueden encuadrar dentro del estilo “post-ragtime” de los años 20. Utilizó varios efectos como el slap, falsas digitaciones, doble picado, etc., con la intención de proporcionar a sus obras un aspecto humorístico<sup>295</sup>.

De su numerosa producción para saxofón, cabe destacar<sup>296</sup>:

- *Blue Lotus-Cleo-Sax-O-Minute-Vera*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1937 y editada por Robbins Music Corporation.
- *Saxophon Blues*. Pieza inédita para saxofón alto o tenor y piano escrita en 1920 y dedicada a A. Bernard.

### **Williams, Clarence**

Pianista de jazz, compositor, promotor, cantante y editor, nacido el 8 de noviembre de 1893 y fallecido el 6 de noviembre de 1965.

Nació en Louisiana. A los 12 años se marchó de casa para unirse al Billy Kersand's Traveling Minstrel Show y se trasladó a Nueva York. Su primer trabajo fue limpiando zapatos, y tras otras tareas empezó como cantante y maestro de ceremonias. A principios de la década de 1910 actuó como artista local, tocó el piano y compuso nuevas melodías. Sus dotes como hombre de negocios hicieron que representara salones, clubes y otros locales de espectáculos.

En 1915 se introdujo en el sector editorial con el violinista y líder Armand J. Piron. Además de supervisar grabaciones en diferentes compañías discográficas participó y produjo grabaciones de Louis Armstrong, Sidney Bechet y Bessie Smith, entre otros<sup>297</sup>.

---

<sup>295</sup> Wiedoeft, Rudy. *The Rudy Collection. IV Valses Vol. 4*. Lagny sur Marne: Musik Fabrink Editeur, s.f.

<sup>296</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 400.

<sup>297</sup> “Clarence Williams.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.cricketcorner.com/articles/Clarence\\_Williams?mySession=e51a3ba58e9bec85c2ae91249d2b3862](http://www.cricketcorner.com/articles/Clarence_Williams?mySession=e51a3ba58e9bec85c2ae91249d2b3862)  
(24 de mayo de 2005).

En 1943 se jubiló tras vender sus melodías a Decca-Records. Sus éxitos incluyen *I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate*, *Baby, Won't You Please Come Home*, *Royal Garden Blues*, *Tain't Nobody's Business If I Do*, etc.

Para saxofón escribió:

- *Saxophone Folio No. 1*.

### **Wirth, Carl Anton**

Compositor<sup>298</sup> y director de orquesta, nacido en Rochester (NY) en 1912 y fallecido en 1986.

Obra:

- *Three Little Pieces*. Pieza para saxofón alto y piano con tres movimientos: 1) Whistling, 2) Walking y 3) Lullaby.

### **Yoder, Paul**

Compositor, director y arreglista, nacido en Chicago (Illinois) en 1908. Creció en Monterey Park en el seno de una familia muy cercana a la música. Influenciado por su madre, violinista en varias orquestas sinfónicas, cogió el violín a los cuatro años. Ni este instrumento, ni el piano logró su entusiasmo siendo finalmente la trompeta la elegida. Después de su primera profesora, Marie Oliva responsable de su sonido, estudió y se dejó influenciar por Uan Rasey, Roy Poper, John Papenbrook, Jerome Callet, Doc Severisen, Maynard Ferguson, Arturo Sandoval, Check Mangione, Chet Baker, John Fadddis, Allen Vizzuti, Rick Braun, Grez Adams y Miles.

En su palmarés se encuentran los galardones y las actuaciones siguientes: 1ª medalla de la Southern California (School Band and Orchestra Assoc.), el Bank of American award en el terreno musical, Principle trumpet in the Pasadena Junior Symphony, Pasadena Tournament of Roses Herald Trumpets, gira con la Continental Orchestra (a los 15 años), Paramount Studios Jazz Band, grabación en Gospel-arena, cofundador y trompeta principal de la Agape Orchestra, Ashley Williams Big Band, etc.

Recientemente, ha trabajado como ingeniero para el proyecto Cassini en el Jet Propulsion Laboratory en Pasadena con el fin último de obtener fondos para desarrollar sus proyectos musicales<sup>299</sup>.

---

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 402.

<sup>299</sup> CD Baby. "Paul Thomas Yoder Dreaming." 2004. En línea. Disponible en: <http://cdbaby.com/cd/ptyoder/from/mglynn> (25 de mayo de 2005).

Realizó un arreglo para cuarteto de saxofones de la obra *Jericho* el año 1946, que rehizo en 1973. Es una pieza fácil y atractiva con influencias de la música sincopada o ragtime.

### **IX. 1. 2. 8. Francia**

#### **Bariller, Robert**

Profesor y compositor francés que estudió con Henry Busser.

Obras:

- *Fan'Jazz*. Pieza para saxofón alto o soprano y piano.
- *Rapsodie Bretonne*. Pieza para saxofón alto y orquesta o piano, escrita en 1953 y dedicada a Marcel Mule.

#### **Caplet, André**

Compositor y director de orquesta nacido en Havre en 1878, y fallecido en Neuilly en 1925. En 1901 le otorgaron el Premio Roma. Estudió con H. Woolet, X. Leroux, P. Vidal y Lenepveu.

Aunque su música no tiene influencia del jazz, sí que podemos afirmar que tiene ciertas similitudes ya que en sus obras introduce escalas que normalmente se utilizan en el estilo jazzístico.

Las siguientes citas corroboran la anterior afirmación<sup>300</sup>:

Adopta en parte el estilo de sus amigos Cl. Debussy y G. Fauré (LAROUSSE).

Caplet's music is unequivocally impressionistic, with a lavish use of whole tone scales and parallel chord formations (. . .) (BAKER).

Dentro de su catálogo de obras para saxofón, se encuentran: *Impression d'Automne-Élégie* (1905), editada en Lemoine (París) y *Légende*, obra importante dentro del repertorio clásico, escrita en el año 1903 y dedicada a Elisa Hall.

#### **Curti, Guido**

Obra:

- *Swinging saxophone*. Pieza para saxofón alto y piano.

---

<sup>300</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 63.

**Debussy, Claude (1862-1918)**

Precursor del estilo moderno, debido a las grandes innovaciones armónicas. Dentro de sus innovaciones destacar la utilización en sus obras de la escala de tonos, muy utilizada entre otras en las improvisaciones del jazz. Aunque no fue él quien inventó la escala de tonos, sí que fue el primero que la utilizó con gran éxito. Utilizaba los acordes de una manera colorista y efectista, recurriendo a ellos como soporte de ninguna tonalidad concreta ni progresión tradicional y produciendo así ese carácter vago y ensoñador de su música. Fueron muchos los críticos contemporáneos que denominaron a su estilo musical Impresionismo. Nació en Saint-Germain-en-Laye el 22 de agosto de 1862 y se formó en el Conservatorio de París, donde comenzó a estudiar a los diez años. Debussy ganó en 1884 el Grand Prix de Roma por su cantata *El hijo pródigo*.

Su originalidad, lo sitúa entre los músicos más importantes del siglo XX. Su estilo compositivo está relacionado con el impresionismo pictórico de finales del siglo XIX. Han sido muchos los compositores como Jacques Ibert los que se han influenciado de su música.

Entre sus obras para saxofón solista destaca *Rapsodia* (1903) para saxofón y orquesta, obra impresionista y muy importante dentro del repertorio saxofonístico.

Su obra se puede comparar en cierto modo con la obra del mítico jazzman Duke Ellington. Ambos innovaron en el campo armónico y sonoro de una manera muy original y personal.

Dentro de su obra resaltaremos las adaptaciones realizadas por Marcel Mule para cuarteto y piano, y para saxofón alto y piano de *Le Petit nègre*, pieza donde se aprecia una clara influencia del ragtime.<sup>301</sup>

**Delannoy, Marcel**

Compositor francés nacido en Ferté-Alais en 1898 y fallecido en Nantes en 1962. Animado por Arthur Honneger, abandonó sus estudios de bellas artes para consagrarse a la música.

Hay una citación interesante que habla de su estilo<sup>302</sup>:

---

<sup>301</sup> MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003.

Morgan, Robert P. *La Música del Siglo XX*. USA: W.W.Norton & Company Inc., 1991. 2ª ed. 1999. Barcelona: Ediciones Akal, S.A., 1994, pp. 56-67.

<sup>302</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 94.

Es un tradicionalista y un neoclásico, dotado de una cierta facilidad de invención, en cuyo estilo hemos encontrado frecuentemente las influencias de la canción popular francesa y del jazz (Cl. ROSTAND).

Entre sus obras para saxofón cabe destacar:

- *Le Marchand de notes* y *Rapsodia* (1934).
- *Ballade concertante*, Op. 59 (1955).

### **Hodeir, André**

Crítico musical, escritor, arreglista y compositor francés, nacido en París en 1921. Se inició en la música a la temprana edad de cinco años. Conoció el jazz antes de la guerra, previamente a su carrera como violinista. Entre 1942 y 1947 estudió composición en el Conservatorio de París, obteniendo tres primeros premios. Estudió con Oliver Messiaen. Durante este periodo, compaginó sus estudios tocando por las noches con orquestas de jazz. En el año 1954 fundó “Jazz Group de Paris” y la revista “Jazz Hot”, en la cual escribió numerosos artículos interesantes sobre la problemática del jazz en la sociedad. En 1958 grabó el álbum *Kenny Clarke Joue André Hodeir* por el cual obtuvo el Gran Premio del Disco.

En la música contemporánea se consagró con la obra *Since Debussy* (1961). Entre 1961 y 1968 escribió su libro más personal: *Los Mundos del Jazz*. A partir de 1964 sus obras comenzaron a escucharse en las mejores orquestas parisinas. Estrenó obras como *Transplantation à Catalyse* y *Anna Livia Plurabelle*. Esta última, fue compuesta entre 1965-66 y grabada en Casa de la Radio (Maison de la Radio) en 1966. En 1976, enseñó composición en la Universidad de Harvard. En los años 80 dirigió un programa en el IRCAM y la Sacem le concedió su Gran Premio.

Toda la obra de André Hodeir es una interrogación sobre las cuestiones de escritura aplicadas a un nuevo idioma, es decir, al jazz. Las respuestas que él ha aportado nos llevan a eliminar casi totalmente la improvisación verdadera, para sustituirla por la “improvisación simulada”, es decir, una parte instrumental enteramente escrita por el compositor, dentro del estilo de un músico improvisando. Su obra se basa en una nueva concepción fundada entre la escritura, la improvisación, la búsqueda y la tradición<sup>303</sup>.

El conjunto de jazz estadounidense Modern Jazz Quartet, creado en 1952 por John Aaron Lewis (piano y director), Milt Jackson (vibráfono), Percy Heath (contrabajo) y Kenny Clark (batería), grabó temas de André Hodeir. Además, han grabado piezas de otros compositores

---

<sup>303</sup> Label Blue. “André Hodeir.” 2003. En línea. Disponible en:

[http://www.label-bleu.com/artist.php?artist\\_id=78](http://www.label-bleu.com/artist.php?artist_id=78) (25 de mayo de 2005).

como Gunther Schuller y las obras *England's Carol*, *Versailles* y *Three Windows* de John Aaron Lewis.

La siguiente cita, deja entrever la estética de su obra<sup>304</sup>:

His writings are devoted mainly to jazz, especially its formal problems and the relationship between composing and improvisation (C. SPIETH).

Dentro de su amplio y variado repertorio para saxofón, destacaremos esta pieza:

- *Jazz cantata*. Pieza para voz soprano, dos saxofones (alto, tenor y barítono), tres trompetas, trombón, vibráfono, bajo y percusión.

### **Jolivet, André**

André Jolivet (París 1905, París 1974), estudió con E. Varèse. Junto con Yves Baudrier, Jean Yves Daniel-Lesur y Olivier Messiaen, fue miembro del grupo “Jeune France”. El propósito principal de este grupo era propagar las obras libres de toda banalidad además de la vanguardia académica, de luchar por devolver al arte sus valores humanistas, en fin, de crear una música vivante.

En su producción hay un componente evidente del compositor Varèse evocando pueblos primitivos. Su música es misteriosa y profunda.

Sobre los años cincuenta, Jolivet compuso una serie de piezas breves para diversos instrumentos de viento de especial interés didáctico como: *Air de bravoure* (trompeta), *Cabrioles* (flauta), *Chant pour les piroguiers de l'Orénoque* (Oboe), *Fantaisie-Caprice* (Flauta), *Meditation* (Clarinete) y por último citaré la *Fantaisie-Improptu* (saxofón).

Si se analiza la música de este compositor, se puede delinear su capacidad de integración. Empleó diferentes técnicas compositivas como la incorporación de acordes de apoyo y los modos parciales que utilizó melódicamente y armónicamente (*Concierto para Violín*). Su obra manifiesta su preocupación por la naturaleza elemental y la expresión humana, con las fuerzas primordiales reveladas a través de la danza humana, motivo por el cual tuvo una conexión profunda con la música exótica (música india, cantos árabes, etc.)

Entre sus discípulos hay que mencionar a Cristóbal Halffter (1930- ), compositor y director de orquesta español, y una de las figuras más relevantes de la música española del siglo XX.<sup>305</sup>

---

<sup>304</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 174.

A continuación, expondremos una serie de citas de diferentes autores<sup>306</sup>:

Para Jolivet el pasado no es ni el impresionismo, ni el romanticismo, ni el clasicismo, ni la misma época medieval. Es la música primitiva la cual tiene el arte bruto, la encantación mágica (B. GAVOTY).

Jolivet injected his empiric spirit into his music, making free use of polytonality and asymmetric rhythms, also experimenting with new sonorities produced by electronics instruments, despite these esoteric preoccupations, Jolivet's music is primarily desihned to please and impress (BAKER).

. . .primer compositor francés autor de una obra completamente atonal con su pieza pianística Nana (1935). La mayor parte de su producción es atonal libre, sin que se libere de un cierto postromanticismo y de algún formalismo de raíz académica. Uno de sus elementos compositivos principales es el ritmo muy elaborado de donde extrae sus mejores resultados sonoros. Entre su amplia producción descuellan 'Danzas rituales' (1939), Concierto para trompeta (1948), Suite transoceánica (1955), Suite para flauta y percusión (1965) y tres sinfonías, así como otros conciertos para Martenot, piano y violonchelo<sup>307</sup>.

También cabe destacar dos breves comentarios de los siguientes saxofonistas: “. . . *da su fisionomía particular a la 'música contemporánea' de su tiempo*” (J-M. LONDEIX)<sup>308</sup>; y refiriéndose a su música: “. . . *constituye un elemento precioso para la difusión y la interpretación del instrumento*”<sup>309</sup>.

Dentro de su repertorio concertante escribió dos piezas para saxofón de las cuales, por su evidente influencia jazzística, destacaremos *Fantaisie-Improptu*, pieza para saxofón alto y piano. Al analizar la pieza, observaremos cómo el autor introduce ritmos polirrítmicos muy característicos del jazz.

---

<sup>305</sup> “Jolivet Andre.” *Enciclopedia Beethoven Radioemisoras*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.beethovenfm> (25 de mayo de 2005).

<sup>306</sup> Las citas de Gavoty y Baker están extraídas de: Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 191.

<sup>307</sup> Marco, Tomas. *Historia General de la Música, El Siglo XX*. England: Penguin Books Ltd., 1966. 1ª ed. 1972, 2ª ed. 1977, 3ª ed. 1983. Madrid: Ediciones Istmo, 1972, p. 166.

<sup>308</sup> Umble, James C. *Jean-Marie Londeix, Master of the Mothern Saxophone*. Cherry Hill, NJ: Roncorp Publications, 2000, p. 533.

<sup>309</sup> Perrin, Marcel. *Le Saxophone, son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*. París: Editions d'Aujourd'hui, 1977, p. 129.

Obras orquestales<sup>310</sup>:

- *Sarabande sur le nom d'Erik Satie* (1930); utiliza dos saxofones: alto y tenor.
- *Choral & Fugatto* (1932); dos saxofones: alto y tenor.
- *Soir* (1937); cinco saxofones: dos altos, dos tenores y un barítono.
- *Défilé* (1937): un saxofón barítono.
- *La Pêche miraculeuse* (1941): un saxofón alto.
- *Ballet des étoiles* (1941): un saxofón alto.
- *Poèmes intimes* (1944): un saxofón alto.
- *Psyché* (1946): un saxofón alto.
- *Concerto pour Ondes Martenot* (1947): un saxofón alto.
- *Concerto pour piano* (1949-50): un saxofón alto.
- *L'Inconnue* (1950): un saxofón alto.
- *Concerto pour harpe* (1952): un saxofón alto.
- *2me Concerto pour trompette* (1954); dos saxofones: alto y tenor.
- *Suite Transocéane* (1955): un saxofón alto.
- *Concerto pour percusión* (1958): un saxofón alto.
- *3me Symphonie* (1964); dos saxofones: alto y tenor.

**Laurent, Léo**

Obra:

- *King-saxo*. Pieza para saxofón alto y orquesta de jazz o piano, dedicada a Marcel Mule y escrita en 1939.

Este compositor tiene dos métodos interesantes editados por la editorial Salabert (París): *Nouvelle méthode pratique* y *Le Saxophone jazz*.

**V. 1. 2. 9. Holanda**

**Flothuis, Marius**

Compositor neoclásico, profesor de musicología y crítico, nacido el 30 de octubre de 1914 en Ámsterdam, ciudad donde falleció el 13 de noviembre de 2001. Estudió piano con Bé Boef, Arend Koole, Hans Brandts Buys, musicología con Albert Smijers y K. Ph. Bernet

---

<sup>310</sup> Umble, James C. *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*. Cherry Hill, NJ: Roncorp Publications, 2000, p. 534.

Kempers. Obtuvo el doctorado en 1969, después de elaborar una tesis sobre Mozart (*Mozart's arrangements of his own works and of works by other composers*).

Entre sus publicaciones y artículos destacan: *Mozart* (The Hague, 1940); *Hedendaagse Engelse componisten* (Contemporary English Composers, Amsterdam, 1949); *Pianomuziek* (Piano music, Bilthoven, 1958); *Notes on Notes, selected essays* (1974) y *Denken over muziek* (1993)<sup>311</sup>.

Obra:

- *Negro Lament, Op. 49*. Pieza para voz mezzo soprano, saxofón alto y piano, escrita en 1953 a partir de un poema de Langston Huges. Tiene los siguientes movimientos: 1) Andante: Poem, 2) Sostenuto: “Harlem Night Song”, 3) Adagio: “Troubled Woman”, 4) Sostenuto: “The White Ones”, 5) Allegro agitato: “Roland Hayes beaten” y 6) Maestro e tranquilo: Epilogue.

## V. 1. 2. 10. Inglaterra

### Cholerton, Andy

Estudió interpretación y composición en Bretton Hall Collage, en Yorkshire. Desde entonces, ha promocionado sus interpretaciones como pianista de jazz y su trabajo como compositor por todo Reino Unido. Ha publicado obras para piano, saxofón, ensemble y big band. También ha realizado composiciones para musicales y obras de teatro, además de su labor como director musical en varias compañías de teatro del Norte de Inglaterra. En los últimos años de su carrera profesional se ha dedicado al sector educativo impartiendo conferencias en la Wakefield Collage School of Music y desarrollando la labor de asesor de composición y tecnología musical en este ámbito. Entre sus interpretaciones destacan las efectuadas en los Congresos Británicos de Composición (1994, 1996) además de sus actuaciones como solista de jazz con Tina May, Al Woods, Jim Mullen, Simon Bates, Dave Bishop y Richard Ingham<sup>312</sup>.

Obra:

- *Jazz fugue*. Esta pieza para saxofón tenor y piano, forma parte de una serie de piezas que escribió para estos instrumentos. Fusionó melodías, ritmos y armonías

---

<sup>311</sup> “Marius Flothuis.” Marius Flothuis. S.f. En línea. Disponible en:

<http://catalogus.donemus.nl/minisis/files/bios/b001718.doc> (26 de mayo de 2005).

<sup>312</sup> Tony Davis. “Andy Chorleton.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www153.pair.com/bensav/Interpretes/Davis.T.html> (26 de mayo de 2005).

jazzísticas con formas tradicionales y estructuras de la música barroca y clásica. El desarrollo de la fuga está creado pensando en cómo la interpretaría Bach, influenciado por John Coltrane y Chick Corea.

### **Gould, Alec**

Obra:

- *Swing Suite*. Pieza para cuarteto de saxofones.

### **Seiber, Mátvès**

Nació el 4 de mayo de 1905 en Budapest en el seno de una familia dedicada a la música. Comenzó a tocar el violonchelo a la edad de 10 años e ingresó en la Academia de Música de Budapest para estudiar violonchelo con Adolf Schiffer y composición con Zoltan Kodály. Se interesó por los cantos medievales y colaboró en la investigación de Zoltán Kodály y Béla Bartók realizando los arreglos de las voces de algunas canciones populares<sup>313</sup>.

Sus obras, de estilo progresista, no fueron bien acogidas en numerosos certámenes de composición.

En 1927 dejó Hungría y trabajó dando conferencias en Frankfurt, sin perder nunca la referencia de Kodály. Aquí inauguró el primer estudio universitario de Jazz. A mediados de los años 30, la desaprobación del jazz por el régimen Nazi y la persecución de los judíos supusieron su emigración.

A principios de los años treinta inició su labor docente en el Morley Collage, en Londres. En este centro formó su propio coro, The Dorian Singers, que se disolvió con su muerte.

Se convirtió en una persona de renombre en el sector docente por sus clases de composición. Su reputación atrajo a pupilos de toda Europa como Hugh Wood, Tony Gilbert, Meter Racine Fricker, Ingvar Lidholm, Hinner Bauch; y de Australia, Don Banks. Sus obras han sido interpretadas en Cheltenham, Venice y otros Festivales de Música nacionales e internacionales. Fue miembro fundador de la Society for Promotion of New Music. Trabajó activamente por dar a conocer la obra de Bartók en Gran Bretaña. La unión de su vida (casado desde 1947 con la bailarina húngara Lila Bauer) y su trabajo tuvo como fruto diferentes influencias musicales destacando: la tradición húngara de Bartók y Kodály, el jazz, el folksong, la música cinematográfica y la música ligera. De su colaboración con John Dankworth surgió *Improvisations for Jazz Band and Orchestra*.

---

<sup>313</sup> Seiber 2005. "Biographical note." S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.seiber2005.org.uk/biographical.html> (28 de mayo de 2005).

En 1960 murió en un accidente de tráfico en Sudáfrica. Kodály y Ligeti compusieron unas piezas en su memoria.

Londeix introduce en su catalogación unas palabras interesantes de diferentes autores a cerca de su música, mencionando el lugar de su muerte<sup>314</sup>:

Llegó a Gran Bretaña en 1935, Mátyàs Seiber fue acogido por la crítica de la vanguardia como el ‘salvador de la música inglesa’. Este músico de talento prematuramente desaparecido en un accidente en África del Sur, practicaba una sutil mezcla de escrituras, yuxtaponiendo tonalidad y dodecafonismo y ajustando el jazz, incluso el folk song (G. GREFEN).

Seiber’s early works are permeated with Hungarian idioms; later he expanded his melodic resources to include oriental modes and also jazz, treated as folk music (BAKER).

Obras:

- *Dance Suite*. Pieza breve pero bellísima escrita para saxofón alto y piano. Tiene siete movimientos: 1) Tango, 2) Tango (Habanera), 3) Waltz, 4) Blues, 5) Charleston, 6) Foxtrot y 7) Cake-Walk. El saxofón entra en el quinto compás con una melodía lírica procedente de la música Victoriana.
- *Two jazzolettes*. Pieza para tres saxofones, trompeta, trombón, piano y percusión escrita entre 1929 y 1933.

## V. 1. 2. 11. Israel

### Wolpe, Stephan

Compositor israelita, alemán de nacimiento, de nacionalidad americana (1944), nacido en Berlín en 1902 y fallecido en Nueva York en 1972. Tuvo como alumnos a compositores tan importantes como el estadounidense Morton Felman (1926-1987). En su obra se pueden observar influencias de la música folk, del jazz, de melodías hebreas y orientales. Parte de su música se puede encasillar en el estilo del Atonalismo<sup>315</sup>.

---

<sup>314</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 343.

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 404.

“Stephan Wolpe. A brief biography.” *Site Index*. 28 de mayo de 2000. En línea. Disponible en: <http://graham.main.nc.us/~bhammel/MUSIC/SW/bio.html> (13 de junio de 2005).

Tiene cuatro obras para saxofón (*Conquest of Melody*, 1947/48; *Quartet No. 1*, 1950/54; *Three Canons*, 1944), de las cuales destacaremos:

- *Blues- 'Stimmen aus dem Massengrav'-Marsch*. Pieza inédita escrita en 1929 para narrador, dos saxofones, trompeta, dos pianos y percusión.

## V. 1. 2. 12. Italia

### Lanzi, Alexandro

Compositor italiano nacido en la ciudad de Bologna en 1936. La mayoría de las obras de su catálogo han sido publicadas por la editorial Suvini Zerboni<sup>316</sup>.

Obras<sup>317</sup>:

- *Improvvisazione*. Pieza inédita para saxofón alto dedicada al profesor del Conservatorio de Turín R. Annunziata.
- *Improvvisazione*. Pieza inédita para saxofón alto y piano.
- *Último solo* (Ele Affar No.2) Pieza de cámara inédita para saxofón alto, trombón, viola y piano, dedicada a R. Annunziata.

### Scarmolin, Louis

Nació en el pueblo italiano de Schio y se trasladó con su familia a USA a los 10 años. Se matriculó en el Conservatorio Alemán de Música de Nueva York para estudiar piano con Bertha Cahn. En esta época escribió sus primeras obras caracterizadas por su violento cromatismo y su acercamiento al campo de la atonalidad, trabajos que propiciaron una actitud negativa del profesorado.

Finalmente se graduó en 1907, pero la debilidad de una de las manos causó su inmersión en la composición, escribiendo todo tipo de música y con fines muy diversos. Las canciones de salón fueron las más conocidas.

Después de alistarse en el ejército en 1917 y regresar en 1919 a Estados Unidos, comenzó a dirigir una orquesta en la Emerson High School (Union City, New Jersey). Su labor en el centro le hizo ganarse el respeto y admiración de sus estudiantes.

---

<sup>316</sup> MusiGramma.com. *The catalogue of sheet music and music editions*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.musigramma.com/en/database/sc\\_auto.lasso?-Search&-Database=aut&-Table=Base&author=LANZI,%20Alessandro](http://www.musigramma.com/en/database/sc_auto.lasso?-Search&-Database=aut&-Table=Base&author=LANZI,%20Alessandro) (27 de mayo de 2005).

<sup>317</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 218.

Junto a sus responsabilidades docentes compaginó su faceta de compositor y director. En 1937 dirigió a la Orquesta Sinfónica de North Hudson en la cual interpretó, entre otras obras, piezas de su autoría. Su *Overture on a Street Vendor's Ditty* se interpretó en febrero de 1946 por la Jersey City Philharmonic Symphony Society bajo la dirección de J. Randolph Jones.

Louis Scarmolin, que se había casado en 1926 con la cantante y profesora de canto Aida Balasso, se caracterizaba por su personalidad reservada. Por ello, parecía vivir aislado de la sociedad, inmerso en su afán por crear melodías; composiciones que no translucían sus sentimientos; únicamente se aprecia una vaga referencia a la Segunda Guerra Mundial en su poema sinfónico *Visions* (1939). Continuó componiendo compulsivamente hasta que enfermó. Falleció en 1969.<sup>318</sup>

Obra para saxofón:

- *Three Swingers*. Pieza para tres saxofones y piano.

### **V. 1. 2. 13. Polonia**

#### **Schaffer, Boguslaw**

Compositor, teórico, crítico musical y profesor. Nació el 6 de junio de 1929. Estudió violín en Opole (en alemán Oppeln). Completó su formación académica con estudios de composición en la State Higher School of Music, en Kraków. En 1953 se graduó en la Jagellonian University después de haber terminado sus estudios de musicología bajo la tutela de Zdzislaw Jachimecki.

Su trayectoria artística queda definida mediante sus propias palabras de la siguiente forma:

Yo estoy activo como compositor (alrededor de 400 composiciones de diversos géneros: obras para solistas, sinfonías y operas), como dramaturgo (estoy trabajando en la número 39; las demás han sido traducidas en diecisiete idiomas, incluidos estoniano, húngaro y hebreo) y además como artista gráfico. Durante más de una década mi objetivo ha sido crear música relevante que después adquiere significado estético. Intento trasladar mis experiencias como compositor al escenario. Me gusta experimentar, así he intentado que mi última obra MULTI se tradujese y representase en cinco idiomas por todo el mundo de manera simultánea. En 1998 le concedieron el Jurzykowski Award en Nueva York. El Internacional Academic Symposium del año 1999, organizado por la Jagellonian

---

<sup>318</sup> Información extraída de las siguientes fuentes: "Anthony Louis Scarmolin." *New World Records 80502*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.newworldrecords.org/linernotes/80502.pdf> (28 de mayo de 2005).

Naxos.com. "Anthony Louis Scarmolin." S.f. En línea. Disponible en: <http://www.naxos.com/mainsite/default.asp?pn=Composers&char=S&ComposerID=917> (28 de mayo de 2005).

University estuvo dedicado a mi trabajo como compositor, dramaturgo y artista gráfico. En él se incluyeron representaciones y conciertos de mis obras<sup>319</sup>.

Este compositor escribió música hasta la edad de 70 años, recibiendo por sus composiciones numerosas distinciones de diferentes certámenes de reconocido prestigio. Entre sus obras premiadas destacan: *Monosonata*, *Topofonica*, *Equivalenze* y *Musica ipsa*. De sus obras premiadas hay una muy interesante que instrumentó para ocho jazzmen y orquesta titulada *Collage and Form* (1966)<sup>320</sup>.

De su amplio repertorio destacaremos:

- *Collage and form no. 80*. Pieza para ocho instrumentistas de jazz y orquesta, escrita en 1963 y galardonada en la Competición Fitelberg Competition con un Tercer Premio el año 1964.

## **IX. 1. 2. 14. República Checa**

### **Schulhoff, Erwin**

Nació el 8 de junio de 1894 en Praga. Murió el 18 de agosto de 1943 en Wülzburg. Recomendado por Antonin Dvorak, Schulhoff fue aceptado a los 10 años como estudiante de piano en el Conservatorio de Praga. Continuó su formación en Viena en 1906, en Leipzig en 1908 y en Colonia en 1913 con maestros como Max Reger, Carl Friedberg y Fritz Steinbach. Tras pasar sus exámenes con distinción obtuvo dos veces el premio Mendelssohn: en 1913 como pianista y en 1918 como compositor. Completó su formación recibiendo clases de Claude Debussy.

Después de servir en el ejército austriaco durante la guerra, vivió en Alemania hasta 1923. Allí se interesó por las direcciones radicales de la vanguardia, el dadaísmo y el jazz, componiendo un oratorio-jazz, *HMS Royal Oaks*, y su famosa *Hot-Sonata*.

---

<sup>319</sup> Boguslaw Schaeffer, in the program for Warsaw Autumn International Festival of Contemporary Music, 1999.

Citado en: Polish culture: Bogusław Schaeffer. S.f. En línea. Disponible en: [www.culture.pl/en/culture/artykuly/os\\_schaeffer\\_boguslaw](http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_schaeffer_boguslaw) - 43k - (20 de agosto de 2008).

<sup>320</sup> Información extraída de las siguientes fuentes:

“Wojciech Kilar.” *Polish Music Center*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.usc.edu/dept/polish\\_music/composer/kilar.html](http://www.usc.edu/dept/polish_music/composer/kilar.html) (9 de junio de 2006).

Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 335.

Siendo un talentoso pianista, Schulhoff se especializó en el jazz y en el repertorio de Alois Haba, caracterizado por los cuartos de tono. Regresó a Praga en 1923 y comenzó a lograr prestigio como compositor. No obstante, fue incapaz de continuar su carrera en Alemania después de 1933. El estreno mundial en Berlín de su ópera *Flameen* fue cancelado por el régimen Nazi.

En la década de 1930 fue abandonando algunos cometidos, en particular el jazz sinfónico, y se dedicó a la escritura de sinfonías en el estilo realista-socialista, labor que compaginó con su trabajo Radio Praga, en Ostrava. Debido a la prohibición para ejercer su profesión, esta colaboración la realizaba bajo un pseudónimo.

Tras obtener la nacionalidad soviética en 1941 consiguió un visado para viajar a la Unión Soviética en abril. Sin embargo, Alemania declaró la guerra a la Unión y Schulhoff pasó a ser ciudadano de un país enemigo. Fue apresado en Praga en junio y deportado al campo de concentración en Wülzburg, donde murió en agosto de 1942.

A parte de la ópera *Flameen*, la producción de Schulhoff incluyó música para ballet, seis sinfonías, varias obras de cámara, partituras solistas, conciertos, canciones y música coral. Entre ellas, las más conocidas son *Hot-Sonata* y *Serenata*, piezas para saxofón alto y piano, editadas por la editorial Schott (Mainz) y por Carl Fischer<sup>321</sup>.

Las siguientes citas de diferentes autores manifiestan su interés por el jazz<sup>322</sup>:

El jazz no deja de despertar el interés de este espíritu abierto a todas las novedades de su época. La influencia es notoria en su Hot-sonate, en su jazzatorio H.M.S. Royal Oak (1930) y la 2a Sinfonía (1932), donde uno de sus movimientos se titula 'Scherzo à la jazz' (F. C. LEMAIRE).

Se compromete en primer lugar dentro de una acción de vanguardia politonal e intenta incorporar el jazz en la música tradicional (C. ROSTAND).

Erwin Schulhoff proviene de una vieja familia judía pragoise. Sus obras de los años 1930 están esencialmente marcadas por su inclinación al jazz y a la música de baile moderno. Durante este periodo él interpreta ante todo la música nueva que descubre de un pianista de jazz buscado (solicitado). Él logra realizar una síntesis del jazz y de las músicas occidentales tradicionales (S. BENSMANN).

---

<sup>321</sup> "Schulhoff, Erwin." *Enciclopedia Beethoven Radioemisoras*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=796](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=796) (7 de junio de 2005).

<sup>322</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 340.

In his music he followed the modernistic ideas of the period between the two wars emphasizing the grotesque and making use of atonal and polytonal devices (BAKER).

As a skilled and remarkably prolific composer he showed surprising elasticity of style, having been influenced by the most recent tendencies of his time (G.CHOQUET).

As a pianist he was the first to play the quarter-tone pieces of Haba and his pupil. From the early 1920s he was active as a jazz pianist, also using jazz idioms in his compositions. A versatile composer, Schulhoff readily responded to the trends of the day, from Germanic late Romanticism to impressionism, the use of jazz, neo-classicism, socialist realism and Bartokian folklorism (J. BEK).

Piezas para saxofón inéditas:

- *Bruchstückeiner*. Pieza para dos saxofones (alto y tenor), banjo, violín y piano.
- *Danse excentrique*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1933.
- *Jazz-concertino*. Pieza para violín, saxofón y piano.
- *Susi-Fox-song*. Pieza para un instrumento solo y piano escrita en 1937.
- *Valse brillante*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1933.

## V. 1. 2. 15. Rusia

### Glazounov, Alexander Konstantinovich

Nació en San Petersburgo en 1865 y murió en París en 1936. Fue el último músico importante de la escuela nacional rusa fundada por Mijaíl Ivánovich Glinka. Estudió con Rimsky-Korsakov. Juntos completaron la ópera *El príncipe Ígor* que el compositor ruso Alexander Borodín había dejado inacabada tras su muerte en 1887.

Fue profesor (1900-1906) y director (1906-1917) del Conservatorio de San Petersburgo. Entre sus alumnos se encontraba Dmitri Dmitriévich Shostakóvich (1906-1975). En 1928, por razones políticas, abandonó la Unión Soviética y se afincó en París. La Universidad de Oxford le otorgó el título de doctor en Música. Murió en París.

En su obra se aprecian influencias evidentes del compositor húngaro Franz Liszt y del alemán Richard Wagner.<sup>323</sup>

Según Pierre Athanase Larouse, Glazounov es considerado como el último representante de la gran escuela rusa del siglo XIX.<sup>324</sup>

---

<sup>323</sup> MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003.

Glazounov, Alexandre. *Concerto en Mib*. París: Alphonse Leduc, 1936.



### V. 1. 2. 16. Otros compositores

#### **Evans, O. A.**

Obras:

- *Jazz-Intermezzo*. Pieza para saxofón alto y piano.
- *99 Breaks*. Pieza para saxofón solo.

#### **Fiorenza, Edouard**

Obra:

- *Soundscape Suite for Jazz Quartet*. Pieza para saxofón tenor, piano, bajo y percusión.

#### **Helderberg, Arthur (1923)**

Obra:

- *Improvisata*. Pieza para saxofón tenor y piano.

#### **Medinger, Jean**

Obras:

- *Halt au swing*. Pieza para saxofón alto y piano.
- *Sax-swing*. Pieza para saxofón alto y piano.

#### **Nunes, Fazio**

Obra:

- *Jazz saxes solo*.

#### **Rawson, Hector (1904-1956)**

Obra:

- *Enseignement moderne du jazz*.

#### **Sternberg, Friwi (1931)**

Obras:

- *Variationen über deutsche Volkslieder*. Pieza para saxofón alto, piano, guitarra, bajo y percusión.
- *Wede zum Chorusspiel-Improvisation in der jazz*. Pieza para instrumento melódico.

## V. 2. Segunda mitad del siglo XX

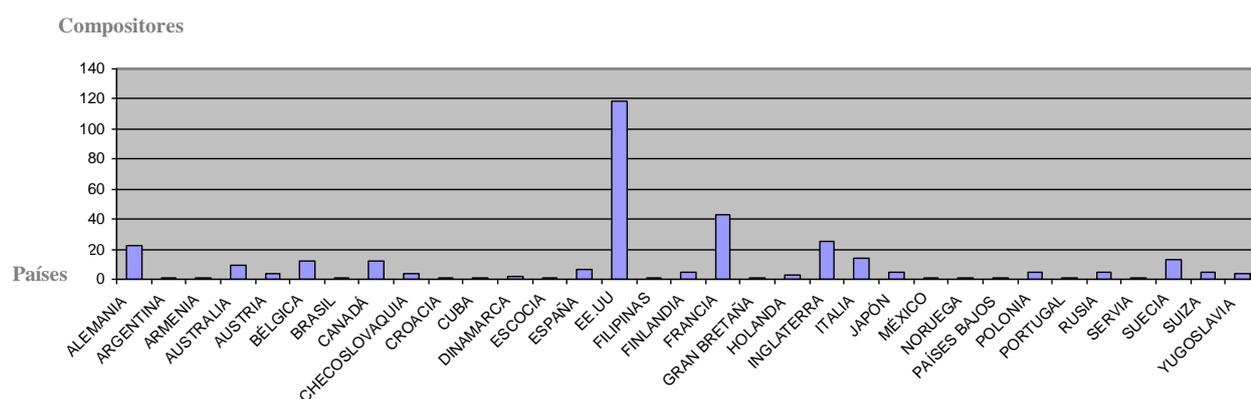
### V. 2. 1. Introducción

El jazz se ha convertido en un medio de expresión musical congénito a los pueblos y los artistas del mundo entero, hoy en día esta forma de expresión nos concierne a todos. . . (Herbie Hancock).<sup>328</sup>

Todo el repertorio que mostraremos en el subapartado siguiente correspondería al denominado periodo “Razonado”. Al igual que la compilación realizada sobre la primera mitad del siglo XX, la catalogación de las obras para saxofón está realizada alfabéticamente por países y compositores.

En el siguiente gráfico, podemos apreciar la incursión del jazz en el repertorio de saxofón dentro de la segunda mitad del siglo XX. Al igual que en la primera mitad del siglo XX, es obvio que Estados Unidos, pionero del estilo jazzístico, sea el país de mayor relevancia en la incursión de elementos y fundamentos jazzísticos en el repertorio clásico de saxofón. Francia, Alemania e Inglaterra también van a destacar en esta cuestión aunque, como podemos ver en el gráfico, no de manera trascendental en comparación al país pionero.

Figura 60. Incursión del jazz en el repertorio clásico de la 2ª mitad del s. XX:



<sup>328</sup> “Herbie Hancock.” 9 de abril de 2005. En línea. Disponible en: <http://paulbaile.club.fr/P1accueil.htm> (20 de octubre de 2005).

Cuadro 107. Países catalogados (2ª mitad del siglo XX):

Alemania	Argentina	Armenia	Australia	Austria
Bélgica	Brasil	Canadá	Cuba	Dinamarca
Escocia	España	EE. UU.	Filipinas	Finlandia
Francia	Gran Bretaña	Holanda	Inglaterra	Italia
Japón	México	Noruega	Países Bajos	Polonia
Portugal	Rusia	República Checa	Servia	Suecia
Suiza	Yugoslavia			

## V. 2. 2. Biografía y catalogación

### V. 2. 2. 1. Alemania

#### **Banter, Harald** (1930)

Compositor alemán nacido en Berlín en 1930. Estudió con B. A. Zimmermann y con Hans Werner Henze.

Obras:

- *Konzert*. Pieza inédita para saxofón soprano y orquesta de jazz escrita en 1979.
- *Phönix*. Pieza para saxofón soprano y piano escrita en 1989.

#### **Blacher, Boris**

Hijo de una familia germano-báltica, nació en Newchwang (China) en 1903. Desde 1920 vivió en Berlín, donde cursó estudios de física, matemáticas y arquitectura antes de decidirse a la carrera musical. Después de estudiar composición y musicología, en 1938 empezó a

trabajar como profesor de composición en el Conservatorio de Dresde. En 1945 accedió a una plaza de docente de composición en el Instituto Internacional de Música de Berlín y a partir de 1949 trabajó en la Musikhochschule de la capital alemana, cuya dirección ejerció de 1953 a 1970.

Como compositor, Blacher es autor de numerosas obras, entre ellas conciertos para piano y violín, óperas, oratorios, música de cámara (incluidos cuatro cuartetos de cuerda), Lieder, ballets y una sinfonía. Entre sus piezas más importantes figuran la *Concertante Musik* (1937) y la ópera *Rosamunde Floris* (1960). Recibió numerosos galardones por su obra, entre otros el premio Bach de la ciudad de Hamburgo, el premio artístico de Berlín y el gran premio artístico de Renania del Norte-Westfalia.

Su música se caracteriza por ser generalmente breve y por tener una influencia muy marcada de la música popular y el jazz. Durante el dominio nazi, fue considerada como arte degenerado.<sup>329</sup>

Obra:

- *Jazz-Koloraturen*. Pieza para soprano, saxofón alto y fagot. Consta de los siguientes movimientos: a) Slowfox y b) Allegro molto (*Charleston tempo*).

Ejemplo 249. Blacher, Boris: *Jazz-Koloraturen*, Allegro molto, partitura, p. 4:



Fuente: Blacher, Boris. *Jazz-Koloraturen*. Berlín: Bote & Bock, 1962.

## **Bührer, Alexander**

Obra:

- *Improvisation*. Pieza inédita para saxofón barítono solo escrita en 1997.

<sup>329</sup> Información extraída de la partitura citada en el ejemplo 249 y de las siguientes fuentes:

“Blacher, Boris.” Wikipedia, la enciclopedia libre. S.f. En línea. Disponible en: [es.wikipedia.org/wiki/Boris\\_Blacher](https://es.wikipedia.org/wiki/Boris_Blacher) - 18k – (21 de agosto de 2008).

MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003.

### **Eichmann, Dietrich**

Compositor, arreglista y pianista de jazz nacido en Erlangen (Alemania) en 1966. Estudió con Alexander von Schlippenbach, uno de los principales defensores en Alemania de la música improvisada. Entre los años 1986-92, estudió composición con Wolfgang Rihm en Karlsruhe. Fue cofundador del Neue Komponisten Gesellschaft (NKG), una importante asociación que promovía conciertos, eventos musicales y giras musicales entre 1990 y 1996. Durante los años 1992-96, completó sus estudios musicales con Frederic Rzewski en el Real Conservatorio de Música de Liège (Bélgica).

Su obra, aproximadamente de 50 piezas de diferentes configuraciones, ha sido interpretada por numerosas agrupaciones de reconocido prestigio como Emperor String Quartet, Ensemble Zeitklang, la Orquesta de la Ópera de Lyon, Ensemble Modern, SWR (Sinfonieorchester Baden-Baden and Freiburg), entre otras. Recientemente, Eichmann ha reavivado su interés en la música improvisada, sobre todo con las agrupaciones donde él forma parte integrante como The Straight Trio y el dúo junto con el percusionista Jeff Arnal.

En el año 2004, durante su estancia como residente en la Ciudad Internacional de las Artes en París, Eichmann comenzó una intensa colaboración con el percusionista español Ramón López<sup>330</sup>.

Entre sus obras destacan:

- *Dammation du Pouls*, pieza inédita escrita en 1991 para cuarteto de saxofones, trompeta y piano.

---

<sup>330</sup> “Dietrich Eichmann.” *Works, Dammation du pouls*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.dietrich-eichmann.de/Englisch/Works\\_eng.htm](http://www.dietrich-eichmann.de/Englisch/Works_eng.htm) (24 de enero de 2006).

“Dietrich Eichmann.” *Biographical notes*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.dietrich-eichmann.de/Englisch/Lauf\\_eng.htm](http://www.dietrich-eichmann.de/Englisch/Lauf_eng.htm) (24 de enero de 2006).

Ejemplo 250. Eichmann, Dietrich, *Dammation du Pouls*, partitura, p. 24:



Fuente: "Dietrich Eichmann." *Works, Dammation du pouls*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.dietrich-eichmann.de/Englisch/Works\\_eng.htm](http://www.dietrich-eichmann.de/Englisch/Works_eng.htm) (24 de enero de 2006).

- *3 Dialoge*, pieza inédita para trompeta y saxofón tenor escrita entre 1984-85.
- *Situations of a Saxophone Player*, pieza inédita para saxofón solo escrita en 1985.

### **Engelmann, Hans Ulrich**

Profesor y compositor alemán nacido en Darmstadt en 1921. Estudió con Fortner, Krenek, Leibowitz y Adorno.

Utiliza muchos cromatismos y ritmos influenciados del jazz. Supo desenvolverse muy bien en la técnica del serialismo.

De sus seis obras escritas para saxofón cabe destacar:

- *Black Invocations*. Pieza escrita en 1995 para sexteto de jazz: trompeta, saxofón, trombón, piano, bajo y percusión.

### **Gojkovic, Dusan**

Trompetista de jazz y compositor alemán de origen yugoslavo, nacido en Jajce en 1931.

Obra:

- *Swinging Macedonia*. Pieza inédita escrita en 1966 para la siguiente instrumentación: trompeta, dos saxofones, piano bajo y percusión.

### **Gunsenheimer, Gustav (1934)**

Obras:

- *Concertino n° 3*. Pieza escrita en 1982 para saxofón soprano y orquesta. Está constituida por los siguientes movimientos: 1) Bagatelle, 2) Blues y 3) Capriccio.

- *Concertino n° 4*. Pieza escrita en 1986 para un saxofón (sopranino, soprano y alto) y orquesta. Está constituida por los siguientes movimientos: 1) Whistling, 2) Strolling, 3) King Rag, y 4) Dreaming.

**Hartl, Heinrich Josef** (1953)

Obra:

- *Sonate im Jazz Stil, op. 32*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1991. Está constituida por los siguientes movimientos: 1) Dialog, 2) Abschied y 3) Chromatisches Thema.

**Hartmann, Walter** (1927)

Obra:

- *20 Duette in Swing und Beat*. Pieza para dos instrumentos melódicos.

**Heider, Werner**

Nació en Furth (Bavière) en 1930. Estudió con W. Spilling y Höller.

Obra:

- *Sonata in Jazz* (1959). Pieza para saxofón alto y piano con tres movimientos caracterizados por una evidente influencia de jazz.

**Heyn, Volver** (1938)

Obra:

- *Blues two*. Pieza para voz, violonchelo, saxofón y percusión escrita en 1983.

**Leenen, Ulrich Jacob**

Nació en Meerbusch-Büderich en 1964. Estudió con G. Gornmann.

Obra:

- *Odyssey in 7/4, jazz*. Pieza inédita para saxofón soprano y piano<sup>331</sup>.

**Mayer, Wolf** (1956)

Este músico destaca por su labor como compositor y como músico de jazz.

Obra<sup>332</sup>:

- *Inner Voices*. Pieza para saxofón alto y piano escrita 1992 y dedicada a J. Demmler. Está constituida por tres movimientos: 1) Allegro animato, 2) Moderato y 3) Mambo.

---

<sup>331</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 223.

<sup>332</sup> *Ibidem*, p. 254.

### **Pütz, Eduard**

Entre sus obras con clara influencia del jazz destacan las siguientes:

- *Cries in the dark*. Blues para saxofón alto y cuarteto de cuerdas escrito en 1993.
- *Kon-Takte-Jazz Cantata*. Pieza escrita para la siguiente instrumentación: cuarteto de voces, flauta, saxofón, vibráfono, guitarra, percusión, piano y bajo.

### **Quelle, Ernst-August (1931)**

Pianista y compositor alemán, nacido en Herford en 1931.<sup>333</sup>

Entre su obra cabe destacar:

- *Ragtime-company*. Cuarteto para saxofones escrito en 1987.

### **Salm, Andreas**

Compositor nacido en Bremen en 1957.

Obra:

- *Momo-Musik, op. 2*. Esta edición consiste en cinco piezas de jazz y fue compuesta entre 1979-80.

### **Schilling, Hans Ludwig**

Nació en Mayen (Rhenanie) en 1927. Estudió composición con Harald Genzmer y Paul Hindemith.

Dentro de su catálogo para saxofón tiene cuatro obras de las cuales cabe destacar:

- *VII Bicinia Serena*. Pieza para dos saxofones altos escrita en 1968 y publicada en Berlín por Bote & Bock en 1986. La composición, donde utiliza principalmente un estilo contrapuntístico, se caracteriza por la incursión de elementos derivados del jazz (combinaciones rítmicas), así como la utilización de efectos tímbricos vanguardísticos (multifónicos). En los siete movimientos que posee la pieza, se pueden observar enfoques compositivos diferentes.

---

<sup>333</sup> *Ibíd.*, p. 308.

Ejemplo 251. Schilling, Hans Ludwig; *VII Bicinia Serena*, movimiento IV (Recitando, libero in tempo ma allegretto), p. 9:

Sax.-Griffe:  $\begin{matrix} \text{Bb} \\ \text{D} \\ \text{C} \end{matrix}$   $\begin{matrix} \text{Bb} \\ \text{C} \end{matrix}$  \*)  $\flat$  ca.  $\frac{1}{2}$  Ton tiefer,  $\sharp$  ca.  $\frac{1}{2}$  Ton höher

Fuente: Schilling, Hans Ludwig. *VII Bicinia Serena*. Berlín: Bote & Bock, 1986.

### Schmidt-Hambrock, Jochen

Compositor alemán nacido en Wuppertalen 1955.

Obra:

- *Ozie-Jazz waltz*. Pieza inédita para saxofón, guitarra y percusión escrita en 1982.

### Schulte, Peter

Nació en Hemer en 1959.

Obra:

- *Samba für Birgit*. Pieza inédita escrita en 1983, caracterizada por estar dentro del estilo “Latin-jazz” y con la instrumentación de saxofón alto, trompeta, percusión y piano.

### Schulze, Werner

Obra:

- *Sonata canonica, op. 5/8*. Pieza para dos saxofones editada en Austria en 1994. El primer movimiento tiene como título “Etüde in jazz”.

### Viera, Joe

Fundador de la “Burghausen International Jazz Week” en 1970.

Obras:

- *Burghauser Balladen*. Piezas para trío de saxofones escrita en 1989.
- *Saxophone im Jazz*.
- *Walking’ Saxophones*. Pieza para cuarteto de saxofones.

### **Wolf, Hans**

Obra<sup>334</sup>:

- *Tip Kick-Swing Fox*. Pieza escrita en 1964 para cuatro saxofones, trompeta, trombón y percusión.

### **V. 2. 2. 2. Argentina**

#### **Tripputi, Claudio**

Obra:

- *Tangazz*. Pieza para saxofón soprano y piano.

#### **Oganesyan, Edgard Sergevic**

Nació en Erivan en 1930. Trabajó con Eghiazaryan y Khachaturian.

Obra:

- *Concerto en forme de variations, op. 21*. Pieza para saxofón alto y orquesta sinfónica de jazz escrita entre 1961-62.

### **V. 2. 2. 3. Australia**

#### **Banks, Donald**

Compositor australiano nacido en South Melbourne en 1923. Antes de comenzar sus estudios de composición se dio a conocer como pianista y arreglista de jazz. Estudió composición con Seiber, Babbit, Dallapiccola y Luigi Nono. Su estilo compositivo evidencia la fusión de elementos de diferentes tendencias musicales<sup>335</sup>.

Obra:

- *Equation I*. Pieza escrita en 1964 para la configuración de ensemble de jazz pero incorporando el cuarteto de cuerda.

#### **Benfall, Stephen**

Obra:

- *Blues at Eleven*. Pieza para saxofón (Sib o Mib) y piano.

#### **Brophy, Gerard (1953)**

Obra:

- *We Bop*. Pieza para saxofón alto y percusión.

---

<sup>334</sup> *Ibidem*, p. 403.

<sup>335</sup> *Ibidem*, p. 22.

**Cockcroft, Barry (1972)**

Obra:

- *Black and Blue*. Pieza escrita en 1995 para saxofón solo.

**Conyngham, Barry**

Compositor y pianista de jazz nacido en Sydney en 1944. Su estilo es consecuencia de la fusión de su experiencia como músico de jazz con fundamentos de la música contemporánea, donde se puede apreciar un acercamiento hacia compositores como Penderecki y Ligeti<sup>336</sup>.

Obra:

- *Jazz Ballet*. Pieza escrita en 1964 para flauta, saxofón alto, bajo, percusión y piano.

**Frampton, Roger**

Pianista, compositor, saxofonista y percusionista. Su música abarca muchos estilos y enfoques diferentes como el jazz étnico, vanguardia, música de películas de western, etc.

Obra:

- *Double Dreaming*. Pieza inédita para saxofón alto y piano escrita en 1966.

**Holland, Dulcie Sybil**

Nació en la ciudad australiana de Sydney en 1913.

Obra:

- *Sax-happy*. Pieza escrita en 1958 para saxofón o clarinete y piano. Contiene seis movimientos: 1) Magpie Rag, 2) Seabirds, 3) The Happy Sax, 4) Murray River Boat, 5) Great Days y 6) Tram Ride to Glenelg.

**Maree, Joanne**

Obra:

- *Blue Melody*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1973.

**Spiewak, Tomasz (1931)**

Obras:

- *Dance with a Blue Rose*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1993.
- *Walking Dance*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1990.

---

<sup>336</sup> *Ibíd.*, p. 38.

#### V. 2. 2. 4. Austria

##### **Davidson, Lachlan**

Obra:

- *Ballad and Blues*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones.

##### **Jelinek, Hanns** (Viena, 1901-1969)

Estudió composición con A. Schönberg. Dentro de su repertorio cabe destacar *Second Symphony, op. 5.*, pieza rítmica para big band y orquesta sinfónica<sup>337</sup>.

Obra:

- *Blue Sketches, op. 25*. Pieza escrita en 1956 para la siguiente configuración: flauta, clarinete, dos saxofones (alto o barítono), trompeta, trombón, vibráfono, bajo y percusión.

##### **Weiss, Ferdinand**

Director de orquesta, flautista y compositor austriaco, nacido en Viena en 1933.

Obra:

- *Ragtime and Boggie*. Pieza escrita para cuarteto de saxofones.

##### **Zebinger, Franz**

Obra:

- *Folks*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones escrita en 1992. Contiene cinco movimientos: 1) Variations on a Bohemian shepherd's call, 2) Variations on a Icelandic "Twisang", 3) Variations on a Styrian "Jodler", 4) Variations on a blues "Long John y 5) Variations on the Yiddish tune "Einer ist doch zeyer gut".

#### V. 2. 2. 5. Bélgica

##### **Buyle, Erik**

Obra:

- *Swing, Solf and Jazzy*. Pieza para saxofón (tenor o alto) y piano escrita en 1993. Tiene cuatro movimientos: 1) Allegro, 2) Blue, 3) Poco meno y 4) A tempo.

##### **Couroyer, Bernard**

Saxofonista y compositor belga, nacido en Trahegnies en 1921.

Entre su producción destaca:

- *Improvisation*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1986.

---

<sup>337</sup> *Ibidem*, p. 188.

### **Daneels, François**

Saxofonista de gran prestigio, nacido en Tubize (Brabant) en 1921. Fue profesor del Conservatorio Royal de Bruselas. Como solista y con su cuarteto realizó numerosas giras de conciertos en Europa y EE.UU. Se le puede considerar como uno de los grandes promotores del saxofón clásico en Bélgica. De su trayectoria artística, también hay que destacar sus numerosas grabaciones realizadas para diferentes sellos discográficos importantes.

Dentro de su catálogo hay varias piezas interesantes para diferentes configuraciones. No obstante, por su proximidad al jazz destacaremos:

- *Aria y valse de jazz*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1986.

### **De Jong, Hans (1957)**

Saxofonista, compositor y director de orquesta.

Entre su catálogo cabe destacar:

- *Concertino da camera*. Pieza escrita en 1993 para saxofón alto y once instrumentos.

### **Devreese, Frédéric**

De su catálogo cabe destacar:

- *Ostinati*. Pieza para saxofón alto y orquesta escrita en 1998 y dedicada al saxofonista François Daneels. Consta de tres movimientos: Ostinato-Blues-Finale.
- *Sax Blues* (1989).

### **Goormans, Frank**

Obra:

- *Bipping the Bop*. Pieza inédita para saxofón soprano, bajo y piano escrita en 1998.

### **Guns, Remi**

Obra:

- *A Tribute to Gerry Mulligan*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1996.

### **Hemeryck, Hans**

Obra:

- *Swing Time*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1991.

### **Jean, André**

Obra:

- *Sax battle*. Pieza inédita para saxofón tenor jazz y cuatro saxofones.

### **Muls, André-Jean (1935)**

Destaca como músico de jazz.

Obra:

- *Sax Battle*. Pieza inédita para saxofón alto escrita en 1980.

### **Samyn, Noël**

Saxofonista y alumno de François Daneels, nació en Ménin el año 1945. Después de 1969 se instaló en Canadá.

De sus numerosas obras escritas para saxofón destaca:

- *Swing valse*. Pieza para saxofón alto y piano.

### **Waignein, André**

Trompetista y compositor belga nacido en Mouscron en 1942. Estudió con Roger Boutry y con Oliver Messiaen. Músico esencialmente conocido por sus composiciones para instrumentos de viento. En ellas se puede observar diferentes influencias.

Entre sus obras, cabe destacar:

- *Jazz for Fun*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en el año 2000.

## **V. 2. 2. 6. Brasil**

### **Gnattali, Radamès**

Radamés Gnattali (1906-1988), compositor y pianista brasileño, considerado como el principal guía de la música nacionalista de su generación. Obtuvo grandes éxitos dentro de la música popular.

Nació en Porto Alegre el 27 de enero de 1906 y falleció el 6 de febrero de 1988 en Río de Janeiro. Dentro de su estilo compositivo cabe destacar la extraordinaria orquestación con la cual es tratada cada una de sus piezas. Gran parte de sus obras se pueden enmarcar dentro del estilo neorromántico y neoclásico pero con evidentes rasgos de la música brasileña. El carácter de su música fue relacionado con el jazz sinfónico. Fue miembro de la Academia Brasileña de Música.

Dentro de sus composiciones más importantes destacan sus 14 Brasileñas, de las cuales escribió dos para saxofón:

- *Brasileña No. 7*, pieza inédita escrita en 1957 para saxofón tenor y piano.
- *Brasileña No. 8*, pieza escrita en 1957 para saxofón tenor y piano publicada por la editorial Ricordi.

### V. 2. 2. 7. Canadá

#### **Barnes, Milton**

Director de orquesta y compositor canadiense nacido en Toronto el año 1931. En su obra hay una influencia de los estilos clásicos, del jazz y de la música popular.

Obra:

- *Medley from Blood and Guts*. Pieza para saxofón y orquesta escrita en 1979. Contiene los siguientes movimientos: 1) Disco Derbis, 2) Champagne Cocktails, 3) Champion Rag, 4) Moody Blue, 5) Midnight Midgets, 6) Blues Boggie y 7) Panacea.

#### **Brady, Timothy**

Nació en Québec en 1956.

Obras:

- *Blue Melismas*. Pieza escrita en 2001 para la siguiente instrumentación: saxofón soprano solo y quinteto de viento.
- *Two Chords Less Than a Blues*. Pieza para saxofón tenor, percusión y piano escrita en el año 2000.

#### **Dela, Maurice** (Montreal, 1919-1978)

Organista, compositor y profesor. Su música se caracteriza por un estilo pragmático con una clara influencia del jazz.

Obra:

- *Divertimento*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1972. Consta de cuatro movimientos: 1) Festival, 2) Incantation, 3) Blues y 4) Dance.

#### **Freedman, Harry**

Compositor canadiense de origen polonés, nacido en Lódz en 1922. Vivió en Canadá a partir de 1925. Estudió con Oliver Messiaen, Aaron Copland y Ernst Krenek. Hizo incursiones en el jazz con su ópera *Johnny spielt auf*, pieza escrita en 1927.

Su obra refleja diversas influencias, pero sobre todo su gran predilección por el jazz. Melódicamente podemos observar numerosas síncopas e inflexiones melódicas similares a las conocidas notas blue. Muchos de sus trabajos se pueden encuadrar dentro de la denominada tercera corriente, Third Stream<sup>338</sup>.

Su obra más representativa es:

---

<sup>338</sup> Ibídem, p. 132.

- *Celebration*. Pieza para saxofón solo y orquesta escrita en 1977 y dedicada al mítico saxofonista de jazz Gerry Mulligan.

### **Grant, Bruce**

Obra:

- *Everything Comes from the Blues*. Pieza para saxofón tenor y piano escrita en 1978 y dedicada a B. Weinberger.

### **Harley, James (1959)**

Obra:

- *Jazz*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1985.

### **Hayland, Marc**

Obra:

- *Paraphrase sur un thème de George Gershwin*. Pieza para saxofón alto y piano<sup>339</sup>.

### **Kerr, Billy**

Saxofonista y compositor nacido en Long Island en 1956. Se le puede considerar como un artista de gran talento dentro del mundo del jazz.

Obras:

- *Conversations for Two Baritones*. Pieza para dos saxofones barítonos.
- *Eleven by four*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones escrita en el año 2000.

### **Martin, David L (1926)**

Obra:

- *Jazz Rhapsody*. Pieza para saxofón alto y banda escrita en 1968.

### **Matton, Roger**

Compositor nacido en Granby (Quebec) en 1929. Estudió con Champagne, Nadia Boulanger, Oliver Messiaen y Vaurabourg-Honegger. Los ritmos que utiliza en parte de su música, evidencian su acercamiento al jazz<sup>340</sup>.

Obra:

- *Concerto*. Pieza para saxofón alto, piano, percusión y cuerda escrita en 1948.

### **Mercure, Pierre**

Nació en Montreal en 1927, y falleció en Avallón en 1966. Estudió con Nadia Boulanger y Dallapiccola.

---

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 253.

Londeix introduce una serie de citas de diferentes autores hablando del estilo personal<sup>341</sup>:

En su música explora las sonoridades electrónicas combinándolas con la instrumentación tradicional (BAKER).

. . . influenciado por Stravinsky, Milhaud y Honegger, y también por la música popular americana y el jazz (L. LICHER-LORTIE).

Obra:

- *Tetrachromie*. Pieza para clarinete, saxofón alto, clarinete bajo, percusión y cinta escrita en 1963.

### **Symonds, Norman Alec**

Nació en Nelson (British Columbia) en 1920.<sup>342</sup>

Si observamos la instrumentación que utiliza en algunas de sus piezas, distinguiremos que utiliza el lenguaje de la tercera corriente (Thrid Stream).

Obras:

- *The Nameless Hour*. Pieza para jazzman solista y orquesta.
- *Sylvia*. Pieza para narrador y cuarteto de jazz (saxofón tenor, flauta, piano y bajo) escrita en 1974.
- *Tensions*. Pieza para quinteto de jazz y orquesta escrita en 1962.

## **V. 2. 2. 8. Croacia**

### **Lazar, Milko**

Obra:

- *Stories about Jazz*. Pieza inédita para quinteto de metales y cuarteto de saxofones escrita en el año 2002. Tiene los siguientes movimientos: 1) Blue, 2) Romance y 3) Parade.

---

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>342</sup> *Ibidem*. P. 365.

### **V. 2. 2. 9. Cuba**

#### **D’Rivera, Paquito**

Compositor, saxofonista y clarinetista de jazz. Destaca en la fusión del jazz con la música latina. Posee una amplia discografía y tiene colaboraciones con los más importantes jazzmen del siglo XX.

Dentro de su catálogo vamos a destacar sus piezas para cuarteto de saxofones:

- *Elegy to Eric Dolphy*. Pieza escrita en 1976.
- *New York Suite*. Pieza escrita en 1987.
- *Wapango*. Pieza escrita en 1975.

### **V. 2. 2. 10. Dinamarca**

#### **Bentzon, Niels Viggo**

Compositor danés nacido en Copenhage en 1919.

Aunque su estilo fundamental se ha quedado excepcionalmente estable, Bentzon es un hombre con conocimiento cultural formidable y conocedor de los nuevos desarrollos artísticos. En parte de su música evidencia su interés por la incursión de la tercera corriente en Escandinavia.

Obras:

- *Emancipatio, op. 471*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1985.
- *Sonata, op.320*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1973. Tiene los siguientes movimientos: 1) Allegro, 2) Andante y 3) Allegro moderato.
- *Sonata, op. 478*. Pieza para saxofón soprano y piano escrita en 1985.
- *Sonata, op. 484*. Pieza para saxofón tenor y piano escrita en 1985.
- *Sonata, op. 485*. Pieza para saxofón barítono y piano escrita en 1986.
- *Sonata, op. 540*. Pieza para saxofón barítono y piano escrita en 1989.
- *Sonatina, op.498*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1986.

#### **Hendze, Jesper (1955)**

Percusionista y compositor de jazz.

Obra:

- *The Beauty of the Beast*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1990.

### V. 2. 2. 11. Escocia

#### Matheson, Iain

Obra:

- *Intrada, Blues and Allegro*. Pieza inédita para saxofón soprano y marimba.

### V. 2. 2. 12. España

#### Alís, Román

Compositor español que nació en la isla de Palma de Mallorca en el año 1931. Estudió composición con Zamacois, Pich y Toldrá. Actualmente, es profesor de composición del Conservatorio Superior de Madrid. Es un compositor que destaca en la utilización de técnicas contemporáneas como el atonalismo, serialismo y dodecafonismo. Utiliza técnicas muy próximas al lenguaje jazzístico.

Dentro de las piezas editadas de su catálogo las más representativas son:

- *Saxosas*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1997. Es un palíndromo musical para saxofón alto y piano. Esta obra, fue la obra obligada en el IV Concurso Internacional de Saxofón “Villa de San Juan” por encargo de la Fundación Sax-Ensemble, bajo la colaboración del Fondo Sinfónico de la Sociedad General de Autores y Editores. Toda la obra está construida mediante la utilización de cuartas descendentes y quintas descendentes. Este recurso es muy utilizado en el jazz no sólo para la construcción de melodías, sino para la elaboración de progresiones armónicas. En la obra, el compositor introduce efectos que se utilizan en la música contemporánea como los glissandos, frullati, bisbigliandos (cambios de timbre mediante llaves), diferentes acentos, slap, efectos que también son muy utilizados en la improvisación jazzística.
- *Ámbitos, Op. 135*. Pieza para saxofón solo escrita en 1982 y dedicada al catedrático de saxofón del Real Conservatorio de Música de Madrid Manuel Miján. Contiene tres movimientos y se puede considerar como una pieza de dificultad elevada: 1) Allegro acentuado y con brío, 2) Moderato muy calmado y 3) Allegro vivo y marcial.

#### Casas, P.

Obra:

- *Cuatro improvisaciones*. Pieza inédita para saxofón alto y piano escrita en 1997.

### **Grimal-Olmos, Rafael**

Rafael Grimal Olmos nació en La Habana (Cuba) en 1945, ciudad donde empezó sus estudios musicales de piano, clarinete y armonía. Trabajó en la Banda Municipal de La Habana y colaboró como profesor titular en la Orquesta Sinfónica de La Habana.

Posteriormente se trasladó a Barcelona, donde continuó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música del Liceo. Ha obtenido numerosos reconocimientos y en la actualidad es catedrático de clarinete del Conservatorio Superior de Música del Liceo.

Amplió sus estudios de flauta travesera, saxofón, armonía, contrapunto, fuga, composición, instrumentación y dirección de orquesta en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona<sup>343</sup>.

Como compositor ha escrito obras para diferentes configuraciones. Dentro del repertorio para saxofón cabe destacar:

- *Concertino en Do Majeur*. Pieza para dos saxofones altos y piano escrita en 1993.

### **Legido, Jesús**

Pianista y compositor, nacido en Valladolid en 1943. Estudió con Xavier Montsalvatge, Antón García Abril y Román Alís. Comparte su actividad compositiva con la labor docente en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid.

En su catálogo figuran obras para distintas agrupaciones instrumentales, cámara, piano, órgano, orquesta y una amplia parcela dedicada a la música vocal. Para saxofón cabe destacar por su influencia jazzística<sup>344</sup>:

- *Sketches for jazz*. Pieza inédita para saxofón y piano escrita en 1991 y dedicada a Manuel Miján, catedrático de saxofón del Real Conservatorio de Música de Madrid. Tiene los siguientes movimientos: 1) Foxtrot, 2) Blues y 3) Ostinato.

### **Sambeat, Perico**

Perico Sambeat es uno de los saxofonistas jazzman de la Comunidad Valenciana de mayor prestigio a nivel nacional e internacional.

Nacido en Valencia en 1962, a los seis años de edad comienza a estudiar piano y solfeo. En 1980 comienza el aprendizaje del saxofón de manera autodidacta. Se traslada a Barcelona en 1982, donde concluye sus estudios clásicos de flauta al tiempo que se integra en el Taller de Músics, donde estudia armonía y arreglos con Zé Eduardo. Ha tocado en festivales y

---

<sup>343</sup> “Rafael Grimal Olmos.” *Wikipedia, la enciclopedia libre*. S.f. En línea. Disponible en: [http://ca.wikipedia.org/wiki/Rafael\\_Grimal\\_Olmos](http://ca.wikipedia.org/wiki/Rafael_Grimal_Olmos) (24 de abril de 2006).

<sup>344</sup> Jesús Legido. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.pilarcabrera.com/composers/legido1sp.htm> (24 de abril de 2006).

clubes por todo el mundo. En 1991 se traslada a la *New School* de Nueva York, donde tiene la oportunidad de tocar junto a profesionales de la talla de Lee Konitz, Jimmy Cobb, o Joe Chambers. Su carrera profesional, larga y prolífica, tiene un mérito que pocos músicos han alcanzado. Cabe destacar los trabajos realizados junto con músicos tan importantes como Steve Lacy, Daniel Humair, Fred Hersch, Louis Belson, Bob Mintzer, Pat Metheny o María Schneider.

Como intérprete y compositor ha recibido numerosos premios importantes tanto a nivel nacional como internacional<sup>345</sup>.

Obra:

- *Solo*. Pieza inédita para saxofón solo.

### **Santandreu Gregori, Jesús**

Saxofonista y compositor valenciano de jazz de reconocido prestigio.

Obra:

- *Fantasia sobre conceptos modales*. Pieza inédita para saxofón solo estrenada por David Alonso Serena en el Congreso Mundial de Saxofón celebrado en España en 1997.

### **Tena, Enrique de**

Nace en Corbera (Valencia), donde comienza sus estudios musicales en la Escuela de Música de la Banda Local. En 1972 ingresa en el Conservatorio Superior de Música de Valencia para cursar todas las asignaturas correspondientes a los títulos de Grado Elemental, Medio y Superior de Saxofón. Posteriormente, se trasladará a Madrid donde finalizará sus estudios de armonía, contrapunto, fuga, composición, piano y dirección de orquesta.

Actualmente, forma parte del cuarteto de saxofonistas de Madrid y es profesor solista de la Banda Sinfónica de Madrid<sup>346</sup>.

Muchas de sus obras evidencian un acercamiento al jazz. Las más representativas son:

- *Euritmia*. Pieza para saxofón alto y piano o banda sinfónica escrita en 1996.
- *Sax-Lot*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1999.
- *Valset*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1999.

---

<sup>345</sup> Perico Sambeat. *Biografías del Jazz*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.apoloybaco.com/pericosambeatbiografia.htm> (24 de abril de 2006).

<sup>346</sup> Información extraída de las siguientes fuentes: “Cursos de Verano 2005”. S.f. En línea. Disponible en: [http://tavira.uca.es/meridianos/199/Verano\\_Escorial.pdf](http://tavira.uca.es/meridianos/199/Verano_Escorial.pdf) (24 de abril de 2006).

“Cuarteto de saxofonistas de Madrid.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.opus102.com/Interpretes/Madrid.SQ.html> (24 de abril de 2006).

- *Trepidant*. Pieza para saxofón alto y piano.
- *Sax aequo*. Pieza para dos saxofones altos y marimba escrita en 2007.

### V. 2. 2. 13. Estados Unidos

#### Alberty, Craig

Alberty estudió música en la Universidad de Dakota del Sur y en la Universidad del Estado de Arkansas. Tiene más de cuarenta publicaciones destacando obras para banda de concierto y conjunto de jazz.

Antes de iniciar un programa de música electrónica en la universidad de Dakota del Sur en 1988, enseñó música instrumental en escuelas públicas en Iowa y Dakota del Sur. En 1996 se le ofreció la oportunidad de empezar un nuevo programa de música instrumental en la Universidad de Francis Marion en Florence, Carolina del Sur. En la actualidad, todavía sigue desempeñando ese cargo, dirigiendo conjuntos de jazz y enseñando teoría de la música<sup>347</sup>.

Obras:

- *Sonata*. Pieza inédita para saxofón y piano escrita en el año 2000.
- *Bricodeth*. Pieza para un saxofón (soprano y alto) y midi. Su creación fue en el Congreso Mundial de saxofón de Montreal en el año 2000 a cargo de Dr. Kenneth Carroll.

#### Albrecht, Ronald (1952)

Dr. Ronald Albrecht ha recibido la “Excellence in Teaching Award from Simpson College”, y fue escogido en Jaycees como un joven destacado de América por los EE.UU.<sup>348</sup>

Tiene composiciones con influencia del jazz publicadas por Tap Music Publications, Roncorp Publishing, Inc. (New Jersey), Alberta Keys Music Publishing Co. Ltd. (Calgary, Canada) y Foster Music Co. (Illinois).

Entre sus piezas más interesantes destaca<sup>349</sup>:

---

<sup>347</sup> FMU News. 9 de febrero de 1999. En línea. Disponible en: <http://www.fmarion.edu/news/-1999992966/-1999966381/-1999735148.htm> (10 de octubre de 2005).

“Joyous Noise Music.” S.f. En línea. Disponible en: [http://www.joyousnoisemusic.com/index.cfm/page/ptype=page/page\\_cd=info/info.htm](http://www.joyousnoisemusic.com/index.cfm/page/ptype=page/page_cd=info/info.htm) (10 de octubre de 2005).

<sup>348</sup> “Simpson College.” 21 de septiembre de 2005. En línea. Disponible en: <http://www.simpson.edu/music/faculty/albrecht.html> (11 de octubre de 2005).

<sup>349</sup> Southwood, Jon. “*Iowa Composers concert: Inspirational.*” 2004. En línea. Disponible en: <http://72.14.207.104/search?q=cache:tB62SouEwA8J:www.iowacomposers.org/ICF-Newsletter- May2004.pdf>

- *Masada*. Pieza inédita para saxofón alto y piano escrita en el año 2003. Consta de un solo movimiento en el cual se retrata musicalmente parte de las ideas y las emociones relacionadas con uno de los eventos más históricos e importantes en la historia judía. El término Masada tiene su origen en el lenguaje hebreo (del hebreo, Metsada; ‘fortaleza’), antigua fortificación en la cumbre de una montaña en el desierto, a unos 48 km al sureste de Jerusalén, escenario de la última resistencia llevada a cabo por los zelotes judíos en su revuelta contra el dominio romano (66-73 d.C.).

### **Albridge, Robert**

Robert Aldridge (nacido: 1954, Richmond, VA) ha sobreescrito sesenta obras para orquestas, ópera, música-teatro, baile, cuarteto de cuerda, solista y conjuntos de cámara. Su música ha sido interpretada en todos los Estados Unidos, Europa y Japón. Ha recibido numerosas becas y premios importantes como el de la fundación de Guggenheim (2002), la Academia Estadounidense de las Artes y las Letras (2000), Fundación Nacional de las Artes, etc.

Sus composiciones son publicadas por editoriales como Schirmer y Dorn. Tiene el doctorado de composición de la escuela de música de Yale, un master de composición del conservatorio de música de New England, y una licenciatura en literatura inglesa de la Universidad de Madison, Wisconsin.<sup>350</sup>

Obra:

- *Sound Moves Blues*. Pieza inédita para saxofón soprano, clarinete y piano escrita en 1999 y dedicada a Sound Mooves.

### **Amram, David Werner**

Compositor y director de orquesta americano, nacido en Filadelfia en 1930. Estudió con el compositor V. Gianini. Se puede considerar como uno de los músicos americanos más versátiles de la historia del siglo XX, ya que en su obra muestra su interés por diferentes tendencias como la música contemporánea, la música de película, el jazz, e incluso por el teatro.

---

+masada%2BAlbrecht%2BRonald&hl=es (11 de Octubre de 2005).

<sup>350</sup> “Montclair State University.” *Department of Music*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.montclair.edu/Pages/Music/pages/faculty/specialists/raldridge.html> (11 de octubre de 2005).

. . . Nunca traté de demostrar algo escribiendo música. . . la música es un mundo (Amram, David Werner).<sup>351</sup>

Amram empezó las lecciones de piano a los siete años. Experimentó con la trompeta y tocó en diferentes conjuntos de cámara interpretando tanto jazz como música clásica, algo insólito en esa época. Esto contribuyó firmemente a su convicción de que los dos géneros podían reforzarse uno con el otro.<sup>352</sup>

Obra:

- *After the fall*. Pieza para flauta, trompa, saxofón tenor, percusión, piano, viola, violín y bajo.
- *Ode to Lord Buckley*. Concierto para saxofón alto y orquesta (banda o piano) escrita en 1980. Consta de tres movimientos: 1) Overtura, 2) Balada y 3) Taxim.
- *Trio*. Pieza para saxofón tenor, trompa y fagot escrita en 1965. Consta de los siguientes movimientos: 1) Allegro Moderato, 2) Andante casi un poco adagio, 3) Allegro con brío y 4) Epílogo.

#### **Anderson, Thomas Jefferson (1928)**

Su música refleja una fusión entre elementos del jazz y del post-serialismo. Tiene una predilección por la utilización de ritmos complejos y su instrumentación colorística queda patente en cada una de sus composiciones.

Obras<sup>353</sup>:

- *Intermezzi*. Pieza para clarinete, saxofón alto y piano escrita en 1983.
- *Re-creation*. Pieza inédita para saxofón alto, viola, violonchelo, piano y tamtam escrita en 1978.
- *Variations of a Theme by M. B. Tolson*. Pieza inédita para saxofón soprano, trompeta, trombón, violín, violonchelo y piano escrita en 1969 y dedicada a Louis Anderson.
- *What Ever Happened to the Big Bands?* Pieza para saxofón alto, trompeta y trombón escrita en 1991.

---

<sup>351</sup> Milken Archive. "David Amram." S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.milkenarchive.org/artists/artists.taf?artistid=181> (13 de octubre de 2005).

<sup>352</sup> *Ibidem*.

<sup>353</sup> T. J. Anderson Composer. S.f. En línea. Disponible en: [www2.emji.net/tjanderson/](http://www2.emji.net/tjanderson/) - 4k - (9 de octubre de 2005).

### **Anderson, Tommy Joe (1947)**

Obra:

- *Bop in 2*. Pieza para saxofón alto y cinta escrita en 1998.<sup>354</sup>

### **Applebaum, Mark**

Pianista y compositor, nacido en Chicago en el año 1967. Sus actividades dentro de la composición abarcan campos expresamente diferentes: música acústica contemporánea, música electroacústica y jazz.

Como intérprete, cabe destacar su labor realizada dentro de las siguientes formaciones: Mark Applebaum Trio y Applebaum Jazz Piano Duo, dúo formado con su padre Robert, jazzman de reconocido prestigio<sup>355</sup>.

Obra:

- *Neo-Tribes*. Pieza para saxofón solo compuesta en el otoño de 1997 en la Universidad del Estado de Mississippi. La pieza consta de cuatro secciones heterogéneas determinadas por tres motivos musicales. Estos motivos pueden ser organizados en cualquier orden entre las cuatro secciones determinantes. Dentro de los motivos, el intérprete improvisa estableciendo el material. Además, estos materiales son modificados de acuerdo con la información comprendida dentro de cada material precedente.

El oyente experimentado podría reconocer tres influencias principales, todas ellas provenientes de formulaciones clásicas modernistas: de la canción *Brian Ferneyhough's Cassandra's Dream Song* (1970), de *Roman Haubenstock-Ramati's Mobile* (1960) de Shakespeare y de *Klavierstücke XI* (1956) de Karlheinz Stockhausen<sup>356</sup>.

### **Arnold, Jay**

De su catálogo cabe destacar:

- *Jazz Saxophone Basics for Improvisation* (1982).
- *Jazz Saxophone Studies in Improvisation* (1982).

---

<sup>354</sup> NACUSA. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.music-usa.org/nacusa/cusa\\_s99.html](http://www.music-usa.org/nacusa/cusa_s99.html) (13 de octubre de 2005).

<sup>355</sup> François Couture. *All Music Guide*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.emusic.com/artist/11486/11486318.html> (13 de octubre de 2005).

<sup>356</sup> Applebaum, Mark. S.f. En línea. Disponible en: <http://innova.mu/notes/628.htm> (13 de octubre de 2005).

**Ash, Robert D. (1980)**

Obra:

- *Dark Blue*. Pieza inédita para saxofón alto y ensemble de viento escrita en 2003.

**Asia, Daniel**

Compositor americano que nació en Seattle en 1953. Estudió con el propulsor de la tercera corriente, Gunther Schuller. En su obra podemos apreciar un genuino espíritu creativo.

Entre las obras orquestales del compositor cabe destacar sus cuatro sinfonías, un concierto para piano y un concierto para violonchelo. También ha escrito para conjuntos de cámara y para solistas. Muchas de sus piezas han sido interpretadas por las mejores orquestas a nivel mundial y dirigidas por los mejores directores de orquesta como Zdenek Macal, Jesús López-Cobos, Eiji Oue, Lawrence Leighton Smith, Hermann Michael, Carl St. Clair, James Sedares, Stuart Malina, Robert Bernhardt, George Hanson, Jonathan Shames, Christopher Kendall, y Ralph Shapey.

Es fundador y codirector del ensemble contemporáneo Musical Elements. Actualmente, es catedrático de composición y jefe del departamento de composición de la Universidad de Arizona, Tucson<sup>357</sup>.

Obra:

- *The Alex Set*. Pieza para saxofón solo (u oboe) escrita entre 1971/94/96 y dedicada a Alex Klein. Tiene los siguientes cuatro movimientos: 1) Alex I, 2) Interlude I, 3) Alex II, 4) Interlude II y 5) Alex III.

En 1971, como un estudiante universitario en la Universidad de Hampshire, y bajo la tutoría de Randall McClellan, escribió el primer movimiento de la pieza. Durante esa época conocía al oboísta Alex Klein, de ahí el título de la pieza. En el invierno de 1995, Alex Klein le sugirió que escribiera más música para oboe. Fue a partir de ese momento cuando comenzó a escribir la continuación del primer movimiento. Dentro de las ventajas con las que se encontró el compositor, la más significativa fue que su forma de componer había cambiado y evolucionado favorablemente. Este cambio se puede observar en el transcurso de la pieza<sup>358</sup>.

**Austin, Larry**

Nació en Duncan, Oklahoma en 1930. Estudió con Viote Archer, Darius Milhaud y

---

<sup>357</sup> Daniel Asia. “*Biography*.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.danielasia.net/info.asp?pb=144&pg=1> (17 de octubre de 2005).

<sup>358</sup> Daniel Asia. “*Works Information, The Alex Set*.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.danielasia.net/info.asp?pgs=workinfo&work=405> (17 de octubre de 2005).

Andrew Imbrie. Introduce el concepto de improvisación coordinada, dándole el nombre de “Open Styles”. Su obra manifiesta un perfil idiomático con distintivos de la música jazzística.

De su faceta como compositor cabe destacar su éxito tanto en la música tradicional como en la experimental. Sus obras han sido interpretadas por las mejores agrupaciones de cámara y orquestas del momento: Orquesta Filarmónica de Nueva York, Orquesta Sinfónica de Boston, etc.

Desde 1964, Austin ha escrito más de ochenta obras incorporando medios electrónicos en la mayoría de ellas: combinaciones de cinta, equipos electrónicos y procesamiento de computadora de tiempo real, entre otros procedimientos<sup>359</sup>.

Leonard Bernstein, durante una retransmisión de la CBS en el programa “Jazz in the Concert Hall”, incluyó la versión realizada por él mismo con la orquesta New York Philharmonic de la pieza *Improvisations for Orchestra and Jazz Soloists* de Austin Larry (Marzo, 1964). En esta retransmisión, este mítico director de orquesta y compositor habla de lo bien que están incorporados los elementos del jazz en la música seria<sup>360</sup>.

Obras:

- *Homecoming*. Cantata para saxofón alto o voz soprano y quinteto de jazz escrita en 1959.
- *Improvisations for Orchestra and Jazz Solist*. Pieza inédita para tres saxofones (alto, tenor y barítono), trompeta, clarinete, bajo, percusión y orquesta.
- *J.B. Larry Plus*. Pieza para saxofón y cinta.
- *Tarogato!* Pieza para saxofón soprano, bailarín y cinta escrita en 1997. Fue encargada por Esther Lamneck (clarinetista).

### **Bach, Jan**

Compositor americano nacido en Forrest (Illinois) en 1937. Se doctoró en composición en la Universidad de Urbana (Illinois). Estudió composición con Roberto Gerhard, Aaron Copland, Kenneth Gaburo, Robert Kelly y Thea Musgrave. Desde 1966 ha enseñado teoría y composición en la Universidad de Illinois del norte en DeKalb.

---

<sup>359</sup> Información biográfica extraída de las siguientes fuentes:

Larry Austin. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.music.unt.edu/cemi/larry\\_austin/LAnotes.htm](http://www.music.unt.edu/cemi/larry_austin/LAnotes.htm) (19 de octubre de 2005).

Larry Austin. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.music.unt.edu/cemi/larry\\_austin/](http://www.music.unt.edu/cemi/larry_austin/) (19 de octubre de 2005).

<sup>360</sup> Larry Austin. “*Leonard Bernstein*.” S.f. En línea. Disponible en: [http://www.music.unt.edu/cemi/larry\\_austin/LARevs.htm](http://www.music.unt.edu/cemi/larry_austin/LARevs.htm) (19 de octubre de 2005).

Dentro del ámbito de la docencia y de la composición ha recibido diferentes premios importantes, destacando el premio de enseñanza “the Excellence in Teaching award”, primer premio del Concurso de Estudiantes BMI, seis de sus piezas han sido nominadas para los Premios de Música Pulitzer<sup>361</sup>.

Entre sus obras para saxofón cabe destacar:

- *Helix*. Pieza para saxofón alto y ensemble escrita en 1983. Esta pieza fue encargada por la Asociación Nacional de Instructores del Colegio de Viento y Percusión. En ella, yuxtapone diversos elementos estilísticos de forma ecléctica y muy bien unificado.
- *My very first Solo*. Pieza para saxofón alto y piano eléctrico escrita en 1974 y dedicada a Miller Sigmon, músico de la Banda de la Marina de los EE.UU.

### **Baile, Paul**

Saxofonista de jazz con reconocido prestigio y con residencia en París.

Obra:

- *Jazz-10 Thèmes et improvisations*. Pieza para saxofón alto solo escrita en 1990.

### **Baker, David Nathaniel**

Compositor y músico de jazz nacido en Indianápolis en 1931. Estudió con Gunther Schuller y con George Russel, entre otros. Es catedrático del Departamento de Jazz en la Universidad de Indiana. Durante los 14 años anteriores a este cargo, ha desempeñado la labor de director artístico y director de la orquesta de Masterworks de Jazz de Smithsonian. Ha escrito más de 70 libros sobre la improvisación de jazz, composición de jazz, pedagogía de jazz, cómo aprender las melodías, cómo practicar, y otros temas relacionados con esta materia. Sus obras perpetran una fusión entre la improvisación del jazz y las técnicas más vanguardistas desarrolladas en la música seria<sup>362</sup>.

Según la revista *Jazz Educación Journal*, David Nathaniel Baker es considerado como uno de los principales pioneros del desarrollo educativo del jazz en los Estados Unidos.

Obras:

- *Concerto*. Pieza para saxofón tenor y orquesta de cámara escrita en 1987 y dedicada a E. Krivda. Consta de tres movimientos: 1) Jubilee, 2) Spiritual y 3) Ostinato Blues Waltz.

---

<sup>361</sup> “Jan Bach’s Music Pages.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.janbach.com/> (20 de octubre de 2005).

<sup>362</sup> “Jazz in America.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.jazzinamerica.org/authors.asp?AuthorID=2> (20 de octubre de 2005).

- *Ellingtones*. Es una fantasía para saxofón tenor y orquesta escrita en 1987 y comisionada por la Orquesta Filarmónica de Nueva York para el legendario saxofonista Dexter Gordon y su trío. Dexter Gordon es reconocido como uno de los jazzman más talentosos. En 1989 participó en su estreno junto con la Orquesta Filarmónica de Tokio (Drew Massey). Esta pieza es un intento de captar el espíritu de Duke Ellington. En la pieza utiliza citas de las piezas más representativas de Ellington<sup>363</sup>.
- *Faces of the Blues*. Pieza para saxofón alto y cuarteto de saxofones escrita en 1988 y dedicada a F. Bongiorno.

### **Barnes, James**

Profesor y compositor americano nacido en 1949. Es miembro del Departamento de Teoría y Composición de la Universidad de Kansas. Sus publicaciones para banda y orquesta son interpretadas por numerosas agrupaciones en Estados Unidos y en Europa. Desde 1984, su música ha sido publicada exclusivamente por la compañía de música Southern Music Company de San Antonio, Texas<sup>364</sup>.

Obra:

- *Arioso and Presto, Op.108*. Pieza para saxofón alto y banda (con reducción de piano) escrita en el año 2000.

### **Bay, Bill**

Compositor, guitarrista y trompetista. Está experimentado en el jazz y en el rock. Se licenció en la Universidad de Washintong de St. Louis.

Dentro de sus piezas y métodos para saxofón, cabe destacar:

- *Sax Improvisations*.
- *Jazz Sax Studies*. Método para perfeccionar el fraseo y articulación jazzística escrito en 1979.

---

<sup>363</sup> MUSICAL BORROWING: An Annotated Bibliography. 4 de junio de 2003. En línea. Disponible en: <http://www.music.indiana.edu/borrowing/browseab.html> (20 de octubre de 2005).

<sup>364</sup> “The University of Kansas.” *School of Fine Arts Department of Music and Dance*. 23 de junio de 2005. En línea. Disponible en: <http://www.ku.edu/~sfa/mad/faculty/barnes.html> (20 de octubre de 2005).

Ejemplo 252. Bay, Hill; *Jazz Sax Studies*, p. 4:

The image displays musical notation for Example 252. It features two main sections: 'Phrase #1' and 'Coral Riff'.  
**Phrase #1**: The top staff shows a melodic line with rhythmic markings 'Doo Doo', 'Doo Doo', and 'Doo Doo'. Below it, a note reads 'This phrase should be played as if one was reading:'. The bottom staff shows a corresponding bass line.  
**Coral Riff**: This section consists of three staves. The top staff is a melodic line, and the two bottom staves are bass lines, all featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

Basic  
Rhythmic  
Concepts  
for Jazz and  
Contemporary  
Phrasing

Fuente: Bay, Bill. *Jazz Sax Studies*. Alemania: Heinz Dreschler, 1979.

### **Bell, Larry Thomas (1952)**

Este compositor americano fue reconocido por el *Chicago Tribune* como “*un talento muy importante*”. Entre muchos de los premios que posee cabe destacar el Premio Roma y el Premio Charles Ives otorgado por la Academia de las Artes y las Ciencias de EE. UU. Ha sido residente en los siguientes sitios: Bennington College, Woodstock/Fringe Festival, American Academy de Roma, Virginia Center for the Creative Arts, Bellagio Study and Conference Center, y en la MacDowell Colony<sup>365</sup>.

Obras<sup>366</sup>:

- *Caprice N°5, op. 57*. Pieza inédita para saxofón alto solo escrita en el año 2000 y dedicada a Russell Peterson, quien la estrenó por primera vez el 25 de Septiembre del 2002 en Moorehead. Esta pieza es de difícil ejecución por la utilización del registro sobreagudo.
- *Mahler in Blue Light*. Pieza para saxofón alto o clarinete, violonchelo y piano escrita en 1996. Fue un encargo de World-Wide Concurrent and Premieres. Consta de los siguientes cuatro movimientos: 1) Fantasy and Fugue, 2) Intermezzo, 3) Variations on a Theme by Mahler y 4) Rondo Finale.

### **Bennet, Richard Rodney (1936)**

Dentro del apartado II. 3. 10 se hace mención de este gran compositor en cuanto a la utilización del saxofón dentro de la orquesta. En este breve apartado citaremos algunas de sus

<sup>365</sup> “Larry Bell.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.larrybellmusic.com/bio.htm> (20 de octubre de 2005).

<sup>366</sup> “Catalogue of music of Larry Bell.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.larrybellmusic.com/catalogue/opus57.html> (20 de octubre de 2005).

piezas para saxofón dentro del repertorio concertante y música de cámara<sup>367</sup>:

- *Conversations*. Pieza para dos saxofones altos o tenores escrita en 1961.
  - *Comedia I*. Pieza para flauta, saxofón alto, clarinete bajo, trompeta, violonchelo y percusión escrita en 1972.
  - *Concerto for Stan Getz*. Pieza inédita para saxofón tenor, timbales y cuerda. Tiene tres movimientos: 1) Con fuoco, 2) Elegy y 3) Con brio.
  - *Jazz Pastorale*. Pieza para voz o saxofón soprano y ensemble de instrumentos escrita en 1969.
- Etc.

### **Berger, David**

Trompetista, compositor, arreglista y educador, nacido en Nueva York en 1948. Estudió en Berklee a comienzos de 1960. Como instrumentista cabe destacar la labor realizada en el prestigioso grupo de jazz Chuck Israels'.<sup>368</sup>

Obras:

- *Contemporani Jazz Studies*.
- *Caleb and Kate*. Pieza para cuarteto de saxofones.

### **Bergeron, Thomas**

Saxofonista de jazz, profesor y compositor americano, nacido en 1952. Estudió con el mítico saxofonista Donald Sinta. Es un gran improvisador y en su estilo se pueden apreciar influencias de jazzmen como Charlie Parker, John Coltrane, Cannonball Adderley, Sam Rivers y Keith Jarrett<sup>369</sup>.

Entre sus obras cabe destacar:

- *Mukilteo and Tadasana*. Pieza para saxofón alto, trombón, bajo y percusión escrita en el año 2000. El estilo de la pieza nos refleja el doo-wop blues, estilo surgido en la década de los 50.

---

<sup>367</sup> "Richard Rodney Bennet-Work list." S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.chesternovello.com/composer/105/worklist/full.html> (25 de octubre de 2005).

<sup>368</sup> Swingmusic.net. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.swingmusic.net/Big\\_Bandleaders\\_Conductors\\_David\\_Berger.html](http://www.swingmusic.net/Big_Bandleaders_Conductors_David_Berger.html) (26 de octubre de 2005).

<sup>369</sup> "Teal Creek Music Jazz Artists." S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.tealcreekmusic.com/artists/Bergeron2.htm> (26 de octubre de 2005).

"Western Oregon University. Music Faculty." S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.wou.edu/las/creativearts/music/bergero.htm> (26 de octubre de 2005).

- *Saxalone 3: "Rubber Waltz"*. Pieza para saxofón solo escrita en 1996. Además de Saxalone 3, posee cinco más con el mismo nombre pero de diferente carácter (*Saxalone 1, Saxalone 2, Saxalone 4, Saxalone 5 y Saxalone 6*).

#### **Bestor, Charles (1924)**

Charles Bestor, en su música más reciente, sobre todo en la electrónica, incorpora dentro de sus estructuras elementos melódicos, armónicos y rítmicos derivados del jazz<sup>370</sup>.

Obra:

- *Suite for alto saxophone & percusión*. Pieza para saxofón alto y percusión escrita en 1982 y dedicada a L. Klock. Consta de seis movimientos: 1) Prelude, 2) Chaconne, 3) Moto perpetuo, 4) Aubade, 5) Scherzo y 6) Postlude.

#### **Bland, Leland (1940)**

Obra:

- *Jazz Suite*.<sup>371</sup> Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1999. Fue encargada por Dr. Shelley Jagow para la agrupación Wright State Saxophone Quartet, formación que realizó el primer estreno en la conferencia de la Asociación de educación de música de Ohio en 1999.

#### **Boitos, James**

Saxofonista de jazz nacido en 1946. Tiene tres piezas inéditas escritas para saxofón y piano, en las cuales se pueden apreciar elementos de jazz<sup>372</sup>:

- *Conversations: Lament-Goin 'to Charm-Jive Talkin'*.
- *Song for Nicole*.
- *Sweet Candy*.

#### **Boone, Benjamin (1963)**

Obra:

- *The Gospel Hour*. Pieza para saxofón alto y tuba escrita en 1991.

#### **Brandon, Seymour**

Profesor y compositor americano nacido en 1945.

En su amplia producción hay influencias de J. S. Bach (*Bachburg Concerto No1*), de la

---

<sup>370</sup> "Charles L. Bestor." S.f. En línea. Disponible en: <http://www-vms.oit.umass.edu/~bestor/> (26 de octubre de 2005).

<sup>371</sup> "Passport. University Center for International Education Newsletter." Agosto 2005. En línea. Disponible en: <http://www.wright.edu/ucie/events/passport/fall05news.html> (27 de octubre de 2005).

<sup>372</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 42.

música popular y folclórica española (*Four Spanish Dances*) y del jazz, destacando:

- *Two Vignettes*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en el año 2002. Contiene los siguientes movimientos: 1) Moderato with swing feel y 2) Allegro ritmico.

### **Brant, Henry Dreyfus**

Compositor americano de origen canadiense, nacido en Montreal en 1913. Fue pionero en incluir elementos del jazz y cultura popular en la música de concierto<sup>373</sup>.

Entre sus piezas cabe destacar:

- *Strength through Joy in Dresden*. Pieza inédita para saxofón alto, oboe y piano.

### **Braxton, Anthony Delano**

Compositor y saxofonista de jazz americano, nacido en Chicago en 1945. Estudió con J. Gell. Utilizó nuevos enfoques estructurales y nuevos métodos compositivos empleando como base las matemáticas e incorporando elementos jazzísticos.<sup>374</sup>

El gran pianista español Tete Montoliu (1933-1997), le acompañó en numerosas giras de conciertos.

Entre sus piezas cabe destacar *Composition No. 22*, *Composition No. 65*, *Composition No. 12* y *Composition No. 132*.

### **Brazinski, Frank William**

Obra:

- *Blue on Blue on Blue*. Pieza para quinteto de saxofones.

### **Burnette, Sonny**

Compositor y saxofonista jazzman americano, nacido en 1952.

Obra:

- *Jazz Base Music*. Pieza inédita para saxofón alto y piano escrita en 1978.

### **Caltabiano, Ronald (1959)**

Estudió con Elliott Carter, Vincent Persichetti, Peter Maxwell Davies, Harold Farberman y Gennadi Rozdesvensky.

La música de Ronald Caltabiano ha sido aclamada por haber conseguido una síntesis extraordinaria del modernismo y el romanticismo, de la violencia y el lirismo, de la integridad y la asequibilidad.

Posee premios muy importantes como el de la Academia de las Artes y las Letras de

---

<sup>373</sup> *Ibidem*, p. 49-50.

<sup>374</sup> *Ibidem*, p. 50.

Estados Unidos y el premio de la fundación de Guggenheim, entre otros<sup>375</sup>.

Obra:

- *Concerto*. Pieza para saxofón alto y orquesta escrita en 1983. Su estreno corrió a cargo de la Orquesta de San Francisco en 1986. Contiene un solo movimiento.

### **Caravan, Ronald L.**

Clarinetista, saxofonista y compositor americano nacido en Pottsville (Pensilvania) en 1946. Estudió con W. Willet y Sigurd Rascher.

Obra:

- *Soliloquy & Celebration-“A tribute to the Classic Jazz Saxophonist Paul Desmond”*. Pieza para saxofón soprano y piano escrita en 1996.

### **Chagrin, Francis**

Fue un compositor prolífico y versátil que escribió música seria, música ligera, música de cámara, música para teatro, para ballet, para televisión y para más de 200 películas de todo tipo. La influencia jazzística se pone de manifiesto en obras como<sup>376</sup>:

- *2 Studies for Jazz Quartet*. Pieza para trompeta, saxofón, bajo y batería escrita en 1959.

### **Chattaway, Jay**

Jay Chattaway, nació en Monongahela. Se licenció en música en 1968 en la Universidad de West (Virginia). Cabe destacar su labor realizada como compositor y arreglista de jazz. Ha sido nominado cuatro veces en los premios Grammy dentro del apartado de jazz<sup>377</sup>.

Obra:

- *The Prize*. Pieza inédita para saxofón y ensemble de jazz escrita en 1988.

### **Clay, Paul**

Paul Clay es un músico que ha trabajado en una gran variedad de medios de

---

<sup>375</sup> Información extraída de las siguientes fuentes:

“Ronald Caltabiano Biography.” Biography of American Composer Ronald Caltabiano. 21 de agosto de 2005. En línea. Disponible en: <http://www.caltabiano.net/bio.html> (1 de febrero de 2006).

Program notes. *Caltabiano Concerto for Alto Saxophone*. 12 de mayo de 2002. En línea. Disponible en: [http://www.caltabiano.net/works/sax\\_concerto.html](http://www.caltabiano.net/works/sax_concerto.html) (1 de febrero de 2006).

<sup>376</sup> “Francis Chagrin.” 10 de febrero de 2000. En línea. Disponible en: <http://www.palosverdes.com/sbcms/chagrin.htm> (1 de febrero de 2006).

<sup>377</sup> WVU Alumni. S.f. En línea. Disponible en: [http://alumni.wvu.edu/awards/academy/1994/jay\\_chattaway/](http://alumni.wvu.edu/awards/academy/1994/jay_chattaway/) (2 de noviembre de 2005).

comunicación<sup>378</sup>.

Obra:

- *Wrong Be-Bop*.<sup>379</sup> Pieza inédita para saxofón alto y piano escrita en el año 2002. Su estreno fue a cargo de Dr. Diamond en el XIII Congreso Mundial de Saxofón en Minneapolis, celebrado en julio de 2003.

### Collier, Graham

Obras:

- *Blue Bird Pumpkin*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones.
- *Still-life with Dove*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1990. Es una pieza de muy fácil ejecución. Utiliza la escala lidia.

Ejemplo 253. Collier, Graham; *Still-life with Dove*, partitura, parte B y C, p. 1:

The image shows a musical score for saxophones in four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The score is divided into two sections, B and C. Section B shows a melodic line for the saxophones. Section C is labeled 'Short Solo Cmaj7#11' and shows a more complex melodic line. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Fuente: Collier, Graham. *Still-life with Dove*. USA: Advance Music, 1990.

### Couf, Herbert

Obra:

- *Introduction, Dance et Furioso*.<sup>380</sup> Herbert Couf (1920), clarinetista y saxofonista, compuso la pieza para saxofón alto y banda en 1959.

### Cunningham, Michael G.

Nació en Warren (Michigan) en 1937. Enseñó teoría y composición en las Universidades

<sup>378</sup> "Thunder Bay Ensemble." S.f. En línea. Disponible en: <http://www.thunderbayus.org/about.html> (2 de noviembre de 2005).

<sup>379</sup> Walla College Department of music. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.wvc.edu/academics/departments/music/faculty/diamond.php> (3 de noviembre de 2005).

<sup>380</sup> LDN-Leisure Time. "Zimmerman Recital Provided by Keith Zimmerman." 30 de septiembre de 2003. En línea. Disponible en: [http://archives.lincolndailynews.com/2003/Sep/30/Features\\_new/arts.shtml](http://archives.lincolndailynews.com/2003/Sep/30/Features_new/arts.shtml) (3 de noviembre de 2005).

de Michigan, California, Kansas e Indiana<sup>381</sup>.

Entre su producción cabe destacar por su aproximación al jazz las siguientes obras:

- *Cat Feet-Jazz Piece*. Pieza para Big Band.
- *Miro Gallery-Jazz Piece*. Pieza para flauta, oboe, clarinete, saxofón alto y fagot escrita en 1984 e inspirada en obras del pintor español Joan Miró<sup>382</sup>.
- *Shorty-Jazz Piece*. Pieza para agrupación de Big Band.

### **Curtis-Smith, Curtis Otto Bismarck**

Nació en Walla Walla (Washington) en el año 1941. Representante de la técnica “piano-bowing”.

De su catálogo cabe destacar:

- *Sundry Dances*. Pieza inédita para flauta, oboe, clarinete, saxofón soprano, saxofón alto, saxofón barítono, fagot, contrafagot, trompeta, trombón, tuba y bajo escrita en 1981. Consta de cinco movimientos: 1) Death Jig (Totentaz), 2) In dulci júbilo (like a calliope), 3) Dream Blues, 4) Wie lieblich ist doch Herr, die Statte (Jig of an elephant) y 5) Pipes and Drones (Bagpipes).

### **Davis, Rick**

Obra:

- *Concerto*. Concierto para saxofón electrónico y conjunto de jazz escrito en 1966.

### **Deason, David**

Nació en Sioux Falls (Dakota del Sur) en 1945. Es un compositor, clavicordista, y educador. Ha estudiado con John Boda, Harold Schiffman, Roger Sessions y Lester Trimble. Ha realizado una importante labor dentro de la docencia en diferentes universidades americanas impartiendo teoría de la música, contrapunto y jazz<sup>383</sup>.

Obras:

- *Blues-Walk*. Pieza inédita para un saxofón (soprano, alto y tenor) y piano escrita en 1984.
- *Jazz Partita*. Pieza inédita para saxofón solo escrita en 1983.

---

<sup>381</sup> Composer Biographies. “Michael Cunningham.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.skylinestudio.com/composer.html#cunning> (3 de noviembre de 2005).

<sup>382</sup> Wolf, George. “La música de Michael Cunningham.” 10 de abril de 2001. En línea. Disponible en: <http://www.saxalliance.org/mhonarc/msg00163.html> (3 de noviembre de 2005).

<sup>383</sup> Tritone Press and Tenuto publications. 28 de noviembre de 2004. En línea. Disponible en: <http://www.tritone-tenuto.com/deason.htm> (23 de noviembre de 2005).

## De Young, Lynden

Nació en Chicago (Illinois) en 1923.

Obra:

- *Introduction, Blues and Finale*. Pieza para dúo de saxofones (alto y tenor) y piano.

En el blues introduce una progresión armónica básica en la cual el intérprete deberá de ejecutar una improvisación. Realmente lo más interesante de la pieza es la incorporación en el *Finale* de multifónicos simultáneamente.

Ejemplo 254. De Young, Lynden; *Introduction, Blues and Finale, Finale*, no. V, p. 19:

The image shows a musical score for saxophone and piano. It features three staves: two for saxophones (treble and bass clefs) and one for piano (grand staff). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Specific annotations include 'No vib.' (no vibrato), '012345-6' (fingerings), 'f' (forte), 'mf' (mezzo-forte), 'tr' (trills), and 'Add LB' (add left hand). The piano part includes a bass line with notes and rests, and a grand staff with chords and bass notes. The saxophone parts have complex rhythmic patterns and fingerings.

Fuente: De Young, Lynden. *Introduction, Blues and Finale*. USA (Medfield): Dorn Publications, 1987.

## Diemente, Edgard

Nació en Isla Rhode en 1923, estado situado en la costa nororiental de Estados Unidos. Recibió clases musicales en la Universidad de Boston, en el Colegio de Música Hartt y en la Escuela de Música de Eastman. Su principal profesor fue el compositor Isadore Freed, discípulo de Vincent D'Indy. Ejerció como profesor de la Universidad de Hartford, ciudad donde también fue reconocido como organista y director musical de numerosas iglesias.

Su música en general es muy variada. Se pueden ver influencias de todo tipo: música sacra, música polifónica, del canto gregoriano, electrónica, jazz, etc. Es decir, fusiona fundamentos de la música del pasado con un vocabulario personal moderno introduciendo elementos del jazz<sup>384</sup>.

Obra:

<sup>384</sup> Special Collections. "Edward Diemente *Diemente-About Diemente*". En línea. Disponible en: <http://library.hartford.edu/Archives/Diemente/> (1 de febrero de 2006).

- *Quartet in Memory Fl.O'Connor*. Pieza para saxofón alto, trombón, bajo y percusión escrita en 1967. Tiene tres movimientos: 1) Fast, 2) Slow Blues y 3) Fast jazz Beast.

### **Di Novi, Eugene**

Pianista y gran música de jazz nacido en Brooklyn (NY) en mayo 1928.

Se interesó por el jazz después de escuchar las grabaciones de Mel Powell, Teddy Wilson y Art Tatum. En el piano, destacó por su absoluto dominio de la técnica, por el perfecto uso de la dinámica y por la excelente ejecución de líneas melódicas y armónicas<sup>385</sup>.

Obra:

- *Blues*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1964 y dedicada al Cuarteto de Saxofones de Nueva York.

### **Dobbins, Bill**

Pianista, compositor y profesor de jazz, nacido en 1947. Es coordinador del Eastman Jazz Ensemble y de la Eastman Studio Orchestra. Desde 1973 enseñó música en la Facultad de Eastman, donde han pasado por sus manos importantes jazzmen.

Como pianista ha interpretado en orquestas clásicas y conjuntos de cámara bajo la dirección de prestigiosos directores como Pierre Boulez, Lukas Foss, Louis Lane. . . También ha tocado y grabado con jazzmen tan prestigiosos como Clark Terry, Al Cohn, Red Mitchell, Phil Woods, Bill Goodwin, Dave Liebman, Kevin Mahogany, Paquito D’Rivera, Peter Erskine y John Goldsby<sup>386</sup>.

Entre sus obras cabe destacar:

- *Prelude VII*. Pieza para quinteto de saxofones escrita en 1996.
- *Prelude XIII*. Pieza para saxofón soprano y piano escrita en 1997.
- *Prelude XIV*. Pieza para saxofón soprano y piano escrita en 1997.
- *Sonata*. Pieza para saxofón y piano escrita en 1990 y dedicada a Ramon Ricker.

### **Dramm, David**

David Dramm nació en Illinois en 1961. Sus estudios de composición empezaron con Robert Erickson en la Universidad de California (San Diego). Prosiguió sus estudios en la

---

<sup>385</sup> Gene, Dinovi. “*Artist Profile*.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.candidrecords.com/artist\\_profile/dinovi,\\_gene.shtml](http://www.candidrecords.com/artist_profile/dinovi,_gene.shtml) (1 de febrero de 2006).

<sup>386</sup> Bill Dobbins-Eastman School of Music. 7 de mayo de 2005. En línea. Disponible en: <http://www.esm.rochester.edu/faculty/?id=90> (1 de febrero de 2006).

Universidad de Yale bajo la tutela de Louis Andriessen y Earle Brown. En su música se puede vislumbrar influencia de diferentes directrices, sobre todo del rock y del jazz<sup>387</sup>.

Obra:

- *Master bop blaster, for Harper & saxophone quartet*. Pieza para voz y cuarteto de saxofones escrita en 1992.

### **Duckworth, William**

Nació en Carolina del Norte en 1943. Estudió en la Universidad de East en Carolina y en la Universidad de Illinois, donde estudió composición con Ben Johnston. Duckworth es considerado el fundador del Postminimalismo. Su obra *Time Curve Preludes* para piano define claramente este estilo.

Tiene más de 100 obras escritas para diferentes instrumentos y configuraciones. En 1990 compuso *Catedral*, una de las primeras obras interactivas sobre páginas web. ([www.monroestreet.com/Cathedral](http://www.monroestreet.com/Cathedral)).

Entre sus obras, cabe destacar<sup>388</sup>:

- *Midnight Blue*. Pieza inédita para saxofón alto y cinta escrita en 1976 y dedicada a Bok & Lemair.
- *Pitt Country Excursions*. Pieza para saxofón tenor y piano escrita en 1972. Tiene cuatro movimientos: 1) March, 2) Serenade, 3) Air y 4) Ragtime.

### **Dykstra, Brian**

Brian Dykstra, pianista y profesor de piano de la Escuela de Música Juilliard y de la Escuela de Música de Eastman. Ha presentado más de 200 programas de la música de ragtime en universidades, escuelas, entidades de artes y otras organizaciones y también ha participado en festivales de ragtime nacionales. Realizó arreglos sobre canciones de George Gershwin para cantantes como Erie Mills<sup>389</sup>.

Obra:

---

<sup>387</sup> “¿Who is David Dramm?” Long Biography [www.DAVIDDRAMM.COM](http://www.DAVIDDRAMM.COM). S.f. En línea. Disponible en: <http://www.daviddramm.com/> (2 de febrero de 2006).

<sup>388</sup> WILLIAM DUCKWORTH-scores. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.monroestreet.com/duckworth/mnscore.html> (2 de febrero de 2006).

<sup>389</sup> College of Wooster Music Department. “Brian Dykstra.” 17 de agosto de 2005. En línea. Disponible en: <http://www.wooster.edu/music/dykstra.html> (2 de febrero de 2006).

- *Two Rags and an Interlude*. Pieza inédita para saxofón alto, violín y piano escrita en 1997. Tiene los siguientes movimientos: 1) Marigolds Rag, 2) Interlude y 3) Ungawa Rag.

### **Edmondson, John Baldwin**

Compositor nacido en Toledo (Ohio) en 1933.<sup>390</sup>

Obras:

- *Essay in Blue*. Pieza para saxofón alto y banda (con reducción de piano) escrita en 1981.
- *Saxophonic Boogie*. Pieza para saxofón alto o tenor y banda escrita en 1989.

### **Ellis, Donald**

Trompetista y compositor americano, nacido en Los Ángeles en 1934. Previamente a su muerte prematura a la edad de 44 años, Don Ellis era uno de los músicos de jazz más creativos e innovadores de todos los tiempos. Destacó como trompetista, compositor, arreglista, artista de grabación, escritor, crítico de música y educador de música.

La trascendencia de la música de Ellisse es debida al uso de técnicas musicales innovadoras (microtonalismo) y dispositivos electrónicos, en cierto modo desconocido para el mundo del jazz. Dentro del ritmo realiza aportaciones muy interesantes, sobre todo con la utilización de ritmos asimétricos. Su obra reflejaba un escenario importante en la evolución del jazz<sup>391</sup>.

Obra:

- *Improvisational Suite No 1*. Pieza para trompeta, saxofón alto, bajo y percusión. Es una pieza escrita mediante la utilización de series de doce tonos como punto de partida. Hay varias secciones que van alternándose con cadencias libres a modo de improvisación. Tiene mucha frescura y está muy bien unificada estructuralmente<sup>392</sup>.

### **Erb, Donald**

Nació en Youngstown (Ohio) en 1927. Como profesor de composición, Erb ha trabajado

---

<sup>390</sup> John Edmondson. *Wikipedia*. S.f. En línea. Disponible en: [http://de.wikipedia.org/wiki/John\\_Edmondson](http://de.wikipedia.org/wiki/John_Edmondson) (2 de febrero de 2006).

<sup>391</sup> DonEllisMusic.com. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.donellismusic.com/> (3 de febrero de 2006).

Don Ellis. "*Big Band Charts by Don Ellis*." 2004. En línea. Disponible en: <http://www.pdfjazzmusic.com/ellis.html> (3 de febrero de 2006).

<sup>392</sup> DonEllisMusic.com-Don Ellis recordings-How Times Passes. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.donellismusic.com/Ellis\\_Recordings/How\\_Time\\_Passes/how\\_time\\_passes.html](http://www.donellismusic.com/Ellis_Recordings/How_Time_Passes/how_time_passes.html) (3 de febrero de 2006).

en las facultades de la Southern Methodist University de Texas, la Universidad de Indiana y la Universidad de Melbourne, Australia. Actualmente, es profesor emérito de composición en el Cleveland Institute y compositor en residencia de la Sinfónica de St.Louis. Anteriormente estuvo en la American Academy de Roma y en la Universidad de Wollongong, Australia.

La música de Donald Erb es en cierto modo extremista: utiliza líneas melódicas poco habituales empleando tesituras en los instrumentos más allá de los límites normales, experimentando con sonidos electrónicos, violentas explosiones e inmensos clímax. . . , con la finalidad de encontrar nuevas sonoridades orquestales.

Tocó con importantes jazzmen como Coleman Hawkins. También estudió composición con Nadia Boulanger y Bernard Heiden<sup>393</sup>.

La esencia de la música de este compositor se puede definir en esta frase expresada por él mismo:

Me gustaría que mi música tuviera la claridad de la música clásica, la pasión del romanticismo, y la libertad del jazz.<sup>394</sup>

Obras<sup>395</sup>:

- *Concert Piece No. 1*. Pieza inédita para saxofón alto y banda escrita en 1966.
- *Hexagon*. Pieza para flauta, saxofón alto, trompeta, trombón, violonchelo y piano escrita en 1963.
- *Quartet*. Pieza para flauta, oboe, saxofón alto y bajo escrita en 1961.
- *I "Mixed-Media": Fission*. Pieza inédita para saxofón soprano, piano, cinta, bailarines e iluminación escrita en 1968.

### **Farberman, Harold**

Compositor, percusionista y director de orquesta, nacido en Lower East Side (Nueva York) en 1929. Se tituló en la Escuela de Musica Juilliard. Posteriormente fue percusionista de la Orquesta Sinfónica de Boston. Estudió composición con Aaron Copland. Su música

---

<sup>393</sup> "Donald Erb." *Beethoven-Radioemisoras*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=816](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=816) (6 de febrero de 2006).

<sup>394</sup> "Donald Erb- Drawing Down The Moon." S.f. En línea. Disponible en: <http://www.composersrecordings.com/linernotes/80457.pdf> (6 de febrero de 2006).

<sup>395</sup> Works by Donald Erb. "*Donald Erb: Works*." S.f. En línea. Disponible en: <http://my.en.com/~jaquick/djeworks.html> (5 de febrero de 2006).

tiene influencias del jazz y del rock<sup>396</sup>.

Obras:

- *For Eric and Nick*. Pieza inédita para voz tenor, saxofón alto, violonchelo, bajo, trompeta, trombón, vibráfono y percusión escrita en 1964.
- *Concerto*. Pieza inédita para saxofón alto y orquesta (con reducción de piano) escrita en 1965.

### **Fox, Frederick Alfred**

Profesor y compositor americano nacido en Detroit en 1931.

Perteneció al departamento de composición de la Universidad de Indiana. Estudió con Ross Lee Finney y Bernhard Heiden<sup>397</sup>.

Antes de comenzar a escribir conciertos de música seria, de la misma manera que muchos jóvenes compositores estadounidenses, tenía un poco de experiencia como artista de jazz y arreglista, de ahí su influencia<sup>398</sup>.

Frederick Alfred Fox ha escrito numerosas piezas para saxofón destacando<sup>399</sup>:

- *Shaking the Pumpkin* (1987).
- *Visitations and Hear Again in Memory*. Pieza dedicada al mítico saxofonista Eugene Rousseau.
- *S.A.X.* (1979), pieza dedicada al legendario saxofonista Larry Teal.
- *Annexus* (1981), pieza dedicada a Thomas Liley.

### **Frackepohl, Arthur**

Compositor y arreglista americano nacido en Irvington (Nueva Jersey) en 1924. Estudió composición con Darius Milhaud y Nadia Boulanger. Desde 1949 es profesor de la escuela de música de Crane en el Estado Universitario de Nueva York en Potsdam. Hasta su jubilación en 1985, enseñó composición, teoría y piano. Sus piezas muestran una clara inclinación hacia

---

<sup>396</sup> The Conductors Institute at Bard. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.bard.edu/ci/interior/fac-HF.html> (6 de febrero de 2006).

<sup>397</sup> Frederick Fox. S.f. En línea. Disponible en: <http://www153.pair.com/bensav/Compositeurs/Fox.F.html> (8 de febrero de 2006).

<sup>398</sup> "Indiana University-The music of Frederick Fox, vol.2." 30 de Agosto de 2005. En línea. Disponible en: <https://www.indiana.edu/~mrktpl/composers/07.shtml> (8 de febrero de 2006).

<sup>399</sup> Frederick Fox. S.f. En línea. Disponible en: <http://www153.pair.com/bensav/Compositeurs/Fox.F.html> (8 de febrero de 2006).

el jazz y el ragtime<sup>400</sup>.

Entre sus composiciones cabe destacar:

- *Christmas Jazz Suite*. Pieza para cuarteto de saxofones.
- *Ragtime Suite*. Pieza para cuarteto de saxofones.
- *Three Waltzes*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1994. Tiene tres movimientos: 1) Medium Rag, 2) Slow Ballad y 3) Fast Jazz.
- *Two Rag*. Pieza para siete saxofones. Consta de dos movimientos: 1) Sad Rag y 2) Glad Rag.

### **Gillis, Glen H**

Glen H. Gillis, nativo de Canadá, fue profesor de saxofón y director de banda en la Universidad de Cameron en Lawton, Oklahoma. A parte de su reputación como profesor y director de banda, Dr. Gillis ha destacado como jazzman solista<sup>401</sup>.

Obra:

- *Meta-Morphi III*. Pieza para saxofón alto y acompañamiento de CD escrita en el año 2001.

### **Giuffre, James Peter (Jimmy)**

De personalidad compleja, el multiinstrumentista Jimmy Giuffre, nació en Dallas en 1921. Empezó a estudiar clarinete a los nueve años. Posteriormente se pasaría al saxo tenor y en 1942 se diplomó en música por la Universidad Estatal de Texas. Prosiguió sus estudios musicales en Los Ángeles durante ocho años con Wesley la Violette quien le enseñó los secretos de la composición. Durante su permanencia en el ejército tocó el clarinete y el saxo en una banda militar y cuando se licenció, en 1946, se inscribió en una orquesta sinfónica, la Dallas Symphony, donde interpretó piezas clásicas con influencias del jazz como por ejemplo *Porgy and Bess*. Al año siguiente estuvo con la orquesta de Jimmy Dorsey y en 1948 con el baterista Buddy Rich y su famosa orquesta.

En 1949 su carrera da un salto cualitativo significativo cuando se incorpora en la orquesta de Woody Herman. Fue Giuffre quien sin proponérselo dio la fama a aquel grupo tras la composición de un tema dedicado a la sección de saxos de la orquesta y que tituló *Four Brothers*. Esta pieza atrajo toda la atención de la crítica. Tras un largo paréntesis a principios de los años cincuenta, Jimmy Giuffre reaparece entre 1953 y 1955 como

---

<sup>400</sup> Arthur Frackenpohl. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.kendormusic.com/composer/frackenpohl.htm> (8 de febrero de 2006).

<sup>401</sup> Glen H. Gillis. S.f. En línea. Disponible en: <http://www153.pair.com/bensav/Interpretes/Gillis.G.html> (14 de febrero de 2006).

saxofonista y arreglista de Shorty Rogers al que ayudó de manera espectacular al éxito del grupo “Shorty Rogers and his Giants” que contaba en sus filas con extraordinarios músicos como el saxo alto Art Pepper, el pianista, Hampton Hawes y el baterista, Shelly Manne, todos ellos insignes representantes del mejor jazz que se hacía en la época en la Costa Oeste norteamericano.

En diciembre de 1956, Jimmy Giuffre grabó para el sello Atlantic el álbum que definitivamente le encumbraría a la fama de por vida y por el que pasaría a la historia del jazz: “The Jimmy Giuffre 3”. Con un sonido sobrecogedor y un estilo originalísimo, Giuffre se posicionó por muchas semanas consecutivas a la cabeza de la vanguardia jazzística. Subido en la cima del jazz moderno, Jimmy Giuffre tuvo a partir de entonces una actividad frenética que le llevaría a colaborar con multitud de grandes músicos, siendo su encuentro con el trombonista Bob Brookmeyer otro de sus momentos importantes. Con él grabó un extraordinario disco titulado “Traditionalism Revisited” que compuesto totalmente por temas jazzísticos de los años veinte, supo readaptarlos con extraordinaria maestría y sacarles todo el jugo que escondían.

En 1960, Jimmy Giuffre grabó algunos temas para clarinete y cuerda en Baden-Baden y nunca perdió la sensibilidad necesaria para adaptarse al jazz moderno y su propia evolución. Entre 1963 y 1966 creó un nuevo trío formado esta vez con Paul Bley al piano y Steve Swallow al contrabajo. A finales de los sesenta, se dedicó a la enseñanza en la Universidad de New York, en el Livingston College y en el Wagner College. Regresa a la música en activo a principios de los setenta junto a Paul Bley, un pianista que era muy de su grado y el guitarrista, Bill Connors. Si bien la música es excelente, no tiene la frescura de los primeros tríos de Giuffre. Jimmy Giuffre es una de las grandes figuras del jazz moderno<sup>402</sup>.

Dentro de sus piezas las más importantes son:

- *Fine*. Pieza para tenor, guitarra, vibráfono, piano, dos bajos y percusión.
- *Four Brothers*. Pieza para agrupación de Big Band. El arreglo de esta pieza es excelente. Tiene un riff prácticamente igual al utilizado por John Coltrane en su pieza *Blue Trane*.

### **Goldstein, Malcolm**

Obra:

- *Ludlow Blues*. Pieza para saxofón alto, flauta, trombón y cinta escrita en 1963.

---

<sup>402</sup> Biografías del Jazz: Jimmy Giuffre. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.apoloybaco.com/jimmygiuffrebiografia.htm> (14 de febrero de 2006).

### **Goodman, Stephen K**

Obra:

- *Celebration Rag*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1993.

### **Goodwin, Gordon**

Profesor y compositor americano nacido en Cape Girardeau (Missouri) en 1941. Es doctor en composición por la Universidad de Texas. Estudió con Kent Kennan, Hunter Johnson, J. Clifton Williams, Anthony Donato, Lothar Kline y Janet McGaughey. Enseñó composición y teoría en la Universidad de Texas durante más de diez años, después prosiguió su labor docente en la Universidad del Sur de Carolina, donde a parte de proseguir como profesor de composición, dirigió la orquesta. Actualmente, es profesor emérito distinguido en USC<sup>403</sup>.

Dentro de su catálogo destaca:

- *Difusión*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones escrita en 2003. Tiene cuatro movimientos: 1) Allegro, 2) Waltz, 3) Swing y 4) Hip Hop.

### **Gottschalk, Arthur William**

Arthur Gottschalk nació en 1952 en San Diego, California. Estudió con Ross Lee Finney, Leslie Bassett, George Balch Wilson y William Bolcom. En la actualidad es profesor en la Escuela de Música de la Universidad de Shepherd, donde imparte teoría de la música y composición<sup>404</sup>.

Obra:

- *The Sessions-jazz piece*. Pieza para flauta, saxofón alto, vibráfono y bajo escrita en 1974.

### **Gould, Morton**

Morton Gould (1913-1996), director de orquesta y compositor estadounidense nacido en Richmond Hill, Nueva York en 1913. El objetivo principal de su obra es conseguir una síntesis entre música culta y jazz. Se caracterizó por usar en sus obras temas de la música popular, los espirituales y el jazz.

Trabajó como pianista en la radio y dirigió un programa radiofónico sobre clásicos variados. Sus primeras obras, como por ejemplo *Spirituals* (1941), para orquesta, están

---

<sup>403</sup> “Gordon Dick Goodwin.” *Composer*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.goodwinmusics.com/composer.htm> (15 de febrero de 2006).

<sup>404</sup> “Arthur Gottschalk.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.ruf.rice.edu/~gottschr/functional/BioPage.html> (16 de febrero de 2006).

elaboradas mediante estructuras formales y armonías simples. Sus composiciones posteriores son más abstractas y complejas. También compuso música para espectáculos de Broadway, películas de Hollywood y programas televisivos. Dentro de su producción sobresale *Chorale and Fugue in Jazz Cowboy Rhapsody*, en la cual está presente su síntesis. En su faceta como arreglista también cabe destacar la instrumentación que realizó de la ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin<sup>405</sup>.

Obra:

- *Diversions*. Pieza para saxofón tenor y orquesta escrita en 1990. Contiene cinco movimientos: 1) Recitatives and Preludes, 2) Serenades and Airs, 3) Rags and Waltzes, 4) Ballads and Lovetones y 5) Quicksteps and Trios (Finale).

### **Griffith, Oliver**

Obra:

- *Prelude and Fugue for Jazz Saxophone Quartet*. Pieza para cuarteto de saxofones.

### **Hanson, David**

Profesor de composición y arreglista. Recibió numerosos premios destacando: el Duke Ellington Scholarship, premio prestigioso de música de la Escuela de Música de Eastman y el que otorga en composición de jazz la Fundación Nacional de Subvenciones de Arte (National Endowment for the Arts Grant).

Ha escrito obras para la Orquesta Sinfónica de Denver, Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, y para artistas como Orchestra Gary Foster, Steve Houghton y Paul Winter, entre otros<sup>406</sup>.

Para saxofón escribió la siguiente pieza:

- *Concertpiece for Jazz Tenor*. Pieza inédita para saxofón tenor, piano y bajo escrita en el año 2000.

### **Harris, Eddie**

Jazzman saxofonista, nacido en Chicago en 1938.

Obra:

- *Jazz Cliche Capers*.

### **Heuser, David (1966)**

Estudió en las Universidades de Eastman e Indiana. Sus profesores fueron: Samuel Adler, Claude Baker, Joseph Schwantner, David Liptak, Warren Benson, Frederick Fox,

---

<sup>405</sup> "Gould, Morton." *Radio Beethoven*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=105](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=105) (16 de febrero de 2006).

<sup>406</sup> "David Hanson." *Denver University-Lamont School of Music*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.du.edu/lamont/fac\\_jazz.html](http://www.du.edu/lamont/fac_jazz.html) (20 de febrero de 2006).

Wayne Peterson y Don Freund. Dirige el estudio de música electrónica en la Universidad de Texas en San Antonio<sup>407</sup>.

Obra:

- *Deep Blue Spiral*. Pieza para saxofón alto y cinta escrita en 1998 y dedicada al saxofonista Morgan King. La parte de cinta fue elaborada mediante un sintetizador en la Universidad de Texas en el estudio de música electrónica de San Antonio. Las herramientas principales usadas en dicha elaboración fueron: sintetizador de Kurtzweil de K2000, el programa de secuenciación Visión y el programa Sound Edit para la manipulación de sonido digital.<sup>408</sup>

### **Hodkinson, Sidney Phillip**

Nació en Winnipeg, Manitoba (Canadá) en 1934. Estudió composición en la Universidad de Eastman con los profesores Louis Mennini y Bernard Rogers. Después, prosiguió sus estudios de composición con Elliott Carter, Roger Sessions y Milton Babbitt. Recibió el doctorado en música por la Universidad de Michigan en 1968, estudiando con Leslie Bassett, Niccolo Castiglioni, Ross Lee Finney y George B. Wilson. También se perfeccionó con Britten y Luigi Dallapiccola.

Dr. Hodkinson ha enseñado en las Universidades de Virginia, Ohio y Michigan y, durante 1970-72, fue artista residente en Minneapolis en una subvención del proyecto de música de Contemporary de la Fundación Ford (Ford Foundation Contemporary Music Project). En 1973, desempeñaría el cargo de profesor y director en el Departamento de la Escuela de Eastman de la Universidad de Rochester. Durante 1984-86, continuaría su labor docente en la Universidad de Southern Methodist (Southern Methodist University) y en 1991 fue profesor invitado en la Universidad de Western Ontario. Terminó su trayectoria docente en la Universidad de Eastman (1999), aunque siguió participando como profesor invitado en numerosas universidades<sup>409</sup>.

Obra:

---

<sup>407</sup> UTSA-Department of music. “David Heuser.” S.f. En línea. Disponible en: <http://music.utsa.edu/Faculty/heuser/index.html> (22 de febrero de 2006).

<sup>408</sup> Non Sequitur Music Publishing. “*Deep Blue Spiral*.” Junio del 2002. En línea. Disponible en: <http://www.nonsequiturmusic.com/dbs.htm> (22 de febrero de 2006).

<sup>409</sup> Sigms Alpha Iota Philanthropies, Inc. “Sydney Hodkinson.” 11 de octubre de 2005. En línea. Disponible en: <http://www.sai-national.org/phil/composers/shodkins.html> (22 de febrero de 2006).

- *Funks-Improvisation*. Pieza inédita para siete músicos de jazz (cuarteto de saxofones, guitarra, bajo y percusión) escrita en 1969.

### **Holcombe, Bill (1925)**

Aunque Bill Holcombe es principalmente conocido como un arreglista y compositor de música para banda y orquesta, también cabe destacar la labor realizada como saxofonista.

Mientras estudió composición en la Universidad de Pennsylvania en 1941, fue alumno de Harold Bennett y Jae Allard (saxofón). Se especializó en la flauta en la Academia Juilliard.

Bill ha publicado y arreglado numerosas piezas para banda de concierto y orquestas y tiene publicadas tres *Suites de jazz*, para conjunto de jazz. En la actualidad, toca y escribe música para el pianista de jazz Peter Nero y Philly Pops. También es director principal y arreglista del sello discográfico Damil, una firma británico-estadounidense muy importante<sup>410</sup>.

Obra:

- *Blues Concerto*. Pieza inédita para saxofón alto y quinteto de metales o piano, estrenada en enero 1992 por la agrupación Navy Band Saxophone Symphonium con Tim Robert al saxofón. Tiene tres movimientos: 1) Allegro, 2) Pastoral y 3) Allegro con brio.

Ejemplo 255. Holcombe, Hill; *Blues Concerto*, particella saxofón alto, p. 1:



Fuente: Holcombe, Hill. *Blues Concerto*. N.p., 1992.

### **Husa, Karel**

La música de concierto interpretada con instrumentos de viento se ha beneficiado, desde los tiempos de Wieprecht, de un repertorio no muy amplio compuesto generalmente por adaptaciones y transcripciones de obras orquestales. A partir de la segunda mitad, aparecieron una serie de compositores que empezaron a escribir para grandes agrupaciones teniendo como

<sup>410</sup> Bill Holcombe. S.f. En línea. Disponible en: <http://www153.pair.com/bensav/Conferences/Holcombe.B.html> (22 de febrero de 2006).

principal solista al saxofón. Karel Husa se convertirá en uno de los compositores de referencia en este campo.

Karel Husa nació en Praga en 1921. Musicalmente se formó en el Conservatorio de Praga. Después viajó a París donde asistió al Conservatorio Nacional y a la Ecole Normale para estudiar con Arthur Honegger, Nadia Boulanger, Jaroslav Ridky y André Cluytens.

Entre 1954 y 1992, formó parte del personal de la Universidad de Cornell. En 1974, fue elegido miembro honorario de la Real Academia de Artes y Ciencias de Bélgica. También ha obtenido doctorados y becas del Instituto de Música Cleveland, la Fundación Guggenheim, la Academia de Artes y Letras Americana, la UNESCO, la Fundación Koussevitzky, la Academia de Artes y Ciencias Checa. . .<sup>411</sup>.

Entre sus obras cabe destacar:

- *Concerto*. Pieza para saxofón alto y ensemble de viento (con reducción de piano) escrita en 1967.
- *Elegie et rondeau*. Pieza para saxofón alto y orquesta (con reducción de piano) escrita en 1960.
- *Postcard from Home*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1997 y publicada por Associated Publishers, Inc. En 1999. Esta obra está inspirada en dos melodías folklóricas Moravian<sup>412</sup>.

### **Israel, Brian**

Nació en la Ciudad de Nueva York en 1951 y recibió certificados de estudios superiores de Cornell University. Estudió con Karel Husa, Ulysses Kay, Burrill Phillips, Robert Palmer y Lawrence Widdoes. Enseñó composición, teoría e historia de la música en la Universidad de Syracuse hasta su muerte prematura en 1986. Durante su breve carrera, le han otorgado numerosos premios y reconocimientos a nivel mundial<sup>413</sup>.

Obra:

---

<sup>411</sup> “Karel Husa.” *RadioBeethoven*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=441](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=441) (23 de febrero de 2006).

<sup>412</sup> “Karel Husa.” *Outstanding Contemporary Saxophone Compositions and Recordings*. S.f. En línea. Disponible en: <http://usafbandofliberty.com/Saxproject.html> (1 de marzo de 2006).

<sup>413</sup> Información extraída de las siguientes fuentes: “Brian Israel.” *Tritone Press & Tenuto Publications*. 16 de septiembre de 2005. En línea. Disponible en: <http://www.tritone-tenuto.com/israel.htm> (24 de febrero de 2006).

“Brian M. Israel.” *Society for New Music*. 23 de agosto de 2005. En línea. Disponible en: <http://www.societyfornewmusic.org/israel.cfm#brian> (24 de febrero de 2006).

- *Sonata*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1980. Está constituida por tres movimientos: 1) Cakewalk, 2) Blues y 3) Contrapunctus Interruptus<sup>414</sup>.

### **Johnston, Benjamin Burwell**

Nació en Macon (Georgia) en 1926. Estudió con compositores como Darius Milhaud, Harry Partch y John Cage. Es considerado como propulsor de la música de vanguardia en los Estados Unidos.

En su obra incorpora modernas técnicas de composición. Utiliza el microtonalismo, utilizando el sistema de 53 intervalos iguales. Durante 35 años (desde 1951 a 1986) enseñó en la Universidad de Illinois<sup>415</sup>.

Obra:

- *Casta*. Pieza para saxofón alto y piano.

### **Karlins, M. William**

Nació en Nueva York en 1932. Estudió en la Escuela de Música de Manhattan y en la Universidad de Iowa. Entre sus profesores principales destacan Frederick Pickett, Stefan Wolpe y Vittorio Giannini. Es miembro de BMI y del Centro de Música Americana (American Music Center), entre otras asociaciones importantes<sup>416</sup>.

De sus obras cabe destacar:

- *Blues*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1972. Esta pieza es de fácil ejecución técnica. Se debe de interpretar con inflexiones de jazz.
- *Music for Tenor*. Pieza lírica en memoria del mítico saxofonista Coleman Hawkins, para saxofón tenor y cuarteto de cuerdas (con reducción de piano) escrita en 1969 y dedicada al saxofonista Frederick Henke.
- *Improvisations on "Lines Where Beauty Lingers" II*. Pieza para saxofón solo escrita en el año 2003.

---

<sup>414</sup> Veit, Richard. "Griffin Campbell Presents Saxophone Recital Feb. 23." *Baylor University*. 18 de febrero de 1999. En línea. Disponible en: <http://www.baylor.edu/pr/news.php?action=story&story=2505> (24 de febrero de 2006).

<sup>415</sup> Ben Johnston New World Records 80432 Ponder Nothing Music Amici. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.composersrecordings.com/linernotes/80432.pdf> (24 de febrero de 2006).

<sup>416</sup> Williams Karlins. *Tritone Press & Tenuto Publications*. 23 de Enero de 2005. En línea. Disponible en: <http://www.tritone-tenuto.com/karlins.htm> (24 de febrero de 2006).

Ejemplo 256. Karlins, M. William; *Improvisations on “Lines Where Beauty Lingers” II*:

THEME  
Misterioso (♩=52, senza rubato)  
no vibrato

*p* without expression

7 *gliss.*

11 *gliss.* *pp*

16

Fuente: Williams Karlins. *Tritone Press & Tenuto Publications*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.tritone-tenuto.com/karlins-improv-sax-sample.htm> (24 de febrero de 2006).

### Karpman, Laura

Nació en los Ángeles en 1959. Recibió el título de doctorado en la Universidad de la Juilliard bajo la tutela del compositor de renombre internacional Milton Babbitt. También estudió en Sundance Film Scoring Workshop con compositores como David Newman, Dave Grusin, David Raskin y Shirley Walter. En su música se puede observar una influencia de diferentes culturas y tendencias, sobre todo del jazz.

Entre los premios numerosos de Karpman destaca el Charles Ives Fellowship de la Academia de las Artes y las Letras de América<sup>417</sup>.

De su catálogo escrito para saxofón destaca:

- *Matisse and Jazz*.<sup>418</sup> Pieza para voz, saxofón (alto o tenor), percusión y piano escrita en 1987. Pieza revisada en el año 2004. En ella se mezclan elementos del estilo clásico y del jazz. Basada e inspirada en fragmentos de textos de Jazz de Henri Matisse. Tiene los siguientes movimientos: 1) The Airplane, 2) Forms (Blue), 3) Tango, 4) Pierrot's Funeral, 5) Lagoon y 6) Jazz.

### Kechley, David

David Kechley nació en Seattle en 1943 y terminó sus estudios de música en la Universidad de Washington. Completó sus estudios con un doctorado de la composición en el Instituto de la Música de Cleveland en 1979.

<sup>417</sup> “Laura Karpman.” *Biography*. S.f. En línea. Disponible en: <http://laurakarpman.com/home/> (27 de febrero de 2006).

<sup>418</sup> MMB Music. “MMB Concert Music Search.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.mmbmusic.com/mmbquick/MMBDetail.aspx?id=13622> (27 de febrero de 2006).

De sus piezas escritas para saxofón cabe destacar:

- *Music for Saxophones*. Pieza inédita para saxofón alto solista y cuarteto de saxofones escrita en 1985 y dedicada al saxofonista Frank Bongiorno. Está constituida por los siguientes movimientos: 1) Funky Music, 2) Funeral Music y 3) Fast Music. Su estreno tuvo lugar en el Congreso Mundial de Saxofón celebrado en la Universidad de Maryland en 1985 por Frank Bongiorno al saxofón solista y por el Washington Saxophone Quartet<sup>419</sup>.

### **Keefe, Robert**

Guitarrista de jazz y compositor americano. Se formó principalmente con el jazzman Jack Petersen. Ha colaborado con diferentes conjuntos de jazz como por ejemplo *Backtalk*, de ahí su importante influencia del jazz sobre su música<sup>420</sup>.

Obra:

- *Relentless*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1991. Está constituida por dos movimientos: 1) “Sweetly and Seductively” y 2) “Slow Waltz-Agressively”.

### **Korte, Kart**

Nació en Ossining (NY) en 1928. Estudió con Peter Mennin, Vincent Persichetti, William Bergsma, Geofredo Petrassi, Otto Luening y Aarón Copland. Profesor emérito de composición de la Universidad de Texas y Austin, y profesor invitado en el Williams College.

Su música nos muestra numerosas influencias, destacando el jazz y el serialismo.

Para mí, uno de los aspectos más interesantes de usar la computadora como una herramienta compositiva es la gran ventaja de extender el vocabulario de instrumentos musicales existentes oscureciendo las diferencias entre sonidos que han sido (‘naturalmente’) creados por un instrumento musical acústicamente y éstos que han sido fabricados electrónicamente. Para el artista esto puede implicar extender los límites entre lo que es físicamente posible sobre un instrumento acústico y lo que no lo es y para el oyente representa un oscurecer de tales diferencias a menudo. Si uno encuentra

---

<sup>419</sup> “David Kechley.” *Faculty and Staff*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.williams.edu/Music/faculty/dkechley\\_works/index\\_3.html](http://www.williams.edu/Music/faculty/dkechley_works/index_3.html) (27 de febrero de 2006).

“David Kechley.” *Faculty and Staff*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.williams.edu/Music/faculty/dkechley.html> (27 de febrero de 2006).

<sup>420</sup> “Robert Keefe.” *Bob Keefe Jazz*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.people.cornell.edu/pages/js110/Keefe.html> (27 de febrero de 2006).

difícil escuchar estas composiciones y no sabe decir donde están los límites, por lo menos en parte, considero que ha sido exitoso (Karl Korte).<sup>421</sup>

Obras:

- *Dialogue*. Pieza para saxofón alto y cinta escrita en 1969.
- *Matriz*. Pieza para flauta, oboe, clarinete, saxofón alto, trompa, fagot, piano y percusión escrita en 1968.
- *Study*. Pieza para saxofón alto y cinta.
- *Symmetrics*. Pieza para saxofón alto y cuatro percusiones escrita en 1973.

### **Kritz, Robert**

Compositor nacido en Chicago en 1925.

Obras:

- *Concerto*. Pieza para saxofón alto, orquesta de cuerda y percusión escrita en 1996. Consta de los siguientes movimientos: 1) Allegro, 2) Blue y 3) Final.
- *Blue*. Pieza lírica inédita para saxofón alto y orquesta, y dedicada a LeVan y Paetsch.

### **Kupferman, Meyer**

Clarinetista, compositor de jazz y pintor nacido en Nueva York en 1926 y fallecido en el año 2003. Fue profesor de composición y música de cámara durante más de cuarenta años en la Universidad de Sarah Lawrence. En su repertorio aplica procesos seriales, también se puede observar claras influencias neoclasicistas y jazzísticas. Otro de las características fundamentales de su estilo compositivo es el enfoque tan atractivo que le da al ritmo<sup>422</sup>.

De su catálogo cabe destacar:

- *Jazz Cello Concerto*. Pieza para violonchelo, tres saxofones, bajo y percusión escrita en 1962.
- *Jazz Infinities Three*. Pieza para saxofón alto, piano, bajo y percusión escrita 1961.

### **Kynanston, Trent**

Saxofonista, compositor, concertista, y profesor nacido en Tucson (Arizona) en 1946. Es profesor en la Universidad de Michigan donde enseña saxofón, estudios de jazz, y actúa como

---

<sup>421</sup> “Karl Korte.” *Biography*. En línea. Disponible en: <http://www.kkorte.com/Kortebio.htm> (24 de febrero de 2006).

<sup>422</sup> Gary Eskow. “*International Composer, A Talk with Meyer Kupferman*.” 17 de septiembre de 2003. En línea. Disponible en: <http://www.jamesarts.com/internationalcomposer/kupferman.html> (1 de marzo de 2006).

miembro en el Western Jazz Quartet. Es un artista de reconocido prestigio tanto en el mundo del jazz como en el clásico.

Terminó sus estudios en la Universidad de Arizona y se perfeccionó en el Conservatorio Nacional de Música de Burdeos con profesores como Jean-Marie Londeix, obteniendo la Medalla de oro tanto en saxofón como en música de cámara.

Trent ha divulgado numerosas composiciones, libros y artículos sobre varios aspectos de la música, ha grabado 16 álbumes/CD. Es reconocido por todo el mundo por sus libros sobre transcripciones de solos jazzísticos<sup>423</sup>.

De su producción, aproximadamente diez obras, destacan las siguientes piezas:

- *Concerto*. Pieza para saxofón alto y orquesta (orquesta de viento o dos pianos y percusión) escrito en 1976 y dedicado a los legendarios saxofonistas de jazz Charlie Parker, Coltrane y Cannonball Adderley.
- *Tango Sweet*. Pieza inédita para cuarteto de jazz y conjunto grande de jazz escrita en 1998.

### **Lamb, John David**

John David Lamb<sup>424</sup>, nació en Portland, Oregón en 1935. Estudió en la Universidad de San Francisco en 1956 y en la Universidad de Washington en 1958, especializándose en composición y dirección. Enseñó en las escuelas públicas de Seattle de 1960 hasta su jubilación en 1996.

De su producción cabe destacar:

- *Six Barefoot Dances*. Pieza para dúo de saxofones (altos o tenores) escrita en 1962 y dedicada a Sigurd Rascher. Consta de los siguientes seis movimientos: 1) Firm, 2) Swinging, 3) Walking, 4) Lively, 5) Jaunty y 6) Brisk.
- *Sonata*. Pieza para saxofón soprano y piano escrita en 1961 y dedicada a Sigurd Rascher.

---

<sup>423</sup> “Big Bands Charts by Trent Kynaston.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.pdfjazzmusic.com/kynaston.html> (1 de Marzo de 2006).

<sup>424</sup> Mahlerfest. “John David Lamb.” S.f. En línea. Disponible en: [http://www.mahlerfest.org/notes\\_dlamb.htm](http://www.mahlerfest.org/notes_dlamb.htm) (1 de marzo de 2006).

Ejemplo 257. Lamb, John David; *Sonata*, partitura, p. 23:

Fuente: To the Fore Publishers. “John David Lamb-Sonata for Soprano Saxophone and Piano.” S.f. En línea. Disponible en: <http://members.aol.com/tothefore/> (1 de Marzo de 2006).

Este compositor escribió para saxofón después de escuchar a Sigurd Rascher en 1960. Su técnica perfecta y magnífica maestría musical le condujeron a crear una serie de piezas esgrimiendo todas las posibilidades del instrumento<sup>425</sup>.

### **Landon, Edwin Wolf**

Compositor y director de orquesta, nacido en Filadelfia (Pensilvania) el año 1929. Estudió con Dallapiccola, Darius Milhaud y Gunther Schuller. Su música sintetiza de forma audaz un acento estadounidense contemporáneo dentro de un estilo totalmente ecléctico<sup>426</sup>.

Obras:

- *Balls*. Pieza inédita para saxofón alto y piano, escrita en 1985.
- *In the Firmament*. Pieza inédita para saxofón y orquesta escrita en 1999.
- *Pressure Points*. Pieza inédita para saxofón y orquesta escrita en 1972.

### **Mabry, Drake**

Oboísta y saxofonista de jazz americano nacido en 1950. Se instaló en Francia después de 1988. Estudió oboe con Harold Gomberg en las Escuelas de Música de Juilliard y Manhattan. Tiene un master de composición en la Universidad de Rice y un doctorado en

<sup>425</sup> To the Fore Publishers. “John David Lamb-Sonata for Soprano Saxophone and Piano.” S.f. En línea. Disponible en: <http://members.aol.com/tothefore/> (1 de marzo de 2006).

<sup>426</sup> “Edwin Landon.” *The Cleveland Arts Prize*. Primavera del 2003. En línea. Disponible en: [http://www.clevelandartsprize.org/music\\_1982.htm](http://www.clevelandartsprize.org/music_1982.htm) (8 de marzo de 2006).

composición en la Universidad de California en San Diego. Sus principales profesores fueron Paul Cooper, Wilbur Ogdon, Krzysztof Penderecki y John Cage, entre otros.

Su carrera musical comenzó en 1971, tocando el oboe con orquestas de los Estados Unidos, Canadá, Inglaterra. En 1975 renunció a la vida orquestal para perseguir sus intereses en el mundo de jazz tocando el saxofón, clarinete y la flauta en orquestas jazzísticas de reconocido prestigio. Desde 1978 se ha concentrado absolutamente en la composición, pero sin dejar nunca de lado la improvisación<sup>427</sup>.

Obra:

- *Saxissimo*. Pieza para ensemble de saxofones escrita en 1999.

Ejemplo 258. Mabry, Drake; *Saxissimo*, partitura:

Score in C  
Performance Time - 2:30

**Saxissimo**  
for saxophone ensemble

Drake Mabry

♩ = 180

Soprano 1  
Soprano 2  
Soprano 3  
Alto 1  
Alto 2  
Alto 3  
Tenor 1  
Tenor 2  
Tenor 3  
Baritone 1  
Baritone 2  
Baritone 3

\*1999 Drake Mabry

Fuente: Drake Mabry Publishing. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.drakemabrypublishing.com/2cat/i2\\_0416.html](http://www.drakemabrypublishing.com/2cat/i2_0416.html) (9 de Marzo de 2006).

<sup>427</sup> Drake Mabry Publishing. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.drakemabrypublishing.com/3Bio/i3\\_mabr.html](http://www.drakemabrypublishing.com/3Bio/i3_mabr.html) (9 de marzo de 2006).

## Martino, Ralph

Obra:

- *12 duets for All Gallodoro*. Esta edición contiene doce dúos muy interesantes para trabajar la música de cámara.

Ejemplo 259. Martino, Ralph; *12 duets for All Gallodoro*, p. 5:

♩ = 94 bright & rhythmic

The musical score consists of two staves, Alto Saxophone I and Alto Saxophone II. The tempo is marked as quarter note = 94, and the mood is 'bright & rhythmic'. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures, with dynamics like *p*, *mp*, *mf*, and *f* indicated. The Alto Saxophone I part has a melodic line with some grace notes, while the Alto Saxophone II part provides a rhythmic accompaniment with some melodic counterpoint.

Fuente: Martino, Ralph. *12 duets for All Gallodoro*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.dornpub.com/BooksPDF/galoduet.pdf> (28 de febrero de 2006).

## McAllister, Scott (1969)

Obra:

- *Cannonball Concerto*. Pieza para saxofón alto, piano y percusión escrita en 2003. Tiene tres movimientos: 1) Smooth, 2) Freely y 3) Driving.

## McGee, Andy

Obra:

- *Improvisation for Sax*. Es un método excelente para trabajar las escalas y arpeggios de jazz.

## Mills, Charles

Nació en Ashville en 1914 y falleció en Nueva York en 1982. En su obra hay una clara

influencia de la música espiritual y del jazz.

Obra:

- *Paul Bunyan Jump*. Pieza para quinteto de jazz escrita en 1964.

### Morosco, Victor

Victor Morosco<sup>428</sup>, nacido en 1936, es un saxofonista de concierto que ha conseguido una reputación internacional dentro de la música clásica e improvisada, como profesor y compositor. Estudió en la Escuela de Música Juilliard con Vincent Abato, Daniel Bonade y Joseph Allard. Es miembro de “Los Angeles Saxophone Quartet”.

Obra:

- *Blue Caprice*. Pieza para saxofón solo escrita en 1960. Es similar a un capricho de Paganini pero basado en un blues. La pieza es como una antología del jazz histórico haciendo referencia al bebop, gospel, a los estilos de Kansas City y Chicago.

Ejemplo 260. Morosco, Victor; *Blue Caprice*, partícula saxofón alto solo:



Fuente: Victor Morosco. *Compositions*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.morsax.com/comptran.html> (13 de marzo de 2006).

### Morrill, Dexter

Nació en North Adams, Massachusetts en 1938. A la edad de ocho años comenzó sus estudios musicales de trompeta con Peter Fogg. Después continuó con Irwin Shainman en Williams College. Morrill ingresó en la Universidad de Colgate en 1956 y estudió la composición con William Skelton. Asistió a la primera Escuela de Lenox de Jazz en 1957 y recibió lecciones de trompeta del prestigioso jazzman Dizzy Gillespie. En 1960, Morrill terminó sus estudios en la Universidad de Stanford, donde estudió composición con Leonard

<sup>428</sup> Victor Morosco. *Recordings*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.morsax.com/recordings.html> (13 de marzo de 2006).

Ratner y orquestación con Leland Smith. Escribió una disertación sobre la música politonal de Darius Milhaud.

Morrill también ha trabajado en interesantes proyectos de jazz para Stan Getz y Wynton Marsalis, y es el escritor de “*Guide to the Big Band Recordings of Woody Herman*”, una guía de las grabaciones de orquesta realizadas por Woody Herman publicado por Greenwood Press<sup>429</sup>.

Obras:

- *Getz Variations for Tenor Sax & Computer*. Pieza para saxofón tenor y cinta escrita en 1984 y dedicada al saxofonista de jazz Stan Getz.

Ejemplo 261. Morrill, Dexter; *Getz Variations for Tenor Sax & Computer*, partitura, p. 6:

3. THE LADY FROM PORTOLA

Softly - phrase the melody as you wish

(voices)

(guitar)

p mp

Fuente: Penntech Records. “D. Morrill: *Getz Variations for Tenor Sax & Computer (1984)*.” S.f. En línea.

Disponible en:

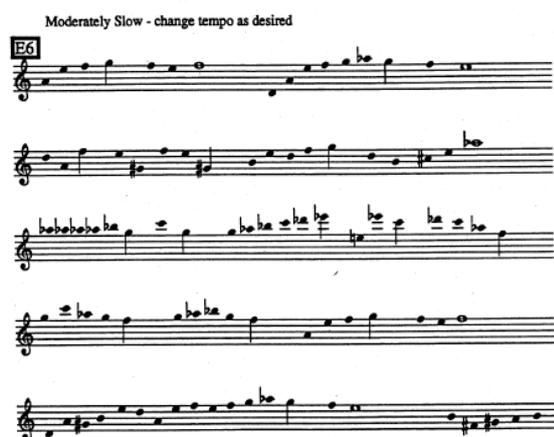
[http://penntech-records.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Store\\_Code=01&Product\\_Code=CV-2021&Category\\_Code=CV-2](http://penntech-records.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Store_Code=01&Product_Code=CV-2021&Category_Code=CV-2) (14 de marzo de 2006).

<sup>429</sup> Dexter Morrill. Biography. S.f. En línea. Disponible en: <http://people.colgate.edu/dmorrill/biography.htm> (14 de marzo de 2006).

- *Six Studies and an Improvisation*. Pieza para saxofón tenor y cinta escrita en 1993. Tiene siete movimientos: 1) Window, 2) Misterioso, 3) Ischl, 4) Love Song, 5) Weaving, 6) Soliloque y 7) Improvisation.

Ejemplo 262. Morrill, Dexter; *Six Studies and an Improvisation*, Soliloqui (6º movimiento), partícula, p. 14:

### 6. Soliloquy



Fuente: Penntech Records. “D. Morrill: *Six Studies & an Improvisation for Tenor Sax & Computer (1993)*.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://penntech-records.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Store\\_Code=01&Product\\_Code=CV-2024&Category\\_Code=CV-2](http://penntech-records.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Store_Code=01&Product_Code=CV-2024&Category_Code=CV-2) (14 de marzo de 2006).

### Mortensen, Kart

Un músico en gran parte autodidacta, Kurt Mortensen (nacido en 1971) creció en los suburbios de Los Ángeles, tocando en bandas de rock progresistas como Rush, Yes and King Crimson. . . como guitarrista o bajista. Los temas que han escrito y grabado manifiestan diversas influencias, sobre todo de la música clásica y del jazz.

Posteriormente, se graduó en la Universidad de Illinois del norte en DeKalb, lugar donde completó sus estudios con dos master. El primer máster fue sobre música de computadora (1999) y el segundo de composición acústica (2000). Entre sus profesores destacan: Rodney Oakes y James Phelps (en la música de computadora) y Ted Hatmaker, Tim Blickhan y Jon Polifrone (en la composición acústica).

Su música posee numerosas influencias: del minimalismo, especialmente de Steve Reich y Terry Riley; de compositores estonios contemporáneos, destacando Arvo Pärt, Erkki-Sven

Tüür y Veljo Tormis; de Peteris Vasks Latvian y de la “Netherlander school of the Renaissance”, especialmente de Josquin y de Ockeghem<sup>430</sup>.

Obra:

- *Synergiosis I*. Pieza inédita para saxofón soprano y percusión escrita en el año 2000 y dedicada a Joren Cain.

Ejemplo 263. Mortensen, Kart; *Synergiosis I*, p. 1:

The image shows a musical score for two parts: Bb Soprano Saxophone and Percussion. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) has a tempo of quarter note = 140 and includes a 'Floating free tempo' section. The second system (measures 5-11) has a tempo of quarter note = 80. The score includes dynamic markings (f, mf, mp) and performance instructions such as 'with mallets', 'with bow', and 'full pedal'.

Fuente: Kurt Mortensen. *Synergiosis I*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.kurtmortensen.org/sco-synergiosis1.html> (14 de marzo de 2006).

### Moss, Lawrence Kenneth

Lawrence Moss nació en Los Ángeles en 1927. Antes de trasladarse a la Universidad de Maryland para impartir composición, fue profesora en el Colegio Mills y en la Universidad de Yale. Sus obras han sido ejecutadas en diferentes lugares de EE.UU. y Europa<sup>431</sup>.

Obra:

- *Six Short Pieces*. Pieza para saxofón y piano escrita en 1993 y publicada en 1995. Está dedicada a Reggie Jackson y Jessica Krasch. Tiene cinco movimientos: 1)

<sup>430</sup> Kurt Mortensen. *Biography*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.kurtmortensen.org/bio.html> (14 de marzo de 2006).

<sup>431</sup> The American Music Center. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.amc.net/member/Lawrence\\_Moss/bio.html](http://www.amc.net/member/Lawrence_Moss/bio.html) (14 de marzo de 2006).

Rounds, 2) Blur, 3) Broadway Boogie-Woogie, 4) Chinese Lullaby, 5) Introduction y 6) Jazzy.

Ejemplo 264. Moss, Lawrence Kenneth; *Six Short Pieces*, Rounds, partitura, p. 1:

I. Rounds

Fuente: Moss, Lawrence Kenneth. *Six Short Pieces*. USA: Roncorp Inc., 1995.

### **Muczynski, Robert (1929)**

Robert Muczynski ha sido descrito por la *Fanfarria (Fanfare)* como “. . . uno de los mejores compositores de nuestro país”.

Estudió composición con Alexander Tcherepnin en la Universidad de DePaul en Chicago (1940). Su profesor de piano principal fue Walter Knupfer. Trabajó como jefe del departamento de piano en la Universidad de Loras en Iowa y es considerado como uno de los compositores americanos más distinguidos de América. Muczynski, se jubiló como profesor emérito de la Universidad de Arizona, Tucson, en 1988 después de desempeñar el cargo de jefe del departamento de composición durante 23 años<sup>432</sup>.

La música de Muczynski es seria y sencilla con fundamentos estéticos caracterizados por motivos distintivos que se entrelazan en texturas claras, transparentes, transformándose de manera lógica y con mucha imaginación en entidades formales concisas, originando un resultado final muy modernista y tonal. Utiliza puntualmente ligeras discordancias y ritmos asimétricos incorporando estructuras armónicas jazzísticas<sup>433</sup>.

Obra:

<sup>432</sup> Theodore Presser Company. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.presser.com/Composers/info.cfm?Name=ROBERTMUCZYNSKI#Works> (14 de marzo de 2006).

<sup>433</sup> Walter-Simmons.com. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.walter-simmons.com/muczynski.htm> (14 de marzo de 2006).

- *Sonata, op. 29*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1970 y publicada en 1972. Está dedicada a Trent Kynaston y consta de dos movimientos: 1) Andante maestoso y 2) Allegro enérgico.

Ejemplo 265. Muczynski, Robert; *Sonata, op. 29*, Andante maestoso, partícula, p. 2:



Fuente: Sheet Music Plus. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.sheetmusicplus.com/store/smp\\_fastresults.html?cart=335441579144207088](http://www.sheetmusicplus.com/store/smp_fastresults.html?cart=335441579144207088) (14 de Marzo de 2006).

### **Murdock, Catherine**

Compositora y profesora<sup>434</sup> americana nacida en California en 1949.

Obra:

- *Three Soliloquies*. Pieza inédita para saxofón solo escrita en 1992. Consta de tres movimientos: 1) Cadenza in Blue, 2) Oracle y 3) Fast Forward.

### **Murray, David**

Saxofonista de jazz de la era moderna. Perteneció a la importante agrupación jazzística Word Saxophone Quartet, junto con los saxofonistas Arthur Blythe, Hamiet Bluiett y Oliver Lake. Las grabaciones que realizaron muestran una admirable versatilidad estilística<sup>435</sup>.

Obra:

- *Pieces*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones escrita en 1998. Está escrita en un estilo afrancesado que hace pensar en Poulenc.

<sup>434</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 273.

<sup>435</sup> Tirro, Frank. *Historia del Jazz Moderno*. USA: W.W.Norton Company Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001, pp. 167-168.

### Myers, Robert

Comenzó a estudiar música por el interés personal que le despertó la música jazzística. Ese interés se refleja en cada una de sus piezas escritas para saxofón.

Obra:

- *Instructions*. Pieza inédita para ensemble de jazz escrita en 1971.

### Norton, Christopher

Obra:

- *The Microjazz Alto Saxophone Collection I*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1988. Es un álbum con 14 piezas.

### Ovanin, Nikola

Obra:

- *Dance Suite*. Pieza para saxofón y bailarín escrita en 1971. Consta de los siguientes movimientos: 1) Prelude, 2) Jazz dance, 3) Latin American dance, 4) Oriental dance, 5) Jazz dance y 6) Postlude.

### Paisner, Ben

Obra:

- *Swing Duets*. Pieza para dúo de saxofones.

### Pauer, Fritz

Obra:

- *Blueminded*. Pieza para cuarteto de saxofones.

Ejemplo 266. Pauer, Fritz; *Blueminded*, partitura, p. 1:

The image shows a page of a musical score for the piece 'Blueminded' by Fritz Pauer. The score is for a quartet of saxophones, with parts for Alto, Alto (1st Alto), Tenor, and Baritone. The tempo is marked 'Medium Blues Shuffle'. The music is in 4/4 time and features a variety of dynamics including *f*, *sub.mf*, *ff*, *p*, and *mf*. There are also accents and slurs throughout the piece. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Fuente: Pauer, Fritz. *Blueminded*. Alemania: Advance Music, 1987.

### **Persichetti, Vincent**

Vincent Persichetti (1915-1987), compositor estadounidense que utiliza una amplia gama de estilos y técnicas compositivas como la modalidad, tonalidad, politonalidad y atonalidad. Nació en Filadelfia y estudió con el director húngaro nacionalizado en los Estados Unidos Fritz Reiner y el compositor estadounidense Roy Harris. También fue alumno de Olga Samaror. En 1947 fue nombrado profesor de la Academia Juilliard de Nueva York, cargo que desempeñó hasta su muerte. En 1961 escribió su trascendental texto teórico *Twentieth-Century Harmony (Armonías del siglo XX)*.<sup>436</sup>

Obra:

- *Parable XIII, op. 123*. Pieza memorable para saxofón solo con evidentes alusiones e influencias al jazz. Fue la pieza obligada en el concurso de saxofón de grado medio el año 1993 en el Conservatorio de Valencia.

### **Petterson, Russell**

Saxofonista, fagotista, y compositor nacido en 1969.

Obra<sup>437</sup>:

- *Georgia on my mind*. Pieza inédita para saxofón alto y piano (con adaptación para banda, ensemble de jazz o orquesta) escrita en 1996.

### **Phillips, Mark**

Obra:

- *Sonic Landscapes*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1990. Tiene cuatro movimientos: 1) Persistent Memories (after Salvador Dali), 2) Lost in the Funhouse (after John Barth), 3) Close Encounters (after Steven Spielberg) y 4) Rappin' with Diz and Bird (after Charlie Parker and Dizzy Gillespie).

### **Reck, David**

Obra:

- *Blues and Screamer*. Pieza para flauta más piccolo, armónica, saxofón alto y percusión escrita en 1966.

### **Reich, Steve**

Compositor e intérprete estadounidense, uno de los principales representantes del minimalismo y cuyo verdadero nombre es Stephen Michael Reich. Nació en Nueva York,

---

<sup>436</sup> MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003.

<sup>437</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 297.

estudió en la Universidad de Cornell, en la Juilliard School y en el Mills College. Varias de sus primeras obras como *It's gonna rain* (1965) y *Come out* (1966) están compuestas para grabación en cinta magnetofónica con pequeños fragmentos hablados que se repiten, se unen y se entretajan, haciendo del ritmo su principal característica y desarrollando un contrapunto basado también en valores rítmicos. Este tipo de música, que recibe el nombre de “minimalista”, surgió en Nueva York en la década de 1960 especialmente de la mano de Terry Riley, quien ejerció una influencia directa en Reich y más tarde en Philip Glass<sup>438</sup>.

El jazz influyó considerablemente en el desarrollo estilístico de su obra. Se inspiró en vocalistas como Ella Fitzgerald y Alfred Deller, e instrumentistas como John Coltrane, a quien definía su música como “*músico que tocaba muchas notas en muy poca armonía*”. Otras influencias importantes son el batería Kenny Clarke y el trompetista Miles Davis. El arte visual también fue un referente en su estilo musical, ya que se influenció por escultores estadounidenses como Sol LeWitt y Richard Serra, máximos exponentes del minimalismo y del arte conceptual<sup>439</sup>.

Obras:

- *Music for a Large Ensemble*. Pieza inédita escrita en 1978, para la siguiente configuración: cuerda, flautas, clarinetes, saxofones, trompetas, pianos, marimbas, vibráfonos, xilófonos y dos voces femeninas. Su primera interpretación fue realizada en Utrecht el 14 de junio de 1979. Tiene cinco secciones con forma ABCBA y utiliza la técnica compositiva de la aumentación y disminución. Aunque la pieza no es muy popular, ha sido grabada varias veces. Una de las últimas grabaciones fue dirigida por Alan Pierson.

Joan LaBarbara describe este trabajo como:

Se puede definir como una pieza muy colorística, con una introducción luminosa que nos lleva hacia una segunda sección un poco oscura, que a su vez nos traslada hacia otra tercera sección brillante. La mezcla de timbral de las voces con violoncelos y bajos de mujeres de la primera sección es muy eficaz dentro de la textura. . . Es una obra brillante y feliz, y excitante.<sup>440</sup>

---

<sup>438</sup> Steve Reich. *El poder de la palabra*. S.f. En línea. Disponible en: <http://epdlp.com/compclasico.php?id=1101> (11 de junio de 2006).

<sup>439</sup> Answers.com. “Steve Reich.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.answers.com/topic/steve-reich> (11 de junio de 2006).

<sup>440</sup> Answers.com. “*Music for a Large Ensemble*.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.answers.com/topic/music-for-a-large-ensemble> (11 de junio de 2006).

• *New York Counterpoint*. Esta pieza está escrita en 1985, y representa la segunda contribución compositiva de la serie de piezas contrapuntísticas de Reich. Esta serie comenzó en 1982 con el *Contrapunto de Vermont* para las múltiples flautas de Ransom Wilson, y terminó en 1987 con la pieza realizada para guitarrista de jazz Pat Metheny. Cada una de las tres obras está ajustada para un artista en vivo que toca encima de texturas contrapuntísticas densas pregrabadas.

*New York Counterpoint* fue encargada por el clarinetista Richard Stoltzman y estrenada el 20 de enero de 1986, en la sala Avery Fisher en Nueva York. La pieza original está escrita para un clarinete solo, ocho clarinetes en Bb y dos clarinetes bajos. A la hora de escribir esta pieza, el compositor se imaginaba el sonido de Benny Goodman y el jazz temprano. Esta sensación es reflejada en el empleo incisivo de síncopas de difícil ejecución desde el principio hasta el fin. En el trabajo utiliza la amplia extensión de la familia de clarinete.

La obra comprende tres movimientos: rápido, lento y rápido, tocados sucesivamente sin ninguna pausa. Existen dos arreglos para saxofón: uno para saxofón soprano y cinta, y otro para cuarteto de saxofones y cinta, ambos también publicados por Boosey & Hawkes<sup>441</sup>.

Ejemplo 267. Reich, Steve; *New York Counterpoint*, partícula, instrumento solista, p. 6:

Fuente: Reich, Steve. *New York Counterpoint*. USA: Boosey & Hawkes, 1986.

<sup>441</sup> Answers.com. “*New York Counterpoint, for clarinet, bass clarinet & tape.*” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.answers.com/topic/new-york-counterpoint-for-clarinet-bass-clarinet-tape> (11 de junio de 2006).

### Rhoads, Mary Ruth

Nació en Filadelfia (Pensilvania) en 1920.

Obra:

- *Join the 20th Century*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1978. Consta de cuatro movimientos: 1) A Sultry Nigth in Bogota, 2) I Ain't Lazy, I'm Just Dreamon' waltz, 3) Dirti Dishes Blues y 4) Beat, Beat, Who's Got the Beat?

### Ricker, Ramon

Compositor, saxofonista y profesor americano. Tiene varias piezas atractivas escritas para saxofón como las *Variations on a Theme by Sweelinck* para cuarteto de saxofones (N.p.) y *Jazz Sonata* para saxofón y piano editada por Advance Music. Sin embargo, en 1992 se publicaron por Leduc cuatro volúmenes dentro de un mismo proyecto muy interesantes para trabajar tanto por un saxofonista clásico como por un saxofonista jazzístico. Son muy apropiados para mejorar la técnica y perfeccionar el nivel de conocimiento con respecto al cifrado y escalas más representativas del jazz en general.

Método:

- *The New Virtuoso Saxophonist*. Posee cuatro volúmenes: 1) Estudios con la escala diminuida, 2) Estudios con acordes avanzados, 3) Estudios de jazz con la escala pentatónica y 4) Estudios de jazz sobre progresiones de acordes.

Ejemplo 268. Ricker, Ramon; *Advance chord etudes for saxophone*, ejercicio 7, p. 22:

Etc.

Fuente: Ricker, Ramon. *Advance chord etudes for saxophone*. París: Alphonse Leduc, 1992.

### Rollin, Robert

Nació en Nueva York en 1947. Estudió con M. Brunswich, R. Palmer, K. Husa y G. Ligeti<sup>442</sup>.

Obra:

<sup>442</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 321.

- *Two Jazz Modos*. Pieza para saxofón alto y piano.

### **Ronkin, Bruce**

Profesor, editor y saxofonista americano, nacido en Mount Holly (NJ) en 1957. Estudió con Reginald Jackson, William Oseck, Ramon Ricker y Eugene Rousseau.

Obra:

- *Twelve Moods: A musical setting of the Langston Hughes poem "Ask Your Mama- 12 Moods for Jazz"*. Pieza inédita para saxofón-narrador, trompeta, trombón, piano, bajo y batería escrita en 1997.

### **Ruggiero, Charles H**

Dentro de su estilo compositivo ecléctico, muestra su interés hacia el jazz tradicional.

Obra:

- *Three Blues for Saxophone Quartet*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1981 y dedicada a J. Forger & Michigan State University Saxophone Quartet. Tiene tres movimientos: 1) Charliechaplinesque, 2) Dedicately but expressively, fast bop y 3) Relaxed, but not sloppy.

### **Sauter, Eddie**

Trompetista, compositor, arreglista y director de orquesta nacido en Nueva York en 1914, lugar donde falleció en 1981.

Obra:

- *Focus-Jazz Concerto*. Pieza inédita para saxofón y orquesta.

### **Schifrin, Lalo Boris**

Compositor y músico de jazz americano de origen argentino, nacido el año 1930. Se instaló en Estados Unidos a partir de 1958. En París estudió con Oliver Messiaen.

Obra:

- *Jazz Faust-ballet*. Pieza escrita para quinteto de jazz (saxofón alto, trompeta, piano, bajo y percusión) escrita en 1963.

### **Shulman, Richard**

El estilo de este compositor es la síntesis de muchos géneros tradicionales. Sus melodías se benefician de elementos característicos del jazz, la música latina y el rock<sup>443</sup>.

Obra:

- *Peace in Jerusalem*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones escrita en 1984 y dedicada al Amherst Saxophone Quartet.

---

<sup>443</sup> Ibídem, p. 346.

### Sibbing, Robert V

Obra:

- *Alice blue Jeans*. Pieza inédita para quinteto de saxofones.

### Sigel, Allen

Obra:

- *Homage a Gershwin*. Pieza inédita para quinteto de saxofones.

### Smith, Howie

Saxofonista de jazz nacido en Pottsville (PA) en 1931. Estudió con Donal Sinta, J. C. Borelli, y W. Coggins.

Obras:

- *A Mingus a Mongus*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1995.
- *Broadway Boogie Woogie*. Pieza para cuatro saxofones altos escrita en 1996.
- *Camel Train*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1995.

### Sydeman, William Jay

Compositor nacido en Nueva York en 1928. Sus composiciones evidencian un estilo atonal con una fuerte influencia del pop y sobre todo del jazz.

Obra:

- *Duo for Clarinet and Tenor Sax*.

Ejemplo 269. Sydeman, W. J.; *Duo for Clarinet and Tenor Sax*, 1r mov. (Allegro), p. 1:

Fuente: Sydeman, William Jay. *Duo for Clarinet and Tenor Sax*. USA: Seesaw Music Corp., 1977.

### **Taylor, Clifford O**

Obra:

- *Ode to Joy Blues*. Pieza escrita para cuarteto de saxofones.

### **Weaver, Gary**

Obra:

- *A Tribute to Paul Desmond*. Pieza inédita para saxofón alto y piano escrita en 1985 y dedicada a N. Ramsay<sup>444</sup>.

### **Westbrook, Mike**

Obra:

- *Bean Rows and Blue Shoots*. Pieza para saxofón soprano y orquesta de cámara escrita en 1991 y dedicada a John Harle.

### **Woods, Phil**

Saxofonista, clarinetista y compositor de jazz americano legendario, nacido en Springfield (Massachusetts) en 1931. Tocó con importantes jazzmen como Claude Thornhill, Buddy Rich, Quincy Jones, Benny Goodman, Dizzy Gillespie, Oliver Nelson, el mítico Charlie Parker, entre otros. Su estilo se puede encuadrar dentro del jazz moderno y definir como una combinación entre jazz tradicional y elementos experimentales, pasando por swing, bop, cool, free y funk.

Obras:

- *Sonata*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1980 y dedicada a Victor Morosco. Tiene cuatro movimientos: 1) Allegro, 2) Slowly, 3) Moderato y 4) Bluesy and free. Es una obra con formato clásico donde combina elementos del jazz con elementos de la música docta contemporánea<sup>445</sup>.
- *Three Improvisations*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1981 y dedicada al New York Saxophone Quartet. Consta de 3 movimientos: 1) Presto 2) Broadly 3) Part III. Como se puede apreciar en el siguiente ejemplo, es una pieza de difícil ejecución rítmica. En la pieza el compositor introduce un fragmento funky opcional para improvisar.

---

<sup>444</sup> *Ibidem*, p. 396.

<sup>445</sup> Facultad de Artes. "Pontificia Universidad Católica de Chile." S.f. En línea. Disponible en: [http://www.puc.cl/artes/noticias/2004/04\\_2q\\_mayo/para\\_dos.htm](http://www.puc.cl/artes/noticias/2004/04_2q_mayo/para_dos.htm) (24 de abril de 2006).

Ejemplo 270. Woods, Phil; *Three Improvisations*, partícula soprano, p. 5:

Bb Soprano - 5

Fuente: Woods, Phil. *Three Improvisations*. Delevan (USA): Kendor Music, 1981.

**Young, Charles Rochester (1965)**

Saxofonista y compositor americano<sup>446</sup>.

Obras:

- *Big o'Blue*. Pieza inédita para saxofón y ensemble de jazz escrita en 1987.
- *Farewell*. Pieza inédita para saxofón y ensemble de jazz escrita en 1986.
- *Horizonts*. Pieza inédita para saxofón y ensemble de jazz escrita en 1987.
- *Winter Echoes*. Pieza inédita para saxofón y ensemble de jazz.

**Zaimont, Judith Lang**

Profesora y compositora nacida en Memphis (TN) en 1945, reconocida internacionalmente por su estilo distintivo, caracterizado por su fuerza expresiva y dinamismo. Fue miembro de la facultad de la Universidad de Queens y del Conservatorio de Música Peabody de Baltimore, donde fue nombrada la “Profesora del año” en 1985. Posteriormente, fue profesora y jefa del departamento de música en la Universidad de

<sup>446</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, pp. 408-409.

Adelphi (1989-91), y profesora de composición en la Escuela de Música de la Universidad de Minnesota (1992-2005)<sup>447</sup>.

Obras:

- *Hidden Heritage: A Dance Symphony*. Pieza para flauta, clarinete bajo, saxofón tenor, piano, violonchelo y batería.

Ejemplo 271. Zaimont, Judith Lang; “At home: 'Jennie' fantasia”, Thema del saxofón tenor:

The image shows a musical score for the tenor saxophone theme of 'At home: 'Jennie' fantasia' by Judith Lang Zaimont. The score is divided into two systems. The first system features a Tenor Saxophone (T. Sax) part with a 'Solo' section, marked 'Very slow, reflective, throaty' and 'Never even'. The piano (Pno.) accompaniment is marked 'pppp' and includes the instruction 'quietly under sax'. The second system continues the saxophone melody with a 'stretch' marking and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fuente: Judith Lang Zaimont. “*Hidden Heritage, "At home: 'Jennie' fantasia" tenor sax theme.*” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.jzaimont.com/multimedia/NeonRhythm/HHJennieFantasiaSaxBoth.jpg> (15 de junio de 2006).

Una obra excelente, elaborada con diferentes elementos unidos con una destreza extraordinaria. En ella hace alarde de una estructura ajustada y ritmos jazzísticos (ver siguiente ejemplo).

<sup>447</sup> Judith Lang Zaimont. “*Hidden Heritage: A dance Symphony.*” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.jzaimont.com/> (15 de junio de 2006).

Ejemplo 272. Zaimont, Judith Lang; *Street Scene: Black Belt*, p. 2:

Fuente: Judith Lang Zaimont. “*Hidden Heritage, Street Scene: Black Belt.*” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.jzaimont.com/multimedia/NeonRhythm/HHStreetSceneBoth.jpg> (15 de junio de 2006).

- *Parallel Play*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1998. Fue encargada por la Universidad de Wisconsin.

### Zonn, Paul Martin

Obra:

- *Desmond Dream*. Pieza para saxofón tenor y piano escrita en 1991.

### V. 2. 2. 14. Filipinas

#### Rosario, Conrado del

Obra:

- *Ringkaran I*. Pieza para saxofón alto solo escrita en 1990. El título de la pieza proviene de las técnicas vocales que se utilizan como base en los cantos religiosos del sur de Filipinas. Además de contener la inspiración de la música filipina, también se influencia de la música contemporánea incorporando elementos del jazz.

### **V. 2. 2. 15. Finlandia**

#### **Hauta-Aho, Teppo (1941)**

Contrabajista y compositor nacido en 1941. Ejerció como profesor estableciendo sus conocimientos técnicos en su amplia maestría musical. Del mismo modo que a la hora de escribir música se inspiró en todos los periodos previos de la música europea y en la música oriental, también lo hizo del jazz.

Obra:

- *For Charles Mingus*. Pieza para trompeta, saxofón alto, trombón, bajo y percusión escrita en 1980.

#### **Kopisto, Markku**

Obra:

- *Jr. Blues*. Pieza para cuatro saxofones altos escrita en 1994.

#### **Linkola, Jukka (1955)**

Obras:

- *Blues for Oliver*. Pieza para dos saxofones (alto y tenor), trombón, trompeta, piano, bajo, batería, percusión y voz opcional escrita en 1992.
- *Boogie Woogie Waltz*. Pieza para dos saxofones (alto y tenor), trombón, trompeta, piano, bajo, batería, percusión y voz opcional escrita en 1980.
- *One for Mr. Silver*. Pieza para dos saxofones (alto y tenor), trombón, trompeta, piano, bajo, batería, percusión y voz opcional escrita en 1982.

#### **Quin, Daping**

Obras:

- *Blue Hymn*. Pieza para saxofón alto, orquesta de cuerda y percusión escrita en 1988.
- *Contrasting*. Pieza para saxofón alto y orquesta de cuerda, escrita entre 1988/89 y publicada en 1989.

#### **Sarmanto, Heikki**

Obra:

- *Suomi*. Pieza para saxofón alto y orquesta basado en un poema sinfónico jazzístico.

### V. 2. 2. 16. Francia

#### Allerme, Jean-Marc

Obra:

- *Jazz Attitude-40 jazz etudes*. Método con dos volúmenes interesantes para trabajar la articulación y el fraseo jazzístico escrito en 2002.

#### Amsallem, Franck

Saxofonista y compositor francés nacido en 1961 en Oran (Argelia). Creció en Niza. Destaca tanto en el jazz como en la música clásica.

Obras:

- *The Farewell*. Pieza para cuarteto de saxofones publicada en 1999.
- *The Chunnell*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1995.

Ejemplo 273. Amsallem, Franck; *The Chunnell*, particella saxofón soprano, solo jazz, compases 117-122, p. 3:

**H** solo (jazz)

117 *mf*

120

Fuente: Franck Amsallem. *Scores*. S.f. En línea. Disponible en: <http://perso.wanadoo.fr/amsallem/scores.html> (24 de abril de 2006).

#### Aubin, Francine

Obra:

- *Nocturne en forme de blues*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1986.

#### Avignon, Jean

Obra:

- *Spiritual et Danse exotique*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1967.

#### Bardez, Jean-Michel

Profesor de análisis y escritura en el Conservatorio Municipal “Hector Berlioz” del distrito X. Autor de diferentes obras sobre Rameau. Es presidente de la Sociedad francesa de análisis musical y escritor de la revista *Musurgia*.

Obra<sup>448</sup>:

- *Saxyphrage*. Pieza inédita para saxofón alto y xilófono escrita en 1984 y dedicada a M. Zenoin.

### **Barret, Eric**

Gran saxofonista de jazz<sup>449</sup>, autodidacta, nacido en Havre, ciudad del noroeste de Francia situada en el departamento del Sena Inferior, en 1959.

Obras:

- *Pratique des gammes et arpèges de jazz*. Este método nos plantea, dentro de un estilo menos austero y menos tradicional que la habitual literatura surgida en referente a esta cuestión, una nueva forma de trabajar las escalas y los arpeggios para aplicarlos en la improvisación jazzística<sup>450</sup>.
- *Quatuor Kavisilaq*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1993.

Probé a escribir un Quinteto (cuarteto escrito más un solista improvisando), favoreciendo el cambio entre músicos clásicos y músicos de jazz. No es simplemente un solo de saxofón sobre la base del cuarteto. Improvisación y escritura están estrechamente ligadas. El solista también participa en las partes escritas mientras que el cuarteto toca a veces improvisaciones simuladas. Es una manera de fijar sobre el papel la música de jazz. Es lo que evoca por otra parte el título ‘Kavisilak’ que traducido en lapón, expresa la idea de la nieve helada, transformada en escarcha (Barret, Eric).<sup>451</sup>

- *Solos jazz-10 Pieces*. Obra para saxofón alto escrita en el año 2001.

### **Basteau, Jean-François**

Obra :

- *Blue-Jean*. Pieza para saxofón y piano escrita en 1993.

---

<sup>448</sup> Jean-Michel Bardez. “*Circuit de musiques contemporaines*.” 1998. En línea. Disponible en: [http://www.revuecircuit.ca/auteurs/bardez\\_je.php](http://www.revuecircuit.ca/auteurs/bardez_je.php) (25 de abril de 2006).

<sup>449</sup> Eric Barret. “*Amazonia*.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.freeloops.com/genest/discographie/amazonia\\_fr/ama5.html](http://www.freeloops.com/genest/discographie/amazonia_fr/ama5.html) (25 de abril de 2006).

<sup>450</sup> Auchan Librairie. “*Gammes et arpeges pour le jazz*.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://librairie.auchandirect.fr/thematique/art/musique/\\_jazz/ficheproduit.asp?isbn=2907891103](http://librairie.auchandirect.fr/thematique/art/musique/_jazz/ficheproduit.asp?isbn=2907891103) (25 de abril de 2006).

<sup>451</sup> *Ibidem*.

**Billoud, Jean-Louis**Obras<sup>452</sup>:

- *Monk's Suite*. Pieza para cuarteto de saxofones dedicada al cuarteto "A Piacere".
- *Paginas de Muser*. Pieza para ensemble de saxofones y sección rítmica escrita en 1999.
- *Suite d'après des thème de John Coltrane*. Pieza para ensemble de saxofones y sección rítmica escrita en 1998.

**Bolling, Claude**

Pianista, compositor, arreglista y director de orquesta, Claude Bolling es actualmente hoy en día uno de los músicos franceses de mayor reputación en el mundo, abarcando tanto la música jazz, la música ligera o la música de películas<sup>453</sup>. Nació en Cannes en 1930, donde ha vivido desde entonces excepto durante la ocupación alemana. Músico muy precoz, estudió primero música clásica y en 1944 ganó el "Tournoi des Amaters". Recibió clases de Marie Louise "Bob" Colin, y descubrió el jazz gracias a un compañero de escuela. En 1945 ganó el concurso de aficionados organizado por el *Jazz Hot* y el *Hot Club of France* en París. Creó su primer grupo a los 16 años, y realizó su primera grabación a los 18.

En 1945 formó un grupo que junto a Claude Abadie y Claude Luter, sería uno de los primeros intentos serios de hacer jazz tradicional en Francia después de la II Guerra Mundial. Con ocasión de la Gran Semana del Jazz de 1948 en París, acompañó a la gran cantante de blues, Berta Hill y posteriormente tocó junto con los principales músicos americanos de aquel momento. En 1955 formó su primera orquesta aunque las dificultades económicas tras la postguerra hicieron imposible mantenerla en activo. Tras cumplir el servicio militar, trabajó en todos los clubes de moda y grabó sesiones y conciertos, convirtiéndose en uno de los músicos más destacados y respetados del momento.

Trabajó con Duke Ellington (su decisiva influencia jazzística), Count Basie, Jimmy Lunceford y Glenn Millar, entre otros. Es autor de un estilo propio que fusiona la música clásica y el jazz (su *Suite* para flauta y piano de jazz estuvo 530 semanas en las listas de ventas de Estados Unidos). En los setenta organizó una importante Big Band (que todavía mantiene en activo), y además de haber sido arreglista de los principales cantantes franceses, ha compuesto la música de más de cien películas, entre ellas: *Borsalino*, *Louisiane*, *Flic Story*

---

<sup>452</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 37.

<sup>453</sup> "Claude Bolling." *Biografías del jazz*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.apoloybaco.com/claudebollingbiografia.htm> (26 de abril de 2006).

o *The Awakening*.

Obra:

- *Le Papillon*.<sup>454</sup> Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1994.

### **Boutry, Roger**

Roger Boutry (1932- ) estudió en el Conservatorio de París con Nadia Boulanger, Marguerita Long y Tony Aubin. En 1954, recibió el Premio de Roma. En su carrera profesional cabe destacar su labor como pianista, director, compositor y profesor. Su obra tiene una clara influencia de Debussy y de Maurice Ravel, y sobre todo claras reminiscencias del jazz.

Entre su numerosa producción para saxofón, cabe destacar:

- *Divertimento*. Pieza para saxofón alto y orquesta (con reducción de piano) escrita en 1964 y dedicada a Marcele Mule. Está señalada y analizada brevemente en el apartado II. 4. 12 del repertorio tradicional de primera mitad del siglo XX.
- *Azar*. Esta obra es la última composición que ha escrito para saxofón y surge del encuentro casual del compositor Roger Boutry y el saxofonista valenciano Javier de la Vega en el verano de 2002. Esta casualidad le da el nombre de *Azar* a la obra. En la pieza hay también reminiscencias del estilo jazzístico<sup>455</sup>.

### **Bozza, Eugène**

Obra:

- *Diptyque*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1970.

### **Brie, Jérôme**

Obra:

- “*Comme la main gauche de Thelonious Monk*”. Pieza inédita para ensemble de saxofones escrita en 1994.

### **Cavanna, Bernard**

Pianista y compositor nacido en Nogent-sur-Marne en 1951. Ha estudiado con Dutilleux, Aurel Stroë, Paul Méfano y Georges Aperghis<sup>456</sup>.

Entre su producción destaca la siguiente pieza:

---

<sup>454</sup> EarFloss.com. “Claude Bolling-Le Papillon.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.earfloss.com/saxophone/1100220\\_alt\\_ge.html](http://www.earfloss.com/saxophone/1100220_alt_ge.html) (26 de abril de 2006).

<sup>455</sup> Rivera Editores. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.editores.riveramusica.com/catalogo.php?pagina=2&fam=38&sub=> (27 de abril de 2006).

<sup>456</sup> Bernard Cavanna. *Editions Musicales européennes*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://emepublish.com/eme112.htm#repere> (3 de mayo de 2004).

- *Goutte d'or blues*. Pieza para un saxofón (sopranino y soprano) y cinta o ensemble de saxofones (12 saxofones) escrita en 1985.

### **Constant, Marius**

Compositor, pianista y director francés, nacido en Rumania en 1925 y graduado en el Conservatorio de Bucarest en 1945. Luego se trasladó a París para estudiar en el Conservatorio Nacional y en la Ecole Normale materias como dirección orquestal con Jean Fournet y composición con Nadia Boulanger, Arthur Honegger y Olivier Messiaen. En 1952 recibió el Prix Italie por su ballet *Le Joueur de Flute* y en 1958 salta a la fama después de que Leonard Bernstein estrena sus *24 Preludios Orquestales*.

Entre 1956 y 1966 escribió partituras para la compañía de ballet de Roland Petit, en 1954 cofundó France Musique y hasta 1969 fue su director, paralelamente fundó y dirigió el Ensemble Ars Nova hasta 1971, luego fue director musical de danza en la Opera de París (1973-78) y profesor de orquestación e instrumentación en el Conservatorio de París (1979-1988). También impartió clases de composición y de análisis musical en la Universidad de Stanford en California.

Como director, Marius Constant ha sido invitado por las principales orquestas de Europa, Estados Unidos y Japón, y ha actuado en las casas de ópera de Berlín, París y Hamburgo, el Bolshoi de Moscú, el Metropolitan de Nueva York y el Covent Garden de Londres. Como compositor ha escrito obras para Leonard Bernstein, la Orquesta de Filadelfia y el Festival de Aix-en-Provence. También ha compuesto para Marcel Marceau y otras compañías escénicas. Entre los premios que ha recibido están el Prix Italia, el Grand Prix du Disque, el Prix Marzotto, el Premio Nacional de la Música, el Grand Prix Musicale de la “Ville de Paris” y el Victoire de la Musique<sup>457</sup>.

De su catálogo cabe destacar:

- *Concertante*. Pieza para saxofón alto y orquesta (con reducción de piano) escrita entre 1978. El segundo movimiento es un cakewalk, de ahí el acercamiento de la pieza al jazz. Para realizar una correcta interpretación, el intérprete debe pensar en lo que verdaderamente es un cakewalk, es decir, un baile de ritmo sincopado típico de los espectáculos de minstrel norteamericanos<sup>458</sup>.

---

<sup>457</sup> “Constant, Marius.” *Radio Beethoven*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=882](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=882) (3 de mayo de 2006).

<sup>458</sup> Tirro, Frank. *Historia del Jazz Clásico*. USA: W. W. Norton & Company, Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001, p. 328.

### **Desenclos, Alfred**

Nació en Portel (Pas-de-Calais) en 1912 y falleció en París en 1971. Estudió los Conservatorios de Roubaix y C.S.N.M. de París. En 1942 consiguió el Premio Roma de composición. Fue director del Conservatorio de Roubaix desde 1943 hasta 1950 y luego enseñó en el C.S.N.M. de París. En 1956 obtuvo el Grand Prix Musical de la “Ville de Paris”.

Jean-Marie Londeix define su estilo de la siguiente forma:

Lejos de aceptar cualquier sistema particular compositivo progresista, Alfred Desenclos estaba satisfecho de componer en una lengua tonal tradicional, sin cualquier fingimiento o ambición elevada. Curiosamente, no abarcó el serialismo. Se expresó en gran parte en el lenguaje musical de sus profesores y principalmente se inspiró en obras de J.S. Bach, Fauré, y Franck. Ocupado con la pedagogía y tareas administrativas, escribió pocos artículos. Cada uno de sus obras es el resultado de la reflexión profunda. Alfred Desenclos era un romántico sin la pasión manifiesta, que poseía un sentido simpático de la melancolía. Trató de evitar los extremos del sentimentalismo y prefería a artistas que representaban su trabajo en una manera sobria y clásica.<sup>459</sup>

Obras:

- *Prélude, Cadence et Finale*. Pieza para saxofón y piano escrita en 1956 y dedicada a Marcel Mule.
- *Quatuor*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1964 y dedicada al Quatuor Mule. Consta de tres movimientos: 1) Allegro non troppo, 2) Calmo y 3) Poco largo, ma risoluto Allegro.

Mientras muchos de los cuartetos para saxofón franceses podrían ser clasificados especialmente como divertimentos ligeros, este *Quatuor* podríamos catalogarlo como una obra sólida. A través del uso de extensiones armónicas, escalas pentatónicas y octatónicas, y otros mecanismos impresionistas, Desenclos rinde homenaje a Debussy y a Ravel, pero reestableciendo su propio lenguaje musical. El primer movimiento representa la forma de sonata, con los temas alternantes en 3/4 y 6/8. Tiene como protagonista la interacción intrincada entre todos los instrumentos sobre todo en algunos de los fortísimos dramáticos donde el soprano está en contra de las tres voces más graves. La forma de una melodía folklórica constituye la base del segundo movimiento reflexivo. El movimiento

---

<sup>459</sup> *New Century Saxophone Quartet. Standard*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.newcenturysax.com/standards.htm> (4 de mayo de 2006).

final empieza con una fanfarria moderna y transiciones en un allegro que es en realidad un rondó, donde un tema con ritmo de jazz sincopado va alternándose con el nuevo material y con otro ya utilizado en los dos movimientos previos.

Ejemplo 274. Desenclos, Alfred; *Quatuor*, Tercer movimiento, Allegro enérgico, extraído de la partitura, p. 25:



Fuente: Desenclos, Alfred. *Quatuor*. París: Alphonse Leduc, 1964.

### Desportes, Ivonne

Nació en Cobourg en 1907 y falleció en París en 1993. Realizó sus estudios en el Conservatorio de París con Noël y Jean Gallon, Maurice Emmanuel y Paul Dukas. En 1932 le otorgaron el Premio Roma de composición. Enseñó solfeo (a partir de 1943) y el contrapunto de la fuga (desde 1959) en el Conservatorio de París. Tiene más de 500 obras catalogadas para diferentes configuraciones<sup>460</sup>.

Su música está llena de emoción, de poesía, de humor, dentro del lenguaje refinado de la tradición francesa, muestra de ello es la pieza con carácter jazzístico *L'Horloge jazzante*.

Obra:

- *L'Horloge jazzante*. Pieza para saxofón alto y guitarra escrita en 1984.

### Dusapin, Pascal

Compositor nacido en la ciudad de Nancy en 1955. Estudió con Iannis Xenakis durante los cursos celebrados en la Sorbone de 1974 a 1978.

En su obra hay una clara influencia de Xenakis, Donatoni, Varese. . . y sobre todo del jazz. Su música es muy personal, se le puede considerar como música fugitiva<sup>461</sup>.

Obra:

- *Musique Captive*. Pieza inédita para piccolo, oboe, saxofón soprano, clarinete bajo, clarinete contrabajo, contrafagot, dos trompetas y trombón bajo escrita en

<sup>460</sup> Musica et Memoria. “*Prix de Rome 1930-1939*.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.musimem.com/prix-rome-1930-1939.htm> (4 de mayo de 2006).

<sup>461</sup> Radio France. *Les biographies*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.radiofrance.fr/chaines/france-musiques/biographies/fiche.php?numero=83> (4 de mayo de 2006).

1981. Es una pieza breve donde la energía transmitida a los músicos impondrá la duración de la misma. El autor huye de la variación manifestando una continua lógica musical perfectamente atemática<sup>462</sup>.

### **Ferrari, Luc**

Compositor y profesor francés nacido en París en 1929 y fallecido en Arezzo, Italia, el año 2005. Estudió con Arthur Honegger, Olivier Messiaen y con “Le Groupe de Recherche de l’ORTF”.

El trabajo y la estética de Ferrari han tenido un impacto grande sobre algunas generaciones de compositores de vanguardia estadounidenses. De la misma manera que Alvin Lucier, Ferrari se perfeccionó en la técnica tradicional. Estudió piano con Alfred Cortot, composición con Arthur Honegger y análisis musical con Olivier Messiaen. Posteriormente, se interesó en el proceso de grabación hasta tal punto que empezó a hacer piezas electrónicas (tape) usando sonidos ambientales modificados de una manera eficaz y original.

En 1954, su vida cambió de manera radical cuando viajó a Nueva York para conocer a Edgard Varèse. Ferrari aprendido tratar el sonido como una cosa en si; también poner objetos de sonido en el tiempo correcto y espaciar en un punto correcto el sonido<sup>463</sup>.

Obras:

- *Apparitions et disparitions mystérieuses d’un accord*. Pieza para cuatro saxofones altos escrita en 1979.
- *Tautologos III*. Pieza inédita para voz y varios instrumentos escrita en 1969. En esta pieza podemos distinguir las características principales de su música incitante y dinámica, en la cual incorpora ritmos obsesivos fusionados con elementos del jazz. Podemos ver cómo el sonido es espaciado en diferentes puntos concretos.

---

<sup>462</sup> “Pascal Dusapin: Musique captive, pour huit instruments à vent.” *Mediatheque de l’Ircam*. 28 de agosto de 2000. En línea. Disponible en: <http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000031/n00000857/index.html> (4 de mayo de 2006).

<sup>463</sup> “Luc Ferrari: Tautólogos III.” *Online Events*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/d\\_culture/luc\\_ferrari/tautologosIII\\_script.pdf](http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/d_culture/luc_ferrari/tautologosIII_script.pdf) (4 de mayo de 2006)

Ejemplo 275. Ferrari, Luc; *Tautologos III*, partitura:

Fuente: Online Events Luc Ferrari: TAutólogos III. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/d\\_culture/luc\\_ferrari/tautologosIII\\_visual\\_score.pdf](http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/d_culture/luc_ferrari/tautologosIII_visual_score.pdf) (4 de Mayo de 2006).

### Holstein, Jean-Paul

Nació en París en 1939. Estudió con Oliver Messiaen, Jean Rivier y André Jolivet.

Obra:

- *Suite irrévérencieuse*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1982 y dedicada a Jean-Yves Fourmeau. Consta de cinco movimientos: 1) Trépidation (à Paris chez Stravinsky), 2) Valse (à Vienne avec Schoenberg), 3) Langueurs (à Montfort l'Amaury, chez Ravel), 4) A la recherche de l'âme populaire (en Europa Centrale, avec Bartok et Kodaly) y 5) Improvisation (aux Champs-Élysées, avec Gershwin).

### **Hurel, Philippe**

Su música es una muestra excelente de la combinación de la música espectral fusionados con elementos del jazz.

Obra:

- *Opcit.* Pieza para saxofón tenor solo escrita en 1984 y dedicada a Claude Delangle, profesor del C.S.N.M. de París.

### **Jeanneau, François**

Compositor, arreglista, clarinetista y saxofonista nacido en París en 1935. Es pionero de la incursión del free jazz en Francia<sup>464</sup>.

Dentro de sus numerosas piezas escritas para saxofón cabe destacar:

- *Monodie.* Pieza inédita para saxofón solo escrita en 2002. La pieza presenta una escritura rítmica tradicional y algunas notaciones contemporáneas. El compositor nos transporta hacia su universo particular, donde la influencia de jazz, de la música improvisada y de la música contemporánea se fusiona. Esta pieza tiene el aspecto de una gran improvisación perfectamente estructurada. Es un claro ejemplo de música francesa de concierto que une magníficamente al saxofón contemporáneo, el saxofón clásico y el jazz e improvisación.

### **Jollet, Jean-Clément (1956)**

Obra:

- *Amuse-gueules.* Pieza para oboe, saxofón alto y violonchelo escrita en 1988. El tercer movimiento es un swing.

### **Kotonski, Wladzimirz**

Compositor francés de origen polonés, nacido en Varsovia en 1925. Estudió con Piotr Rytel y Tadeusz Szeligowsky en la escuela de música Warsaw Higher. Entre 1957-61, realizó cursos internacionales en la New Music en Darmstadt. Ha colaborado regularmente con el Estudio Experimental de la Radio de Polish y ha trabajado en los estudios de música electrónica de Westdeutscher Rundfunk en Cologne (1966-67). Posteriormente, trabajó para el Groupe de Recherchers Musicales ORTF en París. Entre 1970-71, fue miembro de Deutscher Akademischer Austauschdienst en Berlín. Desde 1983 ha realizado conferencias sobre la composición y dirigido los estudios de música electrónica en la Academia de Música

---

<sup>464</sup> "François Jeanneau." *Médiathèque de la cité de la musique*. S.f. En línea. Disponible en: [http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/CMDO/CMDO000020000/mode\\_1.asp?EID=ARTISTES\\_895&initial=j](http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/CMDO/CMDO000020000/mode_1.asp?EID=ARTISTES_895&initial=j) (8 de mayo de 2006).

F. Chopin en Varsovia. Desde 1983 ha sido catedrático de esta escuela, hasta su jubilación en 1995. Entre sus numerosos alumnos destacan Pawel Szymanski, Hanna Kulenty, Stanislaw Kurpowicz, Tadeusz Wielecki, Edward Sielicki, Jacek Grudzien y Pawel Mykietyn. Se le puede considerar como un compositor neoclasicista<sup>465</sup>.

Obra:

- *Selection for 4 Jazzmen*. Pieza para guitarra, dos saxofones (alto y tenor) y clarinete.

### **Laferriere, Stan**

Compositor y pianista nacido en París en 1962. Participó en numerosos proyectos de diferentes estilos tocando y grabando con músicos como: Tony Scott, Benny Waters, Benny Carter, Panama Francis, Mighty Flea Connors, Turk Mauro, Slim Gaillard, René Urtreger, Eric Le Lann, Gerard Badini, Stéphane Guérault, Irakli, Benny Vasseur, Maxim Saury, Bill Coleman, Claude Bolling, André Villegier, Phil Woods, Lew Tabakin, Clark Terry, Nicole Croisille, Christian Morin, Michel Leeb, Benny Bailley, Johnny Griffin, La Velle, Claude Luter, Christain Escoudé, Al Casey, Aldo Romano, Babik Reinhardt, Michel Legrand, Emmanuel Bex, Marc Berthoumieux, Michel Pérez.<sup>466</sup>

Ha sido premiado con siete premios por la Academia de jazz y con un Django d'or.

Obra:

- *Une Salmson dans un hangar rose-ragtime*. Pieza para saxofón alto y piano escrita entre 1998-2000. Define en parte su estilo compositivo influenciado por la música francesa y la música americana de principio del siglo XX.

### **Lancen, Serge**

El compositor de origen francés Serge Lancen nació en París en 1922 y pertenece a una generación de músicos europeos que retoman muchos de los elementos manifestados por la música francesa de la primera mitad del siglo XX, en particular por los revelados por el llamado Grupo de los Seis. Como pianista, se volvió un experto en la obra de Debussy y Ravel. Ha alternado su labor como compositor e instrumentista con la de pedagogo, la cual se puede considerar como muy importante, sobre todo por la forma en la que ha abordado la enseñanza de la improvisación dentro del contexto de la música académica: así lo atestiguan peculiares obras como su *Jeux* para ensemble de vientos.

---

<sup>465</sup> “Wlodzimierz Kotonski.” *Radio Beethoven*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=643](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=643) (9 de mayo de 2006).

<sup>466</sup> Stan Laferriere. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.stan-music.com/itineraire/biographie.htm> (10 de mayo de 2006).

La obra de Lancen es neoclásica, e incorpora materiales provenientes de la música contemporánea y del jazz. Relacionando todas estas vertientes, ha escrito varias obras destinadas a agrupaciones cercanas a la sonoridad de las bandas de jazz, pero sin abandonar el universo sinfónico. Dentro de este estilo cabe resaltar su *Rapsodia Sinfónica*, dedicada a su maestro Al Wright y publicada en 1978. En el año 1950 obtuvo el Premio Roma de composición<sup>467</sup>.

Obra:

- *Jeunes musiciens*. Pieza para tres voces e instrumentación variable escrita en 1979. Tiene los siguientes movimientos: 1) Choral et variation, 2) Clément Marot, 3) Marche, 4) Canotage, 5) Farandole, 6) Simple mélodie, 7) Danse russe y 8) Jazz.

### **Laval, Philippe**

Guitarrista y compositor francés nacido en Burdeos en 1961. A partir de 1982 se instaló en París donde continuó sus estudios musicales de musicología en la Sorbone. También estudió en el C.I.M. (Escuela de jazz) donde se perfeccionó en armonía, arreglos, improvisación y composición. Es un apasionado de la música jazzística y participa regularmente en diversas formaciones de jazz. Actualmente, reside en Burdeos y está entregado profesionalmente al mundo composición<sup>468</sup>.

Obras:

- *Inox-érable*. Pieza de cámara para tres instrumentos (clarinete bajo, saxofón soprano y saxofón tenor) escrita en 2001.

---

<sup>467</sup> Banda Sinfónica de la ciudad de Buenos Aires. “*Serge Lancen. Rapsodia sinfónica*.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.bandasinfonica.com.ar/Conciertos/2004/120504.htm> (10 de mayo de 2006).

“Serge Lancen.” *Cmf journal*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.cmfjournal.org/no\\_507\\_hommage.htm](http://www.cmfjournal.org/no_507_hommage.htm) (10 de mayo de 2006).

<sup>468</sup> “Philippe Laval.” *Bio Laval*. S.f. En línea. Disponible en: <http://membres.lycos.fr/philippelaval/laval/bio.htm> (10 de mayo de 2006).

Ejemplo 276. Laval, Philippe; *Inox-érable*, partitura, compás 9, p. 1 :

Fuente: Laval, Philippe. *Inox-érable*. Burdeos: Temperaments, 2001.

- *L. Mécaniques*. Pieza para dúo: clarinete y saxofón soprano escrita en 1997 en Bressuire. Esta pieza está escrita en un lenguaje moderno donde se fusionan elementos rítmicos jazzísticos con técnicas contemporáneas (microtonía, multifónicos. . .) En ella, se establecen diversos diálogos, muchas veces enfrentados entre sí. Está inspirada en el siguiente poema<sup>469</sup>:

«et L sont elles sur d'aïlles dans  
leur dessous d'ailes de soei  
intimidants les sens du souffle, du vent intime  
dont je voudrais voler. »

Ejemplo 277. Laval, Philippe; *L. Mécaniques*, partitura, p. 1 :

Fuente: Laval, Philippe. *L. Mécaniques*. Burdeos: Temperaments, 1997.

### Legrand, Michel

Michel Legrand, artista consagrado principalmente en el jazz, nació en París en 1932. Entre 1942-49 estudió en el Conservatorio de París con profesores como Nadia Boulanger,

<sup>469</sup> Le Knabenduett. “*L. Mécaniques*.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://missbehavin.pair.com/Interpretes/Knabenduett.html> (10 de mayo de 2006).

Henri Challan, Noël Gallon y Lucette Descaves.

Ha trabajado con los más grandes realizadores de la industria del cine: Clint Eastwood en 1973, Orson Welles en 1976, Jacques Deray (*La Piscine* en 1968), Jean-Paul Rappeneau (*Les Mariés De L'An II* en 1971, *Le Sauvage* en 1975), Costa-Gavras, Elie Chouraqui, Claude Lelouch, Louis Malle (*Atlantic City* 1981)<sup>470</sup>.

Sin ninguna duda, el jazz ha formado parte integral de la vida musical de Michel Legrand:

El jazz ha influenciado mi vida puesto que yo he crecido con él. Pienso que el jazz es uno de los acontecimientos musicales más importantes del siglo XX. Se ha convertido en parte de mi cultura, yo toco jazz como si fuera mi lengua.<sup>471</sup>

Obras:

- *Porcelaine de Sax*. Pieza para seis saxofones (sopranino, soprano, alto, tenor, barítono, bajo), trombón, bajo y percusión escrita en 1958.
- *Summer of '42*. Pieza para saxofón alto y orquesta.

### **Lemeland, Aubert**

Aubert Lemeland es un compositor francés nacido en La Haye-du-Puits (Manche) en 1932. Desde 1987 es socio de la SACEM. Ha recibido el Gran Premio del disco de la Academia Charles Cros en 1995 y un “Diapason d’Or” en 1998.

Su obra es muy melódica, con sentido refinado de la armonía, una orquestación brillante en la cual muestra una gran naturalidad a la hora de tratar cada una de las voces. Entre sus compositores preferidos están Sibelius, Chostakovitch, Prokofiev, Samuel Barber, Aaron Copland y Charles Ives. Su inclinación hacia ciertas corrientes de la música americana pone de manifiesto claras influencias del jazz<sup>472</sup>.

Obra:

- *Walkings, op. 105*. Pieza para saxofón soprano y vibráfono dedicada al saxofonista francés J-F. Baraglioli.

---

<sup>470</sup> Comme au Cinema.com. “Michel Legrand.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.commeaucinema.com/news.php3?nominfos=22253> (10 de mayo de 2006).

<sup>471</sup> Digital Gramma Internacional. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.gramma.cu/frances/2004/diciembre/lun27/1jazz-f.html> (10 de mayo de 2006).

<sup>472</sup> Aubert Lemeland. *Wikipédia*. 8 de mayo de 2006. En línea. Disponible en:

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Aubert\\_Lemeland](http://fr.wikipedia.org/wiki/Aubert_Lemeland) (11 de mayo de 2006).



. . . Jacques Petit es uno de los mejores compositores franceses de su generación. Ha obtenido el primer premio de composición dentro de mi clase en el Conservatorio Nacional Superior de París, y particularmente yo apreció sus Variaciones para orquesta después de los Ejercicios de estilo de Raymond Queneau. Esta obra es remarcable por su fantasía musical y orquestal, su sabiduría sobre los timbres y sobre su construcción, y su estilo es una combinación muy original de humor y de poesía. . .<sup>474</sup>

Realmente es una buena forma de definir su estilo, ya que su repertorio para saxofón abarca numerosos procedimientos en los cuales el jazz tiene mucho que ver.

Obra:

- *Swing sweet suite*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1988. Consta de los siguientes movimientos: 1) Pop en Ré, 2) Sicilienne Blue y 3) Be-bop sériel.

### **Petijeau, Jean-François**

Saxofonista y compositor nacido en Burdeos en 1979. Estudió saxofón con M-B. Charrier, y composición con Christian Lauba y M. Fusté-Lambezat. En 1998, obtuvo el 1r Premio en el Concurso de Composición de Agen (Francia) en la modalidad de música contemporánea<sup>475</sup>.

Este músico ha adquirido experiencia en diversas formaciones de jazz y de la canción<sup>476</sup>.

Obra:

- *Queimada*. Pieza para saxofón tenor solo escrita en 2000. Tiene influencias de la música swing (Pigmeo Swing).

### **Proust, Pascal**

Obra:

- *Suite Jazzy*. Pieza para saxofón soprano y piano.

### **Redolfi, Michel**

Nació en Marsella en 1951. Posteriormente a la realización de sus estudios musicales clásicos, se especializó en la creación de música electroacústica y participó activamente en el Grupo de Música Experimental de Marsella (1969). A partir de 1973, desarrollará su carrera

---

<sup>474</sup> Arteviva.com. *Biographies: Jacques Petit*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.arteviva.com/ECRANS/biographies/Petit/texte.htm> (12 de mayo de 2006).

<sup>475</sup> Jean-François Petitjean. S.f. En línea. Disponible en:

<http://missbehavin.pair.com/Compositeurs/Petitjean.JF.html> (12 de mayo de 2006).

<sup>476</sup> Compilation 2005. “*Free electro rock*.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://allezlesfilles1.free.fr/html/FER.htm> (12 de mayo de 2006).

en los Estados Unidos en los estudios de la Universidad de Wisconsin, en el Instituto de las Artes de California y en la Universidad de California en San Diego. En su retorno a Francia en 1986, fue nombrado jefe de los estudios nacionales de CIRM en Niza.

Durante su carrera como compositor realizó una serie de obras espectrales mediante dispositivos electrónicos, destacando *Jazz d'après Matisse*<sup>477</sup>.

Entre sus piezas para saxofón con influencia de jazz, cabe destacar:

- *Swinging on a vine*. Pieza inédita para trombón, saxofón y sintetizador escrita en 1974.

### **Robert-Diessel, Lucie**

Lucie Robert-Diessel (1936) es una artista de reconocido prestigio por su labor creativa e interpretativa. En el Conservatorio de París obtuvo el primer premio respectivamente en piano, acompañamiento de piano, órgano, música de cámara, análisis y composición. Ha dado cursos en Europa, los Estados Unidos, Canadá, y Japón. Enseña análisis, armonía, y armonía de teclado actualmente en el Conservatorio de París<sup>478</sup>.

En su obra introduce elementos rítmicos de la música jazzística.

Dentro de su repertorio más simbólico cabe destacar:

- *Cadenza*. Pieza para saxofón alto y piano.
- *Trinôme*. Trío para dos saxofones (soprano y barítono) y piano.
- *Magheia*. Pieza para cuarteto de saxofones y piano.

### **Rossé, François**

Compositor vanguardista nacido en Reichsoffen (Alsace) en 1945. Estudió piano en el Conservatorio de Strasbourg y después prosiguió sus estudios de escritura, análisis y composición (dentro de la clase de Olivier Messiaen). Desde 1974 hasta 1985, fue profesor de análisis musical en el C.N.R. de Burdeos<sup>479</sup>.

Dentro de su extenso catálogo cabe destacar:

- *OEM*. Pieza inédita para voz soprano, saxofón (soprano y bajo), corno inglés, acordeón, bajo, guitarra de jazz, piano y dispositivo electroacústico escrita en 1988.

---

<sup>477</sup> Michel Redolfi Bio. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.redolfi-music.com/bio/Redolfi\\_Bio06%5BFrancais%5D.pdf](http://www.redolfi-music.com/bio/Redolfi_Bio06%5BFrancais%5D.pdf) (15 de mayo de 2006).

<sup>478</sup> Lucie Robert-Diessel. S.f. En línea. Disponible en: <http://missbehavin.pair.com/Compositeurs/Robert.L.html> (15 de mayo de 2006).

<sup>479</sup> "François Rossé." *Cdmc*. Noviembre de 2005. En línea. Disponible en:

[http://www.cdmc.asso.fr/biographies/r\\_z/rosse.htm](http://www.cdmc.asso.fr/biographies/r_z/rosse.htm) (15 de mayo de 2006).

### **Ruhlmann, Jean-Jacques**

Saxofonista de jazz y compositor francés nacido en Nogent-le-Rotrou (Eure-et-Loire) en 1952.

Obra:

- *8 thèmes et improvisations*. Pieza para saxofón solo escrita en 1990.

### **Savouret, Alain**

Nacido en 1942 en Mans. Terminó su formación clásica a mediados de los 60 en el Conservatorio de París con Elsa Barraine, Olivier Messiaen, entre otros. Dentro del campo de la música experimental se formó en el servicio de la ORTF (Radio-televisión francesa) con Pierre Schaeffer. Ese intervalo entre dos naturalezas de aprendizaje engendra en los años 70 múltiples actividades, renovadas incesantemente, comprendiendo la composición electroacústica e instrumental, la dirección de orquesta, la producción radiofónica para France Culture, la educación, la improvisación (Grupo OpusN), la investigación musical, etc.

En los años 90 es nombrado profesor del Conservatorio de París, donde crea la clase experimental de Improvisación Generativa. Al mismo tiempo realiza sus primeras composiciones sonido e imagen.

Obtuvo el Gran Premio de compositores de la SACEM (1982), del Concurso internacional de música electroacústica de Bourges. En la actualidad es miembro del Colegio de compositores del Imeb de Bourges.

Colaboró con músicos de jazz a la hora de la creación de algunas de sus piezas<sup>480</sup>.

Obras:

- *Au Flanc de Bozat*. Pieza para saxofón y piano preparado.
- *Phil cello Joe Sax chez les trogloustiques*. Pieza para saxofón alto, violonchelo y cinta.

### **Seffer, Yochk'o**

Compositor y saxofonista de jazz francés. Su música está influenciada de compositores como Béla Bartók hasta jazzmen como Ornette Coleman y John Coltrane<sup>481</sup>.

De su catálogo cabe destacar:

---

<sup>480</sup> CMT: Escuela SCD. “*Notas y bios: Alain Savouret*.” S.f. En línea. Disponible en: [http://www.cmt.cl/conc\\_elsa.htm](http://www.cmt.cl/conc_elsa.htm) (16 de mayo de 2006).

“*Les compositeurs: Alain Savouret*.” *Cdmc*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.cdmc.asso.fr/biographies/r\\_z/savouret.htm](http://www.cdmc.asso.fr/biographies/r_z/savouret.htm) (16 de mayo de 2006).

<sup>481</sup> Chronic´art: musique, jazz. “*Yochk'o Seffer*.” S.f. En línea. Disponible en: [http://www.chronicart.com/music/music\\_jazz.php3?id=2046](http://www.chronicart.com/music/music_jazz.php3?id=2046) (16 de mayo de 2006).

- *Alpha-gamma*. Pieza para saxofón tenor improvisador, quinteto de saxofones, bajo y percusión escrita en 1990.

- *Seffer*. Pieza para Big Band escrita en 1998.

### **Senon, Pilles**

Obra:

- *Flash-jazz*. Pieza para dos, tres o cuatro saxofones escrita en 1982.

### **Solal, Martial**

Pianista y compositor de jazz francés, nacido en Alger en 1927. Hijo de un cantante de opera, el pianista Martial Solal empezó a estudiar piano clásico desde los seis años y su inclinación por el jazz fue a partir de 1942, ya con una buena base formativa y tras escuchar los discos de Teddy Wilson, Earl Hines y sobre todo de Art Tatum. Su debut profesional como músico se produjo en 1945 en el *Hotel Sherezade* de Argelia, su ciudad natal. Actuó y tocó en la Radio Nacional de Marruecos (Radio Rabat) durante su estancia en el ejército y tras licenciarse se trasladó a París en 1950, donde tras unos comienzos poco alentadores, lo contrató Benny Bennett y en 1953, Roger Guerin. Martial Solal tuvo la oportunidad de tocar y grabar con el maestro de la guitarra, Django Reinhardt antes de la muerte de este último.

Firmó un contrato con el sello *Vogue* y en 1953 grabó el primer disco a su nombre. Los primeros años de la década de los cincuenta fueron claves para la consolidación de este pianista. Grabó abundantes discos con el seudónimo de Jo Jaguar, tanto en trío como pianista acompañante. Colaboró con músicos como Don Byas, Stan Kenton-que estaba en París en 1956-, Kenny Clarke o con el mismísimo, Sidney Bechet en 1957. A partir de 1958 comenzó a componer música para big band, encontrando en ese contexto un terreno propicio para el desarrollo de su técnica, de su originalidad a la hora de realizar los arreglos y también como solista.

A principios de los años sesenta participó en algunos festivales de jazz importantes junto a Oscar Pettiford, Oscar Peterson o Kenny Clarke. Un ejemplo de su fuerza interpretativa lo ofreció en el festival de Jazz de Antibes en 1960, formando un extraordinario trío con Guy Pedersen y Daniel Humair. Tres años más tarde acudió al Festival de Newport junto a Paul Motian y Teddy Kotick. Sus éxitos en Europa le permitieron cruzar el charco y actuar durante una temporada tanto en New York como en Montreal. A principios de los setenta, consciente de la necesidad de mejorar y aprender, se inscribió en unos cursos de perfeccionamiento en el Conservatorio de París. Esa decisión dio resultado y el renovado discurso musical de Solal al piano llamó la atención del saxofonista, Lee Konitz con quien grabaría varios discos importantes. Konitz siempre dijo de Martial Solal que era uno de sus pianistas preferidos en

Europa.

Martial Solal también hizo determinadas incursiones en el terreno de las bandas sonoras, siendo el autor de la música de una de las grandes películas de la *Nouvelle Vague* francesa (*Nueva Ola*). El film fue una película clave en ese movimiento renovador y tuvo como director a Jean-Luc Godard y como artista principal a un jovencísimo, pero extraordinario, Jean Paul Belmondo: *A bout de Souffle* (El final de la escapada). Martial Solal ha sabido configurar un repertorio y una discografía magnífica cuyo número supera los cien discos publicados en compañías francesas, japonesas, italianas, americanas, alemanas, etc. Nunca abandonó su epicentro musical establecido en París, donde estuvo todas las noches, durante diez años y de manera ininterrumpida, tocando en el *Club Saint Germain* de la capital parisina.

De sus últimas formaciones cabe destacar el trío formado por Paul Motian y Gary Peacock, del que han quedado excelentes grabaciones, entre ellas, el magnífico *Just Friend* para el sello Dreyfus Jazz y una gira con la Orquesta Nacional de Francia. En 1989 crea el Primer Concurso Internacional de piano Martial Solal, al que le seguirán dos ediciones más convirtiéndose en uno de los premios más prestigiosos de piano. En el año 2003, todavía con la vitalidad y la creatividad intacta, graba un extraordinario concierto en directo desde el *Village Vanguard* de New York, que resume una carrera prolífica y llena de pasión: *NY-1. Live at the Village Vanguard*. Martial Solal tiene en su haber diversos premios importantes como artista, pero ninguno aprecia más que el que en 1956 le otorgó la Academia Francesa del jazz con el premio Django Reinhardt, la más alta distinción musical de Francia en el terreno jazzístico<sup>482</sup>.

Obra:

- *Triptyque*. Pieza para cuarteto de saxofones y trío de jazz (piano, bajo y percusión) escrita en 1989.

### **Zbar, Michel**

Estudió en el C.S.N.M. de París, donde obtuvo los primeros premios de armonía, contrapunto, fuga, composición, análisis (dentro de la clase de Oliver Messiaen). Se interesó por las nuevas tecnologías y por la informática musical. Inició el primer estudio de música

---

<sup>482</sup> “Martial Solal.” *Biografías de jazz*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.apoloybaco.com/martialsolalbiografia.htm> (16 de mayo de 2006).

electroacústica en el C.N.R. de Boulogne-Billancourt<sup>483</sup>.

Obra:

- *Jazzy nighth in yellow*. Pieza inédita para saxofón tenor y banda magnética (cinta) escrita en 1989. Fue un encargo del Ministerio de los Asuntos Culturales. La creación de la pieza fue por Claude Delangle en la sala de Radio France de París en 1990.

## V. 2. 2. 17. Gran Bretaña

### Aandritsakis, Plato

Obras<sup>484</sup>:

- *3 Pieces for jazz trio*. Pieza para saxofón tenor, piano y bajo escrita entre 1980 y 1981.
- *Walk I for jazz trio*. Pieza para saxofón tenor, piano y bajo escrita entre 1989 y 1990.
- *Walk II for jazz trio*. Pieza para saxofón tenor, piano y bajo escrita entre 1990 y 1991.
- *Walk III for jazz trio*. Pieza para saxofón tenor, piano y bajo escrita entre 1992 y 1993.

### Katsoulis, Vangelis

Nacido en Atenas en 1949. Hasta 1979, la música de Katsoulis está influenciada por el movimiento de vanguardia de ese tiempo. Después de 1979, se convierte en minimalista, mientras que tres años después aplica elementos del jazz y el rock. Al mismo tiempo, experimenta con un colectivo de músicos, acrecentando la improvisación en sus nuevas composiciones<sup>485</sup>.

Dentro de sus piezas, este compositor cataloga tres como jazzísticas:

- *Whispers of Immortality* (1986).
- *Throught the Door into a Dream* (1986).

---

<sup>483</sup> “Michel Zbar.” *Les Compositeurs*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.cdmc.asso.fr/biographies/r\\_z/zbar.htm](http://www.cdmc.asso.fr/biographies/r_z/zbar.htm) (12 de abril de 2006).

<sup>484</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 11.

<sup>485</sup> Vangelis Katsoulis. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.vangeliskatsoulis.gr/index2.html> (23 de mayo de 2006).

- *The Transformations of Green* (1986).

### **Rae, James**

Gran parte de sus obras están publicadas por la editorial Universal, destacando:

- *Blue*. Pieza para clarinete y saxofón alto escrita en 1966.
- *Easy Jazzy Saxophone*.
- *Easy Studies in Jazz and Rock*. Pieza para saxofón solo.
- *Jazzy Saxophone I*.
- *Jazzy Saxophone Duets II*. Pieza para saxofón y piano.

### **Stamatopoulos, Yannis**

Obra:

- *Jazz Variations*. Pieza inédita para clarinete, saxofón alto, trompeta, bajo, piano y percusión escrita el año 1984.

## **V. 2. 2. 18. Holanda**

### **Andriessen, Louis**

Nació en Utrecht en 1939. Louis Andriessen pertenece a una familia de músicos. Su padre Hendrik y su hermano Juriaan tienen un sitio destacado como compositores. Louis estudió con su padre y con Kees van Baaren en el Conservatorio de La Haya. Entre 1962 y 1964, continuó su formación en Milán y en Berlín con Luciano Berio. Desde 1974, combina la enseñanza con su actividad como compositor y pianista. Actualmente, es uno de los principales y más famosos compositores holandeses, así como una figura importante dentro de la escena internacional.

A partir del jazz y la vanguardia, Andriessen ha evolucionado hacia un estilo que recoge materiales armónicos, melódicos y rítmicos elementales. Su reconocimiento y una admiración por Stravinsky se reflejan en el vigor, la claridad y la expresión, así como el particular colorido de sus creaciones. El rango de inspiración de Andriessen es amplio y variado, pudiendo ir desde la música de Charles Ives en *Anachronie I* al arte de Mondriaan en *De Stijl*, o desde visiones poéticas medievales en *Hadewijch* a escritos sobre teoría atómica en *De Materie Part I*. También ha explorado la relación entre música y política en *De Staat*, la naturaleza del tiempo y la velocidad en *De Tijd* y *De Snelheid*, así como cuestiones de mortalidad en *Trilogía del Día Final*.

Andriessen también ha realizado obras colectivas con otros artistas, incluyendo una serie de ballets, la pieza teatral *De Materie* creada con Robert Wilson para la Ópera de Holanda,

dos obras escritas para el realizador Peter Greenaway: *Rosa, a Horse Drama* (1994) y *Writing to Vermeer* (1999), etc.

Además parte de estas y otras obras de Andriessen han sido llevadas al disco por sellos como Nonesuch, Donemus y NM Classics<sup>486</sup>.

Obras:

- *Hout*. Pieza para saxofón tenor, marimba, guitarra y piano. Como tantas otras del autor, esta obra hace referencias al jazz y al caprichoso estilo de Zappa. Ofrece complejidades rítmicas ya que requiere que los cuatro instrumentistas toquen una melodía idéntica pero siempre con una fracción de 1/16 de separación uno del otro<sup>487</sup>.
- *On Jimmy Yancey*. Pieza para flauta, dos saxofones (tenor y alto), trompa, trompeta, tres trombones, bajo y piano escrita en 1973. La pieza está inspirada en el estilo denominado boowie-woogie. Jimmy Yancey fue uno de los pioneros de este estilo pianístico aparecido a principio de los años veinte<sup>488</sup>.
- *Hoketus*. Pieza para dos flautas de pan, dos saxofones, dos pianos, dos pianos eléctricos, dos guitarras eléctricas y dos congas. Es el resultado de un proyecto comenzado en enero 1977 en el Real Conservatorio de La Haya. La pieza se basa en la estratagema estilística del Ars Nova denominado *Hoketus*<sup>489</sup>.

### **Keiser, Henk** (1960)

Obra:

- *Syncopen*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1982.

<sup>486</sup> “Andriessen Louis.” *Radio Beethoven*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=7](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=7) (23 de mayo de 2006).

<sup>487</sup> Boosey and Hawkes. “Andriessen, Louis: Hout (Wood).” 1991. En línea. Disponible en: [http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat\\_detail.asp?musicid=824](http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail.asp?musicid=824) (26 de mayo de 2006).

<sup>488</sup> “Louis Andriessen: Biographie.” *Médiathèque de l'Ircam*. 23 de julio de 2001. En línea. Disponible en: <http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000172/> (23 de mayo de 2006).

“Louis Andriessen: On Jimmy Yancey, for wind ensemble.” *Médiathèque de l'Ircam*. 7 de junio de 2000. En línea. Disponible en: <http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000172/n00011233/index.html> (23 de mayo de 2006).

<sup>489</sup> Boosey and Hawkes. “Andriessen, Louis: Hoketus.” 1976. En línea. Disponible en: [http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat\\_detail.asp?musicid=1542](http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail.asp?musicid=1542) (26 de mayo de 2006).

## **Verhiel, Ton**

Saxofonista<sup>490</sup> y profesor holandés nacido en Heerlen en 1956.

De su amplio catálogo para saxofón cabe destacar:

- *Prelude and Swing*. Pieza inédita para sexteto de saxofones con percusión opcional.

## **V. 2. 2. 19. Inglaterra**

### **Bainbridge, Simon Jeremy**

Compositor y director de orquesta inglés nacido en Londres en 1952. Estudió con los compositores John Lambert y Gunther Schuller<sup>491</sup>.

Entre sus obras cabe destacar<sup>492</sup>:

- *Landscapes and Magic Words*. Pieza para voz soprano, ensemble y saxofón soprano escrita en 1981.

La idea para esta pieza surgió de mi fascinación por la poesía esquimal (Eskimo). La sencillez y la franqueza de las palabras, con su claridad y fuertes asociaciones visuales, me proporcionaron una multitud de ideas musicales y proveyeron un punto de partida firme para su composición. (Bainbridge, Simon Jeremy).<sup>493</sup>

- *Music for Mel and Nora*. Pieza para saxofón soprano y piano, escrita por encargo en diciembre 1979 y dedicada conjuntamente a Melinda Maxwell y Nora Post. Su estreno tuvo lugar en USA en 1980. Es una breve virtuosística “Tocata” que explota la sonoridad incomparable del oboe y piano.
- *Spirogyra*. Pieza para flauta, saxofón soprano, trompa, piano, arpa, dos mandolinas, tres percusiones, violín, viola, violonchelo y bajo. Este trabajo comprende tres decisivas composiciones que se realizaron por separado durante un

---

<sup>490</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 387.

<sup>491</sup> “Simon Bainbridge.” *Médiathèque de l’Ircam*. 25 de agosto de 2000. En línea. Disponible en: <http://brahms.ircam.fr/textes/c00000229/index.html> (23 de mayo de 2006).

<sup>492</sup> UMP Composers. “Simon Bainbridge.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.ump.co.uk/bainbridge.htm> (23 de mayo de 2006).

<sup>493</sup> *Ibidem*.

período de once años: *Spirogyra* (1971) y *Flugel* (1973), fueron escritas durante sus estudios realizados con John Lambert en el RCM y Gunther Schuller en Tanglewood; y la tercera composición, *Path to Othona* (1982), fue escrita para un concierto de la Universidad de la BBC. Dentro de su catálogo, esta obra es muy interesante porque representa los cambios y desarrollos más importantes de su música.

### **Byrne, Andrew (1925)**

Obra:

- *Introduction, Blues & finale*. Pieza para tres o más instrumentos de igual tonalidad escrita en 1966.

### **Chapple, Brian**

Brian Chapple nació en Londres en 1945. Estudió piano y composición en la Real Academia de la Música, en la cual sus profesores principales fueron Harry Isaacs y Sir Lennox<sup>494</sup>.

Posee un catálogo muy amplio y para saxofón cabe destacar:

- *A Bit of a Blow*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones. Posee 5 movimientos: 1) Allegro giocoso, with swing; 2) Steady, firm; 3) Vivace; 4) Andante flessible, molto rubato; y 5) Allegro con moto, with swing.

### **Cowles, Colin E**

Colin Cowles comenzó sus estudios musicales en 1958 en Trinity College de la música. En 1961 le otorgaron el Premio Maude Seaton y posteriormente terminó sus estudios en la Universidad de Londres. Antes de comenzar su camino como compositor, se especializó en fagot, saxofón y piano.

Ha tocado y dirigido las mejores orquestas clásicas y de jazz. Tiene más de 400 composiciones escritas para diferentes configuraciones e instrumentos<sup>495</sup>.

Dentro de sus aproximadamente treinta y cinco composiciones para saxofón, destaca por su influencia del jazz:

- *On the Other Hand*. Pieza para cuarteto de saxofones de jazz escrita en 1985.

---

<sup>494</sup> “Brian Chapple: Biography.” *ABRSM Publishing*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.abrsmpublishing.com/publications/4/person> (24 de mayo de 2006).

<sup>495</sup> “Colin Cowles.” *SpartanPress.co.uk*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.spartanpress.co.uk/spweb/creators.php?creatorid=30> (24 de mayo de 2006).

## Dakin, Charles

Obra:

- *Straight Jazz*. Pieza para cuarteto de saxofones publicado en 1981. En ella, el compositor introduce de forma contrapuntística elementos melódico-rítmicos de la música jazzística muy bien entrelazados entre sí.

Ejemplo 279. Dakin, Charles; *Straight Jazz*, partitura, p. 1:

Fuente: Dornpub.com. "Straight Jazz." S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.dornpub.com/CatPDF/strajazz.pdf> (24 de mayo de 2006).

## Dankworth, John

En una carrera que abarca más de cincuenta años como clarinetista, saxofonista, compositor y director, John Dankworth combina la confianza y el virtuosismo con el eclecticismo y la imprevisibilidad.

Nacido en 1927, John Dankworth comenzó sus estudios musicales con el clarinete en la Real Academia de Londres. Benny Goodman y Charlie Parker fueron sus ídolos.

Fue elegido músico del año en Gran Bretaña en 1949. Le ha sido otorgado numerosos doctorados en diferentes universidades y diferentes premios honoríficos y de reconocido prestigio dentro del mundo del jazz y otros ámbitos como el CBE de su Majestad la Reina<sup>496</sup>.

Obra:

<sup>496</sup> Información extraída de las siguientes fuentes:

"John Dankworth- Biography." S.f. En línea. Disponible en: <http://www.quarternotes.com/johnbio.htm> (24 de mayo de 2006).

Gohastings.com. "John Dankworth." S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.gohastings.com/catalog/artist/artist.asp?Ctrb\\_Id=34308295](http://www.gohastings.com/catalog/artist/artist.asp?Ctrb_Id=34308295) (24 de mayo de 2006).

- *Fairoak Fusion*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones, violín y cuarteto de jazz escrita en 1979.

### **Davis, Tony** (1949)

Tony Davis se graduó en la especialidad de saxofón en el Universidad Politécnica de Trent en 1982. Primeramente, se dio a conocer como solista en los años 1990, 1992, 1994 y 1996 en los Congresos de Saxofón Británicos y en 1998 presentó el Ensemble de Saxophone Británico. Fue director de la escuela de la música en la Universidad de Wakefield de 1995 y recientemente director de la Facultad de las Artes<sup>497</sup>.

El dúo de jazz que forma junto al pianista Andy Cholerton es una agrupación muy interesante donde se mezclan elementos de la composición clásica con la energía, el lenguaje y la libertad de la música jazzística<sup>498</sup>.

Obras:

- *Nocturnal*. Pieza inédita para saxofón tenor y piano. Se puede definir como una pieza camerística de jazz, escrita en un lenguaje modal.
- *Sonata*. Pieza inédita para saxofón tenor y piano.

### **Duro, Stephen**

Obra:

- *Just Jazz I & II*. Pieza para saxofón y piano.

### **Ellis, James**

Obra:

- *Dixieland Duet*. Pieza para dos saxofones.

### **Fischer, Eric**

Saxofonista y compositor. Ha tocado y grabado con jazzmen como Steve Lacy, David Liebman, Sylvain Kassap, Hozan Yamamoto, Marc Ducret, Archie Shepp. . .<sup>499</sup>.

De su catálogo cabe destacar:

- *Blue*. Pieza inédita para saxofón soprano, vibráfono y órgano escrita en 1980.
- *Spleen-Cité d'hivern-Vers la vraie vie-La Reine morte*. Pieza inédita para grupo de jazz, cuarteto de saxofones, bajo eléctrico y percusión escrita en 1984.

---

<sup>497</sup> “Northern Saxophone Quartet.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.opus102.com/Interpretes/NorthernSQ.html> (24 de mayo de 2006).

<sup>498</sup> Tony Davis. “Andy Chorleton.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www153.pair.com/bensav/Interpretes/Davis.T.html> (26 de mayo de 2005).

<sup>499</sup> “Eric Fischer.” *Notissimo*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.notissimo.com/bio.php?idartist=43> (26 de mayo de 2006).

## Grant, Robin

Robin Grant nació en 1955 en Gran Bretaña. Estudió composición en la Universidad de Música de Manchester con Anthony Gilbert, graduándose en 1986. Desde entonces ha trabajado como un compositor independiente. Imparte clases a tiempo parcial de composición, análisis de música de siglo veinte e instrumentación en el Conservatorio de Birmingham<sup>500</sup>.

Obra:

- *Dots & Dashes, a jazz suite*. Es una colección atractiva de cinco piezas originales inspiradas en el jazz de posguerra escrito en un estilo musical ligero con un sentido rítmico enérgico y unas líneas melódicas muy originales. Las piezas son para saxofón en Mib o Sib y se titulan de la siguiente forma: *Be Blue Bops, It's cooler in the shade, Latin Rondo, Shopping around* y *Turn the heat up!*

Ejemplo 280. Grant, Robin: *Be Blue Bops*, partitura, p. 2:

Moderato - Blues ♩ = 108

*p* *cresc.* *f*

2nd time to ⊕

*cantabile* *p*

Fuente: ABRSM Publishing. “*Dots & Dashes.*” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.abrsmpublishing.com/publications/1546> (26 de mayo de 2006).

<sup>500</sup> “Robin Grant.” *ABRSM Publishing*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.abrsmpublishing.com/publications/7/person> (26 de mayo de 2006).

### **Harvey, Paul Milton**

Compositor, saxofonista, clarinetista, profesor, cronista, y arreglista inglés, nacido en Sheffield (Yorkshire) en 1935. Estudió con T. Adison. Fue profesor en Londres y fundador del Cuarteto de Saxofones de Londres.

Dentro de su grande producción para saxofón destaca la siguiente metodología:

- *Jazz from the Beginning.*
- *Jazz Rhythms for Sax-Easy Jazz Studies.*
- *Jazz Scales and Chords.*

### **Hurd, Michael John**

Michael Hurd nació en Gloucester en 1928. Fue educado en la Escuela de Crypt y en la Universidad de Pembroke, Oxford, como alumno de Sir Thomas Armstrong y Dr. Bernard Rose. También estudió composición, en clases privadas con Sir Lennox Berkeley. De 1953 a 1960, fue profesor de la escuela del regimiento de infantería de marina del Reino Unido. Posteriormente, se instaló en Hampshire, donde desde entonces ha trabajado como un compositor independiente y escritor.

Obra:

- *Jonah-man Jazz* (Pop Cantata). Pieza para voces, flauta y piccolo, oboe, clarinete bajo, saxofón alto, trompeta y bajo escrita en 1966.

### **Hymas, Anthony**

Pianista nacido en Northwood en 1943. Destacó en la música pop y en el jazz<sup>501</sup>.

Entre sus dieciocho libros publicados destacan: la experiencia terrible de Ivor Gurney (OUP, 1978), Vincent Novello y Compañía (Granada, 1981), y Rutland Boughton y los festivales de Glastonbury (OUP, 1993). Las otras publicaciones incluyen biografías de Elgar, Vaughan Williams, y Mendelssohn, entre otras<sup>502</sup>.

Obra:

---

<sup>501</sup> “Tony Hymas.” *Eléments biographiques*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.jazzmagazine.com/Interviews/Dauj/Portal/BioHym.htm> (29 de mayo de 2006).

<sup>502</sup> Chester Novello. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.chesternovello.com/work/8980/main.html> (25 de octubre de 2005).

Chester Novello. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.chesternovello.com/work/8957/main.html> (25 de octubre de 2005).

Chester Novello. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.chesternovello.com/work/14522/main.html> (25 de octubre de 2005).

Chester novello. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.chesternovello.com/work/14533/main.html> (25 de octubre de 2005).

- *Blues and Waltz*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones escrita en 1978.

### **Jenkins, Kart**

Nacido en 1944. Es un compositor y músico galés. Nació y creció en Penclawdd, Gower, Gales, al Oeste de Swansea. Su padre, profesor de la escuela local, organista y director de coro, le dio su primera instrucción musical. Karl comenzó su variada carrera musical como intérprete de oboe en la Orquesta Infantil Nacional del Reino Unido. Continuó sus estudios musicales en el Colegio de la Universidad de Cardiff y en la Academia Real de Música. Fue conocido por el conjunto de su carrera como músico de jazz y rock, uniéndose primero a la banda de jazz-rock Nucleus, liderada por Ian Carr, pasando después a la banda de rock progresivo de Canterbury Soft Machine en 1972 y posteriormente liderándolos durante varios años, ganando el primer premio en el Festival de Jazz de Montreaux, en Suiza. El grupo desafió el ser categorizado y tocó en sitios tan diversos como el Proms, el Carnegie Hall, y el Festival de Jazz de Newport.

Fue galardonado con la Orden del Imperio Británico<sup>503</sup> en la lista de Honores del Nuevo Año para 2005.

Para cuarteto de saxofones tiene editadas dos piezas: *Barocco No. 1* (Ed. Leduc) y *Good-Bye* (Musikverlang Gottfried Aegler).

### **Lloyd, Jonathan**

Jonathan Lloyd es reconocido como uno de los compositores británicos líderes de su generación. Su éxito aconteció con su obra para orquesta *Cantique*, escrita durante sus estudios en el Royal College of Music. Ha compuesto un cierto número de obras de gran valor, que se distinguen por una variedad de formas y estilos. Su música es publicada por la editorial Boosey & Hawkes<sup>504</sup>.

Obra:

- *John's Journal*. Pieza para saxofón (soprano y alto) y piano escrita en 1980 y dedicada a John Harle.

### **Parker, Eddie**

Flautista, pianista, compositor y profesor inglés de gran reputación en el jazz británico de los últimos años. Estudió con Louis Andriessen. Entre sus agrupaciones jazzísticas cabe

---

<sup>503</sup> “Karl Jenkins.” *Wikipedia*. 20 de abril de 2006. En línea. Disponible en:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Jenkins](http://es.wikipedia.org/wiki/Karl_Jenkins) (29 de mayo de 2006).

<sup>504</sup> Boosey and Hawkes. “Jonathan Lloyd.” Marzo del 2001. En línea. Disponible en:

[http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer\\_main.asp?composerid=2816&langid=1&ttype=BIOGRAPHY&tttitle=Biography](http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2816&langid=1&ttype=BIOGRAPHY&tttitle=Biography) (29 de mayo de 2006).

destacar “Eddie Parker’s Mister Vertigo”.

En 1989 escribió “*The Status Quo*” dirigido por John Harle y llevado a cabo por estudiantes de Guildhall<sup>505</sup>.

### **Poppy, Andrew**

Compositor y pianista inglés nacido en Chatham en 1954. Fue un compositor que se acercó al rock, al jazz, al pop y a los ritmos intensos de la música electrónica o música de baile. Estuvo muy interesado por la música contemporánea alternativa, interés vivificado por el contacto personal que tuvo con compositores como Christian Wolff y John Cage. En su estilo se puede apreciar una gran influencia de la tendencia minimalista<sup>506</sup>.

Obra:

- *Melody versus the Brittle Funk*. Pieza inédita para piano, trompeta, saxofón tenor y vibráfono más marimba escrita en 1989.

### **Richardson, Neil**

Compositor de gran prestigio dentro de la industria del cine y la televisión.

Obra:

- *Jazz Suite*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1978 y dedicada al London Saxophone Quartet.

### **Runswick, Daryl**

Fue profesor de composición en la Universidad de Música de Trinity en Londres. Su trabajo compositivo más reciente es *Maybe I Can Have An Everlasting Love* para voz, computadora y orquesta. Desde el comienzo de su carrera, siempre ha estado vinculado con el jazz<sup>507</sup>.

Obra:

- *Fantasia*. Pieza para tenor solo, cuarteto de saxofones y ensemble de jazz escrita en 1979.

### **Scott, Andy**

Jazzman saxofonista. Su estilo compositivo es una fusión entre el jazz, funky y la música

---

<sup>505</sup> “Eddie Parker.” *Biography*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.eddieparker.co.uk/index.php?option=com\\_content&task=view&id=12&Itemid=26](http://www.eddieparker.co.uk/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=26) (30 de mayo de 2006).

<sup>506</sup> “Andrew Poppy.” *A Brief History in Time*. 26 de noviembre de 2000. En línea. Disponible en: <http://web.inter.nl.net/users/K.vanBunningen/music/poppy/bio.html> (30 de mayo de 2006).

<sup>507</sup> “Daryl Runswick.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.btinternet.com/~daryl.runswick/biog.htm> (5 de junio de 2006).

contemporánea tradicional<sup>508</sup>.

Tiene numerosas piezas escritas para saxofón, de las cuales cabe destacar:

- *Rock Blues*. Pieza para quinteto de saxofones, piano, bajo y batería.

### **Street, Karen**

Comenzó sus estudios en la Universidad de Bath, en el Colegio de Música Welsh y en la Escuela de Música de Guildhall. Toca varios instrumentos (acordeón, saxofón, clarinete y flauta) y como compositor ha comprendido varios proyectos de diferentes tendencias: clásico, contemporáneo y jazz. En sus piezas para saxofón podemos observar diferentes influencias<sup>509</sup>.

Obras:

- *Dizzy Duets*. Pieza para dúo de saxofones (alto y tenor).
- *Sophisticated Sax-Original Jazz. Compositions and Arrangements*. Pieza para saxofón alto y piano.

### **Turnage, Mark-Anthony**

Nacido en Essex en 1960, Turnage estudió composición con Oliver Knussen y John Lambert en el Royal College of Music. En 1983, obtuvo una beca Mendelssohn para estudiar con Gunther Schuller y Hans Werner Henze en Tanglewood, Estados Unidos. Su música es un reflejo de su personalidad y evidencia una gran influencia del jazz y de la música funky.

Con su primera ópera, *Greek*, basada en la obra homónima de Steven Berkoff, logró gran éxito en su estreno en la Bienal de Munich en junio de 1988. La producción se trasladó al Festival Internacional de Edimburgo, se realizó una versión fílmica y Argo editó una grabación en abril de 1994. Desde entonces se ha presentado regularmente en toda Europa, así como en Australia y Estados Unidos.

En 1996, Turnage colaboró con los jazzmen John Scofield y Peter Erskine en un encargo del Ensemble Modern. La obra fue titulada *Blood on the Floor*, estrenada en 1996 y grabada en 1997. Entretanto, el concierto para saxofón *Your Rockaby*, con el solista Martín Robertson, fue nominado en 1997 para el Mercury Music Prize.

Actualmente, es compositor asociado de la Sinfónica de la BBC y para la primera temporada de Leonard Slatkin con esta orquesta compuso *Another Set To*, pieza que fue estrenada en octubre de 2000<sup>510</sup>.

---

<sup>508</sup> “Andy Scott.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.andyscott.org.uk/composer.htm> (5 de junio de 2006).

<sup>509</sup> WWW.KARENSTREET.COM. *Biography*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.karenstreet.com/> (8 de junio de 2006).

<sup>510</sup> “Turnage, Mark Anthony.” *Radio Beethoven*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=281](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=281) (8 de junio de 2006).

Dentro de su catálogo, las piezas más significativas y con mayor aproximación al jazz son:

- *Greek Suite*. Pieza para varios instrumentos de viento-madera, viento-metal, cuerda y percusión. En la instrumentación solamente hay un saxofonista que debe de tocar el soprano, alto y el barítono. Es la primera ópera escrita por Mark, y fue escrita por invitación de Hans Werner Henze para el primer Bienal de Munich celebrado en 1988<sup>511</sup>.
- *Lament for a Hanging Man*. Pieza para diversos instrumentos escrita en 1983. Mientras que los compositores eclécticos pueden emplear muchos años en establecer una imagen creativa redondeada, aquellos con un sentido más instintivo de la determinación descubren su sentido de la dirección a menudo en una etapa temprana y gastan una vida productiva en analizar sus implicaciones. Mark-Anthony Turnage pertenece a ambos grupos. El sonido de su música refleja muchas influencias, de Stravinsky, el jazz y el rock a Walton y a Henze. Todavía su sabor distintivo y manera de presentar su material están más allá de la imitación. Este fenómeno puede ser detectado entre sus obras muy tempranas, particularmente en *Lament for a Hanging Man*<sup>512</sup>.

#### **Usher, Paul**

Nacido en el municipio de Hackney, Londres en 1970, Paul estudió guitarra y piano en la Real Academia de Música (1988-89). Posteriormente, se trasladó a la Universidad de Kinas (1989) donde estudió composición con David Lumsdaine y Nicola Lefanu, y análisis con Christopher Wintle y Arnold Whittall. Realizó un master en la Universidad de Nueva York, en la cual estudió composición con David Blake. En 1999, le otorgaron el premio Young Composers en la Huddersfield<sup>513</sup>.

Obra:

- *Blue Ostinato*. Pieza inédita para saxofón bajo solo, dedicada a A. Van Zoelen.

#### **Walter, Richard**

Obra:

---

<sup>511</sup> Schott Music. “*Greek Suite*.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.schott-music.com/shop/9/show,156430.html> (8 de junio de 2006).

<sup>512</sup> Schott Music. “*Lament for a Hanging Man*.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.schott-music.com/shop/9/show,156419.html> (8 de junio de 2006).

<sup>513</sup> “Composers: New Voices, Paul Usher.” *Bmic*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.bmic.co.uk/Composers/nv\\_details.asp?ComposerID=2434](http://www.bmic.co.uk/Composers/nv_details.asp?ComposerID=2434) (11 de abril de 2006).

- *Jazz Suite*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones escrita en 1979.

## V. 2. 2. 20. Italia

### Alessandrini, Pierluigi

Saxofonista de jazz y compositor italiano nacido en 1955. Ha estudiado con jazzmen como Joe Henderson, Paul Jeffrey, Frank Strozier en la Duke University (USA), y con David Liebman, Sergio Rigon en la RAI de Milán. También estudió composición con Emilio Ghezzi, Ettore Ballotta, Walter Proni, Tomaso Lama y Bruno Mussini<sup>514</sup>.

Entre sus obras cabe destacar:

- *Air-Dance*. Pieza brillante para cuarteto de saxofones escrita en forma de swing.

Ejemplo 281. Alessandrini, Pierluigi; *Air-Dance, bright swing for saxophone quartet*, partitura, p. 1:

Fuente: SheetMusicNow. "Pierluigi Alessandrini." S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.sheetmusicnow.com/Results.asp?a=Custom&Type=CompArrEd&ID=Alessandrini,%20Pierluigi&Offset=11&SQL=1#works> (20 de abril de 2006).

- *Blues for sax*. Pieza inédita para ensemble de saxofones.
- *5 Etudes jazz*. Estudios jazzísticos escritos en 1988.
- *Ellingtoniana*. Pieza inédita para ensemble de saxofones.
- *Improvisation & Sax in jazz*. Pieza para trío de saxofones: alto, tenor y barítono.
- *Traditione-Blues*. Pieza para cuarteto de saxofones.

<sup>514</sup> JazzItalia. "Pierluigi Alessandrini." S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.jazzitalia.net/Artisti/pierluigialessandrini.asp> (20 de abril de 2006).

- *Trilogie*. Pieza para trío de saxofones escrita en 1991. Consta de los siguientes movimientos: 1) Blue, 2) Zazeau y 3) Village.

### **Cerino, Sandro**

Instrumentista de jazz y compositor italiano nacido en Milán en 1958. Ha tocado y colaborado con jazzmen y músicos de reconocido prestigio mundial en diferentes proyectos musicales y festivales importantes: Herbie Hancock, Sydney Jordan, Richard Clayderman y Tony Scott, entre otros. En 1990 estrenó por primera vez en Europa la pieza *Abstraction* de Gunther Shuller, pieza escrita para el saxofonista de jazz Ornette Coleman<sup>515</sup>.

Obras:

- *Into the Karma*. Pieza para octeto de saxofones escrita en 1991.
- *L'Estasi del Karma*. Pieza para octeto de saxofones escrita en 1992.
- *Metamorphose*. Pieza para octeto de saxofones escrita en 1993.
- *Dany's Sensitiveness*. Pieza para octeto de saxofones escrita en 1994.

### **Cesarini, Franco**

Franco Cesarini nació en 1961. Empezó su educación musical de flauta y piano en el Conservatorio de Milán (Italia).

Continuó con Peter-Lukas Graf en la Academia de Música de Basle. También estudió con Felix Hauswirth, Robert Suter y Jacques Wildberger.

Como solista y miembro de conjuntos de cámara, ha adquirido el reconocimiento en numerosas competiciones.

En 1984, 1985 y 1986 la Fundación Ernst Göhner-Migros, le otorgó una beca. Desde 1989 Cesarini ha ejercido como profesor y director en el “Musikhochschule” en Zurich. A partir de 2001 ha enseñado composición y ha dirigido la banda en el Conservatorio de Switzrland en Lugano<sup>516</sup>.

Obra:

- *Aubade Op. 15*. Pieza inédita para saxofón alto y cuarteto de cuerdas escrita en 1993. Consta de tres movimientos: 1) Contrastes, 2) Rêverie y 3) Mouvements. Es una pieza breve caracterizada por sus constantes ritmos sincopados, propios de la música jazzística.

---

<sup>515</sup> “Oltre i confini del Jazz: Sandro Cerino, Biografia.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.sandrocerino.com/bio.html> (20 de abril de 2006).

<sup>516</sup> “Franco Cesarini.” *Biography*. S.f. En línea. Disponible en: <http://mypage.bluewin.ch/cesarini/> (20 de abril de 2006).

### **Coco, Remigio**

Remigio Coco nació en 1965. Estudió piano con Maja Samargieva en el Conservatorio “O. Respighi” en Latina, graduándose en 1985. Después comenzó a estudiar composición con Antonio D’anto. Además de música, estudió ingeniería electrónica en la Universidad de Roma “La Sapienza”, graduándose en 1992. En años recientes, estudió música electrónica con Roberto Doati, Francesco Galante, Agostino DiScipio y Serena Tamburini, graduándose en 2002. Como compositor e investigador ha escrito algunas obras para conjuntos pequeños y obras electroacústicas para cinta magnética con o sin instrumentos, representadas tanto en Italia como en el extranjero. Se interesó en desarrollar software para análisis sonoro. Como intérprete, toca el piano y el clavicémbalo con diferentes grupos de cámara como: Logos Ensemble, Filarmonía Italiana, Ensemble Pontino, Ensemble Camerístico Italiano y Euterpe Ensemble<sup>517</sup>.

Obra:

- *Rag-time*. Pieza para oboe, clarinete, saxofón alto y fagot escrita en 1987.

### **Cornicello, Anthony**

Nació en Brooklyn, Nueva York en 1964. Escribe mediante un estilo personal enturbiando las diferencias entre el timbre y la armonía, la composición y la improvisación, y explora los límites de lo que puede ser denominado como la música de concierto post-clásica. Su música es vibrante y visceral, llena de la energía rítmica y con un gran desarrollo armónico. Su experiencia como pianista de jazz es evidente en la actividad rítmica y en la continua investigación sobre la sonoridad de los instrumentos musicales utilizados en su música<sup>518</sup>.

Obra:

- *Minimal Monk*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones escrita en 2003 y dedicada al Prims Quartet. Está basada sobre la melodía *Evidence* del pianista de jazz y compositor estadounidense Thelonious Monk (1920-1982)<sup>519</sup>.

---

<sup>517</sup> Confluencias.org. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.confluencias.org/public/cd2003.html> (20 de abril de 2006).

<sup>518</sup> “Composer Anthony Cornicello.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.anthonycornicello.com/> (20 de abril de 2006).

<sup>519</sup> New Music Jukebox. “Anthony Cornicello.” S.f. En línea. Disponible en: [http://www.newmusicjukebox.com/composers/c\\_works.asp?ComposerID=17862&ActorID=35391](http://www.newmusicjukebox.com/composers/c_works.asp?ComposerID=17862&ActorID=35391) (20 de abril de 2006).

### **Donatoni, Franco**

Franco Donatoni nació en Verona el 9 de Junio de 1927. Estudió violín y luego composición en Bologna, diplomándose en 1953 en la Academia Santa Cecilia de Roma, donde trabajó con Pizzetti. A partir de 1954 frecuentó los cursos de verano de Darmstadt, periodo en el cual enseñó en los Conservatorios de Milano y Torino. Obtuvo numerosas distinciones nacionales, así como varios premios internacionales. En 1972 residió un año en Berlín, invitado por el Deutscher Akademischer Austauschdienst. Sus obras han sido publicadas en las editoriales Zanibon, Suvini-Zerboni y Ricordi. Además de los cursos de perfeccionamiento en la Academia Chigiana de Siena y Santa Cecilia de Roma, realizará seminarios y encuentros con estudiantes de composición en Francia, Suiza, España y otros países europeos, y cursos en la Universidad de Berkeley, California, a partir de 1979.

Es indudable que Donatoni ha dibujado muchísimas notas-y otros signos no tan convencionales-que se traducen en más de cien obras editadas y estrenadas, entre las cuales figuran una ópera, un ballet, varias piezas para orquesta, coro y orquesta, voz y orquesta, clave y orquesta, solos instrumentales, y las más variadas e inusitadas combinaciones instrumentales de cámara. El lenguaje ha ido cambiando y refinándose incesantemente, desde sus orígenes serialistas, pasando por la experimentación aleatoria y la etapa negativa del “decomponieren”, hasta desembocar en una poética sumamente personal que se caracterizará por la manifestación de una escritura nerviosa, virtuosística, colorística, deslumbrante, vertiginosa y cambiante. La concepción básica de procedimiento como forma relaciona a Donatoni con los grandes maestros del contrapunto renacentista, aunque sus materiales son atemáticos, microscópicos, irreconocibles en su naturaleza interválica individual. Su música hace pensar en los modernos aceleradores de partículas: en ellos se registran las huellas intrincadas de entidades que apenas llegamos a conjeturar.

Donatoni nació en el norte de Italia, lo cual significa que en su sangre temperamental y apasionada hay un incalculable porcentaje de rigor metafísico del más puro cuño germánico; testimonio de este venero científicista, convenientemente cultivado en sus peregrinaciones centroeuropeas, son los libros y artículos publicados a lo largo de cuatro décadas. Para aquellos que nos hemos saltado la lectura de Wittgenstein, Kant y hasta Descartes, abordar Questo o Antecedente X puede llegar a ser una aventura infructuosa, complicada por el hecho de que difícilmente se consigan en español; de todas formas es posible intuir en estos escritos un pensamiento profundo y original, que no retrocede ante abismos o pantanos conceptuales, sino que ofrece sus propias soluciones de lenguaje y de forma. Al igual que en la música,

Donatoni plantea en sus ensayos nuevas preguntas, que nutren retrospectivamente la comprensión de su poética<sup>520</sup>.

Dentro de su catálogo para saxofón, cabe destacar:

- *Hot*. Pieza para un saxofón (tenor más soprano), clarinete, trombón, trompeta, percusión, bajo y piano escrita en 1989. Fue un encargo de la Asociación Francesa de Saxofonista (AsSaFra) y está dedicada a Daniel Kientzy. Está basada en un jazz imaginario sobre un ritmo muy ingenioso<sup>521</sup>.

### **Fedele, Ivan**

Alumno de Franco Donatoni y Azio Corghi, Ivan Fedele completó su formación en París a comienzos de los años ochenta, en plena efervescencia del espectralismo francés. Todas estas ascendencias convergen para crear un estilo personal en donde el gusto artesanal por la escritura y el protagonismo concedido al gesto instrumental conviven con la solidez conceptual, la investigación tecnológica y la estructuración matemática. Comprendidos en un arco temporal que va de 1981 al año 2000, los tres cuartetos de cuerda del compositor son una excelente muestra de su trayectoria.

La pieza más reciente, el *Cuarteto n°3* (1999/2000) se titula *Târ-cuerda*, en el idioma indoiraní-, lo que pone en evidencia la conexión con ciertos principios “estáticos” de la música hindú y persa: una escritura elástica, marcada por inflexiones microtonales en los movimientos impares, que en los pares adquiere un enmarañado y vigoroso impulso rítmico. El segundo cuarteto se llama *Pentagolon Quartett* (1987) debido a la importancia estructural que desempeña el número cinco. Pese a su formulación abstracta, la pieza tiene un marcado carácter expresivo y percutivo de lejana ascendencia bartókiana.

En el primer cuarteto, compuesto en 1981 pero sometido a una importante revisión ocho años más tarde, se hace evidente tanto la deuda con Donatoni como la influencia del espectralismo en el tratamiento de las armonías y los timbres.

Es sin lugar a dudas, uno de los compositores italianos más relevantes de los últimos veinte años<sup>522</sup>.

<sup>520</sup> Javier Gimenez Noble. “Donatoni en siete notas.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.gimeneznoble.com.ar/donatoni.htm> (20 de abril de 2006).

<sup>521</sup> “Franco Donatoni: Hot.” *Médiathèque de l'Ircam*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000028/n00000727/index.html> (20 de abril de 2006).

<sup>522</sup> “Ivan Fedele: Magic, pour quatre saxophones.” *Centre Georges Pompidou*. 29 de agosto de 2000. En línea.

Disponible en: <http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000034/n00003102/index.html> (30 de abril de 2006).

Obra<sup>523</sup>:

- *Magic*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1975. Es una obra brillante y virtuosística con forma tripartita que presenta evidentes rasgos de la música jazzística.

### **Gaslini, Giorgio**

Pianista, compositor y director de orquesta, nacido en Milán en 1929. Como músico de jazz tiene un gran reconocimiento internacional.

Trabajó para la televisión en el programa “Jazz in Conservatorio” y “Musica Totale”. Es autor de los siguientes métodos: *Musica Totale* (ed. Feltrinelli), *Tecnica e Arte del Jazz* (ed. Ricordi) y *Il tempo del musicista totale*. Durante 1991, fundó la Gran Orquesta Nacional de jazz. En 1996, compuso el primer melodrama de jazz con el título de *Mister O*. (ed. Baldini & Castoldi).

Su estilo compositivo está basado considerablemente sobre una fusión del jazz con serialismo<sup>524</sup>.

Obra:

- *Magnificat*. Pieza para voz soprano, saxofón alto, bajo y piano escrita en 1963.
- *Silver concert*. Pieza inédita para saxofón barítono y orquesta escrita en 1992.

### **Melloni, Stefano**

Clarinetista y compositor italiano nacido en San Giovanni in Persiceto (Emilia-Romaña) en 1963.

De su catálogo cabe destacar:

- *Jazz Duet-Advanced*. Pieza para dúo de saxofones escrita en 1995. Consta de cinco movimientos: 1) Anatheme, 2) Tootspaste, 3) Blush, 4) Basie Instinct y 5) Bluebell.

### **Piacentini, Riccardo**

Pianista nacido en Moncalieri en 1958. Ha estudiado con Carlo Pinelli, Roberto Cognazzo, Franco Donatoni, Sylvano Bussotti, György Ligeti, Ennio Morricone, André Richard, Karlheinz Stockhausen<sup>525</sup>.

---

<sup>523</sup> Edizioni Lubini Zerboni. “Ivan Fedele-Curriculum.” S.f. En línea. Disponible en: [http://www.esz.it/esz\\_ita/ivan\\_fedele/curriculum.htm](http://www.esz.it/esz_ita/ivan_fedele/curriculum.htm) (21 de abril de 2006).

<sup>524</sup> “Giorgio Gaslini.” *Biografía*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.giorgiogaslini.it/bio.htm> (21 de abril de 2006).

<sup>525</sup> Rivegauche Concerti. “Riccardo Piacentini.” 31 de marzo de 2006. En línea. Disponible en:

Obra:

- *Jazz motetus*. Trío de cámara donde se combinan elementos del blues y el ars antigua. Fue escrita en 1995 y dedicada al trío Caravan. Su instrumentación es la siguiente: un saxofón (tenor más soprano), clarinete bajo y piano<sup>526</sup>.

### **Prodigo, Sergio**

Compositor, musicólogo, teórico y profesor nacido en Celano (Abruzzo) en 1949. Actualmente, es profesor del Conservatorio de la ciudad italiana de L'Aquila (Sergio Prodigo).

Obra:

- *Concerto n° 9, op. 114 "Omaggio a Gershwin"*. Pieza para cuarteto de saxofones y orquesta escrita en 1992.

### **Sivilotti, Valter**

Pianista y compositor nacido en Udine en 1963. Se graduó en piano en el Conservatorio J. Tomadini de Udine en la clase de Claudio Mansutti. Perfeccionó sus estudios en el C.P.M. de Triest con N. Gardi. Como solista ha tocado con varias orquestas la conocida pieza *Rhapsody in Blue* de Gershwin: Ensemble Udinese the Strawinski Concert, Slovenicum Lubiana, the Sostakovich Concert, Diapasón. . .<sup>527</sup>

Obra:

- *Improvvisazione interrotta*. Pieza para saxofón alto, saxofón barítono y clarinete bajo en Bb escrita en 1992.

---

<http://www.arpnet.it/rgauche/RICCARDOPIACENTINI.HTML#curriculum%20riccardo> (21 de abril de 2006).

<sup>526</sup> Associazione Musica Aperta. Febrero de 2004. En línea. Disponible en:

<http://dinamico.unibg.it/mabg/new062.html> (21 de abril de 2006).

<sup>527</sup> Información extraída de las siguientes fuentes:

Taukay Edizioni Musicali. "Taukay Ensemble." 16 de noviembre de 2005. En línea. Disponible en: <http://www.taukay.it/catalogocd/cd116.html> (31 de marzo de 2006).

Taukay Edizioni Musicali. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.taukay.it/compositori/sivilotti.html> (11 de abril de 2006).

Ejemplo 282. Sivilotti, Valter; *Improvvisazione interrotta*, partitura, p. 1:

The image shows a musical score for three instruments: Saxophone C (in Bb), Saxophone Baritone (in Bb), and Clarinet Bb (in Bb). The score is in 4/8 time and features a complex melodic line with many slurs and accents. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte). The tempo is indicated as *cca. 60* (approximately 60 beats per minute). The score is for the first page of the piece.

Fuente: Sivilotti, Valter. *Improvvisazione interrotta*. Udine (Italia): Pizzicato Edizioni Musicali, 1992.

### Tesei, Tonino

Tonino Tesei nació en Pollenza (Macerata) en 1961. Ha estudiado piano, composición y música electrónica en el Conservatorio Rossini de Pesaro. Se perfeccionó en la Academia Chigiana de Siena y en la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma. Estudió con Franco Donatoni. Como profesor ha trabajado en Pesaro, Bari, Trento; actualmente, realiza su labor docente en el Conservatorio Pergolesi de Fermo<sup>528</sup>.

Obras:

- *Dizzy Concert*. Pieza inédita para saxofón barítono y orquesta.
- *5 Portraits*. Pieza inédita para saxofón barítono y piano.

### Tiso, Marco

Nació en Roma en 1956. Estudió composición con G. Piazza, lenguaje jazzístico con E. Pieranunzi y B. Tommaso, y arreglo y orquestación con G. Gazzani en el Conservatorio de S. Cecilia de Roma.

Ha escrito y arreglado música para agrupaciones jazzísticas y otras agrupaciones como la Big Band de Alberto Corvini, el Gruppo Italiano Otón, la Orquesta de música ligera de la RAI, la Banda de la Marina Militar Italiana, la Orquesta de la Unión de la Radio Europea, la Gran Orquesta Nacional de jazz. . .

En 2000-2001, fue el director musical y arreglista del musical “Tributo a G.

<sup>528</sup> “Tonino Tesei.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.teatrodellmuse.org/-1-italian/pop-up/biografie0/TONINO-TESEI.doc\\_cvt.htm](http://www.teatrodellmuse.org/-1-italian/pop-up/biografie0/TONINO-TESEI.doc_cvt.htm) (21 de abril de 2006).

Gershwin<sup>529</sup>.

Obra:

- *Piccola suite*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones. Consta de los siguientes movimientos: 1) Tango, 2) Ragtime, 3) Pavane y 4) Tarantela.

### **Tommaso, Bruno**

Contrabajista, compositor, arreglista y director, nacido en Roma en 1946. Estudió en el Conservatorio de S. Cecilia con Salvatore Pitzianti (contrabajo) y con Giorgio Gaslini (música jazzística). Continuó estudiando composición en clases privadas con Paolo Renosto. En el campo del jazz ha perfeccionado con Roberto Laneri, Gincarlo Schiaffini y Mario Schiano. Su música refleja influencias de la música medieval, del renacimiento, de la música barroca, sinfónica, contemporánea y sobre todo del jazz. Actualmente enseña jazz en el Conservatorio San Pietro en Majilla, Nápoles<sup>530</sup>.

Obra:

- *I virtuosi di noci*. Pieza inédita para saxofón alto y orquesta (Italian Instabile Orchestra).

## **V. 2. 2. 21. Japón**

### **Honda, Toshiyuki (1957) & Naomi Honda**

Obra:

- *Jazz Etude-Conversations for Saxophone and Piano*. Pieza para saxofón soprano y piano escrita en 1998. Está constituida por cuatro movimientos: 1) Greeting, 2) Fake, 3) Interval y 4) Session.

### **Matsuo, Masataka (1959)**

Obra:

- *Phono I*. Pieza para saxofón alto y percusión, escrita el 25 de septiembre de 1985. La pieza muestra fragmentos aleatorios y ritmos complejos. En el no. 28 de la misma, los intérpretes tienen que efectuar una improvisación con carácter de jazz.

---

<sup>529</sup>“Marco Tiso.” *Scuola Popolare di Musica di Testaccio*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.scuolamusicatestaccio.it/dettaglio.asp?id=518> (21 de abril de 2006).

<sup>530</sup>“Tommaso Bruno.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.ijm.it/b.tommaso.html> (21 de abril de 2006).

### Nakamura, Koya

Obra:

- *Spiritual Song from Small Island*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1982 y dedicada al Ensemble de Tokio.

### Tanaka, Katsuhiko

Obra:

- *Jazz improvisation for Passereaux*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1982.

### Uchimoto, Yoshio

Obra:

- *Afro-blue*. Pieza para un saxofón (soprano más tenor) y bajo escrita en 1993.

### Yoshimatsu, Takashi

Es un compositor que dentro de su estilo incorpora elementos de diferentes tendencias de la música, del rock y del jazz.

Obra:

- *Fuzzy Bird Sonata*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1991 y dedicada al saxofonista japonés Nobuya Sugawa. Consta de tres movimientos, en los cuales se pueden observar diferentes influencias: 1) Run, Bird; 2) Sing, Bird; y 3) Fly, Bird.

Ejemplo 283. Yoshimatsu, Takashi; *Fuzzy Bird Sonata*, ms., 1r movimiento (Run, Bird):

I. Run, Bird.

4/4 presto

f

p

7/8

4

### V. 2. 2. 22. México

#### Torre, Salvador G

Compositor, flautista y profesor. Egresado del Conservatorio Nacional de Música de México. Tuvo como profesores a Mario Lavista, Daniel Catán y José Suárez en composición; Gildardo Mojica y Alain Marión en flauta. En París, durante seis años, trabajó al lado de prestigiosos maestros como Josihisa Taira, Michel Zbar, Sergio Ortega, Alain Louvier y Betsy Jolas en composición; y con Pierre-Yves Artaud y Auréle Nicolet en flauta. Obtuvo el primer Premio en composición, primer Premio por unanimidad en flauta, diploma de composición electroacústica, e hizo un postgrado en pedagogía instrumental. Participó también en las actividades del Instituto de Investigación y Coordinación Acústica y Música (IRCAM). En 2000 su obra *Tzol-Kin* fue seleccionada para representar a México en la Tribuna Internacional de Compositores de la Unesco en Arnsterdarn, Holanda; y para el presente año, su obra *Espejo de obsidiana* fue seleccionada por la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC) para ser interpretada en el Festival Internacional World Music Days en Japón, 2001. Es catedrático del Conservatorio Nacional de Música de México, y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte<sup>531</sup>.

Dentro de su catálogo cabe destacar:

- *Bird*. Pieza para saxofón alto y cinta escrita en 1987 y dedicada a Daniel Kientzy.

### V. 2. 2. 23. Noruega

#### Kruse, Bjerne Howard

Clarinetista, saxofonista, compositor, arreglista y productor noruego. Es profesor de composición de la Academia de Música del Estado Federal de Noruega.

Nació en Londres en 1946, y creció en Inglaterra, USA y Noruega. Estudió la Universidad de California-Los Ángeles (UCLA) y en la Academia de Música del Estado Federal de Noruega, se diplomó en composición en 1977<sup>532</sup>.

Obra:

---

<sup>531</sup> “Salvador Torre.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.geocities.com/mikrokosmosmx/biografias/BioTorre\\_Salvador.htm](http://www.geocities.com/mikrokosmosmx/biografias/BioTorre_Salvador.htm) (11 de abril de 2006).

<sup>532</sup> World Concert Artist Directory. “Bjorn Kruse.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.concertartist.info/bio/KRU001.html> (8 de junio de 2006).

- *Colors*. Pieza para cuarteto de piano escrita en 1979. Está constituida por tres movimientos, inspirados en diferentes escenarios: 1) Nordic Yellow, 2) American blue y 3) Spanish red.

#### **V. 2. 2. 24. Países Bajos**

##### **Samama, Leo**

Compositor neerlandés nacido en Apeldoorn en 1951. Se diplomó en musicología en la Universidad de Utrecht. Estudió composición con Rudolf Escher. Continuó sus estudios doctorales mediante la Rotary Foundation Grant de UCLA en Los Ángeles (CA). También estudió dirección con David Porcelijn.

Durante 1977-1988, enseñó historia de la música y la cultura en el Conservatorio de Utrecht. Entre 1987-1989, pronunció una conferencia sobre la “Crítica musical en teoría y práctica” en el Real Conservatorio de La Haya Posteriormente. En 1988-1992, formó parte del cuerpo docente del departamento de musicología de la Universidad de Utrecht, haciéndose cargo de la especialización de la música del siglo XX y la crítica musical<sup>533</sup>.

Obra:

- *Trio II “Moments of Jazzness”, op. 53*. Pieza inédita para saxofón, viola y piano.

#### **V. 2. 2. 25. Polonia**

##### **Kilar, Wojciech**

Nació en Lwów en 1932. El inicio de la carrera del compositor Wojciech Kilar fue brillante. Sus partituras tempranas excitaban con la erupción de energía, estallidos de vitalidad y sonidos vigorosos. El ejemplo más claro lo tenemos en la composición para orquesta *RIFF 62* basada en un pulso de jazz. Atraído por la experimentación, emplea diferentes técnicas modernas conservando las formas clásicas esenciales<sup>534</sup>.

Obra:

---

<sup>533</sup> “Leo Samama.” *Biographie*. Enero de 2005. En línea. Disponible en:

<http://www.leosamama.nl/html/biography.HTM> (9 de junio de 2006).

<sup>534</sup> Cultura Polaca. “La música polaca contemporánea.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.culture.pl/es/culture/artykuly/es\\_muzyka\\_wspolczesna](http://www.culture.pl/es/culture/artykuly/es_muzyka_wspolczesna) (9 de junio de 2006).

Polish Music Center. “Boguslaw Schaffer.” 28 de junio de 2001. En línea. Disponible en:

[http://www.usc.edu/dept/polish\\_music/composer/schaeffer.html](http://www.usc.edu/dept/polish_music/composer/schaeffer.html) (11 de junio de 2005).

- *1 Dla 2*. Pieza inédita para saxofón alto, vibráfono y bajo escrita en 1963.

### **Lic, Leslaw**

Obra:

- *Quasi improvisando*. Pieza inédita para saxofón solo.<sup>535</sup>

### **Penderecki, Krzysztof**

Compositor tradicionalista y vanguardista de los más importantes de siglo XX, nacido en Dębica en 1933. Es uno de los compositores más admirados y discutidos de nuestro tiempo. La evolución de su estilo compositivo ha reflejado la evolución de la nueva música desde la vanguardia de los 60 hasta el presente.

Estudió y trabajó con F. Skolyszewski, Arthur Matawski y Stanislaw Vicchouricz como profesor en Cracovia. Desde 1972, fue director de la Escuela Superior de Música de esta ciudad. Sus composiciones, admiradas por su potencia y humanidad, utilizan fuentes tan diversas como las técnicas instrumentales vanguardistas, la música aleatoria, armonías de medio semitono y tradicionales, y el contrapunto renacentista. En cada una de ellas manifiesta un fuerte deseo de romper con su propia formación tradicional. Sus obras generalmente tienen índole político, histórico y contienen radicales mensajes humanistas: *Su Treno* por las víctimas de Hiroshima (1961); *Dies Irae* (1967), escrita en memoria de los caídos en Auschwitz; *Utrenia* (o Misa rusa 1970-1971), basada en el ritual ortodoxo, etc. En 2001, fue galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes<sup>536</sup>.

Obras (ámbas piezas están publicadas por la editorial Schott):

- *Actions*. Esta pieza para catorce instrumentos, se trata de la única incursión de Krzysztof Penderecki en el terreno del jazz, específicamente, en el free jazz. El compositor polaco decidió escribir esta obra en 1971 después de escuchar en vivo a la Globe Unity Orchestra de Alexander von Schlippenbach. Con *Actions* quiso hacer referencia a aquellas acciones que se establecen entre el material escrito y los espacios de improvisación. Hay que reconocer que el resultado a veces tiene un sonido más tradicional que aquel asociado al free jazz, pero es interesante apreciar la manera en que Penderecki, trabajando con una instrumentación distinta a la que

---

<sup>535</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 230.

<sup>536</sup> MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003.

acostumbra utilizar, explora texturas, timbres y técnicas de interpretación muy cercanas a las de su música sinfónica<sup>537</sup>.

- *Quartet*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita entre 1993-2000 y dedicada a Harry Kinross.

### **Polansky, Larry**

Obra:

- *Milwaukee Blues*. Pieza para quinteto de saxofones y bailarines de zapateado escrita en 1986.

### **Sapieyevski, Jerzy**

Pianista y compositor polonés instalado en Estados Unidos, país donde terminó sus estudios musicales. Se interesó en crear obras interactivas que traten siempre los eventos en vivo y el uso artístico de la tecnología. Gran parte de sus piezas de multimedia involucran las nuevas técnicas de la composición y un sistema con interacción de computadoras múltiple con artistas en vivo. Por otro lado, en sus creaciones introduce elementos de la música clásica, jazz y de la vanguardia<sup>538</sup>.

Obras:

- *Air*. Pieza para saxofón alto y cuarteto de cuerdas escrita en 1974.
- *Concerto*. Pieza para saxofón alto y ensemble de cuerda o piano escrita en 1976.

## **V. 2. 2. 26. Portugal**

### **Peixinho, Jorge (Manuel Rosado Marqués)**

Pianista portugués, compositor, crítico, profesor, conferencista y miembro de varias organizaciones, nació en Montijo en 1940 y falleció en 1995.

Estudió con Boris Porena en Roma y Goffredo Petrassi en la Academia de S. Cecilia, donde se diplomó en composición (1961). Posteriormente, se perfeccionó con Luigi Nono, Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen.

El objetivo de mi música es la construcción y la organización de un nuevo mundo de sonido personal. He tratado de analizar todas las relaciones entre la armonía y el timbre desarrollando una

---

<sup>537</sup> “Penderecki Krzysztof.” *Radio Beethoven*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=202](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=202) (9 de junio de 2006).

<sup>538</sup> “Jerzy Sapieyevski.” *StaffBios*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.musichappens.com/contact/StaffBios/staffbios.htm> (9 de junio de 2006).

red un poco densa de las transformaciones del sonido finas, profundamente y de forma intensiva (Jorge Peixinho).<sup>539</sup>

Obra:

- *Sax-Blue*. Pieza para saxofón soprano y cámara de eco escrita en 1982 y dedicada a Daniel Kientzy<sup>540</sup>.

## V. 2. 2. 27. Rusia

### Gorbuiskia, Vladimir

Obra:

- *Concerto*. Pieza inédita para saxofón alto y orquesta de jazz escrita en 1969.

### Kashlayev, M

Obras:

- *Concerto*. Pieza inédita para saxofón alto y orquesta escrita en 1975.
- *Concerto pour orchestre de jazz* (1975).

### Knaifel, Alexandre Aronovitch

Violonchelista y compositor, nacido en Tachkent (Ouzbékistan) en 1943. Estudió con Rostropovich en Moscú. A parte de sus dos obras más tempranas, su producción actual es asombrosa, y muy diferente a la escrita por los contemporáneos. El diseño de sus obras, generalmente, puede ser comparado al de su colega compositor Ustvolskaya. Una característica común en ambos compositores es la longitud de sus obras, aunque las piezas de Alexander Knaifel son mucho más largas. Es ejemplo más relevante lo tenemos en *Agnus Dei* y *Nika*.

Desde el principio y generalmente dentro de su estilo post-serialista y aleatorio, experimenta todas las posibilidades de las técnicas orientales y utilizando en algún momento collages free-jazz. En su música también están presentes los procedimientos matemáticos, mediante los cuales consigue nuevas formas y timbres<sup>541</sup>.

---

<sup>539</sup> “Jorge Peixinho.” *Biografía*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.geocities.com/jorgepeixinho/biografia.htm> (9 de junio de 2006).

<sup>540</sup> “Jorge Peixinho.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.geocities.com/jorgepeixinho/index.htm> (9 de junio de 2006).

<sup>541</sup> Musicweb-International. “Alexander Knaifel.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/Oct04/knaifel.htm> (13 de junio de 2006).

Obra:

- *Agnus Dei*. Pieza para saxofón, orquesta, percusión y cinta escrita en 1985. Fue inspirada en el diario superficial de una niña rusa joven, Tanya Savichev, que presencia la muerte de varios miembros de su familia en 1942.

**Osseïtchouk, A**

Obra :

- *Travail des classiques du jazz* (1987).

**Slonimsky, Sergei Mikhaylovich**

Sergei Mikhailovich Slonimsky, nacido 1932 en Leningrado. Se graduó en el Conservatorio de Leningrado en 1955, estudiando con Boris Arapov, Orest Yevlakhov y Vladimir Nielsen. Desde 1958 ha estado enseñando en el Conservatorio de Leningrado. Escribe dentro de un estilo heteróclito, con evidentes influencias del jazz folklórico y de la música pop<sup>542</sup>.

Obra:

- *Suite exotique*. Pieza para dos violines, saxofón tenor solo y bajo eléctrico escrita en 1976.

## **V. 2. 2. 28. República Checa**

**Blatny, Pavel**

Pianista, compositor y director de orquesta checo, nacido el año 1931.

Durante el periodo de 1960 empezó a experimentar con la técnica serial y posteriormente con elementos de jazz. Es un improvisador brillante, muestra de ello es la intervención de esta técnica en gran parte de sus piezas musicales.

Adquiere una gran notoriedad en Checoslovaquia; es autor de cerca de seiscientas obras, donde algunas siguen un camino paralelo a la de la música 'Third Stream' (tercera corriente) lanzada por la 'American Gunther Schuller', que constituye una fusión entre el jazz y las formas clásicas (N. SLONIMSKY)<sup>543</sup>.

---

<sup>542</sup> "Sergei Mikhailovich Slonimsky." S.f. En línea. Disponible en:

<http://community.middlebury.edu/~gmatthew/OrganConcertProgram.pdf> (13 de junio de 2006).

<sup>543</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 39.

Entre su obra, destacaremos:

- *D-E-F-G-A-H-C*. Pieza para flauta, tres saxofones (alto, tenor y barítono), piano, bajo, trompeta y trombón.
- *Dialogue*. Pieza para saxofón soprano solo y orquesta de jazz escrita entre 1959/64.
- *Pour Ellis*. Pieza para trompeta, saxofón soprano y orquesta de jazz escrita en 1966.

### **Dousa, Eduard (1951)**

Obra:

- *Jazz Tones*. Pieza para cuarteto de saxofones. El segundo movimiento de la pieza es una fuga con influencias de la música barroca y del jazz.

### **Istvan, Miloslav**

Nació en la ciudad de Olomouc en 1928 y falleció en Brno en 1990. Estudió con J. Kvapil<sup>544</sup>.

Su obra evidencia rasgos nacionalistas fusionados con elementos de la vanguardia cosmopolita, así como incursiones de fundamentos de la música jazzística.

Obra:

- *Concertino pro Barok Jazz quintet*. Pieza inédita para oboe, clarinete más saxofón alto, clarinete bajo, percusión y piano escrita en 1982.

### **Stedron, Milos (1942)**

En sus obras utiliza el collage entre otros recursos compositivos. Ha colaborado con numerosos conjuntos de jazz y grupos de música pop y trabajo para el teatro, la televisión y el cine.

Sus obras van desde partituras tradicionales a piezas que hacen llamamiento al jazz, a los elementos pop o a la banda magnética (BAKER).<sup>545</sup>

De sus tres piezas sin editar destacar:

- *Jazz ma fin*. Pieza para saxofón y cinta.

---

<sup>544</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>545</sup> *Ibidem*, p. 356.

### V. 2. 2. 29. Serbia

#### Simic, Vojislav

Nació en Belgrado en 1924. Estudió con Milosevic y con S. Rajivic.

Obra:

- *Balada*. Pieza inédita para saxofón barítono y orquesta de jazz escrita en 1959.

### V. 2. 2. 30. Suecia

#### Bäck, Sven-Erik

Compositor sueco nacido en Estocolmo en 1919 y muerto en esta misma ciudad en 1994. Bäck estudió en la Real Academia de Música de Estocolmo. Comenzó sus estudios de violín con Charles Barkel (1938-1943). Después estudió composición con Hilding Rosenberg y Goffredo Petrassi. Como estudiante de Rosenberg, Bäck desarrolló un estilo en el que la melodía era el elemento esencial. Compuso con el método de doce tonos y con el estilo lírico de Webern. Muchas de sus obras son de naturaleza religiosas y es conocido como uno de los colaboradores más importantes de la música litúrgica contemporánea<sup>546</sup>.

Produjo muchas composiciones instrumentales y vocales electrónicas. También combinó la música con otros medios de comunicación como el baile y el arte visual<sup>547</sup>.

Sus composiciones son caracterizadas por la relación entre un sentido distinto y esencial de la forma, y ofrecen una inconfundible proyección de fuerza cargada de dramatismo, fundamentando su acercamiento hacia el jazz y otros géneros musicales<sup>548</sup>.

Obras:

- *Bagateller-Elegi*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1961.
- *Dithyramb*. Pieza para saxofón solo escrita entre 1949/89. Su publicación fue en 1989.
- *Elegí*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1952.

---

<sup>546</sup> Answers.com. "Sven-Erik Bäck." S.f. En línea. Disponible en: <http://www.answers.com/topic/sven-erik-b-ck> (13 de junio de 2006).

<sup>547</sup> Electronic Music. "Sven-Erik Bäck." S.f. En línea. Disponible en: [http://www.fylkingen.se/fr\\_flp21.html](http://www.fylkingen.se/fr_flp21.html) (13 de junio de 2006).

<sup>548</sup> "Sven-Erik Bäck." *Svensk Musik*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.stim.se/avd/mic/prod/personer.nsf/LookupBiografierEng/BB1B9BBCBB0BA51341256492002D1D3E?OpenDocument> (13 de junio de 2006).

### **Bark, Jan**

Compositor sueco nacido en Härnösand en 1934. Fue trombonista de jazz de dixieland en Estocolmo durante los años 50. Estudió composición con Lars-Erik Larsson y Karl-Birger Blomdahl en la Academia del Estado Federal de Música en Estocolmo. También estudió con György Ligeti, el cual daba cursos y conferencias habitualmente en dicha academia. Edgar Varèse y la escuela de San Francisco son también orígenes importantes de su inspiración<sup>549</sup>.

Obra:

- *Ost-funk*. Pieza para trompeta, saxofón alto, tres percusionistas, piano y dos bajos escrita en 1964.

### **Dannenberg, Torsten**

Obra:

- *Skizze No 1*. Pieza para saxofón tenor y Big Band.

### **Glaser, Werner Wolf**

Músico sueco de origen alemán, nacido en Cologne en 1910 y fallecido en Västerås. Estudió piano, dirección y composición en la Universidad de Cologne. Después, estudiaría historia del arte en Bonn y psicología en Berlín. Durante su paso por Berlín, estudió composición con Paul Hindemith. Glaser desarrolló un lenguaje tonal modernista neoclásico<sup>550</sup>.

Obra:

- *Concerto for Baritone Saxophone and Orchestra*. Consta de tres movimientos: 1) Lentando, 2) Impetuoso y 3) Tranquillo e sempre poco lentando.

La amistad del compositor con Sigurd Rascher le inspiró a escribir treinta obras para saxofón, incluyendo este concierto. Los solos del saxofón enlazan los tres movimientos de esta pieza. La calidad transparente de la cuerda contrasta con la sonoridad y el sonido grave del saxofón barítono. La pieza está dedicada a Linda

---

<sup>549</sup> “Jan Bark.” *Svensk Musik*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.stim.se/avd/mic/prod/personer.nsf/a7137b1c99bbacbe4125656a00368f66/ad76e42ad230df7041256492002d1942!OpenDocument> (14 de junio de 2006).

<sup>550</sup> “Werner Wolf Glaser.” *Ny side 1*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://hjem.get2net.dk/Brofeldt/Catalogue\\_g.htm](http://hjem.get2net.dk/Brofeldt/Catalogue_g.htm) (14 de junio de 2006).

“Werner Wolf Glaser.” *Svensk Musik*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.stim.se/avd/mic/prod/personer.nsf/a7137b1c99bbacbe4125656a00368f66/5aa1efa709d52c6441256492002d2449!OpenDocument> (14 de junio de 2006).

Bangs-Urban y fue estrenada por primera vez en Ulm, el día 29 de enero de 1994<sup>551</sup>.

Ejemplo 284. Glaser, Werner Wolf; *Konzertstück für Barito-Saxophone und Streichorquester*, 1r movimiento, p. 1:

Lentando ♩ = 106 max. Werner Wolf Glaser 1992

The image shows a page of musical notation for a concert piece. At the top, it says 'Lentando ♩ = 106 max.' and 'Werner Wolf Glaser 1992'. The score is for a Baritone Saxophone and a string quartet. The Baritone Saxophone part is marked 'f' and 'Bariton-Sax. Klang-notiert - Real Sound'. The string parts (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabajo) are marked 'f ma dolce'. The score shows the first three measures of the piece.

Fuente: Glaser, Werner Wolf. *Konzertstück für Barito-Saxophone und Streichorquester*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1992.

### Hallberg, Bengt

Pianista de jazz y compositor nacido en Gothenburg en 1932. Durante sus estudios de piano con Sixten Eckerberg (1945-1946), comenzó su andadura en el mundo del jazz. Su primera grabación la realizó con la orquesta de Thore Jederby en 1948. A partir de este momento tocaría y grabaría junto con los mejores músicos suecos de jazz. Colaboró con jazzmen como Stan Getz.

Desde la década de los 60, escribió música para diferentes contextos y combinaciones,

<sup>551</sup> Castleberry, Traci N. "Compendium of Program Notes of Works for Saxophone." 23 de junio de 2006. En línea. Disponible en: <http://www.du.edu/~abouton/SaxProgNotes.pdf> (14 de junio de 2006).

intentando combinar la lengua del jazz con el tradicionalismo de arte occidental, la música folklórica, etc.<sup>552</sup>

Obras:

- *Quatuor*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1992.
- *Sax vobiscum: Konsertstycke*. Pieza para cuarteto o quinteto de saxofones y orquesta.

### **Johnsson, Stefan**

Trompetista, compositor y profesor nacido en 1959. Terminó sus estudios de trompeta en la Universidad de Música de Göteborg. Ha compuesto música instrumental para diferentes configuraciones, destacando<sup>553</sup>:

- *Jazz*. Pieza para voz, narrador, trompeta, saxofón tenor, trombón, cuarteto de cuerdas, piano y percusión escrita en el año 2001. Está basada en una poesía de Sybil Kein titulada *The jazz poetry anthology*, donde se refeja todos los acontecimientos de la música jazzística surgida durante el siglo XX. El trabajo también incluye dos poemas más: *Bird lives* por Michael S. Harper y *Kind of Blue* por Richard Stevenson<sup>554</sup>.

### **Lindberg, Nils**

Compositor sueco polifacético nacido en 1933. Cuando escuchamos las composiciones y los arreglos de Nils Lindberg, pronto se ponen en evidencia sus raíces musicales de su oriundo Dalarna y de la música folklórica sueca.

Estudió con Lars-Erik Larsson y Karl-Birger Blomdahl en la Real Academia Sueca de Música en Estocolmo. A parte de realizar interesantes composiciones clásicas estrenadas como por ejemplo por la Orquesta Sinfónica de Hanover, también ha escrito arreglos para Duke Ellington<sup>555</sup>.

Entre sus cuatro obras, cabe destacar por su configuración instrumentística:

---

<sup>552</sup> “Bengt Hallberg.” *Svensk Musik*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.stim.se/avd/mic/prod/personer.nsf/LookupBiografierEng/27593ED934BBE91241256492002D25E6?OpenDocument> (14 de junio de 2006).

<sup>553</sup> “Stefan Jonson.” *Svensk Musik*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.mic.stim.se/avd/mic/prod/personer.nsf/a7137b1c99bbacbe4125656a00368f66/7033e8ccce321d004125671c002d61b4!OpenDocument> (14 de junio de 2006).

<sup>554</sup> Tonsättare. “Jazz.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.stefanjohnsson.webb.se/> (14 de junio de 2006).

<sup>555</sup> “Nils Lindberg.” *Navigation Menu*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.sonoconsult.se/lindberg.htm> (14 de junio de 2006).

- *Progression*. Pieza para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa y grupo de jazz (dos saxofones, piano, bajo y percusión), escrita en 1985.

### Lindwall, Christer

Compositor sueco nacido en 1950.

Obra:

- *Mea Culpa*. Pieza para siete instrumentos improvisadores: trompeta, saxofón alto, clarinete bajo, guitarra eléctrica, piano, vibráfono y bajo. Fue escrita en el año 2001.

Ejemplo 285. Lindwall, Christer; *Mea Culpa*, partitura, compás anterior al no. A:

The image displays a page of a musical score for the piece 'Mea Culpa' by Christer Lindwall. The score is arranged in a standard orchestral format with seven staves, each labeled with an instrument: trumpet (t.p.), alto saxophone (a.sax.), tenor saxophone (e.b.), piano (p.f.), vibraphone (vib.), drums (dt.), and double bass (db.). The music is written in a complex, contemporary style, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. A section of the score is enclosed in a dashed box and labeled with a circled 'A'. The tempo is marked as 'moderato'.

Fuente: "Mea Culpa." Svensk Musik. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.mic.stim.se/avd/Mic/Prod/micpdf.nsf/dl/JOR4922f1.pdf/\\$file/JOR4922f1.pdf](http://www.mic.stim.se/avd/Mic/Prod/micpdf.nsf/dl/JOR4922f1.pdf/$file/JOR4922f1.pdf) (14 de Junio de 2006).

### Lundquist, Torbjörn Iwan

Director de orquesta nacido en Stockholm en 1920. Estudió con Dag Wiren.

En su obra hace llamamiento a diferentes estilos y técnicas, yendo de lo tradicional a la vanguardia e incorporando elementos del jazz a la música oriental (N. SLONIMSKY).<sup>556</sup>

Obras:

<sup>556</sup> Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003, p. 238.

- *Alla prima*. Cuarteto de saxofones escrito en 1989 y dedicado al Cuarteto de Saxofones de Estocolmo.
- *Concitato*. Cuarteto de saxofones escrito en 1980 y dedicado Birgit Olsson.

Ejemplo 286. Lundquist, Torbjörn Iwan; *Concitato*, partícula alto, p. 1:

Trib BIRGIT OLSSON

**CONCITATO**

per alto saxofono solo (Eb) Torbjörn Iwan Lundquist  
(1980)

Fuente: Lundquist, Torbjörn Iwan. *Concitato*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1989.

### Nilsson, Bo

Nació en Skelleftehamn en 1937. Estudió con M. Pedersen.

Obra:

- *Szene IV*. Pieza para saxofón de jazz y coro escrita en 1975.
- *Zeitpunkte*. Pieza para flauta, oboe, clarinete, saxofón alto, fagot, flauta alta, corno inglés, clarinete bajo, saxofón tenor y contrafagot escrita en 1956.

Ejemplo 287. Nilsson, Bo; *Zeitpunkte*, partitura, p. 1:

**Bo Nilsson**

# Zeitpunkte (1956)

The image shows a page of a musical score for the piece 'Zeitpunkte' by Bo Nilsson. The score is written for a woodwind ensemble and includes the following instruments: Flöte (Flute), Oboe, Klarinette (Clarinete), Altsaxophon (Alto saxophone), Fagott (Bassoon), Altflöte (Alto flute), Englisch Horn (English horn), Baßklarinetten (Bass clarinet), Tenorsaxophon (Tenor saxophone), and Kontrafagott (Contrabassoon). The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *mf*, and *f*. There are also some performance instructions like 'staccato' and 'ritardando'. The score is divided into four measures, with the first measure containing a large number '3', the second a '5', the third a '4', and the fourth a '2'. The key signature has one flat (B-flat).

Fuente: Nilsson, Bo. *Zeitpunkte*. Wien: Universal Edition, depósito 1999/1.

## Persson, Bob Anders

Obra:

- *Om Sommaren sköna II*. Pieza inédita para ocho instrumentos (flauta, clarinete bajo, trombón, dos percusiones, vibráfono, clarinete y saxofón de jazz) y cinta escrita en 1965.

Ejemplo 288. Persson, Bob Anders; *Om Sommaren sköna II*, partitura, p. 2:

Fuente: Persson, Bop Anders. *Om Sommaren sköna II*. N.p., 1965.

### Rabe, Folke

Compositor y trombonista nacido en Estocolmo en 1935. Destaca como músico de jazz.

Obra:

- *Pajazzo for 8 jazz musicians*. Pieza para trompeta, saxofón alto, piano, dos clarinetes bajos y tres percusionistas escrita en 1964.

### Sjöholm, Staffan

Obra:

- *Sommarlov for jazzgrup*. Pieza para trompeta, tres saxofones y cinta.

### V. 2. 2. 31. Suiza

#### Collet, Philippe

Nació en Ginebra en 1955. Estudió con E. Board y con Jean-Marie Londeix.

Obra:

- *Poor Elise d'après un thème de L. van Beethoven*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones escrita en 1985. Consta de tres movimientos: 1) Thème-Jazz waltz-Shuffle, 2) Valse musette-Jazz rock y 3) New Orleans-Tango-Jazz waltz.

**Mersson, Boris E**

Compositor suizo nacido en Berlín en 1921<sup>557</sup>.

Obra:

- *Sound for seven, op. 24*. Pieza para oboe solo y cuarteto de saxofones de jazz.

**Olofsson, Kent**

Nació en Karlskrona en 1962. Utiliza un lenguaje clásico moderno con incorporación de elementos de la música rock y del jazz.

Obra:

- *The lines of Confusion*. Pieza para saxofón alto y cinta escrita en 1994.

Ejemplo 289. Olofsson, Kent; *The lines of Confusion*, partitura, p. 1:

The image shows a handwritten musical score for the piece "The Line of Confusion" by Kent Olofsson. The score is written for Alto Saxophone and Tape. At the top, the title "The Line of Confusion" and the composer's name "Kent Olofsson-94" are written in cursive. The tempo is marked as quarter note = 60. The score consists of three systems of music. The first system includes dynamic markings such as *ff*, *mf*, *p*, *f*, *pp*, *f*, *p*, *f*, *p*, *mf*, *ff*, *mf*, *pp*, and *mf*. The second system includes markings like *pp*, *ff*, *ff*, *pp*, *ff*, *p*, *ff*, *ppp*, *mf*, and *pp*. The third system includes *mp*, *f*, *f*, *p*, *f*, *pp*, *mp*, *ff*, and *sub p*. The score is heavily annotated with articulation marks, including trills (tr), slurs (slp), and fingering (5). There are also some performance instructions like "s.N." and "m.N." at the beginning.

Fuente: Olofsson, Kent. *The lines of Confusion*, N.p., 1994.

<sup>557</sup> *Ibidem*, p. 260.

### **Schibler, Armin**

Nació en Kreuzlingen en 1920 y falleció en Zurich en 1986.

Sus obras ofrecen un interés enérgico debido en parte a la incorporación de elementos jazzísticos. De su catálogo cabe destacar<sup>558</sup>:

- *Call*. Pieza para saxofón solo escrita en 1981.
- *Konzertante fantaisie*. Pieza para saxofón alto y orquesta escrita en 1978.

### **Wilberger, Jacques**

Nació en Bale en 1922. Estudió con V. Vogel.

Obra:

- *Portrait*. Pieza para saxofón solo escrita en 1982 y dedicada al saxofonista Ivan Roth. Manifiesta claras influencias del jazz, sobre todo en los ritmos empleados.

## **V. 2. 2. 32. Yugoslavia**

### **Brandolica, Ljubomir**

Nació en Herceg-Hovi en 1932.

Obra:

- *Improvizacija*. Pieza inédita para saxofón solo escrita en 1959.

### **Koerbler, Milivoj**

Nació en Yugoslavia en 1930. Fue presidente de la Asociación de Músicos de Jazz.

Obra:

- *Varijacije*. Pieza inédita para saxofón alto y orquesta de jazz escrita en 1956.

### **Prohaska, Miljenko**

Nació en Zagreb en 1925.

Obra:

- *Dilemma*. Pieza inédita para saxofón alto y orquesta de jazz escrita en 1964.

### **Stojanovic, Petar**

Compositor y violinista nacido en Budapest en 1877 y fallecido en Belgrado en 1957.

Obra:

- *Koncert, op. 74*. Pieza inédita para saxofón alto y orquesta de jazz. En su obra introduce armonías modernas y ritmos provenientes del jazz.

---

<sup>558</sup> Ibídem, p. 336.

### V. 2. 2. 33. Otros Compositores

Parte de la información de este subapartado está extraída del libro de Jean-Marie Londeix *Repertorio Universal de Música para Saxofón*<sup>559</sup>.

#### **Escher, Wolf**

Obra:

- *20 Jazz-trios*. Pieza para saxofón barítono, bajo y percusión.

#### **Folkman, F**

Obra:

- *Saxtus 12 Jazz Duets*. Pieza para dúo de saxofones escrita en 1993.

#### **Gill, Matthew D**

Obra:

- *Jazz Songs-Book II*. Pieza para guitarra eléctrica y saxofón contrabajo.

#### **Heutberg, Cortland**

Obra:

- *Improvisation and electronic variation instrument*. Pieza para cualquier instrumento y cinta.

#### **Heyn, Thomas (1953)**

Obra:

- *Jazz Inspirierte Miniaturen*. Pieza para cuarteto de saxofones escrita en 1989.

#### **Hubbert, Richard J**

Obra:

- *Saxophony-Tempo di jazz waltz*. Pieza para saxofón tenor y piano escrita en 1992.

#### **Isacoff, Stuart**

Obra:

- *Jazz Time* (Álbum). Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1990.

#### **Jakoulov, Jacob**

Obra:

- *Berstein Anniversary*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1999.

#### **Krzywicki, Jan**

Obra:

- *Walking the Bar*. Pieza inédita para saxofón barítono y piano escrita en el año 2000.

---

<sup>559</sup> Ibídem.

**Kulmann, F**

Obra:

- *Moon in the Blue Cocoon*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones escrita en el año 2000.

**Lochu, Eric**

Obra:

- *Deguy jazz*. Pieza para cuarteto de saxofones.

**Mariani, Massimo**

Obra:

- *G. A.'s blues gear*. Pieza para saxofón tenor y electrónica escrita en 1993 y dedicada a Daniel Kientzy.

**Mascari, Ed**

Obra:

- *Three American Dances*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones escrita en 1996. Consta de tres movimientos: 1) Beguine, 2) Peabody y 3) Waltz.

**Mindlin, Adolfo**

Obra:

- *Blues song*. Pieza para saxofón alto y piano escrita en 1987 y dedicada al saxofonista Fabrice Moretti.

**Mossblad, Gunnar**

De sus obras cabe destacar:

- *A la Monk*. Pieza inédita para cuarteto de saxofones.

**Musolino, Angelo**

Obras:

- *. . . and all that jazz*. Pieza para cuarteto de saxofones y orquesta o piano escrita en 1995.
- *Jazzical Designs*. Pieza para cuarteto de saxofones.

**O'neil, John**

Obra:

- *Die Jazz-Methode für Saxophon*. Método de jazz escrito en 1995.

**Prati, Val**

Obra:

- *9 Negro Spirituals*. Pieza para cuatro saxofones (altos o tenores) escrita en 1994.

**Rodenhof, Guy**

Obra:

- *Sentimental Mod.* Pieza para saxofón alto y banda.

**Sansuini, R**

Obra:

- *6 Variaciones sobre un tema de Mingus.* Pieza inédita para cuarteto de saxofones escrita en 1997.

**Seeker, David**

Obra:

- *Walking with miss N. N.* Pieza para saxofón y banda.

**Stokes, Russell**

Obra:

- *Jazz Colours.* Pieza saxofón solo o saxofón alto y piano escrita en 1993.

## **VI. Conclusiones**



## **VI. Conclusiones**

La música ha estado regida por unas normas que, dependiendo de la época, han ido evolucionando tanto estilísticamente como formalmente a pasos agigantados. En el siglo XX las tendencias se han ido sucediendo más rápidamente. El pluralismo musical ha hecho que muchos compositores utilizaran en sus obras diferentes influencias estilísticas, buscando originalidad y personalidad propia. La opción de poder elegir distintos caminos ha provocado diferentes puntos de vista, induciendo a veces a pensamientos más superficiales que profundos, llegando a distanciar mundos diferentes pero con características y elementos muy similares.

La interacción entre la música popular y la de concierto, junto con el esfuerzo, dedicación e interés de algunos compositores, es lo que ha engendrado una enorme riqueza y sobre todo una enorme variedad en la música escrita para saxofón en el siglo XX. Durante décadas fueron apareciendo nuevas tendencias con características estilísticas y estéticas totalmente diferentes. Muchas de ellas han encontrado numerosas dificultades para persistir y otras continúan todavía luchando, día a día, por subsistir. Si analizamos el desarrollo formal, estético, armónico y melódico de la música de concierto y el jazz del siglo XX,

comprobaremos que en muchos momentos ambos mundos se movieron en direcciones paralelas.

## **VI. I. Conclusiones relacionadas con el repertorio tradicional de la 1ª mitad del s. XX (capítulo II)**

Durante la primera mitad del siglo XX, muchos compositores siguieron trabajando con la intención de crear una nueva unidad fusionando elementos jazzísticos dentro del concierto, hasta que a través de músicos como Gunther Schuller, Teo Macero, Charles Mingus, y otros, surgió la nueva corriente denominada “Third Stream”. Pero, ¿qué problemas suscitó esta tercera corriente?

A la vista de la investigación realizada sobre el repertorio de la primera mitad del siglo XX y respondiendo en primer lugar a la pregunta anterior, manifestamos las siguientes conclusiones:

1. Podemos afirmar que uno de los principales problemas que se plantearon fue que la mayoría de los intérpretes clásicos por lo general no estaban familiarizados con el lenguaje jazzístico y viceversa. Las características técnicas y estéticas que distinguen el jazz de las demás formas de expresión musical como: melodías sincopadas y la utilización de ritmos irregulares, la improvisación individual o colectiva, la instrumentación particular utilizada, el estilo interpretativo y la presencia de un elemento imponderable denominado “swing”, han generado problemas de difícil asimilación para los intérpretes clásicos. Por otra parte, los intérpretes clásicos siempre han pensado que la mayoría de los jazzmen generalmente han estado desprovistos de una técnica depurada, utilizando la mayoría de ellos embocaduras incorrectas y preocupándose más por aspectos melódicos y armónicos que por aspectos técnicos. Verdaderamente, lo que para unos es algo natural e innato, no lo es para los otros.

¿Por qué hoy en día siguen existiendo profesionales que piensan que un músico no puede especializarse en ambos estilos? Podemos asegurar que es un pensamiento en cierto modo erróneo. Esta opinión es consecuencia de la escasa información que todavía en la actualidad ofrecen en la mayoría de los centros docentes, adherido a la mente cerrada de muchos músicos tradicionalistas que suponen un obstáculo para el desarrollo de nuevas formas. La implantación y normalización del jazz y la música moderna en los conservatorios y centros públicos, ayudará a abrir nuevos caminos que no han tenido artificios en su formación.

2. Por otra parte, la mayoría de los autores, componiendo dentro de un estilo u otro siempre han tratado de preservar la integridad y el lenguaje propios de ambos estilos. La

mayoría de las formas que se han empleado en las composiciones del repertorio de saxofón a partir del periodo razonado, son generalmente consecuencia del material empleado, pero no de manera estipulada como ocurría en las formas clásicas, sino en la mayoría de los casos sin propósito determinado y dando prioridad al azar e inspiración, creando para cada obra una nueva forma. A pesar de la riqueza y diversidad de este repertorio, manifiesta tener una unidad histórica comprensible, con significado completo y sobre todo con entidad propia. Éste, nos revela una evolución al unísono y de manera favorable con el desarrollo global de la música del siglo XX. De la misma forma cabe remarcar, que dentro de esta primera mitad ha sido en la corriente Neoclasicista donde ha habido un mayor acercamiento al jazz.

Uno de los principales motivos de la realización del trabajo es demostrar con él que el mundo del jazz y el mundo clásico son dos culturas diferentes que comparten elementos comunes. La excesiva polarización de ambos mundos por parte de músicos de ambas culturas ha conllevado conflictos y confusiones, ocasionando además de una convivencia difícil, una pérdida lamentable en todos los aspectos. Deberíamos reflexionar sobre el desarrollo que ha tenido la música a lo largo del tiempo, pero sobre todo en el siglo XX. Un estudio completo de la evolución estilística y formal de la música de nuestros antepasados hasta la actualidad, nos haría cambiar pensamientos, a veces contrarios y negativos que en cierto modo van en detrimento de la música y del arte en general.

3. Asimismo, podemos estribar que tras analizar y catalogar las obras y autores referenciados, se demuestra la influencia recíproca de ambos mundos, el interés que ha habido por parte de algunos compositores destacados de entretrejer y fusionar elementos característicos de ambas culturas, y sobre todo, la gran repercusión e influencia que ha tenido el repertorio de la primera mitad del siglo XX sobre parte del repertorio de la segunda mitad del siglo XX. Cada subapartado del capítulo II y III, versa sobre un tema distinto, relacionando y comparando algunos de los elementos de las piezas seleccionadas con las características principales de la música jazzística. El diverso grado de dificultad de los contenidos tratados y la información recopilada ha hecho posible que, en algunos casos, el análisis de los fragmentos musicales sea más exhaustivo. Este repertorio es un fiel reflejo del carácter fragmentario del mundo en el cual se desarrolló y expresa el espíritu general de una época innovadora y de grandes inquietudes.

H. C. Colles, en su libro *La Evolución de la Música, Historia de la Música hasta 1900*, manifiesta un pensamiento interesante sobre la estética de la música del siglo XIX:

Gran parte de la falta de sinceridad artística actual surge de la habilidad para hablar sobre cosas, sin atenernos a las consecuencias<sup>560</sup>.

¿Siguen siendo vigentes hoy en día estas palabras? Muchas veces, osamos descalificar otras orientaciones musicales sin tener un mínimo conocimiento de las mismas, sin tener en cuenta que para llegar a interpretar y comprender adecuadamente una obra, dependiendo qué tipo de música o tendencia se interprete, se deberá estudiar y entender a fondo las convenciones propias del estilo musical dado, los principios y características generales, fraseo, articulación, sonoridad, etc. Por consiguiente, llegaremos a la consecuente conclusión:

4. El conocimiento de estos recursos anteriormente mencionados, contribuirá a que la música resultante sea coherente, y a la vez permitirá abrir nuevos horizontes a la creatividad espontánea. El fin del arte no debe ser otro que el de producir la emoción en todos sus aspectos.

Es importante que antes de llegar a conclusiones personales erróneas, nos hagamos preguntas como: ¿qué entendemos como música?, ¿qué diferencias hay de un estilo o tendencia a otro/a?, ¿se puede llegar a interpretar correctamente diferentes estilos musicales?, ¿porqué los artistas tenemos tantos prejuicios a la hora de juzgar un estilo u otro, una interpretación u otra?, etc.

Por lo tanto, corroboro en que la educación de un músico es totalmente incompleta sin el conocimiento de nuestros antepasados y de diferentes estilos musicales. Este estudio debe ser minucioso y meticuloso, y debe servirnos para aprender el orden, el equilibrio y las formas de cada estilo musical con una única finalidad, la de encontrar tanto como intérprete o como compositor un estilo propio y a la vez personal. Estos principios y actitudes deben transmitirse a través de la Enseñanza con el fin de evitar una concepción errónea de cualquier estilo musical. Es muy frecuente ver cómo el alumno profundiza en la música contemporánea, sin haber trabajado suficientemente otros movimientos artísticos que le permitirán adquirir una base más sólida y una formación más completa.

---

<sup>560</sup> H.C.Colles. *La Evolución de la Música, Historia de la Música hasta 1900*. Versión castellana de José María Martín Triana. Londres: Oxford University Press. 1ª ed. 1982, 2ª ed. 1986, 3ª ed.1987. Madrid: Taurus Ediciones S.A, 1982; Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 1987, p. 7.

## **VI. 2. Conclusiones relacionadas con el repertorio vanguardista de la 2ª mitad del s. XX (capítulo III). Interrelación entre ambas partes**

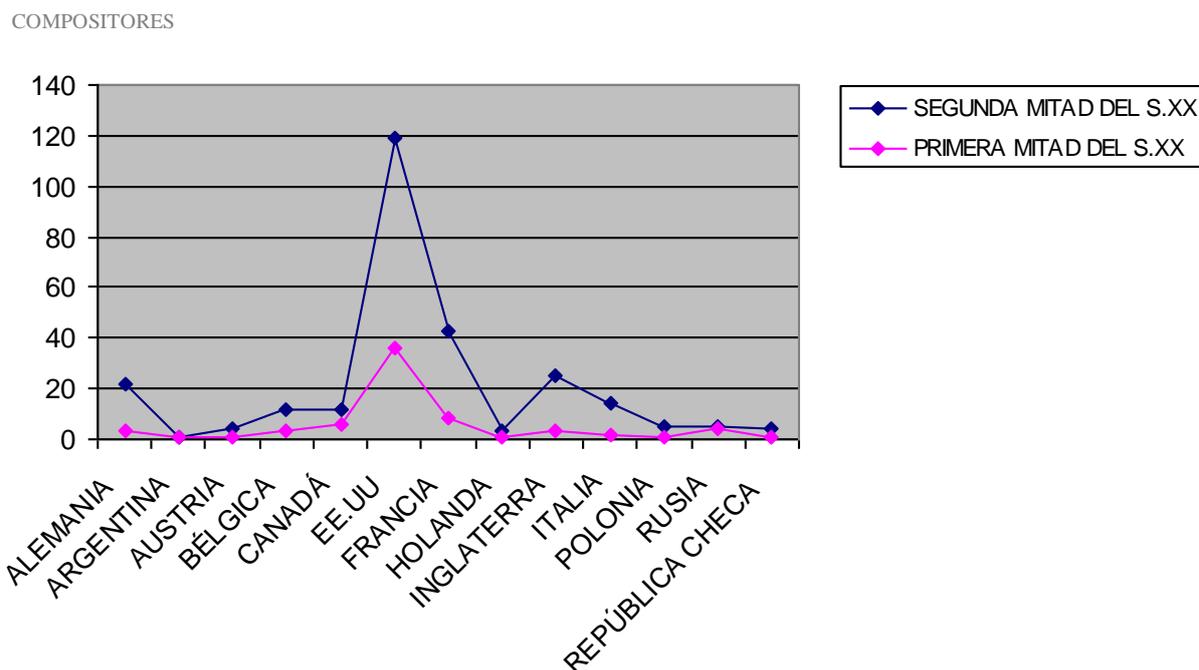
### **VI. 2. 1. Desarrollo comparativo entre el repertorio de la primera y segunda mitad del siglo XX**

El gráfico de la figura 61 nos hace ver la incursión del jazz en el repertorio más representativo de saxofón clásico y su crecimiento de una forma comparativa entre la primera y segunda mitad del siglo XX. Los países a partir de los cuales se ha elaborado este gráfico, con su consecuente curva, son los países donde por el momento existe un mayor vinculación con el jazz y sobre todo con el desarrollo del saxofón. En la catalogación realizada hay exactamente veinte países más, entre los cuales destacará España, país donde acontecen a partir de la segunda mitad muchos compositores importantes manifestando un acercamiento al jazz por diferentes caminos, muestra de ello es el análisis estilístico, armónico y melódico realizado en algunas de las piezas más representativas del repertorio de saxofón.

Si comparamos este tipo de repertorio con todo el repertorio general surgido desde la aparición del saxofón hasta la actualidad, observaremos que se trata de un porcentaje no muy elevado. No obstante, muchas de las piezas mencionadas y gran parte de las piezas analizadas, deberemos tenerlas muy en cuenta a la hora de perfeccionarnos como instrumentistas, ya que a parte de ostentar un lugar significativo dentro repertorio contemporáneo, son esenciales para el proceso de aprendizaje-enseñanza de cualquier saxofonista.

Por consiguiente, llegamos a la determinación que entre los países donde se han catalogado las obras con claras influencias del jazz, cabe resaltar que fundamentalmente las diferencias principales están establecidas generalmente por el mayor o menor desarrollo del saxofón en los mismos.

Figura 61. Incursión del jazz: análisis-comparativo entre la 1ª y 2ª mitad del s. XX:



## VI. 2. 2. Ventajas fundamentales del desarrollo del repertorio de saxofón y sus inconvenientes a la hora de su estudio y ejecución

Para los compositores contemporáneos, el jazz ha sido una fuente de información e inspiración importante. Consecuencia de ello, es el repertorio para saxofón tan original que ha ido surgiendo a lo largo del siglo XX, el cual es un ejemplo tangible de simbiosis y fusión con otras culturas y tendencias.

No obstante, en esta investigación se ha tratado de hacer un enfoque totalmente objetivo con el propósito de revelar algunas de las ventajas e inconvenientes que establece cada época, estilo o tendencia, compositor y en cierto modo composición a la hora de efectuar una interpretación instrumental con su consiguiente síntesis melódico-armónica.

Entre las ventajas más significativas resaltaremos las siguientes:

a) Este análisis proporciona una visión global de la evolución y orientación que ha tomado el repertorio de saxofón durante todo el siglo XX.

b) Tras la elaboración de este análisis se alcanza un criterio más sólido para la evaluación de la música de saxofón del siglo XX. Considero que es importante conocer completamente la evolución del arte para perpetuar una actitud progresista.

La actitud que personalmente he tenido con respecto a la búsqueda de los elementos más interesantes de las obras escritas para saxofón, me ha llevado a la realización de numerosos ejemplos musicales utilizando diferentes recursos para el desarrollo de la creación e improvisación. Cada uno de estos aportes experimentales prácticos (capítulo IV) establece una base más sólida y concluyente a cada una de las conclusiones expresadas anteriormente. También se demuestra la importancia que adquiere el procedimiento cerebral por muy pequeños que sean los fragmentos creados. Este procedimiento cerebral originará melodías más profundas y menos superficiales.

c) En la primera mitad del siglo XX uno de los problemas más acentuados del intérprete ha sido la falta de repertorio original para instrumentos en Sib. No ocurre lo mismo a partir de la segunda mitad del siglo XX, periodo en el que los compositores piensan en el saxofón plural e incluso el papel preponderante del saxofón alto prácticamente ha pasado a un segundo plano. Por lo tanto, el saxofonista para interpretar los “clásicos” actuales deberá a parte de dominar todos los saxofones conocer lo esencial de las nuevas técnicas que contribuirá a un acercamiento técnico-estilístico correcto.

d) Dentro de la diversidad estilística de la música contemporánea y sobre todo en las piezas actuales más vanguardistas, destaca un rasgo común: la importancia y profundidad con la cual es tratado el sonido y sus características físicas. El compositor contemporáneo realiza la naturaleza del sonido mostrando un máximo interés por sus cualidades, texturas, densidades y duraciones. Esta circunstancia, junto con sus peculiaridades tímbricas innatas que ofrece el saxofón, es lo que originó que este joven instrumento encontrara su espacio en dos de las culturas más innovadoras del siglo XX: el jazz y la música culta de vanguardia.

A partir de la primera mitad, se convertirá en el instrumento rey del estilo jazzístico. Entre otros aspectos, su expansión y popularidad principalmente se debe a la vinculación que tuvo con el auge del estilo jazzístico. Por otro lado, la historia nos revela el papel tan determinante que este instrumento ha desempeñado dentro del desarrollo de la música culta de vanguardia en la segunda mitad del siglo XX. Al igual que en la música jazzística, este instrumento se convertirá en el instrumento de moda y consecuentemente en el más solicitado dentro de las composiciones de la música de vanguardia. Por lo tanto, nos encontramos ante la manifestación de una de las similitudes más significativas entre el jazz y la música de vanguardia: la utilización del saxofón como instrumento arquetipo.

Cuadro 108. El auge y desarrollo del saxofón:



e) Este repertorio exterioriza un desarrollo de todos los elementos esenciales de la música: ritmo, melodía, armonía y timbre. Si por ejemplo observamos la evolución del ritmo, distinguiremos cómo alcanza sus mayores grados de complejidad a partir de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo con obras de la denominada vanguardia musical. En cuanto a la textura armónica hay que decir que este repertorio evidencia armonías menos convencionales, como consecuencia de una destacada tendencia por remozar (modernizar) el interés de la escritura contrapuntística polifónica y sobre todo como oposición a la música del siglo XIX, la cual es generalmente más homofónica. Cada obra analizada desarrolla una expresión armónica específica originando su coexistencia entre las piezas más importantes del siglo XX.

f) Este exhaustivo estudio analítico-comparativo del repertorio la primera y segunda mitad, ratifica una disolución de las progresiones armónicas estándares que durante décadas habían sido la base de la mayoría de las composiciones. En él, podemos observar un desarrollo del lenguaje armónico totalmente individual más destacado en la segunda mitad.

Entre los inconvenientes principalmente cabe resaltar:

a) El saxofón debido a su corto espacio de vida, sus características tan personales e innovadoras y a las grandes posibilidades tímbricas que ofrece, ha sabido adaptarse a los principios estéticos de la música del siglo XX. Sin embargo, uno de los mayores inconvenientes para la interpretación de la música contemporánea para saxofón, y especialmente para el estilo aleatorio, sigue siendo la falta de preparación e imaginación de una gran parte de los intérpretes, debido generalmente a la inexperiencia en el campo de la improvisación. En este sentido, debe haber una potenciación en el estudio y práctica de estos recursos musicales para que el intérprete llegue a ser más eficaz a la hora de ejecutar cualquier fragmento con características similares. Esta inexperiencia, al igual que la poca

originalidad de algunos compositores, ha originado que un gran número de obras del repertorio solista, camerístico y sinfónico contemporáneo tuviera problemas para consagrarse. Junto con estas dos causas, también cabe añadir que, parte de la estética y del pensamiento contemporáneo se han centrado más en la superposición de aspectos técnicos y virtuosos que en los melódicos, armónicos y artísticos, rayando a veces lo imposible.

b) Las composiciones improvisatorias o aleatorias comprenden mucha más dificultad a la hora de realizar un análisis profundo. Al igual que la improvisación jazzística, las diferencias de una interpretación a otra pueden ser abismales. Para realizar un análisis deberemos deducir los factores precompositivos de la pieza y fijarnos en cada rasgo u elemento que ostente la estructura interna de la misma. Si por ejemplo se trata de una pieza dodecafónica, deberemos de concretar la serie de la misma y a su vez las conexiones formadas entre las distintas formas de la serie. En la mayoría de los casos del repertorio de saxofón dodecafónico las unidades o elementos comunes, los intervalos o las asociaciones organizativas de distintas texturas de la serie, constituyen la esencia del fragmento musical dado. Este razonamiento explica que, a pesar de la dificultad que presentan algunas piezas para determinar la serie, es imprescindible su reconocimiento.

c) Para finalizar este apartado, expresaremos que uno de los principales problemas a la hora de analizar cada una de las piezas contemporáneas de saxofón de la segunda mitad del siglo XX, es la inexperiencia e ignorancia que generalmente se tiene sobre este repertorio. Los análisis establecidos en esta tesis afrontan cada uno las dificultades que se producen para conseguir una comprensión prácticamente absoluta del desarrollo del siglo XX con el fin de demostrar los efectos audibles que se producen en cada materia, fragmento u obra tratada. La extensión y profundidad de cada apartado con sus consecuentes análisis, me han conducido a diferentes conclusiones personales y por otro lado me han proporcionado una base sólida para demostrar las consecuencias de cada uno de los asuntos relacionados. Centralizar la atención del saxofonista y hacerle entrever con qué tipo de repertorio se está tratando, ha sido otro motivo importante a considerar.

### **VI. 2. 3. Indeterminación como característica esencial dentro del repertorio de saxofón**

El capítulo III de la tesis trata de centrar un análisis exhaustivo de la música surgida para saxofón a partir de la segunda mitad del siglo XX. El repertorio seleccionado, a parte de manifestar claras influencias del jazz, abarca la mayor parte de los elementos más básicos y

relevantes de las corrientes estilísticas de la segunda mitad del siglo XX. Gran parte de este repertorio es fruto de una atmósfera experimental donde la expresión individual libre es la máxima prioridad. Como hemos podido observar, la mayoría de los compositores han elaborado obras para saxofón basándose en métodos seriales, electrónicos y aleatorios. La multiplicación de obras con la incorporación de nuevas formas de notación derivadas del uso sistemático de la indeterminación va a ser otro de los rasgos más distintivos del repertorio surgido en este periodo. Gran parte de toda esta dispersión de originales formas ha sido consecuencia de las grandes restricciones que han tenido la mayoría de los compositores a la hora de manifestar distintos métodos compositivos.

En este repertorio podemos ver como la indeterminación es utilizada mediante diferentes formas:

a) De forma eventual para conseguir algunos efectos musicales prácticamente calculados. Un ejemplo claro lo tenemos con la pieza para dos saxofones altos del compositor Tomás Garrido.

b) Como papel determinante y conductor de la pieza desde el principio hasta el final de la misma. Entre los ejemplos cabe destacar obras de Paul Méfano, Luciano Berio. . .

c) Basándose en estructuras temporales determinadas segmentadas en unidades esquemáticas que a veces se relacionan entre sí. Christian Lauba se puede considerar como uno de los compositores franceses arquetipos en la utilización de esta técnica.

c) Utilización de técnicas aleatorias dentro de una concepción composicional esencialmente tradicional.

Por consiguiente, podemos observar cómo el repertorio de saxofón abarca una desconcertante variedad de formas y enfoques musicales, sobre todo a partir de 1950 hasta la actualidad, manifestando como atributo un énfasis en los sonidos y su naturaleza, texturas, densidades y duraciones. Cada uno de estos atributos destacan sobre elementos que anteriormente habían sido transcendentales, como por ejemplo la melodía, ausente en numerosas piezas del repertorio de saxofón vanguardista, y la armonía, tratada generalmente como una unidad más en una sucesión de sonidos compuestos.

#### **VI. 2. 4. Elementos del jazz que han influido en el repertorio de saxofón**

Este estudio analítico-comparativo nos muestra cómo gran parte del repertorio de saxofón llega a resultados formales extraordinarios mediante diversos procedimientos como la utilización de temas o motivos asimétricos, nuevas organizaciones armónicas, y por un

permanente desarrollo individualista de la melodía o melodías elaboradas. Asimismo, dentro de esta variedad de piezas podemos observar cómo la música popular y sobre todo el jazz influyen en numerosos elementos importantes, predominando:

a) Aspectos melódicos. En el jazz es habitual escuchar inflexiones del sonido, cambios de timbre y efectos que caracterizan al artista y al estilo (glisandos, bend, growl, cambios de timbre, bisbigliando, armónicos naturales, frullato, etc.). La música contemporánea para saxofón ha sabido sacar provecho a todos estos matices. Los músicos de jazz siempre han tratado de encontrar un sonido personal y para ello, generalmente han buscado descentrar el sonido, contrariamente a los músicos clásicos. El repertorio más vanguardista de la segunda mitad juega con este recurso consiguiendo singularidad. Uno de los ejemplos más singulares de las piezas analizadas es en el tercer movimiento del dúo para dos saxofones solos *Tiento, Glosas y Ensaladas sobre cantos del morrón de la noche* de Tomás Garrido donde el saxofón imita a una guitarra y a un bajo eléctrico.

b) Aspectos armónicos. Paralelamente con el jazz, en la música culta se innova con la utilización de efectos armónicos como la incorporación de tensiones armónicas y alteraciones acórdicas, empleo progresivo de los cromatismos y disonancias debilitando la base diatónica de la tonalidad funcional y originando más inestabilidad armónica. En muchos casos la distinción entre consonancia y disonancia se emborrona. También es muy común el empleo de zonas más o menos alejadas de la tonalidad principal creando atmósferas totalmente innovadoras. La modalidad y las escalas artificiales también juegan un papel importante, sobre todo en composiciones donde el compositor intenta conseguir un efecto exótico. *Tributo to Trane (Like Coltrane)* de Pedro Iturralde es un ejemplo formidable en cuanto a la fusión de diferentes procedimientos armónicos provenientes de diferentes tendencias, ya que dentro de una estructura formal ABAC, utiliza el método armónico multitónico fusionado con una serie de nueve notas dentro de un estilo clásico pero con influencias jazzísticas determinadas por el fraseo y articulación de la melodía.

c) Fraseo asimétrico. La música contemporánea está llena de frases asimétricas. En el jazz, y sobre todo a partir de la época del Bebop, se intensifica el uso de estas frases asimétricas llegando a ser un elemento característico y primordial de este estilo. El repertorio de saxofón está plagado de frases asimétricas que “quizás” debe parte de su existencia a estilos semejantes al Bebop, aunque no hay que olvidar que en corrientes remotas a las surgidas en el siglo XX como el Clasicismo ya empleaban recursos similares.

d) La forma. La música popular se ve reflejada en algunas de las estructuras formales utilizadas. Numerosas piezas del repertorio clásico están elaboradas mediante la utilización de

principales estructuras jazzísticas, destacando la estructura bluesística de doce compases. Aunque existen un gran número de ejemplos cimentados en estructuras formales totalmente novedosas como *Saxoxas* de Román Alís, las formas tradicionales establecen la base de gran parte de las composiciones tonales y no tonales para saxofón surgidas en el siglo XX.

e) Estilo. Son numerosos los estilos jazzísticos que aparecieron durante el siglo XX y de todos ellos los espirituales, la balada, el blues, el boogie-woogie, el swing, el bebop, el free jazz y el funky son los más influyentes dentro del repertorio de saxofón. Cada estilo se caracteriza por la organización empleada en cuanto a los procedimientos armónicos, melódicos y rítmicos.

En algunos ejemplos de este repertorio, el compositor indica dentro de qué estilo deberá tocar cada fragmento (con swing, feel jazz. . .), implicando el tipo de ritmo de la obra e indicando la velocidad aproximada. Al igual que en el jazz, advertiremos cómo la velocidad influye en que la interpretación de las corcheas sea con más o menos swing.

f) Reciprocidad melódica-armónica. La influencia recíproca entre la melodía y la armonía es más notoria en las piezas tradicionales de la primera mitad que en las piezas de vanguardia de la segunda mitad y constituye un elemento determinante en la literatura de saxofón. Con el retorno en la segunda mitad a la tonalidad, se enfatizará de nuevo más su relación. En las piezas donde el compositor utiliza un lenguaje atonal, las estructuras melódicas y armónicas surgen motivicamente y, tratándose de piezas dodecafónicas dicha influencia dependerá del orden, la lógica, la comprensibilidad y de la forma.

g) La textura, la densidad y el timbre. El repertorio de saxofón participa de una manera directa en la evolución y los cambios texturales que se han producido durante el transcurso del siglo XX. Junto con la textura, la densidad y el timbre juegan un papel determinante para alcance de múltiples resultados. Esta evolución se ve reflejada en la sincronización textural, ya que contra mayor es la disolución tonal funcional, hay una menor sincronización de los componentes texturales.

El timbre es uno de los componentes esenciales que influyen en la textura de cada una de las piezas. Una estructuración homogénea de las secciones que comprendan cada agrupación musical, séase clásica o jazzísta, acentuará positivamente la unidad textural de cualquier fragmento musical.

El papel predominante que ha ejercido el timbre en esta segunda mitad, ha originado el resurgir de numerosas piezas simbólicas dentro de diferentes tendencias vanguardistas, destacando: *Périple* de Paul Méfano, *Sequenza IXb* y *Sequenza VIIb* de Luciano Berio, *Episode Quatrième* de Betsy Jolas, *Portrait* de Jacques Wilberger. . . Sin embargo, será la

música electroacústica la encargada de considerar, explorar y explotar la variedad tímbrica del saxofón de una forma extraordinaria.

h) La orquestación. Una buena orquestación hace que se escuche una textura tímbrica independiente dentro de un mismo bloque estructural melódico-armónico. Existen diferentes técnicas y procedimientos de orquestación que siempre están supeditadas al efecto textural y tímbrico que el compositor pretende conseguir en cada fragmento o sección de la pieza.

Este repertorio demuestra la habilidad de numerosos compositores a la hora de saber utilizar elementos diferentes para alcanzar metas nuevas y muchas veces contrarias entre sí. Con el análisis-comparativo de algunas de las piezas clásicas más representativas, podemos vislumbrar la utilización de diferentes rasgos de la música jazzística y que su uso siempre ha estado condicionado al carácter que el compositor ha deseado transmitir. Otra de las características importantes que podemos observar es que aunque la mayoría de las piezas analizadas en esta segunda mitad son por lo general “obras a solo”, su forma textural melódico-armónica es en muchos casos comparable a la de una orquesta.

i) Diferentes tipos de escalas exóticas. En el siglo XX hay una influencia de otras culturas ajenas al tradicionalismo europeo y que han provocado un repertorio único tanto en el repertorio clásico de saxofón como en el jazzístico. Dentro de las diferentes escalas que aparecen dentro del repertorio clásico de saxofón, serán las siguientes las que constituyan la base principal de pasajes ocasionales: escalas diatónicas alteradas, la escala de tonos enteros o whole tone, la escala alterada o superlocría, la escala octatónica o disminuida, y la utilización de las series de quintas con sus correspondientes escalas. No se puede decir lo mismo del repertorio estándar jazzístico, ya que son escalas muy usuales dentro de la improvisación, y generalmente constituyen su fundamento.

A pesar de que todo este tipo de escalas se utilizan para dar un colorido exótico y para crear dentro de la estructura armónica una sensación melódica más lejana de la tonalidad, contienen rasgos reminiscentes de la tonalidad. Este análisis-comparativo demuestra que en la mayoría de los casos se han empleado mediante la conexión de otras escalas, habitualmente escalas diatónicas.

La utilización de los modos griegos también va a ser una característica primordial tanto en la constitución del repertorio clásico de saxofón como en el repertorio jazzístico. Muchas de las piezas analizadas, evidencian cómo el compositor se basa en un modo u otro para dar un determinado carácter a la pieza.

Tanto para la improvisación como para la creación, el intérprete o compositor deberá estar familiarizado con todo tipo de escalas y arpeggios. Por consiguiente, la creación de

melodías improvisadas o no improvisadas estará sujeta a una correcta elección de las diferentes escalas.

j) La articulación y fraseo. Es uno de los aspectos más decisivos e importantes para la identificación de un estilo específico. Este repertorio demuestra la vinculación y preparación de la mayor parte de los compositores y su proximidad con el mundo del jazz. No obstante, cabe puntualizar que a pesar de la existencia de las numerosas piezas con influencia jazzística, son pocos los compositores que conocen perfectamente la articulación y fraseo de este estilo, lo cual genera que en algunas ocasiones se escriban melodías superficiales y en cierta manera frívolas.

k) El ritmo y la métrica. El ritmo y la métrica son unos de los principales elementos que hacen diferenciar una tendencia de otra y en algunos casos, como por ejemplo en el Minimalismo, constituye la esencia.

El repertorio de saxofón nos muestra desde sus inicios hasta la actualidad un perseverante abandono de las cualidades más tradicionales del ritmo, es decir, de la pulsación regular. Los compositores manifiestan poco a poco diferentes maneras de establecer nuevas organizaciones rítmicas dentro de sus creaciones y es en esta constante búsqueda donde empiezan a cohesionar elementos rítmicos procedentes de otras tendencias estilísticas ajenas muchas veces a su cultura. Entre estas corrientes, la música jazzística, el rock y el flamenco, van a tener un papel determinante en la evolución rítmica del repertorio de saxofón, sobre todo por la gran variedad de ritmos que ostentan.

Dentro del establecimiento de la literatura podemos encontrar diferentes procedimientos de disposiciones rítmicas. En general, estas diferencias van a estar más marcadas entre la primera y la segunda mitad:

- Primera mitad: creación de metros variables dentro de las estructuras internas de sus piezas, la polimetría y polirritmia.
- Segunda mitad: a partir de este periodo se evita el compás por completo utilizando en la mayoría de los casos valores no métricos y muchas veces incoherentes. Otro de los procedimientos más utilizados será la isorritmia.

Al igual que en el jazz, en este repertorio podemos identificar numerosas disposiciones rítmicas diferentes como: obras que se asemejan al ritmo de las obras tonales, obras que exponen efectos rítmicos y métricos totalmente innovadores como la polimetría, y otras donde el compositor pone en manos del intérprete la designación de los valores rítmicos.

Si observamos parte del análisis realizado en ambas mitades (capítulo II y III de la tesis), vislumbraremos que son numerosos los compositores que han escrito para saxofón utilizando

dos tipos de polimetría: I) una donde generalmente se realza y se unifica cada curva melódica de cada frase musical contribuyendo a una cimentación homogénea en los elementos melódicos, armónicos y rítmicos; II) otra donde hay una búsqueda de diferentes direcciones estableciendo conflictos entre las voces y texturas disgregadas entre sí. La separación de estas unidades hace que se produzcan efectos rítmicos muy interesantes.

En el jazz es muy frecuente que a la hora de realizar una transcripción-algo muy habitual en los jazzmen para adquirir el fraseo y estilo de cada estilo o solista-nos encontremos con problemas, ya que es muy frecuente que en las improvisaciones o incluso en las melodías introduzcan recursos rítmicos complejos como la polirritmia, la isorritmia y diversos ritmos irregulares.

También cabe destacar otro recurso empleado denominado modulación métrica, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, donde el compositor encuadra dentro de los motivos o fragmentos variaciones métricas substituyendo la asociación rítmica de un pulso permanente.

En numerosas piezas del repertorio contemporáneo para saxofón, son considerables los ejemplos donde los motivos rítmicos son tratados como únicos contenidos de las frases musicales y muchas veces llegan a determinar parte o incluso la totalidad de la sección, movimiento o pieza.

La utilización de todo este tipo de técnicas y recursos complejos hace que se produzcan fluctuaciones rítmicas originando en varios casos interpretaciones totalmente desajustadas pero a la vez muy dinámicas e interesantes.

1) Los títulos de las composiciones. También si observamos los nombres o títulos de la mayoría de las piezas del repertorio de saxofón de las dos mitades del siglo XX distinguiremos que en la mayoría de los casos se influncian en expresiones y vocablos utilizados en el jazz. La designación de estos calificativos en las piezas, movimientos o incluso fragmentos, ubica instintivamente al artista o intérprete dentro del estilo, carácter y manera de proceder de la ejecución interpretativa.

## **VI. 2. 5. Sistematización melódico-armónica**

La música contemporánea para saxofón dentro de la segunda mitad del siglo XX, en comparación con la primera mitad, corresponde a un modo diferente de sistematización melódico-armónica:

a) Muchas veces se funda en la proyección de un único centro tonal o varios, si lo tiene. Es el caso de la pieza analizada *Concertino* de Jeanine Rueff.

b) Relación, yuxtaposición y combinación entre especies de acordes y armonías discordantes entre sí provocando texturas distintas y otros modos de abordar la conducción de las voces melódicas. Uno de los ejemplos más significativos es la *Sonata* de Edisov Denisov, en la cual el compositor utiliza este tipo de recursos dentro del dodecafonismo.

c) Entre otros procedimientos, se acrecienta el empleo de la bitonalidad y politonalidad.

Para finalizar, por la evidente incursión de elementos jazzísticos en la forma, estructura y organización melódico-armónica, haremos una distinción del repertorio neoclásico de saxofón correspondiente a la primera mitad del siglo XX, en el cual la disonancia (al igual que en el jazz) se convertirá en la principal herramienta expresiva dentro de un marco de referencia principalmente tonal. Este repertorio, generalmente enfatiza la contención y la claridad formal de los patrones clásicos de nuestros antepasados pero con una perspectiva más abierta.

## **VI. 2. 6. Aplicación de las nuevas técnicas de ejecución**

Después de observar el desarrollo evolutivo de ambos mundos durante todo el siglo XX, se puede apreciar que a pesar de que en muchos momentos hay un paralelismo creciente, el jazz no ha sabido explorar concienzudamente algunos de los nuevos registros, nuevos timbres y nuevas técnicas aparecidas paulatinamente, contrariamente a la música clásica, la cual sí ha sabido acoplar a sus diferentes formas los elementos más significativos del jazz. A pesar de que hay escasos ejemplos de la utilización de algunas técnicas de ejecución y compositivas contemporáneas en la música jazzística, pienso que no se ha explotado lo suficiente. Tendrán que pasar algunas décadas para que se establezca un repertorio que reúna características similares al surgido en la música clásica, e indudablemente para que este hecho se produzca, deberá de haber un vínculo más estrecho entre la música contemporánea o de vanguardia y el jazz.

¿Cuántos estándares de jazz están elaborados mediante la incursión de técnicas novedosas como multifónicos, microtonos, slaps, doble y triple picado. . .? ¿Cuántas piezas para Big Band están elaboradas a partir de parámetros precompositivos semejantes a los utilizados por compositores de la vanguardia como Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, entre otros? En la incursión de técnicas novedosas, es cierto que existen

algunos ejemplos como la utilización del doble picado en improvisaciones jazzísticas por parte de Charlie Parker, Ornette Coleman con la creación de obras sinfónicas elaboradas a partir de su teoría de los armelódicos, basada en la interpretación simultánea de la misma melodía en diferentes afinaciones y tonalidades. . . No obstante, no son suficientes si son comparados con el repertorio de saxofón tradicional y vanguardista establecido durante todo el siglo XX. Sí que hay que decir que durante los últimos años, ha surgido una generación jazzman vinculados de forma directa con la escuela clásica los cuales dan más uso a diferentes recursos de la música contemporánea como por ejemplo los multifónicos, el slap, los microtonos, etc. Entre los ejemplos más evidentes en cuanto a la utilización de este tipo de recursos mencionaremos jazzmen como Jean-Louis Chautemps, Philippe Geiss, Jerry Bergonzy, Michael Brecker, etc. Pero, exceptuando algunos modelos como los anteriormente mencionados, lo habitual es que estos artistas no estén familiarizados con este tipo de recursos.

#### **VI. 2. 7. La disonancia dentro del repertorio de saxofón**

El análisis y las conclusiones obtenidas en algunas de las piezas contemporáneas de saxofón de la segunda mitad evidencian la teoría Schönbergiana denominada “emancipación de la disonancia”. Desde el principio del siglo XX hasta la actualidad, la utilización de la disonancia se acrecienta considerablemente. El compositor, el intérprete y el oyente, establecen una relación con la disonancia con un grado de discernimiento y comprensibilidad cada vez mayor. Las disonancias son consideradas como consonancias lejanas de la serie de armónicos y en muchos casos ejercen funciones imprevisibles que escapan a nuestro entendimiento.

El repertorio surgido en la segunda mitad y su difusión en todo tipo de espacios culturales confirma la disipación del efecto chocante que produce al oído humano la disonancia en el sentido más puro. Al igual que en tiempos remotos se fue aceptando poco a poco el uso de fundamentos compositivos que en su momento eran impensables para la mayoría de los profesionales y hoy en día obvios para todos, en la actualidad la disonancia constituye la esencia de la mayoría de las piezas y su emancipación está igual de argumentada que cada uno de los avances acaecidos a lo largo de la historia.

A lo largo de mi carrera musical, siempre he intentado analizar y reflexionar sobre la impresión que produce la música contemporánea al intérprete u oyente. Desde mi propia experiencia, he podido contemplar que en la mayoría de los casos es disímil. En mi caso, el

primer contacto que tuve con esta música fue auditivo. Mi reacción no fue negativa, aunque sí he de decir que cada segundo de música que llegaba a mis oídos impresionó cada uno de mis sentidos. Pronto me puse en contacto con piezas más representativas de los compositores de la vanguardia y empecé a descubrir y comprender-en la mayoría de los casos-el significado y el lenguaje de cada una de las expresiones de cada década. No obstante, para adquirir una comprensión absoluta de algunas de las piezas determinantes y simbólicas del repertorio de saxofón han tenido que transcurrir una serie de años. Fragmentos, estructuras melódicas y armónicas, estilos. . . que anteriormente escapaban de mi entendimiento, actualmente me parecen de lo más normales, habituales y en cierto modo familiares. Es indudable que este escenario hubiera sido totalmente diferente en tiempos remotos, donde la figura de un intérprete no divergía de la de un compositor. El artista estaba profusamente en contacto con la creación y el público estaba mucho más dispuesto a los cambios. Pero, ¿por qué antes estábamos más predisuestos para “aceptar” los cambios que en el siglo XX?

En primer lugar y a nivel general, son muchas las causas que hacen que la música contemporánea y el jazz hayan permanecido en un segundo plano dentro del marco cultural del siglo XX, pero principalmente la ignorancia o incultura ha sido la principal causante de este problema. Hay pocos profesionales que tengan la habitud escuchar y menos aún de analizar cada pieza que interpretan, muchas veces por puro desconocimiento de cómo hacer una ejecución analítica correcta. ¡Actitud errónea! Siguen y siguen cambiando las leyes educativas, solemos pronunciarnos sobre que si hay algo que falla es el sistema educativo, pero somos los mismos profesionales quienes nos debemos de concienciar a la familiarización de prácticas como estas. Esta actitud progresista, nos conducirá a una comprensibilidad absoluta de la música, y dentro del marco creativo, nos ayudará a dirigirnos hacia caminos totalmente diferentes.

Es importante comprender que cada creación musical, independientemente del estilo que tenga, manifiesta la expresión personal de cada compositor y en la mayoría de los casos, se fundamenta en la utilización de determinados materiales controlados, que conducen a veces a ciertas complejidades. No debemos de perseverar en una reacción de repulsa contra cualquier indicio de progreso. Tenemos que mantener un compromiso con la evolución de la sociedad porque de todos y cada uno de estos inesperados impulsos dependerá el futuro de la música y de nuestro repertorio.

Hoy en día son muchos los artistas que piensan que hemos llegado a un periodo donde parece que en música está todo concebido. En la mayoría de las composiciones surgidas a partir de la década de los 80, hemos podido observar cómo muchos de los creadores buscan

en el pasado inmediato su inspiración, otros simplifican generalmente su escritura al máximo dentro de cada estilo utilizando elementos de la música tonal y otros buscan nuevos caminos con la intención de exteriorizar nuevas manifestaciones o tendencias musicales. A pesar de todo, tendremos que esperar unas décadas para volver a realizar otra evaluación de todo lo sucedido, porque es obvio que todavía queda mucho que decir.

### **VI. 2. 8. El repertorio dodecafónico**

El repertorio dodecafónico para saxofón demuestra una desigual estética musical específica muy considerable y contribuye a una parte importante del mundo de la composición en el siglo XX.

Para la comprensión de la música dodecafónica no es necesario que el oyente identifique en un primer instante de su escucha la serie a través de la cual el compositor ha elaborado la pieza. No pienso lo mismo si se tiene que realizar una interpretación. En la ejecución de piezas de este estilo, el intérprete deberá estar familiarizado con la principal esencia de la obra, es decir, con la serie, al igual que si interpretamos una pieza clásica donde lo normal es que se sepa en todo momento la tonalidad de la misma. Observaremos que muchas veces la serie está más o menos camuflada y que a pesar de la complejidad de elaboración que presentan numerosas obras de saxofón de este estilo, buscan una única finalidad: conseguir un resultado compositivo perceptible tanto para el oyente como para el intérprete, es decir, un universo audible dentro de la complejidad organizativa derivada. Indudablemente, esta consecución final dependerá de la creatividad instintiva del compositor.

En el caso de volver a estudiar partiendo de cero otra pieza de similares características que la *Sonata* de Denisov, en primer lugar localizaría la serie y después trabajaría cada forma de la serie, ya que después de el estudio-analítico realizado en esta sonata me ha llevado a la conclusión de que el conocimiento de los rasgos o elementos dodecafónicos comunes entre la serie y todos los perfiles de la serie nos hará comprender y asimilar íntegramente el estilo y la forma<sup>561</sup> de cada compositor o composición.

---

<sup>561</sup> Cuando en este momento me refiero a la forma, lo hago de forma global, o sea, no solamente refiriéndome a su entendimiento más elemental (estructuras esquemáticas), sino incluyendo la ordenación melódica, rítmica y armónica, entre otros elementos musicales. En cada ordenación se distinguen diferentes niveles que hacen que cada frase, fragmento, periodo tenga su propia particularidad. No obstante, toda pieza musical a parte de poseer cada uno de los pequeños elementos entrelazados entre sí, para que esté bien perfilada, deberá abarcar cada uno

No hay que olvidar que prácticamente todo procedimiento musical posee unas convenciones que tanto los oyentes como los intérpretes deben percibir de forma explícita o implícita.

Por otro lado, este tipo de recursos compositivos son muy efectivos a la hora de la improvisación. Si realizamos una improvisación en una progresión armónica diatónica dentro de cualquier tendencia o corriente musical, podremos advertir cómo generalmente la utilización de series con patrones rítmicos-melódicos proporcionará a la melodía un carácter personal facilitando la conexión entre las frases e incisos elaborados. Esta técnica, sirve como estratagema coordinativo, ya que establece una relación más explícita entre la melodía y la armonía compleja, originando -en alguna ocasión- un sentido extrínseco a la tonalidad del momento, si la hay.

#### **VI. 2. 9. Analogía comparativa referente a las conclusiones obtenidas sobre la primera mitad del siglo XX**

Comparación con respecto a las conclusiones de la primera parte de la tesis manifestaremos los siguientes puntos:

a) Referente a la primera conclusión de la primera parte, podemos afirmar que en la segunda mitad sigue vigente el problema de que los clásicos por lo general no están familiarizados con el lenguaje jazzístico y viceversa, aunque cada vez podemos encontrar más ejemplos de intérpretes vinculados a ambos mundos. Este pequeño desarrollo es debido en parte a la inserción de la especialidad jazzística en las instituciones privadas (escuelas o academias), talleres de jazz y música moderna y sobre todo a su progresiva implantación en centros públicos como conservatorios. Aún así, quedan muchos pasos que dar para conseguir la especialización de un músico en ambos estilos, sobre todo en la Comunidad Valenciana donde todavía actualmente se está replanteando la inclusión de la especialidad de jazz en los conservatorios superiores.

b) Referente a la segunda conclusión, ratificaremos lo siguiente: si cotejamos la investigación de la primera mitad sobre la segunda mitad del siglo XX observaremos que la improvisación, el azar e inspiración tendrá un papel más determinante en la consecución y desarrollo del repertorio de la segunda mitad. El repertorio estudiado evidencia una mayor

---

de los procedimientos organizativos a gran escala, es decir, los patrones formales fundamentales que proporcionan unidad, diversidad y, por supuesto, equilibrio.

personalidad e individualidad y demuestra que la excesiva polarización que existía entre los dos mundos en la primera mitad del siglo XX se difumina algo más en la segunda mitad.

En contraposición con la primera mitad, en esta segunda mitad hay más compositores con prestigio que se interesan por el saxofón. Su particular timbre y sobre todo sus recursos tímbricos y técnicos serán características primordiales para atraer a compositores tan innovadores como Berio, Stockhausen, Xenakis, Luís de Pablo. . . Dentro de estas piezas tan significativas sigue engendrándose una simbiosis y fusión con otras culturas, especialmente con el jazz, y utilizando como elemento común la improvisación. Pero, todavía en la actualidad la improvisación sigue siendo un problema de adaptación para el intérprete de música contemporánea.

c) Referente a la tercera conclusión, manifestaremos que el análisis-comparativo de esta segunda mitad demuestra una mayor influencia recíproca de ambos mundos y un incremento en cuanto a la fusión de elementos propios de cada estilo. En parte del repertorio hemos podido ver la gran repercusión e influencia que ha tenido el repertorio de la primera mitad del siglo XX. Pero, ¿qué repercusión tendrá la segunda mitad sobre el repertorio del siglo XXI?, ¿tendrá más influencia sobre los jóvenes compositores el repertorio de la primera mitad, el de la segunda, o ambos?

En esta segunda parte he realizado una aproximación al repertorio de saxofón con influencias jazzísticas pero desde una perspectiva diferente, es decir, he tratado de ubicarme en cada corriente surgida en la segunda mitad para hacer una valoración más objetiva. La dificultad de los contenidos ha sido más compleja lo cual me ha conducido a realizar un análisis-comparativo más intenso. Cada obra muestra el grado de inspiración a los cuales han estado subyugado cada compositor y manifiesta una profunda elaboración de ideas basadas generalmente en una reflexión y procedimiento cerebral extraordinario. La inspiración toma un cometido importante e influyente intrínsecamente en el contrapunto cerebral y las numerosas melodías espontáneas mostradas. El uso de procedimientos cerebrales provoca ventajas y desventajas: como ventaja podemos observar cómo enfatiza y refuerza favorablemente la inspiración, mientras que como desventaja podemos advertir que su uso sistemático y constante origina por lo general melodías con menos belleza superficial. Normalmente, cada idea es el resultado de una visión completa del conjunto de la misma y por la cual se reconstruye su equilibrio. En esta visión no se perciben todos sus elementos constituyentes pero sí los más característicos. Es el caso de Berio y su *Sequenza VIIb*, donde después del análisis realizado se percibe claramente que la serie que utiliza es la principal unidad de la pieza (motivo), aunque el equilibrio de su forma dependerá de todos y cada uno

de los detalles más intrínsecos que la componen. Esta unidad organizativa determina su lógica. Por lo tanto, estaremos totalmente de acuerdo con A. Schönberg en la siguiente reflexión que manifestó en su excelente libro *El Estilo y la Idea*:

En la música no hay forma que carezca de lógica, y no hay lógica que carezca de unidad<sup>562</sup>.

Para concluir este subapartado, matizaremos que una de las diferencias más considerables del repertorio de ambas mitades es la tendencia en la segunda mitad hacia una liberación absoluta de las limitaciones formales preconcebidas, conectando unas frases con otras sin preocuparse en la mayoría de los casos de su forma.

#### **VI. 2. 10. Vuelta a la tonalidad**

El eclecticismo creado a partir de la segunda mitad ha provocado que numerosos compositores vuelvan a interesarse por la tonalidad. Muchos historiadores han denominado esta década como el “Redescubrimiento de la tonalidad”. Los compositores integran alusiones de la tonalidad dentro de un marco contemporáneo pero evitando indicios que nos muestren en su estado más puro el retorno hacia las convenciones estilísticas de nuestros antepasados. Son muchas las piezas en las cuales el compositor utiliza la tonalidad como un recurso más, es decir, a manera de cita musical. De este modo no revive el pasado sino que lo restablece proporcionando una apariencia totalmente nueva y discordante en comparación con la “práctica común”.

Podemos observar cómo el desarrollo del repertorio de saxofón de las últimas décadas manifiesta este claro acercamiento hacia la tonalidad, pero tratada de una forma diferente a cómo se empleaba en siglos anteriores, es decir, como un recurso más entre todos los utilizados en la pieza. Esto posibilita e incrementa más su uso con cualquier otro elemento alternativo.

Otra de las diferencias más sustanciales que existe entre el repertorio de la primera y de la segunda mitad es la utilización en mayor o menor escala o la no utilización de los principios que conforman la gravedad tonal. Todas las formas estructurales de la literatura de saxofón de la primera mitad están basadas en modelos intrínsecos a la gravitación tonal y la

---

<sup>562</sup> Schönberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones S.A, 1963. Huelva: Idea Books S.A., 2005, p. 127.

mayor parte del repertorio más representativo de la segunda mitad son ajenos a ésta. Mientras que la primera mitad se implica en un pensamiento tonal clásico y definido por la gravitación y su afinidad, la segunda mitad se caracteriza por el florecimiento de una nueva literatura mostrándonos pensamientos nuevos en constante expansión. La Atonalidad, desarrollada en las primeras décadas del siglo XX, fue el primer paso hacia la modernidad. Esta tendencia carece de un ordenamiento jerárquico de los grados de la escala. Consecutivamente aparecería el dodecafonismo, serialismo y otras corrientes. A pesar del cambio tan brusco que se ha producido, sobre todo a partir de la segunda mitad, este estudio nos muestra la coexistencia de un considerable número de compositores actuales que siguen utilizando la gravitación tonal como fundamento de sus composiciones, es decir, hay una considerable inclinación hacia la sencillez y el eclecticismo, originando un estancamiento en cada una de las formas revolucionarias que fueron surgiendo a lo largo de la historia del siglo XX. Por otro lado, no solamente hay un gran distanciamiento entre el compositor y el intérprete, sino que la música culta coexiste en nuestra sociedad más distanciada que otras tendencias o subculturas, alejándose mucho más de los gustos y preferencias del público en general. El compositor, intérprete y sobre todo el oyente, está mucho más cercano de las músicas populares (pop, jazz, rock, etc.). Por consiguiente, llegamos a la determinación de que la evolución o desarrollo cultural de estos últimos años no puede ser comparable al individualismo estilístico que surgió a partir de la posguerra y sobre todo en la década de los 50 a los 70. Para que dentro del repertorio de saxofón vuelvan a aparecer aires compositivos nuevos y frescos, en primer lugar deberemos empezar por aceptar los cambios que se están produciendo en nuestra sociedad.

Dentro de los diferentes sistemas empleados en el repertorio de saxofón destacan:

a) La utilización de los modos griegos y gregorianos; escalas no diatónicas y exóticas como las pentáfonas, hexátonas, octatónicas, tonos enteros u otras escalas artificiales. Las características tan peculiares y exóticas que presenta el saxofón junto con el esfuerzo y dedicación de los primeros saxofonistas profesionales, originó que se creara un repertorio concertante y solista caracterizado por el empleo general de los modos griegos. Dentro de este repertorio cabe destacar piezas impresionistas como la *Rapsodia* de Debussy, *Legende* de Florent Smitch, *Legende* de Caplet. . . y piezas del repertorio neoclásico como la *Sonata Op. 19* de Paul Creston, *Ballade* y *Concerto* de Henri Tomasi. . . , donde la utilización de la modalidad tendrá un tratamiento mucho más innovador, quizás fruto de la gran influencia que poseen de la música jazzística.

A modo de reflexión personal he de decir que, numerosos avances melódicos, rítmicos y armónicos que ha experimentado el jazz a lo largo de su evolución histórica se deben al vínculo y convivencia de ambos mundos. Si por ejemplo efectuamos una incursión al jazz modal y analizamos el principal método de organización melódica que caracteriza a este estilo, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*-creado por el baterista George Rusell-distinguiremos muchas similitudes con los métodos utilizados dentro de la tendencia del Impresionismo.

b) Estructuras armónicas modernas. Son numerosos los compositores que demuestran mediante sus piezas una concepción abierta respecto al discernimiento de la unidad armónica de la pieza en si. Las desviaciones armónicas que se producen durante el transcurso de una pieza son consideradas generalmente como regiones subordinadas a la tónica central de la tonalidad. Estos fragmentos más o menos alejados de la tonalidad principal originan contrastes armónicos muy variados y dan a esta literatura una riqueza única dentro del repertorio en un ámbito general. Tampoco hay que olvidarse de otros métodos empleados como la ordenación armónico-melódica de cuartas. Uno de los ejemplos analizados más significativos es la *Sonatina Parsax* del compositor valenciano Ferrer Ferran. Pero sin lugar a dudas, tanto en la música clásica como en el jazz, el empleo y desarrollo del cromatismo y de la disonancia es uno de los principales causantes del surgimiento de estructuras armónicas novedosas.

c) Nuevos sistemas de afinación: microintervalos. Exceptuando el uso esporádico de algunas de las figuras más representativas del jazz contemporáneo de la segunda mitad del siglo XX como Ornette Coleman, dentro de la música jazzística, y en comparación con la música clásica, está muy poco explotado este sistema o modo de elaboración melódica. Este recurso expresivo proporciona disposiciones interválicas nuevas a nuestro oído y a su vez una considerable combinatoriedad y variedad melódica.

El repertorio más simbólico de la segunda mitad, nos revela una creatividad marcada por una liberación de todos los elementos que abarcan la pieza en si, donde su expresión tonal está extenuada total o parcialmente por razón de medios desconocidos en algunos casos. En gran parte de las piezas estudiadas, el sonido con todas sus características físicas y sobre todo la serie adquiere entidad propia y es la materia prima a partir de la cual el compositor descubrirá y explorará nuevos procedimientos musicales. Por otra parte, no hay que olvidarse del papel tan determinante que juega el silencio en la vanguardia de repertorio de saxofón, ya que en muchos casos otorga al sonido una entidad dependiente del tiempo dando a los diferentes fragmentos una incoherencia lógica.

## **VI. 2. 11. La improvisación dentro del repertorio de la segunda mitad del siglo XX**

El repertorio de la segunda mitad del siglo XX nos muestra el predominio de la improvisación dentro de la música aleatoria, donde los intérpretes dependen de unos determinados parámetros o indicaciones específicas (materiales temáticos, consignas o imágenes) generalmente marcadas por el compositor y que originan como resultado un probabilismo dentro de cada improvisación.

A pesar de que la improvisación se fundamenta en la expresión o creación momentánea de toda o parte de la composición en el mismo instante de la interpretación, llegamos a la conclusión de que para improvisar adecuadamente dentro de cada estilo, se deberá de comprender cada una de las convenciones propias del estilo, y en ambas jugará un papel importantísimo la capacidad intelectual, la imaginación y la emoción del artista en si. Al igual que un jazzman utiliza como guía secuencias armónicas y en determinados momentos frases, motivos, patrones melódicos. . . el músico clásico a la hora de improvisar también deberá estar sometido a patrones, materiales temáticos u otros aspectos importantes de la pieza que interprete para mediante su variación, combinación y utilización, conseguir resultados admirables.

El desarrollo de este repertorio muestra una de las mayores ventajas de nuestro siglo: la expresión libre de cada compositor. Sin embargo, la variedad y sobre todo la velocidad a la cual ha estado sometido el desarrollo de las diferentes tendencias, ha engendrado una difícil asimilación en el ámbito docente y sobre todo en la sociedad.

A continuación mostraremos una síntesis comparativa de dos piezas de diferente estilo fundamentadas en la improvisación como elemento esencial. Ambas piezas reflejan esa polarización manifestada en el siglo XX dentro de los Conservatorios y centros docentes, es decir, la evolución del tradicionalismo o escuela clásica hacia el modernismo o escuela vanguardista.

Cuadro 109. Comparación entre repertorio surgido entre la 1ª y 2ª Mitad del siglo XX:

1ª Mitad del siglo XX : <i>Improvisation</i> de Elsa Barraine	2ª Mitad del siglo XX: <i>Périples</i> de Paul Méfano
<p>Pieza tradicional fácil de ejecutar</p> <p>Incurción de frases irregulares mediante la combinación de diferentes compases binarios y ternarios</p> <p>Utilización de grafía tradicional</p> <p>La pieza sintetiza la improvisación escrita desde una perspectiva clásica</p>	<p>Pieza vanguardista difícil de ejecutar</p> <p>Incurción de frases irregulares mediante procedimientos aleatorios</p> <p>Utilización de grafías y técnicas vanguardistas; simbolismo</p> <p>La pieza sintetiza la improvisación escrita desde una perspectiva vanguardista y fundamentándose en técnicas de ejecución jazzísticas</p>

Por otro lado, este estudio puntualiza de nuevo la cuarta conclusión referente al repertorio de la primera mitad del siglo XX (VI. 1) puesto que en cada análisis se pueden ver claras reminiscencias de la música de nuestros antepasados. Por lo tanto, el intérprete para adquirir una formación completa deberá estar comprometido con toda la literatura más representativa de la segunda mitad del siglo XX, pero sin dejar de lado obras predecesoras, que son las que nos han conducido a abrir nuevos caminos. Por consiguiente, el valor que confirmamos a la música de nuestros días no debe de ser mayor que a la de nuestros antepasados, sino equivalente.

### VI. 2. 12. Hipótesis sin resolverse

Todavía hoy en día quedan muchas cuestiones por resolver en la música contemporánea. Historiadores, analistas, compositores e intérpretes han aportado interesantes puntos de vista sobre los principios de la música del siglo XX. Muchos de estos juicios se han planteado sin perder de vista las teorías, manuscritos y escritos de Arnold Schoenberg, el gran revolucionario de la música del siglo XX. Si por ejemplo nos centramos en la música dodecafónica, observaremos cómo en los últimos escritos A. Schoenberg puso en duda la existencia sobre su misma tesis:

Un día habrá una teoría que abstraiga reglas de estas composiciones. Ciertamente, la evaluación estructural de estos sonidos se basará de nuevo en sus potencialidades funcionales. Pero es imposible que las cualidades de brusquedad o suavidad de las disonancias-que, de hecho, no es más que una gradación de acuerdo con una mayor o menor belleza- sea el fundamento apropiado para una teoría que explore, explique y enseñe. De tales gradaciones no se pueden deducir principios de construcción. ¿Qué disonancias deberían venir primero?, ¿y después?; ¿se debería empezar con las fuertes y acabar con las débiles, o viceversa? Ahora el concepto de ‘primero’ o de ‘después’ juega un papel en la construcción musical, y ‘después’ debería ser una consecuencia del ‘primero’<sup>563</sup>.

Estas palabras con fuerte pensamiento reflexivo y sobre todo meditativo fueron escritas en la Universidad de California entre 1947 y 1948, en plena madurez de su obra y después de una recóndita preocupación e intranquilidad sobre la trayectoria a la cual había llegado su música y la de sus discípulos, y deben en parte su existencia a la gran colaboración de su discípulo Leonard Stein. Cuando escribió este mensaje su obra había pasado por varias fases: atonalidad, resurgimiento del método dodecafónico, establecimiento del método dodecafónico y retorno a la tonalidad. Por lo tanto, su música la podríamos definir como el reflejo evolutivo de un lenguaje musical filosófico e intelectual basado en un proceso de tensión y distensión como consecuencia de la inestabilidad social de la primera mitad del siglo XX. Pero, ¿qué motivos le indujeron a escribir estas palabras?, ¿por qué se mostró al final de su vida un poco contrariado a su doctrina?, ¿cuál fue el principal problema? Debemos pensar que quizás uno de los principales problemas que originó que este compositor retornara a la tonalidad fuera el no encontrar resultados más transparentes sobre la esencia de su doctrina. La abdicación de su idea principal en cuanto a la creación de un sistema basado en sus propias cualidades funcionales fue principalmente por no abordar o encontrar una concreción totalmente absoluta sobre el respecto. No obstante, la visión armónica y filosófica de este gran compositor ha trascendido pedagógicamente durante todo el siglo XX contribuyendo enormemente en el desarrollo universal de la literatura de la segunda mitad y por supuesto dejando considerables vestigios en el repertorio de saxofón. Actualmente, sigue sin existir ninguna teoría que asocie todos estos paradigmas y que explique esta hipótesis sobre el método que revolucionó el siglo XX.

---

<sup>563</sup> Schönberg, Arnold (rev. Leonard Etein). *Funciones Estructurales de la armonía*. Barcelona: Idea Música, 1999, p. 185.

A parte de la atonalidad y el dodecafonismo, son muchos los estilos que han ejercido una labor significativa durante este siglo y la mayoría de ellos poseen nombres que aluden generalmente a sus características armónicas y melódicas. En el repertorio de la primera mitad del siglo XX hemos podido observar cómo los compositores proyectan la tónica mediante recursos compositivos muy distintos a los empleados en la tonalidad funcional. Entre esos recursos cabe destacar el uso del ostinato, la repetición incesante de la tónica, la determinación de un centro tonal como fundamento armónico, la inclusión de progresiones armónicas disfrazando en la mayoría de los casos a la tonalidad. . .

Por otro lado, a pesar del abandono “total” de toda sensación tonal mediante la no incursión de un centro tonal, movimiento que se conoce como Atonalidad, desde el inicio de este estudio y después de meditar sobre las anteriores palabras de Arnold Schoenberg, he decidido dar un punto de vista personal sobre el respecto. Para ello, he partido de una de las obras más representativas del repertorio moderno de saxofón, es decir, la *Secuencia VIIb* de Luciano Berio.

Volviendo a la música de Luciano Berio, y en especial a la *Sequenza VIIb*, he podido percibir una sensación muy interesante con respecto a cada uno de los sonidos utilizados en la pieza. Si interpretamos la pieza sin la nota pedal, se produce un efecto totalmente enfrentado a la idea global desarrollada por el compositor. Desde el comienzo de la pieza se produce una atracción hacia el segundo eje de simetría, es decir, el Fa. Esto es debido las notas utilizadas responden a un ordenamiento de las consonancias y disonancias de la denominada gravitación tonal dentro de un concepto lidio cromático (*The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* del jazzman George Russell, ver explicación en el apartado III. 3. 5. 5). Es decir, podríamos considerar que en cierta manera cada nota utilizada en la serie corresponde a un grado del centro tonal Fa lidio. La sensación de reposo que transmite este momento de la pieza da a entender que es la nota de mayor nivel entrante o primer grado de la gravitación. Berio disfraza este efecto con el uso de la nota pedal C#, con la cual rompe totalmente las funciones de cada nota de la serie y acentúa más el sentido atonal de la pieza. Esta teoría demuestra claras reminiscencias del sistema tonal dentro de la atonalidad y evidencia la condición intelectual a la cual llegó Berio. Para él, no prevaleció diferencia alguna entre consonancia y disonancia. Sabía cómo, de qué manera y en qué momento utilizar cada nota de la serie para conseguir resultados insólitos hasta el momento dentro de la vanguardia musical. Por consiguiente, podremos deducir que las funciones de cada nota generalmente dependerán del punto de referencia a partir del cual partamos o del contexto en el cual se ubiquen cada una de ellas.

La búsqueda de un sonido personal ha hecho que muchos jazzman investigaran sobre nuevas formas de ejecución. Sin entrar en las características innatas del propio estilo, en la mayoría de las tendencias que han ido aconteciendo durante el siglo XX, ha desempeñado un papel importantísimo la búsqueda de colores nuevos. El jazzmen ha estado siempre pendiente de encontrar una forma u estilo personal improvisativo basado generalmente en la utilización de la disonancia u otros métodos para adquirir una mayor comprensión de la misma. Esto ha conllevado a que determinados especialistas investigaran y crearan diferentes técnicas para conseguir nuevos resultados melódicos y armónicos. Uno de los principales objetivos del jazzmen ha sido tener claro la salida y entrada de la tonalidad, ya que otorga al intérprete una incommensurable libertad y sobre todo una frescura y originalidad a los solos o melodías. En este sentido, el improvisador tiene que adquirir una gran destreza en la aplicación de recursos que a su vez proporcionen a la melodía y armonía su distintivo.

Los compositores clásicos, al igual que los jazzmen, han sabido sacar provecho a gran parte de recursos musicales como: regiones nuevas, sustituciones armónicas, sustituciones tritónicas, combinaciones acórdicas de diferentes especies, poliacordes, es decir, diferentes métodos con el fin de conseguir resultados únicos.

A continuación, indicaremos la posible relación que tiene la serie armónica utilizada por Berio para la creación de la *Sequenza VIIb* con el método creado por George Russell denominado *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. La utilización de este procedimiento en la improvisación jazzística es un recurso muy eficaz para introducir en las melodías notas fuera de la tonalidad sin causar una sensación desacertada<sup>564</sup>.

---

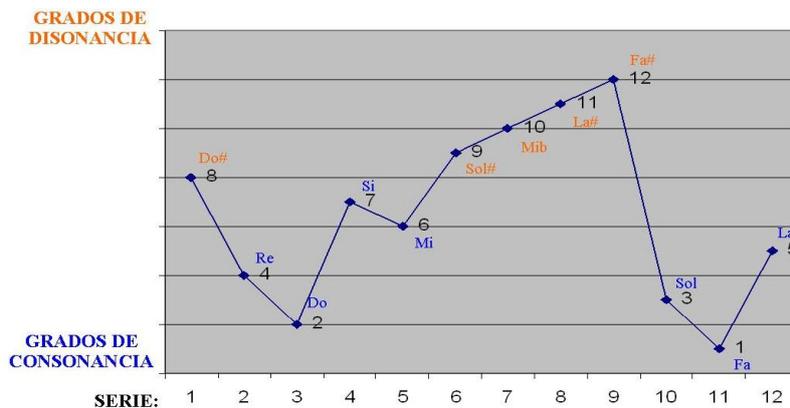
<sup>564</sup> Fuentes: Russell, George. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. S.f. En línea. Disponible en: [www.tomajazz.com/perfiles/clcot.htm](http://www.tomajazz.com/perfiles/clcot.htm) (25 de junio de 2006); Larrañaga, Valentín. *Improvisando en jazz*. Valencia: Rivera, 2004, pp. 59-59.

Cuadro 110. Grados de consonancia y disonancia de Fa lidio:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	I	V	II	VI	III	VII	#IV	bVI	bIII	bVII	IV	bII

Tonalidad de Fa lidio												
Serie:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	Do#	Re	Do	Si	Mi	Sol#	Mib	La#	Fa#	Sol	Fa	La
Grados:	8	4	2	7	6	9	10	11	12	3	1	5
	bVI	IV	II	#IV	VI	bIII	bVII	IV	bII	III	I	V

Figura 62. Curva de grados de consonancia y disonancia de la serie utilizada por Berio en la *Sequenza VIIb* según el concepto lidio cromático de la organización tonal:



Por lo tanto, el C# (primera nota de la serie) correspondería al primer grado de disonancia u octavo grado de la gravitación tonal de Fa, el Mib (primer eje de simetría de la serie) al tercer grado de disonancia o décimo grado de la gravitación tonal de Fa y el Fa a su

primer grado de consonancia más estable. Si se tratara de una pieza tonal estaría claro todo este procedimiento analítico, pero se trata de una pieza atonal y “supuestamente” hay que olvidarnos de esta consideración.

### **VI. 2. 13. Reflexión final**

Las grandes alternativas técnicas y estilísticas, junto con los continuos avances científicos que se han ido sucediendo continuamente a lo largo del siglo XX, han favorecido al desarrollo de esta literatura multidimensional la cual esencialmente nos muestra un espíritu abierto e independiente. Este eclecticismo musical y la oportunidad que muchos compositores han tenido en poder elegir estilos diferentes, en algunos casos no ha sido tan positiva, puesto que ha causado la creación de numerosas y heterogéneas subculturas, algunas de las cuales han sufrido un aislamiento más o menos acentuado ante la sociedad. El jazz y sobre todo la música contemporánea, son el ejemplo más claro de estas subculturas, que a pesar de tener su pleno auge en el siglo XX, han subsistido respaldadas por un público minoritario y especialmente selecto.

Al observar el pasado y el presente del repertorio de saxofón, vemos que es un fiel reflejo de una época excepcional donde la agitación social, la continua búsqueda y la tendencia a ensalzar y engrandecer la expresión personal han sido el único fin a conseguir por la mayoría de los compositores. Éste, nos da muestra de un momento donde no hay una noción o conocimiento completo de un nuevo estilo o acuerdo musical que reúna y comparta el conjunto de las características y actitudes estéticas esenciales de los diferentes estilos y tendencias musicales vigentes. Alcanzar un único y nuevo lenguaje musical que caracterice la música del siglo XX, ha sido una tarea difícil de conseguir. Muestra de ello es el resultado de esta investigación que justifica y refleja no solamente la existencia de una gran diversidad de composiciones, poniendo de manifiesto que las orientaciones estilísticas de los compositores estudiados no son precisas, pues en la mayoría de los casos cambian de década en década, de obra en obra, o incluso de fragmento en fragmento.

La difícil asimilación socio-cultural a la cual han estado sometidos parte de los métodos más vanguardistas que han ido floreciendo durante el siglo XX, ha sido consecuencia de la velocidad a la cual ha estado vinculada cada una de las corrientes surgidas. La expresión personal de cada artista junto con el instinto individualista, son las características más esenciales de este gran desarrollo. Otro condicionante es el progreso tecnológico al cual ha estado subordinado el arte y sobre todo la música, el cual engendra no solamente que

cualquier información se propague cada vez a una mayor velocidad, sino una demanda en cuanto a una mayor preparación del músico profesional en todos los sentidos. El ejemplo más claro lo tenemos en los programas informáticos musicales aparecidos hasta el momento, ya que mediante ellos se pueden conseguir fines creativos inimaginables en tiempos remotos.

Ya no debemos de lamentarnos sobre las dificultades que ha abarcado la transición del repertorio de saxofón desde su creación hasta el periodo razonado, sino que debemos de mantener una actitud positiva descubriendo y aprovechando la esencia de cada pieza surgida en este momento de gran expansión creativa tan original. Lo que en pasado contiguo originó reacciones contrarias en determinados ámbitos, hoy es admitido sin discrepancia alguna por las generaciones más jóvenes, de echo cada una de las obras analizadas en este trabajo han pasado a formar parte del repertorio más representativo del saxofón moderno. Por lo tanto, llegamos al convencimiento de que en cualquier arte establecemos nuestras propias concepciones cuando persisten las obras más representativas del mismo periodo o etapa.

Asimismo, el repertorio de saxofón con influencia de jazz de la segunda mitad del siglo XX demuestra que aunque la música aleatoria no esta hoy en primera línea, sus técnicas son todavía utilizadas por los compositores contemporáneos. Estos nuevos materiales y formas empleados, junto con el empleo de la electrónica han abierto horizontes excepcionales que indudablemente ejercerán una influencia relevante en el repertorio del siglo XXI. ¡Tiempo al tiempo!

No obstante, ¿qué rumbo tomarán los compositores del siglo XXI a la hora de componer futuras piezas para saxofón?, ¿se inspirarán sobre los principios fundamentales de la literatura escrita en la primera mitad del siglo XX, de la segunda mitad, o en ambas?, ¿habrá una vuelta a la tonalidad o seguirán los compositores buscando nuevas ideas que desemboquen en nuevos lenguajes?, ¿seguirán utilizando en sus composiciones como recursos básicos e indispensables elementos del jazz?, ¿surgirán otras tendencias que induzca al creador a emplear nuevos recursos dentro de la composición?, ¿se establecerán nuevas metodologías que unifiquen criterios entre los dos mundos contrastados en esta tesis y que a su vez favorezcan los aspectos técnicos más básicos para afrontar sin ningún problema la interpretación de ambos estilos?. . . Tendremos que hacer un pequeño paréntesis antes de responder a estas preguntas, ya que habrá que esperar décadas futuras para poder reflexionar objetivamente sobre nuevas expresiones artísticas, si las hay. Por consiguiente, queda pendiente la elaboración de una tercera parte que completará esta investigación, en la cual se profundizará y se analizará las obras más representativas del periodo de la primera mitad del siglo XXI, dando pié a nuevas conclusiones que contribuirán a resolver todas estas incógnitas.

## **VII. Bibliografía**



## VII. Bibliografía

### VII. 1. Materiales, bases de datos, tipos de fuentes

Como posteriormente podremos verificar, las fuentes en las cuales he basado el trabajo son diversas. De todas expondré brevemente algunas de sus características referentes a las fuentes consultadas:

- a) El origen *temporal* de todo el material extraído pertenece al siglo XX. Cabe exceptuar algunas piezas del siglo XXI que han sido tratadas en los últimos capítulos de la tesis.
- b) El origen *geográfico* de la mayor parte de las obras más representativas analizadas en esta investigación hace entrever que son substancialmente europeas. No obstante, la investigación de campo abarca otros países y continentes.
- c) El *idioma* de la mayoría de las fuentes bibliográficas examinadas estaban escritas en inglés, francés, alemán e italiano.
- d) La *accesibilidad* a las fuentes tratadas en la tesis ha sido llevada a cabo mediante dos caminos, es decir, a través de la adquisición de todas las piezas y documentos posibles publicados y mediante la localización de fragmentos y documentos de texto a través de la Internet.

e) Su *origen* puede ser distinguido en fuentes directas (primarias) e indirectas (secundarias). A pesar de que en algunas ocasiones se ha partido de fuentes secundarias exponiendo hechos y materiales conocidos a través de otros profesionales (fundamentos melódicos, armónicos, etc.), el análisis en sí de las dos mitades evidencia interpretaciones personales. Por lo tanto, cabe manifestar que en esta tesis se ha intentado usar fuentes primarias.

Las citas correspondientes a todos los capítulos del trabajo están ubicadas en los apartados siguientes. Todo el material empleado en el trabajo de investigación está extraído de los siguientes lugares y fuentes:

- Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou (París).
- Biblioteca del Conservatorio Municipal “Hector Berlioz” del Distrito X (París).
- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Valencia.
- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Castellón.
- Biblioteca del Conservatorio Profesional de Denia.
- Biblioteca Municipal del Ayuntamiento de Denia.
- Biblioteca Municipal del Ayuntamiento de Valencia.
- Biblioteca Municipal del Ayuntamiento de Castellón.
- Biblioteca del Instituto Valenciano de la Música (IVM).
- Biblioteca Municipal del Ayuntamiento de Cheste.
- Biblioteca del Complejo Educativo de Cheste (Universidad).
- Biblioteca de la Universidad Politécnica de Valencia.
- Archivo personal y de otros profesionales.
- Diferentes catálogos de repertorio para saxofón, destacando: Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003.
- Enciclopedias de música y generales, destacando: MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003.
- La mayoría de las obras han sido conseguidas mediante la tienda de música electrónica “Sheetmusic” ([www.sheetmusic.com](http://www.sheetmusic.com)) y por la casa “Vandorem” ([www.vandorem.com](http://www.vandorem.com)).
- Materiales de textos electrónicos y partituras recuperados en la red.
- Materiales de redes computacionales: revistas electrónicas.
- Diferentes sitios de la Word Wide Web.
- Tiendas de música y librerías: Rivera Música, Real Musical, Amadeus. . .

- Entrevistas y correspondencia con autores de algunas de las piezas.

## VII. 2. Discografía

- Banda Primitiva de Paiporta. *Jovintud*. Holanda: IBERMÚSICA, 2006.
- Banda Primitiva de Paiporta. *Mar i Bell*. Valencia: Estudios ED)MI, 1998.
- Bongiorno, Frank. "Hard Bop." *Jazz Player*. USA: Dorn Publications, Inc., 1994.
- Check Israels' Bebop Jazz Band. "Bebop Jazz." *Jazz Player*. USA: Dorn Publications, Inc., 1996.
- Dan Moretti's Group. "Contemporary Jazz." *Jazz Player*. USA: Dorn Publications, Inc., 1996.
- David Liebman Group. "Contemporary Idioms." *Jazz Player*. USA: Dorn Publications, Inc., 1995.
- Greg Abate Trio. "Rhythm & Blues." *Jazz Player*. USA: Dorn Publications, Inc., 1994.
- Jeff Colmes Quintet. "Jazz Variety 5-Park." *Jazz Player*. USA: Dorn Publications, Inc., 1994.
- Martin, Mel. "Bebop." *Jazz Player*. USA: Dorn Publications, Inc., 1993.
- Michael Gener's Blue Trio. "Blues For Beginners Masterclass." *Jazz Player*. USA: Dorn Publications, Inc., 1996.
- Osland, Miles. "Latin Jazz." *Jazz Player*. USA: Dorn Publications, Inc., 1994.
- PARSAX. *Tiempos y recuerdos*. Valencia: Estudios ED)MI, 2000.
- Rhythm & Brass. "Contemporary Jazz." *Jazz Player*. USA: Dorn Publications, Inc., 1996.
- Supersax. *Chasin the Bird*. Hollywood: Jazz Stop disco (JS-006 cassette CJ-9006-Ref. original MPS 15491), 1977.
- The Gary Campbell. "Afro-Cuban Brazilian Jazz." *Jazz Player*. USA: Dorn Publications, Inc., 1995.
- Yasinitsky, Greg. "Hard Bop." *Jazz Player*. USA: Dorn Publications, Inc., 1995.

## VII. 3. Fuentes electrónicas

- "A Descriptive Catalogue of The Music of Charles Ives." S.f. *Yale University Library*. En línea. Disponible en: <http://webtext.library.yale.edu/xml2html/music.ives-sinclair.nav.html> (27 de junio de 2005).
- Adolphesax.com. "Cronología." S.f. En línea. Disponible en: <http://www.adolphesax.com/Html/cronolog%EDa.htm> (1 de abril de 2005).

Agustín Charles Soler. “Autoanálisis.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.agustincharles.com/analisis/agustincharles/agustincharles.html> (21 de abril de 2006).

Alain Bouhey. “Alain Bouhey.” Diciembre de 2002. En línea. Disponible en:

<http://abouthey1.free.fr/plus.htm> (24 de mayo de 2005).

Albany Records. “A must for saxophone fans seeking new works.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.albanyrecords.com/cgi-> (23 de mayo de 2005).

“Aldo Abreu.” S.f. *Hunstein Artist Services*. En línea. Disponible en:

<http://www.hunsteinartists.com/abreu.html> (6 de junio de 2005).

amalgama - irregular meter (Spanish to English translation ... S.f. En línea. Disponible en:

[www.proz.com/kudoz/931123](http://www.proz.com/kudoz/931123) (16 de julio de 2006).

Amazon. Com: Terry Riley: In C: Darlene Reynard, Jerry Kirkbride. . . S.f. En línea.

Disponible en: [www.amazon.com/Terry-Riley-In-C/dp/B0000024Q8](http://www.amazon.com/Terry-Riley-In-C/dp/B0000024Q8) (8 de junio de 2006)].

“Andy Scott.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.andyscott.org.uk/composer.htm> (5 de junio de 2006).

“Andrew Poppy.” *A Brief History in Time*. 26 de noviembre de 2000. En línea. Disponible en: <http://web.inter.nl.net/users/K.vanBunningen/music/poppy/bio.html> (30 de mayo de 2006).

“Andriessen Louis.” *Radio Beethoven*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=7](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=7) (23 de mayo de 2006).

Answers.com. “*Music for a Large Ensemble*.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.answers.com/topic/music-for-a-large-ensemble> (11 de junio de 2006).

---. “*Music for a Large Ensemble for 3 female voices and small orchestra*.” S.f. En

línea. Disponible en: <http://www.answers.com/topic/music-for-a-large-ensemble-for-2-female-voices-and-small-orchestra> (11 de junio de 2006).

---. “*New York Counterpoint, for clarinet, bass clarinet & tape*.” S.f. En línea.

Disponible en: <http://www.answers.com/topic/new-york-counterpoint-for-clarinet-bass-clarinet-tape> (11 de junio de 2006).

---. “Steve Reich.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.answers.com/topic/steve-reich> (11 de junio de 2006).

---. “Sven-Erik Bäck.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.answers.com/topic/sven-erik-b-ck> (13 de junio de 2006).

- . "Terry Riley." S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.answers.com/main/ntquery;jsessionid=4ebaav2nmf0tu?tname=terry-riley&sbid=lc07a> (11 de junio de 2006).
- Anthony Brockway. "Alec Templeton-Illuminating the Darkness." S.f. En línea. Disponible en: <http://homepage.ntlworld.com/elizabeth.ercocklly/templeto.htm> (24 de mayo de 2005).
- "Anthony Louis Scarmolin." *New World Records 80502*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.newworldrecords.org/linernotes/80502.pdf> (28 de mayo de 2005).
- Applebaum, Mark. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://innova.mu/notes/628.htm> (13 de octubre de 2005).
- Arteviva.com. *Biographies: Jacques Petit*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.arteviva.com/ECRANS/biographies/Petit/texte.htm> (12 de mayo de 2006).
- Arthur Frackenpohl. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.kendormusic.com/composer/frackenpohl.htm> (8 de febrero de 2006).
- "Arthur Gottschalk." S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.ruf.rice.edu/~gottsch/functional/BioPage.html> (16 de febrero de 2006).
- Artist Direct. "Andrew Poppy : Rude Bloom." S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.artistdirect.com/nad/store/artist/album/0,,952933,00.html> (5 de junio de 2006).
- Associazione Musica Aperta. Febrero de 2004. En línea. Disponible en:  
<http://dinamico.unibg.it/mabg/new062.html> (21 de abril de 2006).
- Aubert Lemeland. *Wikipédia*. 8 de mayo de 2006. En línea. Disponible en:  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Aubert\\_Lemeland](http://fr.wikipedia.org/wiki/Aubert_Lemeland) (11 de mayo de 2006).
- Auchan Librairie. "*Gammes et arpeges pour le jazz*." S.f. En línea. Disponible en:  
[http://librairie.auchandirect.fr/thematique/art/musique/\\_jazz/ficheproduit.asp?isbn=2907891103](http://librairie.auchandirect.fr/thematique/art/musique/_jazz/ficheproduit.asp?isbn=2907891103) (25 de abril de 2006).
- Autrey Marechal. "L'art de transformer un thème musical." *Prefigurations.com*. No. 3. (Diciembre de 2001). En línea. Disponible en:  
[http://www.prefigurations.com/numero3/htmcchronique3suites/chron\\_angleaudreysuite.html/](http://www.prefigurations.com/numero3/htmcchronique3suites/chron_angleaudreysuite.html/) (17 de mayo de 2005).
- Banda Sinfónica de la ciudad de Buenos Aires. "*Serge Lancen. Rapsodia sinfónica*." S.f. En línea. Disponible en: <http://www.bandasinfonica.com.ar/Conciertos/2004/120504.htm> (10

de mayo de 2006).

“Barraine, Elsa.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.musicologie.org/Biographies/b/barraine.html> (23 de Septiembre de 2007).

Basicmusic.net. “Francois Auguste Gevaert.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://basicmusic.net/MusicianDisplay.php/musn/2857> (5 de junio de 2005).

“Bengt Hallberg.” *Svensk Musik*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.stim.se/avd/mic/prod/personer.nsf/LookupBiografierEng/27593ED934BBE91241256492002D25E6?OpenDocument> (14 de junio de 2006).

Ben Johnston New World Records 80432 Ponder Nothing Music Amici. S.f. En línea.

Disponible en: <http://www.composersrecordings.com/linernotes/80432.pdf> (24 de febrero de 2006).

Bernard Cavanna. *Editions Musicales européennes*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://emepublish.com/eme112.htm#repere> (3 de mayo de 2004).

“Bernard Lubat.” *Wikipédia*. 28 de Abril de 2006. En línea. Disponible en:

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Bernard\\_Lubat](http://fr.wikipedia.org/wiki/Bernard_Lubat) (11 de mayo de 2006).

“Bernard Lubat.” *Résonances*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://resonances2002.ircam.fr/bio.php3?id\\_article=96](http://resonances2002.ircam.fr/bio.php3?id_article=96) (11 de mayo de 2006).

Betsy JOLAS - Biographie, Discographie, Oeuvres, Actualité, Liens . . . S.f. En línea.

Disponible en: [www.betsyjolas.com/niv\\_2.php3?ch=1&=0](http://www.betsyjolas.com/niv_2.php3?ch=1&=0) (20 de mayo de 2006).

“Big Bands Charts by Trent Kynanston.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.pdfjazzmusic.com/kynaston.html> (1 de Marzo de 2006).

Bill Dobbins-Eastman School of Music. 7 de mayo de 2005. En línea. Disponible en:

<http://www.esm.rochester.edu/faculty/?id=90> (1 de febrero de 2006).

Bill Holcombe. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www153.pair.com/bensav/Conferences/Holcombe.B.html> (22 de febrero de 2006).

Biografías del Jazz: Jimmy Giuffre. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.apoloybaco.com/jimmygiuffrebiografia.htm> (14 de febrero de 2006).

Biographien. “Norbert Linke.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.kir.essen.de/asp/bioframe.asp?KOMPONIST=34> (1 de junio de 2005).

Boguslaw Schaeffer, in the program for Warsaw Autumn International Festival of Contemporary Music, 1999. Citado en: Polish culture: Bogusław Schaeffer. S.f. En línea.

Disponible en: [www.culture.pl/en/culture/artykuly/os\\_schaeffer\\_boguslaw](http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_schaeffer_boguslaw) - 43k - (20 de agosto de 2008).

- Boosey and Hawkes. "Andriessen, Louis: Hocketus." 1976. En línea. Disponible en:  
[http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat\\_detail.asp?musicid=1542](http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail.asp?musicid=1542) (26 de mayo de 2006).
- Boosey and Hawkes. "Andriessen, Louis: Hout (Wood)." 1991. En línea. Disponible en:  
[http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat\\_detail.asp?musicid=824](http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail.asp?musicid=824) (26 de mayo de 2006).
- Boosey and Hawkes. "Jonathan Lloyd." Marzo del 2001. En línea. Disponible en:  
[http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer\\_main.asp?composerid=2816&langid=1&tttype=BIOGRAPHY&tttitle=Biography](http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2816&langid=1&tttype=BIOGRAPHY&tttitle=Biography) (29 de mayo de 2006).
- "Brian Chapple: Biography." *ABRSM Publishing*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.abrsmpublishing.com/publications/4/person> (24 de mayo de 2006).
- "Brian Israel." *Tritone Press & Tenuto Publications*. 16 de septiembre de 2005. En línea.  
Disponible en: <http://www.tritone-tenuto.com/israel.htm> (24 de febrero de 2006).
- "Brian M. Israel." *Society for New Music*. 23 de agosto de 2005. En línea. Disponible en:  
<http://www.societyfornewmusic.org/israel.cfm#brian> (24 de febrero de 2006).
- "Catalogue of music of Larry Bell." S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.larrybellmusic.com/catalogue/opus57.html> (20 de octubre de 2005).
- Castleberry, Traci N. "*Compendium of Program Notes of Works for Saxophone*." 23 de junio de 2006. En línea. Disponible en: <http://www.du.edu/~abouton/SaxProgNotes.pdf> (14 de junio de 2006).
- CD Baby. "Paul Thomas Yoder Dreaming." 2004. En línea. Disponible en:  
<http://cdbaby.com/cd/ptyoder/from/mglynn> (25 de mayo de 2005).
- . "William O. Smith." 2000. En línea. <http://www.cdbaby.com/cd/williamosmith2> (20 de mayo de 2005).
- "Clarence Williams." S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.cricketcorner.com/articles/Clarence\\_Williams?mySession=e51a3ba58e9bec85c2ae91249d2b3862](http://www.cricketcorner.com/articles/Clarence_Williams?mySession=e51a3ba58e9bec85c2ae91249d2b3862) (24 de mayo de 2005).
- Clarke, Donald. "Camarata, Salvatore 'Tuti.'" *MusicWeb Encyclopaedia of Popular Music*. 1989, 2005. En línea. Disponible en:  
<http://www.musicweb-international.com/encyclopaedia/c/C300.HTM> (3 de marzo de 2005).
- "Charles L. Bestor." S.f. En línea. Disponible en:

<http://www-vms.oit.umass.edu/~bestor/> (26 de octubre de 2005).

“Charles Martin Loeffler.” *Classical Composers Database*. 29 de Julio de 2003. En línea.

Disponible en: <http://www.classical-composers.org/cgi-bin/ccd.cgi?comp=loeffler> (2 de abril de 2005).

Charles Soler, Agustín. “*Composición Strength*.” Comunicación por correo electrónico a Antonio Pérez. 14 de Febrero de 2007.

“Charlie Parker: el ave fénix del jazz.” Por Fernando Fernando Ortiz ...” 19 de mayo de 2006.

S.f. En línea. Disponible en: [www.tomajazz.com/perfiles/parker\\_bird\\_fou.htm](http://www.tomajazz.com/perfiles/parker_bird_fou.htm) (15 de julio de 2006).

Chester Novello. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.chesternovello.com/work/8980/main.html> (25 de octubre de 2005).

Chester Novello. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.chesternovello.com/work/8957/main.html> (25 de octubre de 2005).

Chester Novello. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.chesternovello.com/work/14522/main.html> (25 de octubre de 2005).

Chester novello. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.chesternovello.com/work/14533/main.html> (25 de octubre de 2005).

“Christian LAUBA.” *Radio France > France Musique > Biographies*. S.f. En línea.

Disponible en: [www.radiofrance.fr/chaines/france-musiques/biographies/fiche.php?numero=5060304](http://www.radiofrance.fr/chaines/france-musiques/biographies/fiche.php?numero=5060304) (15 de julio de 2006).

Chronic´art: musique, jazz. “*Yochk´o Seffer*.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.chronicart.com/music/music\\_jazz.php3?id=2046](http://www.chronicart.com/music/music_jazz.php3?id=2046) (16 de mayo de 2006).

“Claude Bolling.” *Biografías del jazz*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.apoloybaco.com/claudebollingbiografia.htm> (26 de abril de 2006).

CMT: Escuela SCD. “*Notas y bios: Alain Savouret*.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.cmt.cl/conc\\_elsa.htm](http://www.cmt.cl/conc_elsa.htm) (16 de mayo de 2006).

Cohen, Paul. “Charles Martin Loeffler. Ballade Carnavalesque (1903).” *To the Fore Publishers*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://members.aol.com/tothefore3/loeffler1.html> (1 de abril de 2005).

“Coleman Hawkins.” *Wikipedia*. 14 de mayo 2005. En línea. Disponible en:

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Coleman\\_Hawkins#Biographie](http://fr.wikipedia.org/wiki/Coleman_Hawkins#Biographie) (16 de mayo de 2005).

College of Wooster Music Department. “Brian Dykstra.” 17 de agosto de 2005. En línea.

- Disponible en: <http://www.wooster.edu/music/dykstra.html> (2 de febrero de 2006).
- Comédie-Française. “Jacquelin Cartier.” S.f. En línea. Disponible en: [http://www.comedie-francaise.fr/biographies/page\\_bio.php?id\\_chrono=945](http://www.comedie-francaise.fr/biographies/page_bio.php?id_chrono=945) (10 de mayo de 2005).
- Comme au Cinema.com. “Michel Legrand.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.commeaucinema.com/news.php3?nominfos=22253> (10 de mayo de 2006).
- COMPASES DE AMALGAMA. “*Compases II - Cursos gratis de Mailxmail.com.*” S.f. En línea. Disponible en: [www.mailxmail.com/curso/vida/teoriadelamusica/capitulo8.htm](http://www.mailxmail.com/curso/vida/teoriadelamusica/capitulo8.htm) (16 de julio de 2006).
- Compilation 2005. “*Free electro rock.*” S.f. En línea. Disponible en: <http://allezlesfilles1.free.fr/html/FER.htm> (12 de mayo de 2006).
- “Composer Anthony Cornicello.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.anthonycornicello.com/> (20 de abril de 2006).
- Composer Biographies. “*Michael Cunningham.*” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.skylinestudio.com/composer.html#cunning> (3 de noviembre de 2005).
- Composer Bios. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.brown.edu/Students/Brown\\_New\\_Music/composer\\_bios.htm](http://www.brown.edu/Students/Brown_New_Music/composer_bios.htm) (24 de mayo de 2005).
- “Composers: New Voices, Paul Usher.” *Bmic.* S.f. En línea. Disponible en: [http://www.bmic.co.uk/Composers/nv\\_details.asp?ComposerID=2434](http://www.bmic.co.uk/Composers/nv_details.asp?ComposerID=2434) (11 de abril de 2006).
- Confluencias.org. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.confluencias.org/public/cd2003.html> (20 de abril de 2006).
- “Constant, Marius.” *Radio Beethoven.* S.f. En línea. Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=882](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=882) (3 de mayo de 2006).
- Constant 1995. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.durand-salabert-eschig.com/formcat/actuel/CONSTANT\\_1995\(base\).pdf](http://www.durand-salabert-eschig.com/formcat/actuel/CONSTANT_1995(base).pdf) (3 de mayo de 2006).
- Cours d’écriture-Michel Baron-Biographies. “Jeanine Rueff.” 12 de octubre de 2005. En línea. Disponible en: <http://membres.lycos.fr/mbaron/biographies.htm> (10 de octubre de 2005).
- “Colin Cowles.” *SpartanPress.co.uk.* S.f. En línea. Disponible en: <http://www.spartanpress.co.uk/spweb/creators.php?creatorid=30> (24 de mayo de 2006).

- “Creston, Paul.” *Enciclopedia Beethoven Radioemisoras*. S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=487](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=487) (1 de abril de 2005).
- “Creston, Paul.” Wikipedia, la enciclopedia libre. S.f. En línea. Disponible en:  
[es.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Creston](http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Creston) - 31k – (1 de abril de 2005).
- “Cuarteto de saxofonistas de Madrid.” S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.opus102.com/Interpretes/Madrid.SQ.html> (24 de abril de 2006).
- Cultura Polaca. “La música polaca contemporánea.” S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.culture.pl/es/culture/artykuly/es\\_muzyka\\_wspolczesna](http://www.culture.pl/es/culture/artykuly/es_muzyka_wspolczesna) (9 de junio de 2006).
- “Cursos de Verano 2005”. S.f. En línea. Disponible en:  
[http://tavira.uca.es/meridianos/199/Verano\\_Escorial.pdf](http://tavira.uca.es/meridianos/199/Verano_Escorial.pdf) (24 de abril de 2006).
- Daniel Asia. “*Works Information, The Alex Set.*” S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.danielasia.net/info.asp?pgs=workinfo&work=405> (17 de octubre de 2005).
- Daniel Asia. “*Biography.*” S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.danielasia.net/info.asp?pb=144&pg=1> (17 de octubre de 2005).
- “Daryl Runswick.” S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.btinternet.com/~daryl.runswick/biog.htm> (5 de junio de 2006).
- “David Hanson.” *Denver University-Lamont School of Music*. S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.du.edu/lamont/fac\\_jazz.html](http://www.du.edu/lamont/fac_jazz.html) (20 de febrero de 2006).
- “David Kechley.” *Faculty and Staff*. S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.williams.edu/Music/faculty/dkechley\\_works/index\\_3.html](http://www.williams.edu/Music/faculty/dkechley_works/index_3.html) (27 de febrero de 2006).
- “David Kechley.” *Faculty and Staff*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.williams.edu/Music/faculty/dkechley.html> (27 de febrero de 2006).
- Dexter Morrill. *Biography*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://people.colgate.edu/dmorrill/biography.htm> (14 de marzo de 2006).
- “Dietrich Eichmann.” *Works, Dammation du pouls*. S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.dietrich-eichmann.de/Englisch/Works\\_eng.htm](http://www.dietrich-eichmann.de/Englisch/Works_eng.htm) (24 de enero de 2006).
- “Dietrich Eichmann.” *Biographical notes*. S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.dietrich-eichmann.de/Englisch/Lauf\\_eng.htm](http://www.dietrich-eichmann.de/Englisch/Lauf_eng.htm) (24 de enero de 2006).
- Digital Gramma Internacional. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.gramma.cu/frances/2004/diciembre/lun27/1jazz-f.html> (10 de mayo de 2006).
- Diverdi.com. “Ivan Fedele: *Quartetti 1-3; Viaggiatori della notte...*” S.f. En línea. Disponible

en: <http://www.diverdi.com/tienda/detalle.aspx?id=14893> (21 de abril de 2006).

Dolmetsch Online. *Composers Biography M.* S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.dolmetsch.com/cdefsm.htm> (7 de abril de 2005).

“Donald Erb.” *Beethoven-Radioemisoras.* S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=816](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=816) (6 de febrero de 2006).

“Donald Erb- Drawing Down The Moon.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.composersrecordings.com/linernotes/80457.pdf> (6 de febrero de 2006).

*DonEllisMusic.com-Don Ellis recordings-How Times Passes.* S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.donellismusic.com/Ellis\\_Recordings/How\\_Time\\_Passes/how\\_time\\_passes.html](http://www.donellismusic.com/Ellis_Recordings/How_Time_Passes/how_time_passes.html) (3 de febrero de 2006).

DonEllisMusic.com. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.donellismusic.com/> (3 de febrero de 2006).

Don Ellis. “*Big Band Charts by Don Ellis.*” 2004. En línea. Disponible en:

<http://www.pdfjazzmusic.com/ellis.html> (3 de febrero de 2006).

Dornpub.com. “*Straight Jazz.*” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.dornpub.com/CatPDF/strajazz.pdf> (24 de mayo de 2006).

“Dots & Dashes.” *ABRSM Publishing.* S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.abrsmpublishing.com/publications/1546> (26 de mayo de 2006).

Drake Mabry Publishing. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.drakemabrypublishing.com/3Bio/i3\\_mabr.html](http://www.drakemabrypublishing.com/3Bio/i3_mabr.html) (9 de marzo de 2006).

“Drew Massey.” *Center for Jazz Arts.* S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.centerforjazzarts.org/classical\\_3a.html](http://www.centerforjazzarts.org/classical_3a.html) (20 de octubre de 2005).

DUCKWORTH-biography. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.monroestreet.com/duckworth/bio.html> (2 de febrero de 2006).

EarFloss.com. “*Claude Bolling-Le Papillon.*” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.earfloss.com/saxophone/1100220\\_alt\\_ge.html](http://www.earfloss.com/saxophone/1100220_alt_ge.html) (26 de abril de 2006).

*Earshot Jazz.* Septiembre de 1996. Citado en: Monaghan, Peter. “*Bill Smith: Fifty Years of Innovation.*” En línea. Disponible en: <http://faculty.washington.edu/bills/earshot.html> (20 de mayo de 2005).

“Eddie Parker.” *Biography.* S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.eddieparker.co.uk/index.php?option=com\\_content&task=view&id=12&Itemid=26](http://www.eddieparker.co.uk/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=26) (30 de mayo de 2006).

“Edison Denisov.” *Médiathèque de l'Ircam*. 2006. En línea. Disponible en:  
<http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000026/> (4 de enero de 2006).

Editions Eska. *Musurgia*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.eska.fr/site2001/revues/revue2mus.htm> (25 de abril de 2006).

Edizioni Lubini Zerboni. “*Ivan Fedele-Curriculum*.” S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.esz.it/esz\\_ita/ivan\\_fedele/curriculum.htm](http://www.esz.it/esz_ita/ivan_fedele/curriculum.htm) (21 de abril de 2006).

Edizioni Lubini Zerboni. *Ivan Fedele-Profilo*. S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.esz.it/esz\\_ita/ivan\\_fedele/profilo.htm](http://www.esz.it/esz_ita/ivan_fedele/profilo.htm) (21 de abril de 2006).

“Edwin London.” *The Cleveland Arts Prize*. Primavera del 2003. En línea. Disponible en:  
[http://www.clevelandartsprize.org/music\\_1982.htm](http://www.clevelandartsprize.org/music_1982.htm) (8 de marzo de 2006).

Electronic Music. “Sven-Erik Bäck.” S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.fylkingen.se/fr\\_flp21.html](http://www.fylkingen.se/fr_flp21.html) (13 de junio de 2006).

“Elie Siegmeister.” *Composers and Lyricists database plus*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://nfo.net/cal/index.html#Siegmeister> (19 de mayo de 2005).

Eric Barret. “*Amazonia*.” S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.freeloops.com/genest/discographie/amazonia\\_fr/ama5.html](http://www.freeloops.com/genest/discographie/amazonia_fr/ama5.html) (25 de abril de 2006).

“Eric Fischer.” *Notissimo*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.notissimo.com/bio.php?idartist=43> (26 de mayo de 2006).

“Etienne Rolin.” *Demandez l'impossible*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.demandezlimpossible.com/artistes.html> (15 de mayo de 2006).

“Etienne Rolin.” *Médiathèque de l'Ircam*. 25 de agosto de 2000. En línea. Disponible en:  
<http://brahms.ircam.fr/textes/c00002545/index.html> (15 de mayo de 2006).

“Etienne Rolin.” *2eme Festival International de viole de gambe*. S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.violedegambe.org/sfv/asfeld2004/fantaisies\\_asfeld\\_II.pdf](http://www.violedegambe.org/sfv/asfeld2004/fantaisies_asfeld_II.pdf) (15 de mayo de 2006).

European American Music. “Ingolf Dalh.” S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.eamdllc.com/composers/dahl.asp> (8 de marzo de 2005).

Facultad de Artes. “Pontificia Universidad Católica de Chile.” S.f. En línea. Disponible en:

- [http://www.puc.cl/artes/noticias/2004/04\\_2q\\_mayo/para\\_dos.htm](http://www.puc.cl/artes/noticias/2004/04_2q_mayo/para_dos.htm) (24 de abril de 2006).
- Ferrer Ferran. “Biografía.” S.f. En línea. Disponible en: <http://ferrerferran.es/biografia.htm> (24 de abril de 2006).
- Ferrer Ferran. *Concierto del Simún*. S.f. En línea. Disponible en: <http://ferrerferran.es/Obras/Simun.htm> (24 de abril de 2006).
- Ferrer Ferran. *Sonatina Parsax*. S.f. En línea. Disponible en: <http://ferrerferran.es/Obras/Parsax.htm> (24 de abril de 2006).
- Ferrer Ferran. *Saxiland*. S.f. En línea. Disponible en: <http://ferrerferran.es/Obras/Saxiland.htm> (24 de abril de 2006).
- FMU News. 9 de febrero de 1999. En línea. Disponible en: <http://www.fmarion.edu/news/-1999992966/-1999966381/-1999735148.htm> (10 de octubre de 2005).
- “FOTO Berio”. Terra - Ocio - Música - Zona Clásica - LUCIANO BERIO ESCRIBIRÁ LA. . . S.f. En línea. Disponible en: <http://www.terra.es/ocio/articulo/html/oci12105.htm> (14 de febrero de 2006).
- Fournier, Jean-Claude. “Paul Bonneau.” *Opérette*. No. 43, no. 97. 24 de noviembre de 2004. En línea. Disponible en: <http://perso.wanadoo.fr/anao/composit/bonneau.html> (24 de abril de 2005).
- “Francis Chagrin.” 10 de febrero de 2000. En línea. Disponible en: <http://www.palosverdes.com/sbcms/chagrin.htm> (1 de febrero de 2006).
- Franck Amsallem. *Scores*. S.f. En línea. Disponible en: <http://perso.wanadoo.fr/amsallem/scores.html> (24 de abril de 2006).
- Franck Amsallem. *Presskit*. En línea. Disponible en: <http://perso.wanadoo.fr/amsallem/presskit.html> (24 de abril de 2006).
- “Franco Cesarini.” *Biography*. S.f. En línea. Disponible en: <http://mypage.bluewin.ch/cesarini/> (20 de abril de 2006).
- “Franco Donatoni: Hot.” *Médiathèque de l'Ircam*. S.f. En línea. Disponible en: <http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000028/n00000727/index.html> (20 de abril de 2006).
- François Couture. *All Music Guide*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.emusic.com/artist/11486/11486318.html> (13 de octubre de 2005).
- “François Jeanneau.” *Médiathèque de la cité de la musique*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/CMDO/CMDO000020000/mode\\_1.asp?EID=ARTISTES\\_895&initial=j](http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/CMDO/CMDO000020000/mode_1.asp?EID=ARTISTES_895&initial=j) (8 de mayo de 2006).

“François Rossé.” *Cdmc*. Noviembre de 2005. En línea. Disponible en:

[http://www.cdmc.asso.fr/biographies/r\\_z/rosse.htm](http://www.cdmc.asso.fr/biographies/r_z/rosse.htm) (15 de mayo de 2006).

Frederick Fox. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www153.pair.com/bensav/Compositeurs/Fox.F.html> (8 de febrero de 2006).

Gary Eskow. “*International Composer, A Talk with Meyer Kupferman.*” 17 de septiembre de 2003. En línea. Disponible en:

<http://www.jamesarts.com/internationalcomposer/kupferman.html> (1 de marzo de 2006).

Gene, Dinovi. “*Artist Profile.*” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.candidrecords.com/artist\\_profile/dinovi,\\_gene.shtml](http://www.candidrecords.com/artist_profile/dinovi,_gene.shtml) (1 de febrero de 2006).

Geometría. S.f. En línea. Disponible en: [http://html.rincondelvago.com/geometria\\_13.html](http://html.rincondelvago.com/geometria_13.html) (19 de mayo de 2006).

“Giorgio Gaslini.” *Biografía*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.giorgiogaslini.it/bio.htm> (21 de abril de 2006).

Glen H. Gillis. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www153.pair.com/bensav/Interpretes/Gillis.G.html> (14 de febrero de 2006).

Gohastings.com. “John Dankworth.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.gohastings.com/catalog/artist/artist.asp?Ctrb\\_Id=34308295](http://www.gohastings.com/catalog/artist/artist.asp?Ctrb_Id=34308295) (24 de mayo de 2006).

GLOSARIO DEL JAZZ “Swing.” S.f. En línea. Disponible en:

[www.apoloybaco.com/GlosariodeJazz\\_b.htm](http://www.apoloybaco.com/GlosariodeJazz_b.htm) (16 de julio de 2006).

“Gordon Dick Goodwin.” *Composer*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.goodwinmusics.com/composer.htm> (15 de febrero de 2006).

“Gould, Morton.” *Radio Beethoven*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=105](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=105) (16 de febrero de 2006).

G. Schirmer Inc. “Gunther Schuller.” 20 de septiembre de 2004. En línea. Disponible en:

[www.schirmer.com/composers/schuller\\_bio.html](http://www.schirmer.com/composers/schuller_bio.html) (18 de enero de 2005).

Grüner, Cristian. *La Serie Armónica*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.aulaactual.com/especiales/serie.htm> (10 de agosto de 2007).

- Guía del jazz. Enciclopedia interactiva del jazz. CD ROM. Barcelona: Ocium, 2005.
- Guy Lacour. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://missbehavin.pair.com/Compositeurs/Lacour.G.html> (9 de mayo de 2006).
- Hallberg, Bengt: *Sax vobiscum: Konsertstycke*. Ms. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.mic.stim.se/avd/mic/prod/musiklass.nsf/LookupDocIdEng/B9BF5AA031432F88412564900054525F?OpenDocument> (14 de junio de 2006).
- Henri Tomasi. “Notice de la ballade pour saxophone.” S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.henri-tomasi.asso.fr/ecrits.php?fich=ballSax> (11 de mayo de 2005).
- “Henry Tomasi.” *Enciclopedia Beethoven Radioemisoras*. S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=603](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=603) (8 de mayo de 1996).
- Herb Geller. “Herb Geller.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.herbgeller.de/index.html> (13 de marzo de 2005).
- “Herbie Hancock.” 9 de abril de 2005. En línea. Disponible en:  
<http://paulbaile.club.fr/P1accueil.htm> (20 de octubre de 2005).
- Ingolf Dahl.” *The Grove Concise Dictionary of Music*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://staging.sfsymphony.org/templates/composer.asp?nodeid=251&strchar=A> (8 de marzo de 2005).
- Janssen more. “Werner Janssen.” 14 de febrero de 2005. En línea. Disponible en:  
[http://www.maurice-abravanel.com/janssen\\_more.html](http://www.maurice-abravanel.com/janssen_more.html) (29 de marzo de 2005).
- “Tony Hymas.” *Eléments biographiques*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.jazzmagazine.com/Interviews/Dauj/Portal/BioHym.htm> (29 de mayo de 2006).
- “Indiana University-*The music of Frederick Fox, vol.2*.” 30 de Agosto de 2005. En línea. Disponible en: <https://www.indiana.edu/~mrktpl/composers/07.shtml> (8 de febrero de 2006).
- Injuve. S.f. En línea. Disponible en: [www.injuve.mtas.es/injuve/contenidos.type.action?type=1703063171&menuId=1703063171](http://www.injuve.mtas.es/injuve/contenidos.type.action?type=1703063171&menuId=1703063171) (5 de junio de 2006).
- Italian Instabile Orchestra. “Article courtesy of Francesco Martinelli THE MUSIC: influences and forerunners.” S.f. En línea. Disponible en:  
<http://efi.group.shef.ac.uk/minstab.html> (21 de abril de 2006).
- “Ivan Fedele: Magic, pour quatre saxophones.” *Centre Georges Pompidou*. 29 de agosto de 2000. En línea. Disponible en:  
<http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000034/n00003102/index.html> (30 de abril de 2006).

IX JORNADAS DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA de. S.f. En línea. Disponible en:

<http://adolphesax.com/doc/DOSSIERPRENSAJORNADASELECTROGASTEIZ.doc> (22 de febrero de 2007).

“Jan Bach’s Music Pages.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.janbach.com/> (20 de octubre de 2005).

“Jan Bark.” *Svensk Musik*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.stim.se/avd/mic/prod/personer.nsf/a7137b1c99bbacbe4125656a00368f66/ad76e42ad230df7041256492002d1942!OpenDocument> (14 de junio de 2006).

Javier Gimenez Noble. “*Donatoni en siete notas*.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.gimeneznoble.com.ar/donatoni.htm> (20 de abril de 2006).

“Jazz in America.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.jazzinamerica.org/authors.asp?AuthorID=2> (20 de octubre de 2005).

JazzItalia. “Pierluigi Alessandrini.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.jazzitalia.net/Artisti/pierluigialessandrini.asp> (20 de abril de 2006).

Jean-François Petitjean. S.f. En línea. Disponible en:

<http://missbehavin.pair.com/Compositeurs/Petitjean.JF.html> (12 de mayo de 2006).

“Jean-Louis Chautemps.” *Orchestre des Pays de Savoie*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.savoie-culture.com/ops/saison\\_2002\\_2003/chautemps.htm](http://www.savoie-culture.com/ops/saison_2002_2003/chautemps.htm) (3 de mayo de 2006).

Jean-Michel Bardez. “*Circuit de musiques contemporaines*.” 1998. En línea. Disponible en:

[http://www.revuecircuit.ca/auteurs/bardez\\_je.php](http://www.revuecircuit.ca/auteurs/bardez_je.php) (25 de abril de 2006).

“Jerzy Sapiyevski.” *StaffBios*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.musichappens.com/contact/StaffBios/staffbios.htm> (9 de junio de 2006).

Jesús Legido. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.pilarcabrera.com/composers/legido1sp.htm> (24 de abril de 2006).

John Carisi. “John Carisi.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://grace.evergreen.edu/~arunc/texts/music/wolpe/wolpe/John\\_Carisi.html](http://grace.evergreen.edu/~arunc/texts/music/wolpe/wolpe/John_Carisi.html) (5 de marzo de 2005).

“John Dankworth- Biography.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.quarternotes.com/johnbio.htm> (24 de mayo de 2006).

John Edmondson. *Wikipedia*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://de.wikipedia.org/wiki/John\\_Edmondson](http://de.wikipedia.org/wiki/John_Edmondson) (2 de febrero de 2006).

“Jolivet Andre.” *Enciclopedia Beethoven Radioemisoras*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.beethovenfm> (25 de mayo de 2005).

Jongen, Léon. *Piccoli*. Ostende: Andel Uitgave, 1931. Disponible en:

<http://users.skynet.be/andel/> (1 de junio de 2005).

“Jorge Peixinho.” *Biografía*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.geocities.com/jorgepeixinho/biografia.htm> (9 de junio de 2006).

“Jorge Peixinho.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.geocities.com/jorgepeixinho/index.htm> (9 de junio de 2006).

“Josetxo Silguero.” S.f. En línea. Disponible en: [www.oiassonovis.com/sax/](http://www.oiassonovis.com/sax/) (22 de febrero de 2007).

“Joyous Noise Music.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.joyousnoisemusic.com/index.cfm/page/ptype=page/page\\_cd=info/info.htm](http://www.joyousnoisemusic.com/index.cfm/page/ptype=page/page_cd=info/info.htm)  
(10 de octubre de 2005).

Judith Lang Zaimont. “*Hidden Heritage: A dance Symphony*.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.jzaimont.com/> (15 de junio de 2006).

Judith Lang Zaimont. “*Hidden Heritage, Street Scene: Black Belt*.” S.f. En línea. Disponible

en: <http://www.jzaimont.com/multimedia/NeonRhythm/HHStreetSceneBoth.jpg> (15 de junio de 2006).

Judith Lang Zaimont. “*Hidden Heritage, "At home: 'Jennie' fantasia" tenor sax theme*.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.jzaimont.com/multimedia/NeonRhythm/HHJennieFantasiaSaxBoth.jpg> (15 de junio de 2006).

Judith Lang Zaimont. “*Parallel Play*.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.jzaimont.com/> (15 de junio de 2006).

Judith Lang Zaimont. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.jzaimont.com/> (15 de junio de 2006).

“Karel Husa.” *Outstanding Contemporary Saxophone Compositions and Recordings*. S.f. En línea. Disponible en: <http://usafbandofliberty.com/Saxproject.html> (1 de marzo de 2006).

“Karel Husa.” *RadioBeethoven*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=441](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=441) (23 de febrero de 2006).

“Karl Jenkins.” *Wikipedia*. 20 de abril de 2006. En línea. Disponible en:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Jenkins](http://es.wikipedia.org/wiki/Karl_Jenkins) (29 de mayo de 2006).

“Karl Korte.” *Biography*. En línea. Disponible en:

<http://www.kkorte.com/Kortebio.htm> (24 de febrero de 2006).

“Karel Husa.” *Czech Music Information Center*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.musica.cz/comp/husa.htm> (23 de febrero de 2006).

[k]ientzy.org. S.f. En línea. Disponible en: [www.kientzy.org](http://www.kientzy.org) (22 de febrero de 2007).

“Krzysztof Penderecki.” *SCHOTT*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.penderecki.de/biographie/enlisch/index.html> (9 de junio de 2006).

Kurt Mortensen. *Biography*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.kurtmortensen.org/bio.html> (14 de marzo de 2006).

Kurt Mortensen. *Synergiosis I*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.kurtmortensen.org/sco-synergiosis1.html> (14 de Marzo de 2006).

Label Blue. “André Hodeir.” 2003. En línea. Disponible en:

[http://www.label-bleu.com/artist.php?artist\\_id=78](http://www.label-bleu.com/artist.php?artist_id=78) (25 de mayo de 2005).

“La pulsación, boggie-woogie.” *Jazz -Informe-*. S.f. En línea. Disponible en:

[www.radiomontaje.com.ar/informes/jazz.htm](http://www.radiomontaje.com.ar/informes/jazz.htm) (16 de julio de 2006).

Larry Austin. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.music.unt.edu/cemi/larry\\_austin/LAnotes.htm](http://www.music.unt.edu/cemi/larry_austin/LAnotes.htm) (19 de octubre de 2005).

Larry Austin. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.music.unt.edu/cemi/larry\\_austin/](http://www.music.unt.edu/cemi/larry_austin/) (19 de octubre de 2005)

Larry Austin. “*Leonard Bernstein*.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.music.unt.edu/cemi/larry\\_austin/LARevs.htm](http://www.music.unt.edu/cemi/larry_austin/LARevs.htm) (19 de octubre de 2005).

“Larry Bell.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.larrybellmusic.com/bio.htm> (20 de octubre de 2005).

“Laura Karpman.” *Biography*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://laurakarpman.com/home/> (27 de febrero de 2006).

Lavanguardia.es-Noticias, actualidad, última hora-Arte. 14 de marzo de 2007. En línea.

Disponible en: [www.lavanguardia.es/gen/20070314/51313279756/noticias/pedro-iturralde-premio-a-toda-una-vida-de-la-academ...](http://www.lavanguardia.es/gen/20070314/51313279756/noticias/pedro-iturralde-premio-a-toda-una-vida-de-la-academ...) (20 de marzo de 2007).

LDN-Leisure Time. “Zimmerman Recital Provided by Keith Zimmerman.” 30 de septiembre de 2003. En línea. Disponible en:

[http://archives.lincolndailynews.com/2003/Sep/30/Features\\_new/arts.shtml](http://archives.lincolndailynews.com/2003/Sep/30/Features_new/arts.shtml) (3 de noviembre de 2005).

Le Knabenduett. “L. *Mécaniques*.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://missbehavin.pair.com/Interpretes/Knabenduett.html> (10 de mayo de 2006).

Lennie Niehaus. “Lennie Niehaus.” En línea. Disponible en:

<http://www.kendormusic.com/composer/niehaus.htm> (10 de abril de 2005).

“Leo Samama.” *Biographie*. Enero de 2005. En línea. Disponible en:

<http://www.leosamama.nl/html/biography.HTM> (9 de junio de 2006).

“Les compositeurs: Alain Savouret.” *Cdmc*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.cdmc.asso.fr/biographies/r\\_z/savouret.htm](http://www.cdmc.asso.fr/biographies/r_z/savouret.htm) (16 de mayo de 2006).

Levine, Joseph. “Cómo Escribir y Presentar su tesis o Disertación”. East Lansing, Michigan

USA: Michigan State University, s.f. En línea: <http://www.LearnerAssociates.net>

LIBRERÍA ESOTÉRICA - YUG. “Tritono.” S.f. En línea. Disponible en:

[www.yug.com.mx/elbuscador/04abr/diabolus.html](http://www.yug.com.mx/elbuscador/04abr/diabolus.html) (15 de febrero de 2006).

“Loeffler, Charles Martin.” *Enciclopedia Beethoven Radioemisoras*. S.f. En línea. Disponible

en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=809](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=809) (1 de abril de 2005).

“LOS ESTILOS DEL JAZZ: EL SWING.” S.f. En línea. Disponible en:

[www.apoloybaco.com/estiloswing.htm](http://www.apoloybaco.com/estiloswing.htm) (16 de julio de 2006).

“Louis Andriessen: Biographie.” *Médiathèque de l'Ircam*. 23 de julio de 2001. En línea.

Disponible en: <http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000172/> (23 de mayo de 2006).

“Louis Andriessen: On Jimmy Yancey, for wind ensemble.” *Médiathèque de l'Ircam*. 7 de junio de 2000. En línea. Disponible en:

<http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000172/n00011233/index.html> (23 de mayo de 2006).

“Luc Ferrari: Tautólogos III.” *Online Events*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/d\\_culture/luc\\_ferrari/tautologosIII\\_script.pdf](http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/d_culture/luc_ferrari/tautologosIII_script.pdf) (4 de mayo de 2006)

“Luc Ferrari: Tautólogos III.” *Online Events*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/d\\_culture/luc\\_ferrari/#score](http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/d_culture/luc_ferrari/#score) (4 de mayo de 2006).

“Luciano Berio.” *Wikipedia, la enciclopedia libre*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Luciano\\_Berio](http://es.wikipedia.org/wiki/Luciano_Berio) (14 de febrero de 2006).

Lucie Robert-Diessel. S.f. En línea. Disponible en:

<http://missbehavin.pair.com/Compositeurs/Robert.L.html> (15 de mayo de 2006).

Luetich, J. J. “La Escala Pentatónica.” 15 de agosto de 2002. En línea. Disponible en:

[http://www.uam.es/personal\\_pdi/filoyletras/jsango/Escalas\\_ritmos\\_e\\_instrumentos\\_de\\_la\\_musica\\_turca\\_derviche.htm](http://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/jsango/Escalas_ritmos_e_instrumentos_de_la_musica_turca_derviche.htm) (6 de junio de 2005).

Mahlerfest. "John David Lamb." S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.mahlerfest.org/notes\\_dlamb.htm](http://www.mahlerfest.org/notes_dlamb.htm) (1 de marzo de 2006).

Mandel, Alan. "Elie Siegmeister-Around New York." *To the Fore Publishers*. S.f. En línea.

Disponible en: <http://members.aol.com/tothefore/> (19 de mayo de 2005).

Mansfield University. *Department of Music-Alumni Honor Roll*. S.f. En línea. Disponible

en: <http://music.mansfield.edu/alumni.html> (12 de abril de 2005).

"Marco Tiso." *Scuola Popolare di Musica di Testaccio*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.scuolamusicatestaccio.it/dettaglio.asp?id=518> (21 de abril de 2006).

"Marius Flothuis." Marius Flothuis. S.f. En línea. Disponible en:

<http://catalogus.donemus.nl/minisis/files/bios/b001718.doc> (26 de mayo de 2005).

"Mark Gardner." *The New Grove Dictionary of Jazz*, © Macmillan Reference Ltd 1988. En

línea. Disponible en: [http://www.monkzone.com/bios/Macero,%20Teo%20\(web\).htm](http://www.monkzone.com/bios/Macero,%20Teo%20(web).htm) (1 de agosto de 2005).

"Martial Solal." *Biografías del jazz*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.apoloybaco.com/martialsolalbiografia.htm> (16 de mayo de 2006).

Martino, Ralph. *12 duets for All Gallodoro*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.dornpub.com/BooksPDF/galoduet.pdf> (28 de febrero de 2006).

"Mea Culpa." *Svensk Musik*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.mic.stim.se/avd/Mic/Prod/micpdf.nsf/dl/JOR4922f1.pdf/\\$file/JOR4922f1.pdf](http://www.mic.stim.se/avd/Mic/Prod/micpdf.nsf/dl/JOR4922f1.pdf/$file/JOR4922f1.pdf)  
(14 de junio de 2006).

Mel Bay Publications, Inc. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.melbay.com/authors.asp?author=34> (20 de octubre de 2005).

McMillan, Malcom. "Marcel Mule-autoportrait." *Tripod*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://members.tripod.com/saxowebquebec/presentationmule.html> (1 de junio de 2005).

Menanteau, Álvaro. "1973-2003: 30 años de jazz en Chile." S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.elclubdejazz.com/roundjazz/articulos\\_jazz/chile\\_jazz\\_menanteau.html](http://www.elclubdejazz.com/roundjazz/articulos_jazz/chile_jazz_menanteau.html)  
(9 de junio de 2005).

"Michael Hurd." *Chester Novello*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2431&State\\_2905=2&composerId\\_2905=746](http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2431&State_2905=2&composerId_2905=746) (29 de mayo de 2006).

Michel Redolfi Bio. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.redolfi-music.com/bio/Redolfi\\_Bio06%5BFrancais%5D.pdf](http://www.redolfi-music.com/bio/Redolfi_Bio06%5BFrancais%5D.pdf) (15 de mayo de

2006).

“Michel Zbar.” *Les Compositeurs*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.cdmc.asso.fr/biographies/r\\_z/zbar.htm](http://www.cdmc.asso.fr/biographies/r_z/zbar.htm) (12 de abril de 2006).

MICROSOFT. Enciclopedia Microsoft Encarta 2004. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2003.

Mil.be. “The Royal Navy Band.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.mil.be/navycomp/subject/index.asp?LAN=en&ID=FILE=subjecttext&MENU=0&PAGE=1> (25 de junio de 2005).

Milken Archive. “David Amram.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.milkenarchive.org/artists/artists.taf?artistid=181> (13 de octubre de 2005).

MMB Music. “MMB Concert Music Search.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.mmbmusic.com/mmbquick/MMBDetail.aspx?id=13622> (27 de febrero de 2006).

Molenaar edition-New Publication Template “Super Nova.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.molenaar.com/general/Article/descriptions/01259806.html> (2 de junio de 2005).

Molina, Emilio. “Improvisación y educación musical en España.” *LEEME*. Vol. 1. No. 1. Mayo de 1988. En línea. Disponible en:

<http://musica.rediris.es/leeme/revista/molinaimprov.html> (14 de febrero de 2005).

“Montclair State University.” *Department of Music*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.montclair.edu/Pages/Music/pages/faculty/specialists/raldridge.html> (11 de octubre de 2005).

Música clásica, flamenco y jazz en internet. Discos a la carta con . . . S.f. En línea. Disponible en: <http://www.melomanos.com/academia/formas/pasacalle.htm> (2 de enero de 2006).

“Música Electroacústica para saxofón y tape.” *Catálogo de fonogramas para saxofón de compositores de*. S.f. En línea. Disponible en:

[www.saxofonlatino.cl/disco1.php?pais=Cuba](http://www.saxofonlatino.cl/disco1.php?pais=Cuba) (22 de febrero de 2007).

Musica et Memoria. “*Prix de Rome 1930-1939*.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.musimem.com/prix-rome-1930-1939.htm> (4 de mayo de 2006).

“Música, Op. 43 (1943).” *Catálogo de obras para saxofón de compositores de América*

*Latina*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.Saxofonlatino.cl/ficha.php3?Id=524> (26 de mayo de 2005).

MUSICAL BORROWING: An Annotated Bibliography. 4 de junio de 2003. En línea.

Disponible en: <http://www.music.indiana.edu/borrowing/browseab.html> (20 de octubre de 2005).

Musiciens wallons. “Léon Longen.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.lamediatheque.be/travers\\_sons/jongenl.htm](http://www.lamediatheque.be/travers_sons/jongenl.htm) (1 de junio de 2005).

MusiGramma.com. *The catalogue of sheet music and music editions*. S.f. En línea.

Disponible en: [http://www.musigramma.com/en/database/sc\\_auto.lasso?-Search&-Database=aut&-Table=Base&author=LANZI,%20Alessandro](http://www.musigramma.com/en/database/sc_auto.lasso?-Search&-Database=aut&-Table=Base&author=LANZI,%20Alessandro) (27 de mayo de 2005).

Music of remembrance. “David Stock: A Vanished World (1999).” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.musicofremembrance.org/commissions/stock.htm> (23 de mayo de 2005).

MUSIClassical.com. *M Composers Index*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.geocities.com/musicclassical/composers/m.html> (3 de abril de 2005).

Musicweb-International. “Alexander Knaifel.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/Oct04/knaifel.htm> (13 de junio de 2006).

NACUSA. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.music-usa.org/nacusa/cusa\\_s99.html](http://www.music-usa.org/nacusa/cusa_s99.html) (13 de octubre de 2005).

Naxos.com. “Anthony Louis Scarmolin.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.naxos.com/mainsite/default.asp?pn=Composers&char=S&ComposerID=917> (28 de mayo de 2005).

Ned Rorem.com. “About Ned.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.nedrorem.com/index1.html> (26 de enero de 2005).

“Neil Richardson.” *Wikipedia*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.answers.com/topic/neil-richardson-1> (5 de junio de 2006).

New Century Saxophone Quartet. *Standard*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.newcenturysax.com/standards.htm> (4 de mayo de 2006).

New Music Jukebox. “Anthony Cornicello.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.newmusicjukebox.com/composers/c\\_works.asp?ComposerID=17862&ActorID=35391](http://www.newmusicjukebox.com/composers/c_works.asp?ComposerID=17862&ActorID=35391) (20 de abril de 2006).

“Nils Lindberg.” *Navigation Menu*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.sonoconsult.se/lindberg.htm> (14 de junio de 2006).

Non Sequitur Music Publishing. “*Deep Blue Spiral*.” Junio del 2002. En línea. Disponible en:

<http://www.nonsequiturmusic.com/dbs.htm> (22 de febrero de 2006).

- “Norberto Cambiasso.” *Esculpiendo milagros*. S.f. En línea. Disponible en:  
[www.esculpiendo.blogspot.com/2004\\_05\\_01\\_esculpiendo\\_archive.html](http://www.esculpiendo.blogspot.com/2004_05_01_esculpiendo_archive.html) (11 de junio de 2006).
- “Nothorn Saxophone Quartet.” S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.opus102.com/Interpretes/NorthernSQ.html> (24 de mayo de 2006).
- “Oltre i confini del Jazz: Sandro Cerino, Biografía.” S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.sandrocerino.com/bio.html> (20 de abril de 2006).
- Online Events Luc Ferrari: TAutólogos III. S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/d\\_culture/luc\\_ferrari/tautologosIII\\_visual\\_score.pdf](http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/d_culture/luc_ferrari/tautologosIII_visual_score.pdf) (4 de mayo de 2006).
- Opera Glass. *Opera Composers: W*. 2 de febrero de 2005. En línea. Disponible en:  
[http://homepage.hispeed.ch/Music-Fournier/comp/compositeurs\\_w.htm](http://homepage.hispeed.ch/Music-Fournier/comp/compositeurs_w.htm) (5 de junio de 2005).
- “Página de Miguel Villafruela: Saxofón y electroacústica.” S.f. En línea. Disponible en:  
[www.villafruela.scd.cl/saxelec.htm](http://www.villafruela.scd.cl/saxelec.htm) (22 de febrero de 2007).
- Partitions. “*Monodie de François Jeanneau*.” S.f. En línea. Disponible en:  
<http://asaxweb.free.fr/partitions.html> (8 de mayo de 2006).
- “Pascal Dusapin: Musique captive, pour huit instruments à vent.” *Mediatheque de l'Ircam*.  
28 de Agosto de 2000. En línea. Disponible en:  
<http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00000031/n00000857/index.html> (4 de mayo de 2006).
- “Passport. University Center for International Education Newsletter.” Agosto 2005. En línea.  
Disponible en: <http://www.wright.edu/ucie/events/passport/fall05news.html> (27 de octubre de 2005).
- Paul Méfano-catalogue. S.f. En línea. Disponible en: [www.emepublish.com/eme1171.htm](http://www.emepublish.com/eme1171.htm)  
(14 de agosto de 2006).
- Paul Méfano-biographie. S.f. En línea. Disponible en:  
[www.ensemble2e2m.com/biographies/m%20Mefano.htm](http://www.ensemble2e2m.com/biographies/m%20Mefano.htm) (14 de agosto de 2006).
- Paul Méfano-biographie. S.f. En línea. Disponible en: <http://emepublish.com/eme117.htm> (14 de agosto de 2006).
- Paul Méfano: biographie. *Médiathèque de l'Ircam* © 2006. En línea. Disponible en:  
<http://brahms.ircam.fr/textes/c00001471/index.html> (14 de agosto de 2006).
- “Penderecki Krzysztof.” *Radio Beethoven*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=202](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=202) (9 de junio de 2006).

Penntech Records. "D. Morrill: *Getz Variations for Tenor Sax & Computer (1984)*." S.f. En línea. Disponible en:

[http://penntechrecords.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Store\\_Code=01&Product\\_Code=CV-2021&Category\\_Code=CV-2](http://penntechrecords.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Store_Code=01&Product_Code=CV-2021&Category_Code=CV-2) (14 de marzo de 2006).

Penntech Records. "D. Morrill: *Six Studies & an Improvisation for Tenor Sax & Computer (1993)*." S.f. En línea. Disponible en: [http://penntech-](http://penntech-records.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Store_Code=01&Product_Code=CV-2024&Category_Code=CV-2)

[records.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Store\\_Code=01&Product\\_Code=CV-2024&Category\\_Code=CV-2](http://penntech-records.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Store_Code=01&Product_Code=CV-2024&Category_Code=CV-2) (14 de Marzo de 2006).

Perico Sambeat. *Biografías del Jazz*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.apoloybaco.com/pericosambeatbiografia.htm> (24 de abril de 2006).

Piersall, Paul. "Joe Allard." *Saxophone Journal*. Spring. Vol. 13. No. 1 (1988): pp. 12-22.

Citado en David Demsey. "The Saxophone at Juilliard ." S.f. En línea. Disponible en: <http://www.joeallard.org/JuilliardArticle.html> (1 de marzo de 2005).

"Pieza." S. f. En línea. Disponible en:

<http://www-vms.oit.umass.edu/~bestor/compositions.html> (26 de octubre de 2005).

"Philippe Laval." *Bio Laval*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://membres.lycos.fr/philippelaval/laval/bio.htm> (10 de mayo de 2006).

"Plan de información musical 2ª parte." *Rent-Arte*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.rentarte.com.ar/directorio/segunda\\_parte2.php](http://www.rentarte.com.ar/directorio/segunda_parte2.php) (5 de junio de 2005).

Polish Music Center. "Boguslaw Schaffer." 28 de junio de 2001. En línea. Disponible en:

[http://www.usc.edu/dept/polish\\_music/composer/schaeffer.html](http://www.usc.edu/dept/polish_music/composer/schaeffer.html) (11 de junio de 2005).

Potvin, Gilles. "Brant, Saul." *L'Encyclopédie Canadienne*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0000415> (1 de marzo de 2005).

Prix de Rome 1940-1949. "Jeanine Rueff." S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.musimem.com/prix-rome-1940-1949.htm> (10 de octubre de 2005).

Pro Arte. "Gunther Schuller, Principal Guest Conductor." S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.proarte.org/concerts/Pro%20Arte%20Gunther%20Schuller.htm> (18 de enero de 2005).

Program notes. *Caltabiano Concerto for Alto Saxophone*. 12 de mayo de 2002. En línea.

Disponible en: [http://www.caltabiano.net/works/sax\\_concerto.html](http://www.caltabiano.net/works/sax_concerto.html) (1 de febrero de

2006).

Radio France. *Les biographies*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.radiofrance.fr/chaines/france-musiques/biographies/fiche.php?numero=83> (4 de mayo de 2006).

“Rafael Grimal Olmos.” *Wikipedia, la enciclopedia libre*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://ca.wikipedia.org/wiki/Rafael\\_Grimal\\_Olmos](http://ca.wikipedia.org/wiki/Rafael_Grimal_Olmos) (24 de abril de 2006).

“Richard Rodney Bennet-Work list.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.chesternovello.com/composer/105/worklist/full.html> (25 de octubre de 2005).

“RITMOS UTILIZANDO METRICAS IRREGULARES. Las métricas irregulares o ...” S.f.

En línea. Disponible en: [www.drumsweb.com.ar/ejercicios/met\\_irregulares.pdf](http://www.drumsweb.com.ar/ejercicios/met_irregulares.pdf) (16 de julio de 2006).

Rivegauche Concerti. “Riccardo Piacentini.” 31 de marzo de 2006. En línea. Disponible en:

<http://www.arpnet.it/rgauche/RICCARDOPIACENTINI.HTML#curriculum%20riccardo> (21 de abril de 2006).

Rivera Editores. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.editores.riveramusica.com/catalogo.php?pagina=2&fam=38&sub=> (27 de abril de 2006).

“Rochberg, George.” *Enciclopedia Beethoven Radioemisoras*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=804](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=804) (20 de enero de 2005).

“Rodney Bennett, Richard.” *Enciclopedia Beethoven Radioemisoras*. S.f. En línea.

Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=230](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=230) (20 de enero de 2005).

“Robert Keefe.” *Bob Keefe Jazz*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.people.cornell.edu/pages/js110/Keefe.html> (27 de febrero de 2006).

“Robin Grant.” *ABRSM Publishing*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.abrsmpublishing.com/publications/7/person> (26 de mayo de 2006).

“Roger Boutry.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://missbehavin.pair.com/Compositeurs/Boutry.R.html> (27 de abril de 2006).

“Roger Matton.” 1989. *Centre de musique canadiense*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.centremusique.ca/apps/index.cfm?fuseaction=composer.FA\\_dsp\\_biography&authpeopleid=931](http://www.centremusique.ca/apps/index.cfm?fuseaction=composer.FA_dsp_biography&authpeopleid=931) (25 de mayo de 2005).

“Ronald Caltabiano Biography.” *Biography of American Composer Ronald Caltabiano*. 21

- de agosto de 2005. En línea. Disponible en: <http://www.caltabiano.net/bio.html> (1 de febrero de 2006).
- “Rosenthal, Manuel.” *IRCAM Centre Georges-Pompidou 1996-2005*. En línea. Disponible en: <http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00001821/> (25 de mayo de 2005).
- Russell, George. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. S.f. En línea. Disponible en: [www.tomajazz.com/perfiles/clcot.htm](http://www.tomajazz.com/perfiles/clcot.htm) (25 de junio de 2006).
- “Salvador Torre.” S.f. En línea. Disponible en: [http://www.geocities.com/mikrokosmosmx/biografias/BioTorre\\_Salvador.htm](http://www.geocities.com/mikrokosmosmx/biografias/BioTorre_Salvador.htm) (11 de abril de 2006).
- Schott Music. “*Greek Suite*.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.schott-music.com/shop/9/show,156430.html> (8 de junio de 2006).
- Schott Music. “*Lament for a Hanging Man*.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.schott-music.com/shop/9/show,156419.html> (8 de junio de 2006).
- “Schulhoff, Erwin.” *Enciclopedia Beethoven Radioemisoras*. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=796](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=796) (7 de junio de 2005).
- Scowcroft, Philip L. “A seventh-fifth garland of british light music composers.” *Classical Music Web*. Febrero de 2000. En línea. Disponible en: <http://www.musicweb-international.com/garlands/75.htm> (19 de marzo de 2005).
- Seiber 2005. “Biographical note.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.seiber2005.org.uk/biographical.html> (28 de mayo de 2005).
- “Sergei Mikhailovich Slonimsky.” S.f. En línea. Disponible en: <http://community.middlebury.edu/~gmatthew/OrganConcertProgram.pdf> (13 de junio de 2006).
- “Sergio Prodigio.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.tempimoderniedizioni.com/italiano/artisti/prodigio.html> (21 de abril de 2006).
- SheetMusicNow. “Pierluigi Alessandrini.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.sheetmusicnow.com/Results.asp?a=Custom&Type=CompArrEd&ID=Alessandrini,%20Pierluigi&Offset=11&SQL=1#works> (20 de abril de 2006).
- SheetMusicNow. “Valter Sivilotti: Improvvisazione Interrotta.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.sheetmusicnow.com/title.asp?tid=49801> (31 de marzo de 2006).
- Sheet Music Plus. S.f. En línea. Disponible en: [http://www.sheetmusicplus.com/store/smp\\_fastresults.html?cart=335441579144207088](http://www.sheetmusicplus.com/store/smp_fastresults.html?cart=335441579144207088) (14 de marzo de 2006).

“Siglo XX.” *Radio Beethoven*. Febrero de 2005. En línea. Disponible en:

<http://www.beethovenfm.cl/programacion/programas/SigloXX/feb05.act> (23 de mayo de 2006).

“Siglo XX.” *Radio Beethoven*. Septiembre de 2005. En línea. Disponible en:

<http://www.beethovenfm.cl/programacion/programas/SigloXX/sept05.act> (9 de junio de 2006).

Sigms Alpha Iota Philanthropies, Inc. “Sydney Hodkinson.” 11 de octubre de 2005. En línea.

Disponible en: <http://www.sai-national.org/phil/composers/shodkins.html> (22 de febrero de 2006).

Site du label Polymnie. “*Jeanine Rueff*.” S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.polymnie.net/pages\\_polymnie/ledieu.htm](http://www.polymnie.net/pages_polymnie/ledieu.htm) (10 de octubre de 2005).

“Simon Bainbridge.” *Médiathèque de l'Ircam*. 25 de agosto de 2000. En línea. Disponible en:

<http://brahms.ircam.fr/textes/c00000229/index.html> (23 de mayo de 2006).

“Simpson College.” 21 de septiembre de 2005. En línea. Disponible en:

<<http://www.simpson.edu/music/faculty/albrecht.html> (11 de octubre de 2005).

“Serge Lancen.” *Cmf journal*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.cmfjournal.org/no\\_507\\_hommage.htm](http://www.cmfjournal.org/no_507_hommage.htm) (10 de mayo de 2006).

Southwood, Jon. “*Iowa Composers concert: Inspirational*.” 2004. En línea. Disponible en:

<http://72.14.207.104/search?q=cache:tB62SouEwA8J:www.iowacomposers.org/ICF-Newsletter-May2004.pdf+masada%2BAlbrecht%2Bronald&hl=es> (11 de octubre de 2005).

Special Collections. “Edward Diemente *Diemente-About Diemente* ”. En línea. Disponible en:

<http://library.hartford.edu/Archives/Diemente/> (1 de febrero de 2006).

Stan Laferriere. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.stan-music.com/itineraire/biographie.htm> (10 de mayo de 2006).

“Stefan Jonson.” *Svensk Musik*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.mic.stim.se/avd/mic/prod/personer.nsf/a7137b1c99bbacbe4125656a00368f66/7033e8ccce321d004125671c002d61b4!OpenDocument> (14 de junio de 2006).

“Stephan Wolpe. A brief biography.” *Site Index*. 28 de mayo de 2000. En línea. Disponible

en: <http://graham.main.nc.us/~bhammel/MUSIC/SW/bio.html> (13 de junio de 2005).

Steve Reich. *El poder de la palabra*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://epdlp.com/compclasico.php?id=1101> (11 de junio de 2006).

“Sven-Erik Bäck.” *Svensk Musik*. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.stim.se/avd/mic/prod/personer.nsf/LookupBiografierEng/BB1B9BBCBB0BA51341256492002D1D3E?OpenDocument> (13 de junio de 2006).

Swingmusic.net. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.swingmusic.net/Big\\_Bandleaders\\_Conductors\\_David\\_Berger.html](http://www.swingmusic.net/Big_Bandleaders_Conductors_David_Berger.html) (26 de octubre de 2005).

“Tap Music Sales.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://asp2.secure-shopping.com/tapmusic/details.asp?ProdID= SXMA01&cat=11&path=S,11> (11 de octubre de 2005).

Taukay Edizioni Musicali. “Taukay Ensemble.” 16 de noviembre de 2005. En línea.

Disponible en: <http://www.taukay.it/catalogocd/cd116.html> (31 de marzo de 2006).

“Taukay Edizioni Musicali.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.taukay.it/compositori/sivilotti.html> (11 de abril de 2006).

Teaching New Music to Undergraduates-Nancy Ogle. “Teaching new vocal music to

undergraduates.” S.f. En línea. Disponible en: <http://library.umaine.edu/nancyogle/> (24 de mayo de 2005).

“Teal Creek Music Jazz Artists.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.tealcreekmusic.com/artists/Bergeron2.htm> (26 de octubre de 2005).

Teoría de la música: Sustitutos tritonales - Cursos gratis de . . . S.f. En línea. Disponible en:

[www.mailxmail.com/curso/vida/teoriadelamusica/capitulo45.htm](http://www.mailxmail.com/curso/vida/teoriadelamusica/capitulo45.htm) (15 de febrero de 2006).

Teoría de la música: Sustitutos tritonales - Cursos gratis de . . . S.f. En línea. Disponible en:

[www.mailxmail.com/curso/vida/teoriadelamusica/capitulo34.htm](http://www.mailxmail.com/curso/vida/teoriadelamusica/capitulo34.htm) (15 de febrero de 2006).

“Terry Riley.” *Radio Beethoven-Siglo XX. Abril 2006*. En línea. Disponible en:

[www.beethovenfm.cl/Programación/programas/Siglo XX/abril06.act](http://www.beethovenfm.cl/Programación/programas/Siglo XX/abril06.act) (13 de junio de 2006).

The American Music Center. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.amc.net/member/Lawrence\\_Moss/bio.html](http://www.amc.net/member/Lawrence_Moss/bio.html) (14 de marzo de 2006).

The Conductors Institute at Bard. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.bard.edu/ci/interior/fac-HF.html> (6 de febrero de 2006).

The Joe Allard Project. “Joe Allard.” S.f. En línea. Disponible en: <http://www.joeallard.org/> (1 de marzo de 2005).

Theodore Presser Company. S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.presser.com/Composers/info.cfm?Name=ROBERTMUCZYNSKI#Works>  
(14 de marzo de 2006).

“The University of Kansas.” *School of Fine Arts Department of Music and Dance*. 23 de junio de 2005. En línea. Disponible en: <http://www.ku.edu/~sfa/mad/faculty/barnes.html>  
(20 de octubre de 2005).

“Thunder Bay Ensemble.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.thunderbayus.org/about.html> (2 de noviembre de 2005).

T. J. Anderson Composer. S.f. En línea. Disponible en: [www2.emji.net/tjanderson/](http://www2.emji.net/tjanderson/) - 4k – (9 de octubre de 2005).

“Tommaso Bruno.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.ijm.it/b.tommaso.html> (21 de abril de 2006).

“Tonino Tesei.” S.f. En línea. Disponible en: [http://www.teatrodellmuse.org/-1-italian/pop-up/biografie0/TONINO-TESEI.doc\\_cvt.htm](http://www.teatrodellmuse.org/-1-italian/pop-up/biografie0/TONINO-TESEI.doc_cvt.htm) (21 de abril de 2006).

Tony Davis. “Andy Chorleton.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www153.pair.com/bensav/Interpretes/Davis.T.html> (26 de mayo de 2005).

Tonsättare. “Jazz.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.stefanjohnsson.webb.se/> (14 de junio de 2006).

“Tony Davis.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.opus102.com/Interpretes/Davis.T.html> (24 de mayo de 2006).

To the Fore Publishers. “*John David Lamb-Sonata for Soprano Saxophone and Piano*.” S.f.

En línea. Disponible en: <http://members.aol.com/tothefore/> (1 de marzo de 2006).

Tritone Press and Tenuto publications. 28 de noviembre de 2004. En línea. Disponible en:

<http://www.tritone-tenuto.com/deason.htm> (23 de noviembre de 2005).

“Turnage, Mark Anthony.” *Radio Beethoven*. S.f. En línea. Disponible en:

[http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=281](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=281) (8 de junio de 2006).

UMP Composers. “Simon Bainbridge.” S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.ump.co.uk/bainbridge.htm> (23 de mayo de 2006).

- University Libraries. *Music Theory & Analysis Reference Sources*. 22 de abril de 2003. En línea. Disponible en:  
<http://www.uarts.edu/stuserv/libraries/resources/subjectguides/MusicLibrary/mthanref.html> (11 de abril de 2005).
- University Musical Society. "Louis Andriessen in concert." S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.ums.org/secondary/season/artist/artistpage.asp?pageid=303> (23 de mayo de 2006).
- University of Northern Iowa. "Department of Physics, Roger J. Hanson." En línea. Disponible en: <http://www.physics.uni.edu/hanson.shtml> (16 de marzo de 2005).
- UTSA-Department of music. "*David Heuser*." S.f. En línea. Disponible en:  
<http://music.utsa.edu/Faculty/heuser/index.html> (22 de febrero de 2006).
- Vangelis Katsoulis. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.vangeliskatsoulis.gr/index2.html> (23 de mayo de 2006).
- Veit, Richard. "Griffin Campbell Presents Saxophone Recital Feb. 23." *Baylor University*. 18 de febrero de 1999. En línea. Disponible en:  
<http://www.baylor.edu/pr/news.php?action=story&story=2505> (24 de febrero de 2006).
- Victor Morosco. *Recordings*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.morsax.com/recordings.html> (13 de marzo de 2006).
- Victor Morosco. *Compositions*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.morsax.com/compran.html> (13 de marzo de 2006).
- Victor Morosco. *Biography*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.morsax.com/bio.html> (13 de marzo de 2006).
- Vilchez, Chema. "La Escala Mayor y los Modos Griegos (1ª Parte)." *Instrumentos y Sonido Profesional*. S.f. En línea. Disponible en: <http://www.ispmusica.com/articulo.asp?id=79/> (5 de junio de 2005).
- Walla College Department of music. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.wwc.edu/academics/departments/music/faculty/diamond.php> (3 de noviembre de 2005).
- Walter-Simmons.com. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.walter-simmons.com/muczynski.htm> (14 de marzo de 2006).
- WeblaOpera. *Compositores J*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.weblaopera.com/compositores/compoJ.htm> (1 de junio de 2005).

- “Werner Wolf Glaser.” *Ny side I*. S.f. En línea. Disponible en:  
[http://hjem.get2net.dk/Brofeldt/Catalogue\\_g.htm](http://hjem.get2net.dk/Brofeldt/Catalogue_g.htm) (14 de junio de 2006).
- “Werner Wolf Glaser.” *Svensk Musik*. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.stim.se/avd/mic/prod/personer.nsf/a7137b1c99bbacbe4125656a00368f66/5aa1efa709d52c6441256492002d2449!OpenDocument> (14 de junio de 2006).
- “Western Oregon University. Music Faculty.” S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.wou.edu/las/creativearts/music/bergero.htm> (26 de octubre de 2005).
- “¿Who is David Dramm?” Long Biography *www.DAVIDDRAMM.COM*. S.f. En línea.  
Disponible en: <http://www.daviddramm.com/> (2 de febrero de 2006).
- “Who is Louis Andriessen?” S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.londonsinfonietta.org.uk/andriessen-online/composer.html> (23 de mayo de 2006).
- “Wojciech Kilar.” *Polish Music Center*. S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.usc.edu/dept/polish\\_music/composer/kilar.html](http://www.usc.edu/dept/polish_music/composer/kilar.html) (9 de junio de 2006).
- Women Band Directors International-WBDI Honorary Members. S.f. En línea. Disponible en: [http://womenbanddirectors.org/main\\_info.html](http://womenbanddirectors.org/main_info.html) (25 de mayo de 2005).
- World Concert Artist Directory. “Bjorn Kruse.” S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.concertartist.info/bio/KRU001.html> (8 de junio de 2006).
- WILLIAM DUCKWORTH-scores. S.f. En línea. Disponible en:  
<http://www.monroestreet.com/duckworth/mnnscore.html> (2 de febrero de 2006).
- Williams Karlins. *Tritone Press & Tenuto Publications*. 23 de Enero de 2005. En línea.  
Disponible en: <http://www.tritone-tenuto.com/karlins.htm> (24 de febrero de 2006).
- “Wlodzimierz Kotonski.” *Polish Music Center*. Junio 2005. En línea. Disponible en:  
[http://www.usc.edu/dept/polish\\_music/composer/kotonski.html](http://www.usc.edu/dept/polish_music/composer/kotonski.html) (9 de mayo de 2006).
- “Wlodzimierz Kotonski.” *Radio Beethoven*. S.f. En línea. Disponible en:  
[http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia\\_persona.cgi?id=643](http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=643) (9 de mayo de 2006).
- Wolf, George. “*La música de Michael Cunningham*.” 10 de abril de 2001. En línea.  
Disponible en: <http://www.saxalliance.org/mhonarc/msg00163.html> (3 de noviembre de 2005).

Works by Donald Erb. “*Donald Erb: Works.*” S.f. En línea. Disponible en:

<http://my.en.com/~jaquick/djeworks.html> (5 de febrero de 2006).

WVU Alumni. S.f. En línea. Disponible en:

[http://alumni.wvu.edu/awards/academy/1994/jay\\_chattaway/](http://alumni.wvu.edu/awards/academy/1994/jay_chattaway/) (2 de noviembre de 2005).

WWW.KARENSTREET.COM. *Biography.* S.f. En línea. Disponible en:

<http://www.karenstreet.com/> (8 de junio de 2006).

Yale University Music Library. *Archival Papers in the Music Library of Yale University 1994.* 12 de junio de 2003. En línea. Disponible en:

<http://www.library.yale.edu/musiclib/archival.htm#templeton> (25 de mayo de 2005).

Youngrok LEE. “Friedrich Gulda (16th May 1930~27th Jan. 2000).” 20 de marzo de 2001.

En línea. Disponible en: <http://my.dreamwiz.com/fischer/Gulda/gulda-e.htm> (6 de junio de 2005).

#### VII. 4. Libros

Aebersold, Jamey. *Classic Songs from the Blue Note Jazz Era.* Vol. 38: COLTRANE, John, *Blue Train*, 1957. New Albany, IN (USA): Jamey Aebersold Inc., 1986.

Aebersold, Jamey. *Latin Jazz.* Vol. 74. USA: Jamey Aebersold Jazz Inc., 1996.

Bergonzi, Jerry. *Jazz Line.* USA: Avance Music, s.f.

Bergonzy, Jerry. *Melodic Structures.* Vol. 1. USA: Advance music, 1994.

Blanquer, Amando. *Técnica del contrapunto.* Madrid: Real Musical, 1991.

Blaxter, Loraine et al. *Cómo se hace una investigación.* Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2000.

Booth, Wayne C, et al. *Cómo convertirse en un hábil investigador.* Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2001.

Calvo-Manzano Ruiz, Antonio. *Acústica Física-Musical.* Madrid: Real Musical, 2002.

Charles Soler, Agustín. *Análisis de la música española del siglo XX, En torno a la generación del 51.* Valencia: Rivera Editores, 2002.

Chautemps, Jean Louis, Daniel Kientzy, y Jean Marie Londeix. *El Saxofón.* París: éditions Jean-Claude Lattès, 1987. 2ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1990.

Delamont, Gordon. “*Modern twelve-tone technique*”. New York: Kendorn Music Inc., 1973.

De la Motte, Diether. *Contrapunto.* Barcelona: Idea Books, S.A., 1998.

- Eco, Humberto. *Cómo se hace una tesis*. 6ª rtp (2005). Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2001.
- Enciclopedia Salvat de Grandes Temas, La Música Contemporánea*. Vol. 22. Barcelona: Salvat Ediciones, 1973.
- Franco, Enrique. *La música en los Estados Unidos*. Colección "O CRECE O MUERE". Vol. 76. Madrid: Ateneo, 1955.
- Friedland, Ed. *Expanding Walking Bass Line*. Milwaukee: Hal-Leonard Corporation, 1993.
- Gérard, Michel (Traducción: María de la Paz Díaz González). *Ibert*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., pp. 85-86.
- Goodman, Benny. *The Kingdom of Swing*. Nueva York: Stackpole, 1939; rpt. Nueva York: Ungar, 1961.
- Grigson, Lionel. *A Charlie Parker Study Album*. 1ª ed. 1956, 2ª ed. 1984. USA: Atlantic Music Corp., 1986.
- Herrera, Enric. *Técnicas y arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona: Antoni Bosch, editor, S.A, 1995.
- . *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Vol. 1. 6ª ed. 1993. Barcelona: Antoni Bosch Ediciones, Aula de Música, s.f.
- . *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Vol. 2. 1ª ed. 1987. Barcelona: Antoni Bosch Ediciones, Aula de Música, 1993.
- Iturralde, Pedro. *324 Escalas para la improvisación de jazz*. 2ª ed. 1992. Madrid: Opera Tres Ediciones Musicales, 1990.
- Jaffe, Andy. *Jazz Harmony*. USA: Avance Music, 1996.
- Jazz Artist Series. *The Artistry of John Coltrane*. Nueva York: The Big 3 Music Corporation, 1979.
- Kenp, Anthony E. *Aproximaciones a la Investigación en Educación Musical*. Buenos Aires: ISME/Collegium Musicum, 1993, p. 8.
- Lester, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Joel Lester, 1989. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- Leger, Fernand., illus. en *La Música Contemporánea*. Barcelona: Salvat Ediciones, 1973, p.113.
- Londeix, Jean-Marie. *Hello! Mr. Sax*. París: Alphonse Leduc & Cie, 1989.
- Londeix, Jean-Marie. *Repertoire Universel de Musique pour Saxophone 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2003.

- Marco, Tomas. *Historia General de la Música, El Siglo XX*. England: Penguin Books Ltd., 1966. 1ª ed. 1972, 2ª ed. 1977, 3ª ed. 1983. Madrid: Ediciones Istmo, 1972.
- Mezz Mezzrow, Milton; Bernard, Wolfe. *La Rage de vivre*. París: Corrêa, 1950, p. 44.
- Morgan, Robert P. *La Música del Siglo XX*. USA: W.W.Norton & Company Inc., 1991. 2ª ed. 1999. Barcelona: Ediciones Akal, S.A., 1994.
- Pérez, Mariano. *Comprende y ama la música*. 1ª ed. 1979, 2ª ed. 1981, 3ª ed. 1982, 4ª ed. 1982, 5ª ed. 1983, 6ª ed. 1985, 7ª ed. 1986, 8ª ed. 1987, 9ª ed. 1988, 10ª ed. 1989, 11ª ed. 1990, 12ª ed. 1992, 13ª ed. 1993. Madrid: SGEL-EDUCACIÓN, 1979.
- Perrin, Marcel. *Le Saxophone, son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*. París: Editions d'Aujourd'hui, 1977.
- Persichetti, Vicent. *Armonía del siglo XX* (1961). Madrid: Real Musical, 1995.
- Randel, Michael. *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Ed. Alianza, 1997.
- Reti, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad y Pantonalidad, Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 1965.
- Phillips, Estelle M., y Derek S. Pugh. *Cómo obtener un doctorado*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2001.
- Ricker, Ramon. *Pentatonic Scales for Jazz Improvisations*. USA: Estudio Publications Recording, Inc., 1975.
- Ronkin, Bruce, y Frascotti, Robert. *The Orquestral Saxophonist*. Vol. 1. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984.
- . *The Orquestral Saxophonist*. Vol. 2. Cherry Hill, NJ: Roncorp, Inc., 1984.
- Rorem, Ned. *Picnic on the Marne*. New York: Boosey & Hawkes, 1983.
- Sargeant, Winthrop W. *Jazz, Hot and Hybrid*. Nueva York: Arrow Editions, 1938. Nueva York: Da Capo, 1975.
- Schöenberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones S.A, 1963. Huelva: Idea Books S.A., 2005.
- . (Rev. Leonard Etein). *Funciones Estructurales de la armonía*. Barcelona: Idea Música, 1999.
- Schuller, Gunther. *Early Jazz*. Nueva York: Oxford University Press, 1968; reimp. 1986. *El Jazz, sus raíces y su desarrollo*. Buenos Aires: Victor Leru, 1973.
- Spera, Dominic. *Learning Unlimited Jazz Improvisation Series, Blues and the Basics*. Nivel 1. Minnesota: Hal Leonard Publishing Corporation, 1975.
- . *Jazz Improvisation Series, Making the Changes*. Minnesota: Hal Leonard Publishing Corporation, 1977.

- Stearns, Marshall W., *The Story of Jazz*. Nueva York: Oxford University Press, 1957.  
*Historia del Jazz*. Barcelona: Ave, 1965.
- Tirro, Frank. *Historia del Jazz Clásico*. USA: W. W. Norton & Company, Inc., 1993.  
Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001.
- . *Historia del Jazz Moderno*. USA: W.W.Norton Company Inc., 1993. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, s.l., 2001.
- Torrens, Jordi. *Armonía Moderna y otros cuentos*. Barcelona: Yelos, 2000.
- Umble, James C. *Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone*. Cherry Hill, NJ: Roncorp Publications, 2000.
- Vari, Autori. *Berio*. A cura de Enzo Restagno. Torino: Ed. EDT, 1995.
- William W., Austin. *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc., 1966, p. 178.
- Zano, Anthony. *Struttura Della Musica Moderna*. Ancona, Italia: Edizioni Bèrben, 1973.

## VII. 5. Partituras

- Aashford, Theodore. *American Folksong Suite*. USA: Southern Music Co., s.f.  
[www.southernmusic.com](http://www.southernmusic.com)
- . *Avanced Rhythms*. MA: Dorn Publications, s.f. [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- . *Jazz Progressive Studies*. N.p., s.f.
- . *3 Octava scales & chords*. Nueva York: Charles Colin Music Publications, 1947.  
[www.charlescolin.com](http://www.charlescolin.com)
- Ah, Robert D. *Dark Blue*. N.p., 2003.
- Albrich, William. *DOO-DAH*. USA: Dorn Publications, 1977.
- Alessandrini, Pierluigi. *Air-Dance*. Ortigara (Italia): Pizzicato Edizioni Musicali, s.f.  
[www.pizzicato.com](http://www.pizzicato.com)
- . *Blues for sax*. N.p., s.f.
- . *5 Etudes jazz*. Italia: College Music Edizioni Musicali, 1988.
- . *Ellingtoniana*. N.p., s.f.
- . *Improvisation & Sax in jazz*. N.p., s.f.
- . *Traditione-Blues*. Ancona : Edizinoni Bèrben, s.f. [www.berben.it](http://www.berben.it).
- . *Trilogie*. Italia: College Music Edizioni Musicali, 1988.
- Alís, Román. *Ámbitos Op. 135*. Madrid: EMEC (Editorial de Música Española Contemporánea), 1982.

- . *Saxosas*. Valencia: Piles, 1997.
- Allerme, Jean-Marc. *Jazz Attitude-40 jazz etudes*. París: Lemoine, 2002.
- Amram, David. *Trio*. USA: Editions Peter, 1965. [www.edition-peters.com](http://www.edition-peters.com)
- . *Ode to Lord Buckley*. USA: Editions Peter, 1980. [www.edition-peters.com](http://www.edition-peters.com)
- . *After the Fall*. USA: Editions Peter, s.f. [www.edition-peters.com](http://www.edition-peters.com)
- Amsallem, Frank. *The Chunnell*. Francia: FRAM Publishing/BMI/Sacem, 1995.
- . *The Farewell*. Francia: FRAM Publishing/BMI/Sacem, 1999.
- Anderson, Thomas Jefferson. *Intermezzi*. Alemania: Bote & Bock KG, 1983.
- . *Re-creation*. Nueva York: Composers' Facsimile Edition, 1978.
- . *Variations of a Theme by M. B. Tolson*. Nueva York: Composers' Facsimile Edition, 1974.
- . *What Ever Happened to the Big Bands?* Alemania: Bote & Bock KG, 1991.
- Anderson, Tommy Joe. *Bop in 2*. USA: Arizona University Publications, 1998.  
[www.aurec.com](http://www.aurec.com)
- Andriessen, Louis. *On Jimmy Yancey*. Holanda: Donemus, 1973. [www.muzyekgroep.nl](http://www.muzyekgroep.nl)
- . *Hoketus*. Holanda: Donemus, 1977. [www.muzyekgroep.nl](http://www.muzyekgroep.nl)
- . *Hout*. Holanda: Donemus, s.f. [www.muzyekgroep.nl](http://www.muzyekgroep.nl)
- Andritsakis, Plato. *3 Pieces for jazz trio*. N.p., 1980-81.
- . *Walk I for jazz trio*. N.p., 1989- 90.
- . *Walk II for jazz trio*. N.p., 1990- 91.
- . *Walk III for jazz trio*. N.p., 1992- 93.
- Ángulo, Manuel. *Bisonante*. Madrid: Mundimúsica, 1983.
- Arnold, Jay. *Jazz Saxophone Basics for Improvisation*. USA (Medfield MA 02052): Dorn Publications, 1982. [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- . *Jazz Saxophone Studies in Improvisation*. USA (Medfield MA 02052): Dorn Publications, 1982. [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- Aubin, Francine. *Nocturne en forme de blues*. Francia: Editions Robert Martin, 1986.  
[www.edrmartin.com](http://www.edrmartin.com)
- Ausejo, Cesar. *Sax-Fantasy*. Madrid: Mundimusica, 1991.
- Austin, Larry. *Homecoming*. USA: American Composers Alliance, 1959.
- . *Improvisations for Orchestra and Jazz Solist*. N.p., s.f.
- . *J.B.Larry Plus*. Medfield, MA: Dorn Publications, s.f.
- . *Tarogato!* N.p., 1997.
- Avignon, Jean. *Spiritual et Danse exotique*. París: Editions Billaudot, 1967.

- [www.billaudot.com](http://www.billaudot.com)
- Bach, Jan. *Helix*. USA: Meadow Music, 1983.
- . *My very first Solo*. USA: Meadow Music, 1983.
- Bäck, Sven-Erik. *Bagateller-Elegi*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1961.
- [www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- . *Dithyramb*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1989. [www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- . *Elegí*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1952. [www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- Babbitt, Milton. *All Set*. Nueva York: Associated Music Publishers Inc., 1963.
- Badings, Henk. *Concierto*. Ámsterdam: Donemus, 1952.
- Baile, Paul. *Jazz-10 Thèmes et improvisations*. París: Salabert, 1990.
- Baker, David Nathaniel. *Concerto*. USA: School of Music Indiana University, 1987.
- . *Ellingtones*. USA: Dusiorane Music, 1987.
- . *Faces of the Blues*. Netherlands: Musica Mundana Verlang, 1988.
- Banks, Donald. *Equation I*. Canadá: BMI Canada Ltd, 1964.
- Banter, Harald. *Konzert*. N.p., 1930.
- . *Phönix*. Alemania: Bote & Bock KG, 1989.
- Bardez, Jean-Michel. *Saxyphrage*. N.p., 1984.
- Bariller, Robert. *Fan'Jazz*. París: Alphonse Leduc & Cie, 1962.
- . *Rapsodia Bretonne*. París: Alphonse Leduc & Cie, 1953.
- Bark, Jan. *Ost-funk*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1964. [www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- Barnes, James. *Arioso and Presto, Op.108*. USA: Southern Music Company, 2000.
- Barnes, Milton. *Medley from Blood and Guts*. Canadá: Canadian Music Center, 1979.
- [www.musiccenter.ca](http://www.musiccenter.ca)
- Barraine, Elsa. *Improvisation*. París: Gerard Billaudot Editeur, 1947.
- Barret, Eric. *Quatuor Kavisilaq*. París: Salabert, 1993.
- . *Solos jazz-10 Pieces*. París: Lemoine, 1993.
- Bartels, Alfred. *Music for Symph. And Jazz Orch, Op. 4*. N.p., s.f.
- Basteau, Jean-François. Francia: Editions Robert Martin, 1986. [www.edrmartin.com](http://www.edrmartin.com)
- Bay, Bill. *Jazz Sax Studies*. Alemania: Heinz Dreschler, 1979.
- . *Sax Improvisations*. Alemania: Heinz Dreschler, s.f.
- Bell, Larry. *Caprice N°5, op.57*. N.p., 2000.
- . *Mahler in Blue Light*. N.p., 1996.
- Benfall, Stephen. *Blues at Eleven*. Australia: Australian Music Center, s.f.

- [www.amcoz.com.au](http://www.amcoz.com.au)
- Bennett, David. *Concerto en G. Minor*. Nueva York: Carl Fisher, 1939. [www.carlfischer.com](http://www.carlfischer.com)
- . *Latinata*. Miami: Brothers Publications, 1956. [www.warnerbrospublications.com](http://www.warnerbrospublications.com)
- . *Modern*. Nueva York: Carl Fisher, s.f. [www.carlfischer.com](http://www.carlfischer.com)
- . *Sax Soliloquy*. San Antonio, USA: Southern Music Co., s.f. [www.southernmusic.com](http://www.southernmusic.com)
- . *Saxophone Royal*. San Antonio, USA: Southern Music Co., s.f. [www.southernmusic.com](http://www.southernmusic.com)
- . *Saxophone Symphonette*. Nueva York: Carl Fisher, 1937. [www.carlfischer.com](http://www.carlfischer.com)
- Bennet, Richard Rodney. *Conversations*. Inglaterra: Universal Edition, 1961.
- [www.universaledition.com](http://www.universaledition.com)
- . *Comedia I*. Inglaterra: Universal Edition, 1972.
- [www.universaledition.com](http://www.universaledition.com)
- . *Concerto for Stan Getz*. N.p., 1927-90.
- . *Jazz Pastorale*. Inglaterra: Universal Edition, 1969.
- [www.universaledition.com](http://www.universaledition.com)
- Bentzon, Niels Viggo. *Emancipatio, op. 471*. Alemania: Wilhelm Hansen, 1985.
- . *Sonata, op.320*. Alemania: Wilhelm Hansen, 1973.
- . *Sonata, op. 478*. Alemania: Wilhelm Hansen, 1985.
- . *Sonata, op. 484*. Alemania: Wilhelm Hansen, 1985.
- . *Sonata, op. 485*. Alemania: Wilhelm Hansen, 1986.
- . *Sonata, op. 540*. Alemania: Wilhelm Hansen, 1989.
- . *Sonatina, op.498*. Alemania: Wilhelm Hansen, 1986.
- Berger, David. *Contemporani Jazz Studies*. USA: Dorn Publications, s.f. [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- . *Caleb and Kate*. USA: Western International Music, s.f.
- Bergeron, Thomas. *Mukilteo and Tadasana*. N.p., 2000.
- . *Saxalone 3: "Rubber Waltz"*. Teal Creek Music, 1996.
- Berio, Luciano. *Sequenza VIIIb*. Milán: Universal Edition, 1995.
- . *Sequenza VIIa*, 1969. Milán: Universal Edition, 1995.
- . *Sequenza IXa*. Milán: Universal Edition, 1980.
- . *Sequenza IXb*, 1ª ed.1980. Milán: Universal Edition, 1987.
- Bestor, Charles. *Suite for alto saxophone & percusión*. USA: Dorn Publications, 1982.
- [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- Blacher, Boris. *Jazz-Koloraturen*. Berlín: Bote & Bock, 1929.
- Bland, Leland. *Jazz Suite*. USA: Dorn Publications, 1999. [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- Blatny, Pavel. *D-E-F-G-A-H-C*. Praga: Czech Music Information Center, s.f. [www.musica.cz](http://www.musica.cz)

- . *Dialogue*. Medfield MA: Dorn Publications, 1964. [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- . *Pour Ellis*. Medfield MA: Dorn Publications, 1966. [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- Bolling, Claude. *Le Papillon*. USA: Hal Leonard Publ. Corp., 1994. [www.halleonard.com](http://www.halleonard.com)
- Bonneau, Paul. *Caprice en forme de vals*. París: Alphonse Leduc, 1944.
- . *2 Caprices en forme de vals*. París: Alphonse Leduc, 1950-1980.
- . *Concerto*. París: Alphonse Leduc, 1944.
- . *Pièce concertante dans l'esprit jazz*. París: Alphonse Leduc, 1944.
- Boone, Benjamin. *The Gospel Hour*. USA: VRMusic, 1991.
- Boutry, Roger. *Divertimento*. París: Alphonse Leduc & Cie, 1964.
- Bozza, Eugène. *Diptyque*. París: Alphonse Leduc & Cie, 1970.
- Brant, Henry Dreyfus. *Barricades*. N.p., 1961.
- . *Concerto*. Nueva York: American Composer Alliance, 1941. [www.composers.com](http://www.composers.com).
- . *Dialogue in the Jungle*. N.p., 1964.
- . *From Bach's Menagerie*. N.p., 1974.
- . *Millennium*. Nueva York: MCA Music Publishing, s.f.
- . *Nomad*. N.p., 1974.
- . *Strength through Joy in Dresden*. N.p., s.f.
- . *Underworld*. N.p., 1963.
- . *Rhapsody*. Miami: CPP/Belwin Music, 1949.
- Brady, Timothy. *Two Chords Less Than a Blues*. Canadá: Canadian Music Center, 2000.  
[www.musiccenter.ca](http://www.musiccenter.ca)
- . *Blue Melismas*. Canadá: Canadian Music Center, 2001.  
[www.musiccenter.ca](http://www.musiccenter.ca)
- Brandon, Seymour. *Two Vignettes*. N.p., s.f.
- Brandolica, Ljubomir. *Improvizacija*. N.p., 1959.
- Brant, Henry Dreyfus. *Strength through Joy in Dresden*. N.p., s.f.
- Brazinski, Frank William. Nueva York: Brazinmusikanta Publications, s.f.
- Brophy, Gerard. *We Bop*. N.p., 1995.
- Brúñete, Sonny. *Jazz Base Music*. N.p., 1978.
- Bührer, Alexander. *Improvisation*. N.p., 1997.
- Buyle, Erik. *Swing, Solf and Jazzy*. Bélgica: Andel Uitgave, 1993.
- Byrne, Andrew. *Introduction, Blues & finale*. Inglaterra: Hinrichsen, 1966.
- Caltabiano, Ronald. *Concerto*. USA: Merium Music, 1983.
- Casas, P. *Cuatro improvisaciones*. N.p., 1997.

- Caravan, Ronald L. *Soliloquy & Celebration- "A tribute to the Classic Jazz Saxophonist Paul Desmond"*. USA: Ethos Publications, 1996.
- Carisi, John. *Counterpoise No. 1*. N.p., 1948.
- . *Quartet No. 1*. New York: New York Saxophone Quartet, 1965.
- . *Yamaha Suite*. N.p., s.f.
- Carney, Harry Howell. *Harry Carney's Warm-Up Meted*. New York: New York Public Library, s.f.
- . *Warm Up*. Nueva York: MCA Music Publishing, s.f.
- Cavanna, Bernard. *Goutte d'or blues*. París: Salabert, 1985.
- Cesarini, Franco. *Aubade Op. 15*. N.p., 1993.
- Chapple, Brian. *A Bit of a Blow*. N.p., s.f.
- Charles Soler, Agustín. *Strength*. Valencia: Rivera, 1994.
- Chattaway, Jay. *The Prize*. N.p., 1988.
- Chorleton, Andy. *Jazz fugue*. N.p., s.f.
- . *Sonata*. N.p., s.f.
- Clay, Paul. *Wrong Be-Bop*. N.p., 2002.
- Cockcroft, Barry. *Black and Blue*. Australia: Reed Music, 1995. [www.reedmusic.com](http://www.reedmusic.com)
- Coco, Remigio. *Rag-time*. N.p., 1987.
- Collet, Philippe. *Poor Elise d'après un thème de L. van Beethoven*. N.p., 1985.
- Collier, Graham. *Blue Bird Pumpkin*. N.p. s.f.
- . *Still-life with Dove*. USA: Advance Music, 1990.
- Constant, Marius. *Concertante*. París: Editions Leduc, 1978.
- Conyngham, Barry. *Jazz Ballet*. Nueva York: Universal Edition, 1964.
- Corea, Chick. *The Chick Corea Classics, Spain*. Frankfurt del Main: Litha Music, 1973, pp. 3-5.
- Courover, Bernard *Improvisation*. Bélgica: Hebra Music, 1986.
- Cowles, Colin E. *On the Other Hand*. Medfield (USA): Dorn Publications, 1985. [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- Creston, Paul. *Sonata, Op. 19*. USA: Shawnee Press, Inc., 1939.
- Cunningham, Michael G. *Cat Feet-Jazz Piece*. Nueva York: Seesaw Music Corporation, s.f.
- . *Miro Gallery-Jazz Piece*. Nueva York: Seesaw Music Corporation, 1984.
- . *Shorty-Jazz Piece*. Nueva York: Seesaw Music Corporation, s.f.
- Curti, Guido. *Swinging saxophone*. Chicago IL: Cole Publishing Co., s.f.

- Curtis-Smith, Curtis Otto Bismarck. *Sundry Dances*. N.p., s.f.
- Dakin, Charles. *Straight Jazz*. Dorn Publications, 1981.
- Davidson, Lachlan. *Ballad and Blues*. N.p., s.f.
- Davis, Rick. *Concerto*. N.p., 1966.
- Daneels, François. *Aria y valse de jazz*. Alemania: Schott, 1986.
- Dannenberg, Torsten. *Skizze No 1*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1964.  
[www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- Deason, David. *Blues-Walk*. N.p., 1984.
- . *Jazz Partita*. N.p., 1983.
- Debussy, Claude. *Le Petit nègre*. París: Alphonse Leduc & Cie, s.f.
- . *Rhapsodie*. París: Durand, 1904.
- Decruck, Maurice & Fernande Breilh. *12 Dúos*. París: Editions de Paris, 1934.
- De Jong, Hans. *Concertino da camera*. Alemania: P. J. Tonger, 1993.
- De Young, Lynden. *Introduction, Blues and Finale*. Medfield (USA): Dorn Publications, 1987. [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- Dela, Maurice. *Divertimento*. Canadá: Canadian Music Center, 1972. [www.musiccenter.ca](http://www.musiccenter.ca)
- Delamont, Gordon Arthur. *Three Entertainments*. Delevan, NY: Kendor Music, s.f.  
[www.kendormusic.com](http://www.kendormusic.com)
- Denisov, Edison. *Sonate*. París: Alphonse Leduc & Cie, 1973.
- Denisov, Edison. *Sonate*. París: Gérard Billaudot, 1995.
- Desenclós, Alfred. *Prélude, Cadence et Finale*. París: Alphonse Leduc, 1956
- . *Quatuor*. París: Alphonse Leduc, 1964.
- Desportes, Ivonne. *L'Horloge jazzante*. París: Billaudot, 1984.
- Devreese, Frédéric. *Ostinati*. París: Billaudot, 1998.
- . *Sax Blues* París: Billaudot, 1998.
- Diemente, Edgard. *Quartet in Memory Fl. O'Connor*. Nueva York: Okra Music, 1967.
- Di Novi, Eugene. *Blues*. N.p., 1964.
- Dobbins, Hill. *Prelude VII*. Alemania: Advance Music, 1996.
- . *Prelude XIII*. Alemania: Advance Music, 1997.
- . *Prelude VII*. Alemania: Advance Music, 1996.
- . *Sonata*. Alemania: Advance Music, 1990.
- Donatoni, Franco. *Hot*. Italia: Ricordi & Co., 1989. [www.ricordi.com](http://www.ricordi.com)
- Dousa, Eduard. *Jazz tones*. N.p., s.f.
- Drama, David. *Master bop blaster, for Harper & saxophone quartet*. USA: Donemus, 1992.

[www.muzeikgroep.nl](http://www.muzeikgroep.nl)

Dankworth, John. *Fairoak Fusion*. N.p., 1979.

Davis, Toni. *Nocturnal*. N.p., s.f.

---. *Sonata*. N.p., s.f.

D’Rivera, Paquito. *Elegy to Eric Dolphy*. Internacional Opus, 1976.

[www.internationalopus.com](http://www.internationalopus.com)

---. *New York Suite*. N.p., 1987.

---. *Wapango*. N.p., 1975.

Dubois, Pierre-Max. *Six Caprices*. París: Alphonse Leduc, 1968.

Duckworth, William. *Pitt Country Excursions*. Nueva York: Seesaw Music Corporation, 1972.

---. *Midnight Blue*. N.p., 1976.

Duro, Stephen. *Just Jazz I & II*. Londres: J & W Chester Music, s.f. [www.chestermusic.com](http://www.chestermusic.com)

Dykstra, Brian. *Two Rags and an Interlude*. N.p., 1997.

Edmondson, John Baldwin. *Essay in Blue*. Delevan NY: Kendorn Music, 1981.

[www.kendornmusic.com](http://www.kendornmusic.com)

---. Scottsdale (Arizona): Queenwood Publications, 1989.

[www.queenwood.com](http://www.queenwood.com)

Eimert, Herbert. *Tanzmusik*. Alemania: Breitkopf & Härtel, 1926. [www.breitkopf.de](http://www.breitkopf.de)

---. *Der weisse Schwan*. Alemania: Breitkopf & Härtel, 1926.

Ellis, Donald. *Improvisational Suite No 1*. Nueva York: MJQ Music, s.f.

Ellis, James. *Dixieland Duet*. Medfield (USA): Woowind Service, [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)

Engelmann, Hans Ulrich. *Black Invocations*. Alemania: Breitkoft & Härtel, 1995.

[www.breitkoft.de](http://www.breitkoft.de)

Erb, Donald. *Concert Piece No. 1*. N.p., s.f.

---. *Hexagon*. Canadá: Canadian Music Center, 1963.

---. *Quartet*. Canadá: Canadian Music Center, 1961.

---. *I “Mixed-Media”: Fission*. N.p., s.f.

Evans O. A. *Jazz-Intermezzo*. Frankfurt: Wilhelm Zimmerman, s.f.

---. *99 Breaks*. Frankfurt: Wilhelm Zimmerman, s.f.

Escher, Wolf. *20 Jazz-trios*. N.p., s.f.

Farberman, Harold. *For Eric and Nick*. N.p., 1964.

---. *Concerto*. N.p., 1965.

Fedele, Ivan. *Magic*. Suvini Zerboni, 1975. [www.esz.it](http://www.esz.it)

- Ferran, Ferrer. *Variaciones sobre un Tema de Blanquer*. Valencia: Rivera, 1998.
- . *Sonatina Parsax*. París: Editions Combre, 1997.
- . *Concierto del Simún*. Holanda: Molenaar Edition BV, 1998.
- . *Saxiland*. Valencia: Rivera, 2000.
- . *Variaciones sobre un Tema de Blanquer*. Valencia: Rivera, 1998.
- . *Tartaglia*. Valencia: Piles, 1999.
- . *Ofrena a Bach*. Valencia: Rivera, 2000.
- . *Jovintud*. Valencia: Rivera, 2000.
- . *Redsaxman*. Holanda: Ibermúsica, 2005.
- Ferrari, Luc. *Tautologos III*. N.p., 1969.
- . *Apparitions et disparitions mystérieuses d'un accord*. París: Editions Musicales Transatlantiques, 1979.
- Fiorenza, Edouard. *Soundscape Suite for Jazz Quartet*. Medfield MA: Dorn Publications, s.f.  
[www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- Fischer, Eric. *Blue*. N.p., 1980.
- . *Spleen-Cité d'hivern-Vers la vraie vie-La Reine morte*. N.p., 1984.
- Flothuis, Marius. *Negro Lament, Op. 49*. CZ Amsterdam, Netherlands: Donemus, 1953.
- Folkman, F. *Saxtus 12 Jazz Duets*. Alemania: Editions Daros, s.f.
- Frackenpohl, Arthur. *Three Waltzes*. Delevan: Kendor Music, 1994.
- . *Christmas Jazz Suite*. USA: Theodore Presser Company, s.f.  
[www.presser.com](http://www.presser.com)
- . *Ragtime Suite*. USA: Shawnee Press, s.f. [www.shawneepress.com](http://www.shawneepress.com)
- . *Two Rag*. USA: Shawnee Press, s.f. [www.shawneepress.com](http://www.shawneepress.com)
- Frampton, Roger. *Double Dreaming*. N.p., 1966.
- Freedman, Harry. *Celebration*. Canadá: Canadian Music Center, 1977. [www.musiccenter.ca](http://www.musiccenter.ca)
- Garrido, Pablo. *Jazz Window*. N.p., s.f.
- Garrido, Tomás. *Tiento, glosas y ensalada sobre cantos del morrón de la noche*. N.p., 2001.
- . *Recercada sobre el canto IIº del morrón de la noche*. N.p., 2002.
- Gaslini, Giorgio. *Magnificat*. Nueva York: Universal Edition, 1963.  
[www.universaledition.com/usa](http://www.universaledition.com/usa)
- . *Silver concert*. N.p., 1992.
- Geller, Herb. *Chord Book for C, B & Eb Instruments*. Mainz: Schott, s.f.  
[www.schott.online.com](http://www.schott.online.com)
- . *Cross Over-Jazz and Rock Training*. Mainz: Schott, s.f. [www.Schott.online.com](http://www.Schott.online.com)

- . *Improvisationanleitung*. Mainz: Schott, s.f. [www.Schott.online.com](http://www.Schott.online.com)
- . *18 Play-Along Duos*. Mainz: Schott, s.f. [www.Schott.online.com](http://www.Schott.online.com)
- Gillis, Glen H. *Meta-Morphi III*. N.p., 2001.
- Gill, Matthew D. *Jazz Songs-Book II*. N.p., s.f.
- Giuffre, Jimmy. *Fine*. Nueva York: MJQ Music, s.f.
- . *Four Brothers*. USA: Edwin H. Morris & Company, 1948.
- Gorston, David. *Progresive Swing Reading*. N.p., 1944.
- . *Valse Syncopate*. Nueva York: Carl Fischer, s.f.
- . *Fun with Swing*. Fort Lauderdale, USA: David Gorston, Plymouth Music Company, 1964.
- Glaser, Werner Wolf. *Konzertstück für Barito-Saxophone und Streichorquester*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1992. [www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- Glazounov, Alexandre. *Concerto en Mib*. París: Alphonse Leduc, 1936.
- Gnattali, Radamès. *Brasiliana No. 7*. N.p, 1957.
- . *Brasiliana No. 8*. Italia: Ricordi, 1957.
- Gojkovik, Dusan. *Swinging Macedonia*. N.p., 1966.
- Goldstein, Malcolm, *Ludlow Blues*. N.p., 2001.
- Goodman, Stephen K. *Celebration Rag*. N.p., 1993.
- Goodwin, Gordon. *Difusión*. N.p., 2003.
- Goormans, Frank. *Bipping the Bop*. N.p., 1998.
- Gotkovsky, Ida. *Quatuor*. París: Gérard Billaudot, 1988.
- Gottscharlk, Arthur William. *The Sessions-jazz piece*. Nueva York: Seesaw Music Corporation, 1974.
- Gould, Alec. *Swing Suite*. Middlesex: Stanza Music, s.f.
- Gould, Morton. *Diversions*. Nueva York: G. Schirmer, 1990. [www.schirmer.com](http://www.schirmer.com)
- Grant, Bruce. *Everything Comes from the Blues*. N.p., 1978.
- Grant, Robin. *Dots & Dashes, a jazz suite*. Londres: The Associated Borrad of the Royal Schools of Music, 1990.
- Griffith, Oliver. *Prelude and Fugue for Jazz Saxophone Quartet*. Medfield MA: Dorn Publications, s.f.
- Grimal Olmos, Rafael. *Concertino en Do Majeur*. París: Billaudot, 1993.
- Gubert, Richard J. *Saxophony-Tempo di jazz waltz*. Wormerveer: Molenaar, 1992.
- Guns, Remi. *A Tribute to Gerry Mulligan*. Bélgica: Digital Music Print Antwerpen, 1996. [www.dmp.be](http://www.dmp.be)

- Gunsenheimer, Gustav. *Concertino n° 3*. Alemania: Vogt & Fritz Musik Verlang, 1982.  
[www.vogtundfritz.de](http://www.vogtundfritz.de)
- . *Concertino n° 4*. Alemania: Vogt & Fritz Musik Verlang, 1986.  
[www.vogtundfritz.de](http://www.vogtundfritz.de)
- Hallberg, Bergt. *Quatuor*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1992.  
[www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- . *Sax vobiscum: Konsertstycke*. Estocolmo: STIMS Info Central for Swedish Music, 1992.
- Hanniken, Jos. *Blues & Scherzo, Op. 5ª*. Bélgica: Andel Uitgave, s.f.
- . *Variations*. Bélgica: Andel Uitgave, s.f.
- Harley, James. *Jazz*. Canadá: Canadian Music Center, 1985. [www.musiccenter.ca](http://www.musiccenter.ca)
- Harley, Rex. *Three Spirituals*. Medfield, MA: Dorn Publications, s.f.
- Harris, Eddie. *Jazz Cliche Capers*. Alemania: Heinz Dreschler, s.f.
- Hartl, Heinrich Josef. *Sonate im Jazz Stil, op. 32*. Alemania: Hage, 1991.  
[www.editionhage.de](http://www.editionhage.de)
- Hartmann, Walter. *20 Duette in Swing und Beat*. Alemania: Breitkofft & Härtel, s.f.  
[www.breitkofft.de](http://www.breitkofft.de)
- Harvey, Paul Milton. *Jazz from the Beginning*. Inglaterra: Fentone Music, s.f.
- . *Jazz Rhythms for Sax-Easy Jazz Studies*. Inglaterra: Kevin Mayhew Ltd, s.f.
- . *Jazz Scales and Chords*. Inglaterra: Estudio Music & Co., s.f.
- Hauta-Aho, Teppo. *For Charles Mingus*. Finlandia: Finnish Music Information Center, 1980.  
[www.fimic.fi](http://www.fimic.fi)
- Hawkins, Coleman. *Warm-up*. New York: MCA Music Publishing, s.f.
- Hayland, Marc. *Paraphrase sur un thème de George Gershwin*. N.p., s.f.
- Heider, Werner. *Sonata in Jazz*. Alemania: Ahn & Simrock, 1959.
- Helderberg, Arthur. *Improvisata*. Medfield, MA: Woodwind Service, s.f. [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- Hemeryck, Hans. *Swing Time*. Bélgica: Digital Music Print Antwerpen, 1996. [www.dmp.be](http://www.dmp.be)
- Hennessy, Swan. *2 Morceaux, Op. 68*. París: Max Eschig, s.f.  
[www.durand.salabert-eschig.com](http://www.durand.salabert-eschig.com)
- . *4 Morceaux, Op. 71*. París: Max Eschig, s.f. [www.durand.salabert-eschig.com](http://www.durand.salabert-eschig.com)
- . *Sonatina celtica, Op. 62*. París: Max Eschig, s.f. [www.durand.salabert-eschig.com](http://www.durand.salabert-eschig.com)
- Heuser, David. *Deep Blue Spiral*. California: New Music Society of California, 1998.
- Heutberg, Cortland. *Improvisation and electronic variation instrument*. N.p., s.f.
- Heyn, Thomas. *Jazz Inspirierte Miniaturen*. N.p., 1989.
- Heyn, Volver. *Blues two*. Alemania: Breitkofft & Härtel, 1983.

- Hindemith, Paul. *Konzerstück*. Nueva York: McGinnis & Marx Music, 1933.
- Hodeir, André. *Jazz cantata*. Nueva York: MJQ Music, s.f.
- Hodkinson, Sidney Phillip. *Funks- Improvisation*. N.p., 1969.
- Holcombe, Hill. *Blues Concerto*. N.p., 1992.
- Holland, Dulcie Sybil. *Sax-happy*. Australia: Australian Music Center, 1958.  
[www.amcoz.com.au](http://www.amcoz.com.au)
- Holstein, Jean-Paul. *Suite irrévérencieuse*. París : Lemoine, 1982.
- Hurd, Michael John. *Jonah-man Jazz*. Londres: Novello & Co., 1966.
- Hurel, Philippe. *Opcit*. París: Billaudot, 1984.
- Husa, Karen. *Concerto*. USA: Associated Music Publishers, 1967.
- . *Elegie et rondeau*. París : Leduc, 1960.
- . *Postcard from Home*. USA: Associated Music Publishers, 1997.
- Hymas, Anthony. *Blues and Waltz*. N.p., 1978.
- Ibert, Jacques. *Concertino da camera*. París: Alphonse Leduc & Cie, 1935.
- Isacoff, Stuart. *Jazz Time*. USA: Boosey & Hawkes, 1990. [www.boosey.com](http://www.boosey.com)
- Istvan, Miloslav. *Concertino pro Barok Jazz quintet*. N.p., 1982.
- Iturralde, Pedro. *Aires Rumanos y Suite Helénica*. París: Lemoine, s.f.
- . *Los armónicos en el saxofón*. Madrid: Musicinco, 1986.
- . *Balada*. N.p, s.f.
- . *Like Coltrane*. Madrid: Mundimúsica, 1972.
- . *Suite de Jazz*. París: Lemoine, 2003.
- . *Suite Helénica*. París: Lemoine, s.f.
- . *Pequeña Czarda*. Madrid: Real Musical, 1982.
- . *324 Escalas para la improvisación de jazz*. Madrid: Opera tres, 1990.
- . *Miniatura Impromptu*. Madrid: P. Iturralde-C. Mas, 2005.
- Ives, Charles. *Memos*. Ed. John Kirkpatrick. Nueva York: W. W. Norton, 1987, p. 62.
- . *Over the Pavements, Op. 20*. 1ª ed. 1954. USA: Peer International Corporation, 1906-13.
- . *Tun Street*. N.p., 1921.
- Jakoulov, Jacob. *Berstein Anniversary*. N.p., 1999.
- Janssen, Werner. *Obsequies of a Saxophone*. N.p., 1929.
- Jean, André. *Sax battle*. N.p., s.f.
- Jeanneau, François. *Monodie*. N.p., 2002.

- Jelinek, Hanns. *Blue Sketches, op. 25*. Alemania: Édition modern, 1956.
- Johnsson, Stephan. *Jazz*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 2001.  
[www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- Johnston, Benjamin Burwell. *Casta*. USA: Media Press, s.f.
- Jolas, Betsy. *Épisode Quatrième*. París: Alphonse Leduc, 1984.
- Jolivet, André. *Fantaisie-Improptu*. París: Alphonse Leduc, 1953.
- Karlins, M. William. *Blues*. USA: Tritone Press, 1975. [www.tritone-tenuto.com](http://www.tritone-tenuto.com)
- . *Music for Tenor*. USA: Southern Music Corporation, 1969.  
[www.southernmusic.com](http://www.southernmusic.com)
- . *Improvisations on "Lines Where Beauty Lingers" II*. USA: Tritone Press & Tenuto Publications, 2003.
- Karpman, Laura. *Matisse and Jazz*. MMB Music Inc., 1987. [www.mmbmusic.com](http://www.mmbmusic.com)
- Kechley, David. *Music for Saxophones*. N.p., 1985.
- Keefe, Robert. *Relentless*. N.p., 1991.
- Keiser, Henk. *Syncopen*. Holanda: Donemus, 1982. [www.muzyiekgroep.nl](http://www.muzyiekgroep.nl)
- Kerr, Billy. *Conversations for Two Baritones*. Québec: Opus 102, s.f.
- . *Eleven by four*. N.P., 2000.
- Kientzy, Daniel. *Los sonidos múltiples en los saxofones*. París: Salabert, 1982.
- Koerbler, Milivoj. *Varijacije*. N.p., 1956.
- Kopisto, Markku. *Jr. Blues*. Finlandia: Finnish Music Information Center, 1994.  
[www.fimic.fi](http://www.fimic.fi)
- Korte, Kart. *Dialogue*. USA: Dorn Publications, 1969. [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- . *Matriz*. Nueva York: G. Schirmer, 1968. [www.schirmer.com](http://www.schirmer.com)
- . *Study*. Nueva York: Seesaw Music Corporation, s.f.
- . *Symmetrics*. Nueva York: Nueva York: Seesaw Music Corporation, 1973.
- Kosma, Joseph, y Johnny Mercer. *Autumn Leaves*. USA: Enoch Et Cie: 1947. The New Real Book. USA: Sher Music Co., 1988.
- Kotonski, Wladzimierz. *Selection for 4 Jazzmen*. Nueva York: Boosey & Hawkes, s.f.  
[www.boosey.com](http://www.boosey.com)
- Kramer, Martin. *Lawd*. New York: Sprague Coleman, s.f.
- . *Swing Fugue*. Miami: Pro-Art Publications, CPP/Belwin Music, 1938.
- . *Waltz Allegro*. New York: Sprague Coleman, 1938.
- Kritz, Robert. *Concerto*. USA: Arizona University Publications, 1996.
- . *Blue*. N.p., s.f.

- Krnaifel, Alexandre Aronovitch. *Agnus Dei*. N.p., 1985.
- Kruse, Bjerne Howard. *Colors*. Norway: Norsk Musikkinformasjon, 1979. [www.mic.no](http://www.mic.no)
- Krzywicki, Jan. *Walking the Bar*. N.p., 2000.
- Kulmann, F. *Moon in the Blue Cocoon*. N.p., 2000.
- Kupferman, Meyer. *Jazz Cello Concerto*. Nueva York: General Music Publishing, 1962.
- . *Jazz Infinities Three*. Nueva York: General Music Publishing, 1962.
- Kynaston, Trent. *Concerto*. USA: Dorn Publications, 1976. [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- . *Tango Sweet*. N.p., 1998.
- Lacour, Guy. *Quatuor pour saxophones*. Francia: Gérard Billaudot Editeur, 1969.
- . *Suite en duo*. París: Billaudot, 1971.
- Laferriere, Stan. *Une Salmson dans un hangar rose-ragtime* Marcel Combre, 2000.  
[www.editions-combre.com](http://www.editions-combre.com)
- Lancen, Serge. *Jeunes musiciens*. Francia: Molenaar, 1979. [www.molenaar.com](http://www.molenaar.com)
- Lamb, John David. *Six Barefoot Dances*. Nueva York: McGinnis & Marx Music, 1962.
- . *Sonata*. USA: To The Fore Publisher, 1961.
- La Porta, John. *Concertino*. N.p., s.f.
- . *14 Jazz Rock Duets*. Delevan NY: Kendor Music, s.f.
- . *Miniature*. N.p., s.f.
- . *Spanish Rhapsody*. 1ª ed. 1972. Milwaukee, WI: Hal Leonard Publications (Berklee Press Publications), 1970.
- Lauba, Christian. *Adria*. Courlay (Francia): Jean-Marc Fuzeau SA-Courlay, 1989.
- . *Hard*. Courlay (Francia): Jean-Marc Fuzeau SA-Courlay, 1988.
- . *Steady study on the boogie*. París: Billaudot, 1993.
- . *Mutation-Couleurs IV*. Courlay: Jean-Marc Fuzeau SA-Courlay, 1989.
- Laval, Philippe. *L. Mécaniques*. Burdeos: Temperaments, 1997.
- . *Inox-érable*. Burdeos : Temperaments, 2001.
- Lazar, Milko. *Stories About Jazz*. N.p., 2002.
- Laurent, Léo. *King-saxo*. París: Costallat & Cie, Billaudut, 1939.
- Leenen, Ulrich Jacob. *Odyssey in 7/4, jazz*. N.p., S.f.
- Legido, Jesús. *Sketches for jazz*. N.p., 1991.
- Legrand, Michel. *Porcelaine de Sax*. USA: Mills Music, 1958.
- . *Summer of '42*. N.p., s.f.
- Lemeland, Aubert. *Walkings, op. 105*. París: Billaudot, s.f.

- Lewis, John Aarón. *Django*. Nueva York: MJQ Music, 1945.
- Lindberg, Nils. *Progression*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1985.  
[www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- Lindwall, Christer. *Mea Culpa*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 2001.  
[www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- Linke, Norbert. *Matinée de jazz*. Auf dern Brand, s.f. [www.tonger.de](http://www.tonger.de)
- Linkola, Jukka. *Blues for Oliver*. Finlandia: Finnish Music Information Center, 1992.  
[www.fimic.fi](http://www.fimic.fi)
- . *Boogie Woogie Waltz*. Finlandia: Finnish Music Information Center, 1980.  
[www.fimic.fi](http://www.fimic.fi)
- . *One for Mr. Silver*. Finlandia: Finnish Music Information Center, 1982.  
[www.fimic.fi](http://www.fimic.fi)
- Lloyd, Jonathan. *John's Journal*. Nueva York: Boosey & Hawkes, 1980.
- Lochu, Eric. *Deguy jazz*. París: Billaudot, s.f.
- Loeffler, Charles Martin. *Ballade carnavalesque*. San Antonio: Southern Music Co., 1904.
- . *Divertissement español*. San Antonio: Southern Music Co., 1900.
- . *The Lone Prairie*. Teaneck NJ: To The Fore Publishers 1930.
- London, Edwin Wolf. *Balls*. N.p., 1985.
- . *In the Firmament*. N.p., 1999.
- . *Pressure Points*. N.p., 1972.
- Louvier, Alain. *Le jeu des sept musiques*. París: Alphonse Leduc & Cie, 1986.
- Lubat, Bernard. *Deux Temps s'entend sans temps*. N.p., 1982.
- Lundquist, Torbjörn Iwan. *Alla prima*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1989.  
[www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- . *Concitato*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1989. [www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- Macbride, Robert Guyn. *Boggie*. Nueva York: American Composer Alliance, 1943.
- Macero, Teo Atilio Joseph. *Canzona No. 1*. Nueva York: New Music Edition, 1954.
- Madry, Drake. *Saxissimo*. Madre Drake, 1999.
- Maganini, Quinto. *Beginner's Luck*. Stamford: Edition Musicus, s.f.
- . *In the Beginning*. Stamford: Edition Musicus, s.f.
- Maree, Joanne. *Blue Melody*. Australia: Australian Music Center, 1973. [www.amcoz.com.au](http://www.amcoz.com.au)
- Mariano, Máximo. *G. A.'s blues gear*. N.p., 1993.
- Martin, David L. *Jazz Rhapsody*. Canadá: Canadian Music Center, 1968.  
[www.musiccenter.ca](http://www.musiccenter.ca)

- Martino, Ralph. *12 duets for All Gallordoro*. USA: Dorn Publications, 1995.
- Mascari, Ed. *Three American Dances*. N.p., 1996.
- Mathenson, Iain. *Intrada, Blues and Allegro*. N.p., s.f.
- Matitia, Jean. *Chinese Rag*. París: Lemoine, 1988.
- Matton, Roger. *Concerto*. Nueva York: ASCAP, 1948. [www.ascap.com](http://www.ascap.com)
- McAllister, Scott. *Cannonball Concerto*. N.p., 2003.
- McGee, Andy. *Improvisation for Sax*. Boston: Berkelee Press, s.f.
- Mayer, Wolf. *Inner Voices*. N.p., 1992.
- Medinger, Jean. *Halt au swing*. París: Paul Beuscher, s.f. [www.paul-beuscher.com](http://www.paul-beuscher.com)
- . *Sax-swing*. París: Paul Beuscher, s.f. [www.paul-beuscher.com](http://www.paul-beuscher.com)
- Méfano, Paul. *Périple*. París: Editions Salabert, 1978.
- . *Deux Mélodies*. París: Editions Musicales Européennes, 1996.
- . *Tige*. París: Editions Salabert, 1986.
- . *Tetrachromie*. Canadá: Canadian Music Center, 1963. [www.musiccenter.ca](http://www.musiccenter.ca)
- Melloni, Stefano. *Jazz Duet-Advanced*. Forly (Italia): College Music Edizioni Musicali, 1995.
- Mills, Charles. *Paul Bunyan Jump*. Nueva York: American Composers Alliance, 1964.  
[www.composers.com](http://www.composers.com)
- Mindlin, Adolfo. *Blues song*. París: Alphonse Leduc, 1987.
- Mollet, Jean-Clément. *Amuse-gueules*. París: Billaudot, 1988.
- Morosco, Victor. *Blue Caprice*. USA: Dorn Publications, 1960. [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- Morrill, Dexter. *Getz Variations*. Hamilton NY: Chenango Valley Music Press, 1984.
- Mortensen, Kurt. *Synergiosis I*. N.p., 2000.
- Mosbland, Gunnar. *A la Monk*. N.p., s.f.
- Moss, Lawrence Kenneth. *Six Short Pieces*. USA: Roncorp Inc., 1995.
- Muczynski, Robert. *Sonata, op. 29*. Nueva York: G. Schirmer, 1972. [www.schirmer.com](http://www.schirmer.com)
- Muls, André-Jean. *Sax Battle*. N.p., 1980.
- Murdock, Katherine. *Three Soliloquies*. N.p., 1949.
- Murray, David. *Pieces*. N.p., 1998.
- Musolino, Angelo. *...and all that jazz*. Amityville: Brazinmusikanta Publications, 1995.
- . *Jazzical Designs*. Amityville: Brazinmusikanta Publications, s.f.
- Myers, Robert. *Instructions*. N.p., 1971.
- Nilsson, Bo. *Szene IV*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1975.  
[www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- . *Zeitpunkte*. Wien: Universal Edition, depósito 1999/1.

- Norton, Christopher. Nueva York: Boosey & Hawkes, 1988. [www.boosey.com](http://www.boosey.com)
- Nunes, Fazio. *Jazz saxes solo*. Nünberg: Isa Küffner&HeinzDreschler, s.f.
- Oganesyan, Edgard Sergevic. *Concerto en forme de variations, op. 21*. Russia: Soviet Composers, 1962.
- Olfsson, Kent. *The lines of Confusion*, N.p., 1994.
- O'Neil, John. *Die Jazz-Methode für Saxophon*. Alemania: Schott, s.f.
- Ovanin, Nikola. *Dance Suite*. USA: Dorn Publications, 1971. [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- Paisner, Ben. *Swing Duets*. París: Editions Georges Delrieu, s.f.
- Parsax (Vicente Pérez Ruiz y Antonio Pérez Ruiz). *Tiempos Frenéticos*. N.p., 2000.
- Pastor, Ramón. *Imágenes de la mar* (versión orquestal). N.p., 1985.
- . *Parafrasis*. N.p., 1984/85.
- . *Variaciones sobre un tema del cantus firmus "Ave verum" Gregoriano*. N.p., 2008.
- Pauer, Fritz. *Blueminded*. Alemania: Advance Music, 1987.
- Paz, Juan Carlos. *Cuarteto No. 1, Op. 34*. Nueva York: G. Schirmer, s.f. [www.schirmer.com](http://www.schirmer.com)
- . *Música, Op. 43*. Nueva York: G. Schirmer, s.f. [www.schirmerw.com](http://www.schirmerw.com)
- . *Trío, Op. 36, No. 3*. Nueva York: G. Schirmer, 1938. [www.schirmer.com](http://www.schirmer.com)
- Peixinho, Jorge. *Sax-Blue*. París: Salabert, 1982.
- Pérez, Antonio. *Tiempos Frenéticos*. N.p., 2000.
- . *Blue Parsax*. N.p., 2006.
- . *Felicidad*. N.p., 2006.
- Persichetti, Vincent. USA: Elkan-Vogel Company Inc., s.f.
- Persson, Bop Anders. *Om Sommaren sköna II*. N.p., 1965.
- Petit, Jacques. *Swing sweet suite*. París: IMD Difusion Arpeges, 1988.
- Petterson, Russell. *Georgia On My Mind*. N.p., 1969.
- Phillips, Art. *Tribute-to Leonard Bernstein*. N.p., s.f.
- Phillips, Mark. *Sonic Landscapes*. USA: MMB Music Inc., 1990. [www.mmbmusic.com](http://www.mmbmusic.com)
- Polansky, Larry. *Milwaukee Blues*. Lebanon (USA): Frog Peak Music, 1986.
- [www.frogpeak.org](http://www.frogpeak.org)
- Poppy, Andrew. *Melody Versus the Brittle Funk*. N.p., 1989.
- Prati, Val. *9 Negro Spirituals*. París: Billaudot, 1994.
- Prieto, Claudio. *Divertimento*. Madrid: Arambol, 1984.
- Prohaska, Miljenko. *Dilemma*. N.p., 1964.
- Proust, Pascal. *Suite Jazzy*. París: Billaudot, s.f.
- Pütz, Eduard. *Cries in the dark*. Alemania: P. J. Tonger, 1993. [www.toner.de](http://www.toner.de)

- . *Kon-Takte-Jazz Cantata*. Nueva York: Seesaw Music Corporation, s.f.
- Quelle, Ernst-August. *Ragtime-company*. Alemania: Georg Bauer, 1987.
- Quin, Doping. *Blue Hymn*. Finlandia: Finnish Music Information Center, 1988. [www.fimic.fi](http://www.fimic.fi)
- . *Contrasting*. Finlandia: Finnish Music Information Center, 1989. [www.fimic.fi](http://www.fimic.fi)
- Rabe, Folke. *Pajazzo for 8 jazz musicians*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1964. [www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- Rawson, Hector. *Enseignement moderne du jazz*. París: Henri Lemoine, s.f. [www.editions-lemoine.fr](http://www.editions-lemoine.fr)
- Reck, David. *Blues and Screamer*. USA: Composer/Performer Editions, 1966.
- Redolfi, Michel. *Swinging on a vine*. N.p., 1974.
- Rhads, Mary Ruth. *Join the 20th Century*. Nueva York: American Music Center, 1978. [www.amc.net](http://www.amc.net)
- Rhinow, Hans-Joachim. *Sax in action*. Bad Aussee: Adler Musikverlag, s.f. [www. Adlermusikverlag.com](http://www.Adlermusikverlag.com)
- . *Saxparade-Swing*. Bad Aussee: Adler Musikverlag, s.f.
- . *Swing-Time*. Bad Aussee: Adler Musikverlag, s.f.
- Richardson, Neil. *Jazz Suite*. N.p., 1978.
- Ricker, Ramon. *Advance chord etudes for saxophone*. París: Alphonse Leduc, 1992.
- Rieu, Yannick. *Improvisation*. N.p., s.f.
- Riley, Terry. *Dorian Reeds*. Rpt. Ulrich Krrieger. Usa: Terry Riley, 1964.
- . *A Rainbow in Curved Air*. Ms. N.p. 1964.
- Robert-Diessel, Lucie. *Cadenza*. París: Billaudot, 1974.
- . *Trinôme*. París: Billaudot, 1982.
- . *Magheia*. París: Billaudot, 1976.
- Rodenhof, Guy. *Sentimental Mod*. Austria: Adler Musikverlang, s.f.
- Rollin, Robert. *Two Jazz Modos*. Nueva York: Seesaw Music Corporation, s.f.
- Ronkin, Bruce. *Twelve Moods: A musical setting of the Langston Hughes poem "Ask Your Mama-12 Moods For Jazz"*. N.p., 1997.
- Rosario, Conrado del. *Ringkaran I*. Austria: Apoll-Edition, 1990.
- Rosenthal, Manuel. *Saxophon'-marmelade*. París: La Sirène Musicale, 1929.
- Rossé, François. *OEM*. N.p., 1988.
- Ruda Peco, Antonio: *Palindromía flamenca*. Valencia: Piles, 2006.
- Rueff, Jeanine. *Concertino*. París: Alphonse Leduc, 1951.
- Ruggiero, Charles H. *Three Blues for Saxophone Quartet*. USA: Dorn Oublications,

1981. www.dornpub.com
- Ruhlmann, Jean-Jacques. *8 thèmes et improvisations*. París: Salabert, 1990.
- Runswick, Daryl. *Fantasia*. N.p., 1979.
- Salm, Andreas. *Momo-Musik, op. 2*. Bélgica: VDMK, 1980.
- Samyn, Noel. *Swing valse*. N.p., s.f.
- Sandoval, Arturo (Arr. Michael Philip Mossman). *A mis abuelos*. USA: Sandoval Enterprises of America (ASCAP), 1994.
- Sansuini, R. *6 Variaciones sobre un tema de Mingus*. N.p., 1997.
- Sapieyevski, Jerzy. *Concerto*. USA: Mercury Music Corporation, 1976.
- . *Air*. N.p., 1974.
- Sarmanto, Heikki. *Suomi*. Finlandia: Finnish Music Information Center, s.f. www.fimic.fi
- Sauter, Eddie. *Focus-Jazz Concerto*. N.p., s.f.
- Scarmolin, Louis. *Three Swingers*. Darmstadt: Internationals Musikinstitut Darmstadt, s.f.
- Schifrin, Lalo Boris. *Jazz Faust-ballet*. Nueva York: MJQ Music, 1963.
- Schilling, Hans Ludwig. *VII Bicinia Serena*. Berlín: Bote & Bock, 1986.
- Schmidt-Hambrock, Jochen. *Ozie-Jazz waltz*. N.p., 1982.
- Schmidt, William. *Jazz Suite*. Los Ángeles, CA: Western International Music Inc., 1980.
- . *Concerto*. Los Ángeles, CA: Western International Music Inc., 1981.
- Schulhoff, Erwin. *Hot-Sonate, Op. 70*. Mainz: Schott, 1930.
- . *Serenata*. Nueva York: Carl Fischer, s.f.
- Scott, Andy. *Rock Blues*. Inglaterra: Meter Birkby Publishing, s.f.
- Schulte, Meter. *Samba für Birgit*. N.p., 1983.
- Schulze, Werner. *Sonata canónica, op. 5/8*. Austria: Apoll-Edition, 1994.
- Seeker, David. *Walking with miss N. N.* Nueva Zelanda: Musica Mundana Verlang, s.f.
- Seffer, Yochk'o. *Alpha-gamma*. N.p. 1990.
- . *Seffer*. N.p. 1998.
- Seiber, Màtyàs. *Dance Suite*. Mainz: Schott, s.f.
- . *Two jazzoletes*. Copenhagen: Wilhelm Hansen, s.f.
- Siegmeister, Elie. *Around New York*. 1ª ed. 1997. USA: To the Fore Publishers, 1939.
- . *Down River*. Nueva York: MCA Music Publishing, 1970.
- Senon, Gilles. *Flash-jazz*. París: Billaudot, 1982.
- Serrano Alarcón, Luís. *Concertango*. Valencia: Piles, 2006.
- Shulman, Richard. *Peace in Jerusalem*. N.p., s.f.
- Sibbing, Robert V. *Alice blue Jeans*. N.p., s.f.

- Sigel, Allen. *Homage a Gershwin*. N.p.,s.f.
- Sjöholm, Staffan. *Sommarlov for jazzgrup*. Estocolmo: Swedish Music Information Center, 1964. [www.mic.stim.se](http://www.mic.stim.se)
- Smith, Howie. *A Mingus a Mongus*. Cleveland: Otama Music, 1995.
- . *Broadway Boogie Woogie*. Cleveland: Otama Music, 1996.
- . *Camel Train*. Cleveland: Otama Music, 1995.
- Smith, William Overton. *Elegi of Eric*. Nueva York: MJQ Music, s.f.
- . *Schizophrenic Scherzo*. N.p., 1949.
- Solal, Martial. *Triptyque*. N.p., 1989.
- Spiewak, Tomasz. *Dance with a Blue Rose*. Australia: Australian Music Center, 1993.
- [www.amcoz.com.au](http://www.amcoz.com.au)
- . *Walking Dance*. Australia: Australian Music Center, 1990.
- [www.amcoz.com.au](http://www.amcoz.com.au)
- Stamatopoulos, Yannis. *Jazz Variations*. N.p., 1984.
- Sternberg, Friwi. *Variationen über deutsche Volkslieder*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtell, s.f.
- [www. Breitkopf.de](http://www.Breitkopf.de)
- Stock, David Frederick. *Sax Appeal*. N.p., s.f.
- Stojanovic, Petar. *Koncert, op. 74*. Serbia: Savez Compositora Jugoslavise, s.f.
- Stokes, Russell. *Jazz Colours*. París: Lemoine, 1993.
- Stratton, Don. *State Street Boggie Woogie*. Medfield MA: Woodwind Service, s.f.
- [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)
- Stravinsky, Igor. *Praeludium*. Bruselas: Edition Musicales Brogneaux, s.f.
- Street, Karen. *Dizzy Duets*. Inglaterra: June Emerson, s.f.
- . *Sophisticated Sax-Original Jazz Compositions and Arrangements*. Nueva York: Boosey & Hawkes, s.f.
- Sydeman, William Jay. *Duo for Clarinet and Tenor Sax*. Seesaw Music Corp., 1977.
- Symonds, Norman Alec. *The Nameless Hour*. Canadá: Canadian Music Center, s.f.
- [www.musiccenter.ca](http://www.musiccenter.ca)
- . *Sylvia*. Canadá: Canadian Music Center, 1974. [www.musiccenter.ca](http://www.musiccenter.ca)
- . *Tensions*. Canadá: Canadian Music Center, 1962. [www.musiccenter.ca](http://www.musiccenter.ca)
- Taylor, Clifford O. *Ode to Joy Blues*. San Antonio: Southern Music Co., s.f.
- Templeton, Alec. *Pocket Size Sonata*. N.p, s.f.
- Thielemans, Jean y Gimbel, Norman. *Blusette*. NY: Music Corporation of America, 1963-64.
- Citado en: Jazz Fakebook, pp. 68-69.

- Thompson, Kathryn E. *Swing Low, Sweet Chariot*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Company, s.f.
- . *The Ragtime Saxophone*. San Antonio: Southern Music Co., s.f.
- Tomasi, Henri. *Ballade*. París: Alphonse Leduc & Cie, 1939.
- . *Concerto*. París: Alphonse Leduc & Cie, 1949.
- Tripputi, Claudio. *Tangazz*. N.p. s.f.
- Turnage, Mark-Anthony. *Greek Suite*. Londres: Schott, 1988. [www.schott-online.com](http://www.schott-online.com)
- . *Lament for a Hanging Man*. Londres: Schott, 1983. [www.schott-online.com](http://www.schott-online.com)
- Uchimoto, Yoshio. *Afro-blue*. Alemania: Institut Für Neue Musik, 1993.  
[www.neue-musik.org](http://www.neue-musik.org)
- Vellones, Pierre. *Deux Pièces pour Colombia, Op. 67*. París: Ediciones Salabert, 1935.
- . *Fête Fantastique, Op. 83*. N.p., 1937.
- . *Planisfère, Op. 23-4 pieces for jazz symphonic*. París: Jean Jovert, 1930.
- . *Rapsodie-Trio Op. 92*. París: Editions Henry Lemoine, 1946.
- Ventas, Adolfo. *Las Cuevas de Nerja*. Ms., 1979. Valencia: Rivera, 2002.
- Verhiel, Ton. *Prelude and Swing*. N.p., s.f.
- Viera, Joe. *Burghauser Balladen*. Nueva York: Universal Edition, 1989.
- . *Saxophone im Jazz*. Austria: Heinz Dreschler, s.f.
- . *Walking' Saxophones*. Nueva York: Universal Edition, 1994.
- Villarrojo, Jesús. *Eclipse*. Madrid: EMEC (Editorial de Música Española Contemporánea), 1983.
- Waignein, André. *Jazz for Fun*. Nueva Zelanda: De Haske Musik Publications BV, 2000.  
[www.dehaske.com](http://www.dehaske.com)
- Walter, Richard. *Jazz Suite*. N.p., 1979.
- Weiss, Ferdinand. *Ragtime und Boggie*. Austria: Comtemp-Art, s.f.
- Wendland, Waldemar. *Twin Stars*. Pittsburg PA: Volkwein Bros, s.f.
- Westbrook, Mike. *Bean Rows and Blue Shoots*. USA: Matisse Music, 1991.
- Wiedoeft, Rudy. *The Rudy Collection. IV Valses Vol. 4*. Lagny sur Marne: Musik Fabrink Editeur, s.f.
- Wildberger, Jacques. *Portrait*. Austria: Universal Saxophone Edition, 1983.  
[www.eumusic.at](http://www.eumusic.at)
- Wirth, Carl Anton. *Three Little Pieces*. N.p., s.f.
- Woods, Phil. *Sonata*. Delevan (USA): Kendor Music, 1980. [www.kendormusic.com](http://www.kendormusic.com)
- . *Three Improvisations*. Delevan (USA): Kendor Music, 1981. [www.kendormusic.com](http://www.kendormusic.com)

- Yoder, Paul. *Jericho*. 2ª ed. 1973. San Diego, CA: Neil A. Kjos Music Company, 1946.
- Yoshimatsu, Takashi. *Fuzzy Bird Sonata*. París: Billaudot, 1991.
- Zaimont, Judith Lang. *Hidden Heritage: A Dance Symphony*. Nueva York: American Music Center, s.f.
- . *Parallel Play*. Amityville: Brazinmusicanta Publications, 1998.  
[www.jamesarts.com/brazinmusik.htm](http://www.jamesarts.com/brazinmusik.htm)
- Zbar, Michel. *Jazzy nighth in yellow*. N.p., 1989.
- Zebinger, Franz. *Folks*. N.p., 1992.
- Zonn, Paul Martin. *Desmond Dream*. Nueva York: American Composers Alliance, 1991.  
[www.composers.com](http://www.composers.com)

## VII. 6. Publicaciones periódicas, revistas

- Ausejo, Cesar. “La música reciente para saxofón.” *A S E, Asociación de Saxofonistas Españoles*. Julio 1989. Madrid: ASE, p. 29.
- Belan, Émile. “Sequenza VII b de Berio.” *Les cahiers du saxophone*. Vol. 4. Diciembre 1998.
- “Brubeck, Darius David Baker and The Lenox School of Jazz.” *Jazz Education Journal*. September 2002. En línea. Disponible en: <http://www.iaje.org/article.asp?ArticleID=106> (20 de octubre de 2005).
- Buhey, Alain. “LE ‘POURQUOI?’ ET LE ‘COMMENT?’” *As. Sa. Fra, Bulletin de l’association des saxophonistes de France*. Vol. 45. Saint Étienne: Dumas, 1994.
- Campbell, Gary. “Blues for IG” *Jazz Player*. Revista de abril y mayo de 1995, p. 27.
- Charles, Jacques. “Conversation avec Daniel Kientzy.” *As. Sa. Fra, Bulletin de l’association des saxophonistes de France*. Citado en: Kientzy, Daniel. *Extraits de presse*. París: Nova-Musica, noviembre 1991.
- Decugis, Claude (Traducción: Victorico-Javier Domingo). “Obras para saxofón solo y banda de música.” *ASE, Asociación de Saxofonistas Españoles*. Boletín de enero de 1990. Madrid: Taravilla, pp. 7-10.
- Fuentesanta Gómez, María. “Entrevista a Pedro Iturralde.” *Cadencia, Conservatorio Superior de Música “Manuel Massotti Littel” Murcia*. Vol. 8, 1992, p. 4.
- “Le saxophone, un instrument nécessaire à la musique du 20e siècle.” *As. Sa. Fra, Bulletin de l’association des saxophonistes de France*. Vol. 48. Saint Étienne: Dumas, 1996, p. 23.

- Ramos, Elisa. "La polifonía al ritmo de Notre-Dame." *Filomusica*, no.23. Diciembre 2.001. En línea. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo23/eli.html> (5 de junio de 2006).
- Saxophone Journal*. "Creative Jazz Improvisation-Fred Lipsius". Vol. 12, no. 3, Otoño de 1987.
- . *Scales for Improvisation-Fred Lipsius*. Vol. 12, no. 4. Invierno de 1988.
- . *Jazz Improvisation Variations-Fred Lipsius*. Vol. 13, no. 1. Primavera de 1988.
- . *Reviews of FIRST BALLADE by Harry Gee and FIVE EASY PIECES by David Bedford-David Demsey*. Vol. 13, no. 2, Septiembre/Octubre de 1988.
- . *The Blues Scales-Fred Lipsius*. Vol. 13, no. 4. Enero/Febrero de 1989.
- . *Blues Progressions-Fred Lipsius*. Vol. 13, no. 5. Marzo/Abril de 1989.
- . *Creating Jazz Solo Lines-Fred Lipsius*. Vol. 14, no. 14. Julio/Agosto de 1989.
- . *Teaching Students to Slap Tongue-Sтивен Mauk*. Vol. 14, no. 1. Julio/Agosto de 1989.
- . *Developing the Saxophone Tone Part I -Steven Mauk*. Vol. 14, no. 2, Septiembre/Octubre de 1989.
- . *Excerpt from CONCERTO NO.2 for Alto Saxophone by Walter Hartley*. Vol. 14, no. 2, Septiembre/Octubre de 1989.
- . *A JAZZ CONCERTO for Alto Saxophone & Orchestra Part 1 -Andrew White*. Vol. 14, no. 3, Noviembre/Diciembre de 1989.
- . *Developing the Saxophone Tone Part 2-Sтивен Mauk*. Vol. 14, no. 3, Noviembre/Diciembre de 1989.
- . *Reviews of 40 PROGRESSIVE STUDIES and MELODIOUS & PROGRESSIVE STUDIES both by David Hite-David Demsey*. Vol. 14, no. 3, Noviembre/Diciembre de 1989.
- . *ELEGY II-by Elliot A. Del Borgo*. Vol. 14, no. 3, Noviembre/Diciembre de 1989.
- . *Walter Hartley's SONATINA GIOIOSA for Bass Saxophone-Laura Hunter*. Vol. 14, no. 4. Enero/Febrero de 1990.
- . *Beauty and the Bass:Jazz Improvisation-Scott Robinson*. Vol. 14, no. 4. Enero/Febrero de 1990.
- . *Writing for Bass Saxophone-Bill Holcombe*. Vol. 14, no. 4. Enero/Febrero de 1990.
- . *Developing the Saxophone Tone Part 3-Sтивен Mauk*. Vol. 14, no. 5. Marzo/Abril de 1990.
- . *A JAZZ CONCERTO for Alto Saxophone & Orchestra Part 2-Andrew White*. Vol. 14, no. 5. Marzo/Abril de 1990.
- . *Reviews of EXTENDED TECHNIQUE FOR SAXOPHONE by J.Michael Leonard and ALTO MADNESS by Richie Cole-David Demsey*. Vol. 14, no. 5. Marzo/Abril de 1990.

- . *Learn Your Scales-Steve Wilkerson*. Vol. 14, no. 5. Marzo/Abril de 1990.
- . *Supplementary Warmup Exercises-Chris Vadala*. Vol. 15, no. 1. Julio/Agosto de 1990.
- . *The Baritone Saxophone Lesson-Steven Mauk*. Vol. 15, no. 1. Julio/Agosto de 1990.
- . *Allowing the Soul to Awaken and Express Itself in Improvisation-Steve Wilkerson*. Vol. 15, no. 1. Julio/Agosto de 1990.
- . *Shaking the Mystery Out of Saxophone Reeds-David Tanner*. Vol. 15, no. 1. Julio/Agosto de 1990.
- . *Beginning the Saxophone Vibrato-Steven Mauk*. Vol. 15, no. 2. Septiembre/Octubre de 1990.
- . *Reviews of ELEGY 11 by Elliot Del Borgo\and WAYNE SHORTER TRANSCRIBED SOLOS-David Demsey*. Vol. 15, no. 2. Septiembre/Octubre de 1990.
- . *The Minor 7th Chord-Steve Wilkerson*. Vol. 15, no. 2. Septiembre/Octubre de 1990.
- . *The Ever Present I IN Progression-Steve Wilkerson*. Vol.15, no. 3, Noviembre/Diciembre de 1990.
- . *Reviews of ETUDES ON DIMINISHED SCALES by Ramon Ricker and V.42-46 Jamey Aebersold PLAY ALONGS-David Demsey*. Vol. 15, no. 3, Noviembre/Diciembre de 1990.
- . *Fast Air, Slow Air/Warm Air, Cold Air-Steven Mauk*. Vol.15, no. 3, Noviembre/Diciembre de 1990.
- . *Tips on Transcription-Andrew White*. Vol. 15, no. 3, Noviembre/Diciembre de 1990.
- . *Reviews of THE COMPLETE GUIDE TO SAXOPHONE SOUND PRODUCTION by David Liebman and PREMIERE VOYAGE by Claude Delangle-David Demsey*. Vol. 15, no. 4. Enero/Febrero de 1991.
- . *The Half-Diminished 7th Chord-Steve Wilkerson*. Vol. 15, no. 4. Enero/Febrero de 1991.
- . *The Daily Warm-Up-Steve Mauk*. Vol. 15, no. 4. Enero/Febrero de 1991.
- . *Acoustics in Jazz Saxophone-My Color Scheme: Pitch Classification-Andrew White*. Vol. 15, no. 5. Marzo/Abril de 1991.
- . *Reviews of EXPANSIONS by Gary Campbell and GETZ VARIATIONS by Dexter Morrill-David Demsey*. Vol. 15, no. 5. Marzo/Abril de 1991.
- . *Walking the Bar-Lennie Pickett*. Vol. 15, no. 5. Marzo/Abril de 1991.
- . *An Excerpt from JAZZ LICKS-Eddie Harris*. Vol. 15, no. 5. Marzo/Abril de 1991.
- . *Reviews of CONCERTO by Donald Martino and YELLOWJACKETS FOUR CORNERS-David Demsey*. Vol. 16, no. 1. Julio/Agosto 1991.
- . *The Diminished Chord-Steve Wilkerson*. Vol. 16, no. 1. Julio/Agosto de 1991.

- . *Reviews of new Jamey Aebersold Play-Alongs-David Demsey*. Vol. 16, no. 3. Noviembre/Diciembre de 1991.
- . *Producing a Fine Saxophone Vibrato-Kenneth Fischer*. Vol. 16, no. 4. Enero/Febrero de 1992.
- . *Reviews of MELODIOUS AND PROGRESSIVE STUDIES by David Hite and THE MUSIC OF JOHN COLTRANE-David Demsey*. Vol. 16, no. 4. Enero/Febrero de 1992.
- . *An Excerpt from SONATA by Yusef Lateef*. Vol. 16, no. 4. Enero/Febrero de 1992.
- . *Linear Compositional Styles of Jazz Artists-Tony Dagradi*. Vol. 16, no. 4. Enero/Febrero de 1992.
- . *Reviews of BETWEEN CATEGORIES by Arthur Woodbury and MUSIC MINUS ONE by Paquito D'Rivera-David Demsey*. Vol. 16, no. 5. Marzo/Abril de 1992.
- . *Breath vs. Tongue Articulation-Kenneth Fischer*. Vol. 16, no. 5. Marzo/Abril de 1992.
- . *An Excerpt from MOLLY ON THE SHORE by Percy Grainger*. Vol. 16, no. 5. Marzo/Abril de 1992.
- . *Linear Compositional Styles of Charlie Parker-Tony Dagradi*. Vol. 16, no. 6. Mayo/Junio de 1992.
- . *Teaching Melodic Minor Scales-Steve Mauk*. Vol. 16, no. 6. Mayo/Junio de 1992.
- . *Comparing Altissimo Books "Rosemary Lang's Beginning Studies In The Altissimo Register" "Dr. Eugene Rousseau's Saxophone High Tones" by Jason Adams*. Vol. 26, no. 6. Julio/Agosto de 2002.
- . *The Sax Quartet "A Discussion With William Karlins" by Susan Fanher*. Vol. 27, no. 3. Enero/Febrero de 2003.
- . *The Saxophone Quartet "David Kechley's Stepping Out (SATB)"*. Vol. 27, no. 5. Mayo/Junio de 2003.

## VII. 7. Tesis doctorales

- Gustems Carnicer, José. "La flauta dulce en los estudios universitarios de "Mestre en educació musical" en Cataluña: revisión y adecuación de contenidos." Tesis. Barcelona, 2003.
- Lozano Rodríguez, José. "Bases psicológicas y diseño curricular para el grado elemental de Música." Tesis. Valencia, 2007.
- Miranda Pérez, Joaquim. "Elaboració d'un Model Multimedia d'intervenció per a l'educació de l'oïda musical." Tesis. Barcelona, 2003.

Montesinos Comas, Eduardo. “Análisis musical de la obra para piano de Vicente Asensio.” Tesis, 2004.

Silva Vega, Carlos E. “El Jazz Actual en Santiago de Chile: Perspectivas Metodológicas, Análisis y Evaluación de la Performance.” Tesis. Barcelona, 2002.

Tamarit Fayos, Francisco. “La atracción cardinal de los sonidos según las teorías de Edmond Costère.” Tesis, 2004.

Tiburcio Solís, Susana. “Teoría de la Probabilidad en la Composición Musical Contemporánea.” Tesis. Puebla (México), s.f.

## Lista de figuras, cuadros y ejemplos

### Figuras

Figura 1. Esquema del desarrollo metodológico de la tesis	p. 31
Figura 2. Esquema de las conclusiones finales de la 1ª mitad del siglo XX (app.II)	p. 35
Figura 3. Conclusiones relacionadas con el repertorio de la 2ª mitad del s. XX (app. III)	p. 36
Figura 4. Recapitulación capítulo II	p. 38
Figura 5. El saxofón en la orquesta (capítulo III)	p. 39
Figura 6. Música de cámara, concertante y otras configuraciones (capítulo III)	p. 40
Figura 7. Representación escénica de <i>La Creación del mundo</i> (Ilustración)	p. 66
Figura 8. Gunther Schuller (fotografía)	p. 75
Figura 9. Escala simétrica disminuida II	p. 88
Figura 10. Hindemith, Paul (fotografía)	p. 112
Figura 11. Esquema sinóptico de un clímax (punto culminante de una frase)	p. 128
Figura 12. Contrapunto de la introducción de <i>Canzona No. 1</i> (Macero, T.)	p. 136
Figura 13. Notación (Macero, T.)	p. 136
Figura 14. Rueff, Jeanine (Fotografía: colección Jean Ledieu)	p. 191
Figura 15. Serie vibráfono y piano (Babbit, M.)	p. 244
Figura 16. Eje de simetría de la serie (Berio, L.)	p. 254
Figura 17. Ejes de simetría y pentagramas de la <i>Sequenza VIIIb</i>	p. 265
Figura 18. Análisis gráfico, <i>Sequenza VIIIb</i>	p. 266
Figura 19. Campo armónico de la serie base (Berio, L.)	p. 272
Figura 20. Fusión y tensión hasta el eje de simetría (Berio, L.)	p. 279
Figura 21. Eje de simetría del título ( <i>Saxoxas</i> )	p. 285
Figura 22. Estructura formal y eje de simetría ( <i>Saxoxas</i> )	p. 286
Figura 23. Eje de simetría <i>Saxoxas</i>	p. 286
Figura 24. Compositor e intérpretes (Parsax), (fotografía)	p. 291
Figura 25. Conflicto disonante y clímax (Garrido, T.)	p. 297
Figura 26. Forma de <i>Tribute to Trane (Like Coltrane)</i>	p. 309
Figura 27. Tónicas de las regiones de Db Mayor (Iturralde, P.)	p. 311
Figura 28. Representación gráfica de <i>Strength</i> (III. 3. 5. 5)	p. 327
Figura 29. Paul Méfano (fotografía)	p. 338

Figura 30. Disposición escénica de <i>Le jeu des sept musiques</i> de Alain Louvier	.....	p. 364
Figura 31. Encuesta inicial A, resultado pregunta 1	.....	p. 377
Figura 32. Encuesta inicial A, resultados pregunta 2	.....	p. 378
Figura 33. Encuesta inicial A, resultado pregunta 3	.....	p. 379
Figura 34. Encuesta inicial A, resultado pregunta 4	.....	p. 379
Figura 35. Encuesta inicial A, resultado pregunta 5	.....	pp. 379-380
Figura 36. Encuesta inicial A, resultado pregunta 6	.....	p. 380
Figura 37. Encuesta inicial A, resultado pregunta 7	.....	pp. 380-381
Figura 38. Encuesta inicial A, resultado pregunta 8	.....	p. 381
Figura 39. Encuesta inicial A, resultado pregunta 9	.....	p. 381
Figura 40. Encuesta inicial A, resultado pregunta 4	.....	p. 382
Figura 41. Encuesta inicial A, resultado pregunta 11	.....	p. 382
Figura 42. Encuesta inicial A, resultado pregunta 12	.....	p. 383
Figura 43. Encuesta inicial A, resultado pregunta 13	.....	p. 383
Figura 44. Encuesta inicial A, resultado pregunta 14	.....	p. 384
Figura 45. Encuesta final B, resultado pregunta 3	.....	p. 385
Figura 46. Encuesta final B, resultados pregunta 4	.....	pp. 385-386
Figura 47. Gráfico de los resultados de las pruebas realizadas en el curso 2006/07 en el Conservatorio Superior de Música “Salvador Seguí” de Castellón dentro de la asignatura de repertorio de jazz	.....	p. 389
Figura 48. Evolución de las pruebas auditivas en los tres trimestres del curso 2006/07	.....	p. 396
Figura 49. Influencia en las composiciones de rasgos de la música jazzística	.....	p. 406
Figura 50. Clímax de <i>In C</i>	.....	p. 409
Figura 51. Esquema de la experimentación ( <i>Suceso</i> )	.....	p. 419
Figura 52. Tendencia estilística de los alumnos que han realizado esta experimentación creativa	.....	p. 421
Figura 53. Clasificaciones melódicas	.....	p. 421
Figura 54. Orientación estilística de la segunda prueba	.....	p. 424
Figura 55. Anteproyecto “Classic-jazz”	.....	p. 449
Figura 56. Ordenación de los modos diatónicos	.....	p. 453
Figura 57. Ordenación de la escala menor natural	.....	p. 464
Figura 58. Ordenación de la escala menor melódica	.....	p. 465

Figura 59. Incursión del jazz en el repertorio clásico de saxofón de la primera mitad (app. V. 1.1) .....	p. 509
Figura 60. Incursión del jazz en el repertorio clásico de la 2ª mitad del s. XX (app. V. 2. 1) .....	p. 554
Figura 61. Incursión del jazz: análisis-comparativo entre la 1ª y 2ª mitad del s. XX (conclusiones) .....	p. 698
Figura 62. Curva de grados de consonancia y disonancia de la serie utilizada por Berio en la <i>Sequenza VIIIb</i> según el concepto lidio cromático de la organización tonal .....	p. 722

### Cuadros

Cuadro 1. Ficha de criterio analítico del autor/obra .....	p. 37
Cuadro 2. Progresión armónica del tema de Gershwin “ <i>I’ve Got Rhythm</i> ” .....	p. 69
Cuadro 3. Análisis de la progresión armónica de “ <i>I’ve Got Rhythm</i> ” .....	p. 69
Cuadro 4. Modos de Oliver Messiaen .....	p. 88
Cuadro 5. Creston, Paul; <i>Sonata Op. 19</i> , análisis tema A (compás 1-3) .....	p. 92
Cuadro 6. Creston, <i>Sonata Op. 19</i> , análisis tema A (compás 4-6) .....	p. 94
Cuadro 7. Creston, <i>Sonata Op. 19</i> , análisis Tema A (compás 7-9) .....	p. 95
Cuadro 8. Creston, <i>Sonata Op. 19</i> , análisis tema A (compás 10-12) .....	p. 96
Cuadro 9. Creston, <i>Sonata Op. 19</i> , progresión armónica del segundo movimiento ..	p. 97
Cuadro 10. Análisis de <i>West Coast Blue</i> .....	p. 103
Cuadro 11. Estructura del primer movimiento <i>Blues &amp; Scherzo, Op. 5ª</i> .....	p. 105
Cuadro 12. Análisis de la introducción, <i>Blues et Scherzo</i> .....	p. 106
Cuadro 13. Abreviaturas utilizadas en el análisis de la partitura <i>Blues et Scherzo</i> ..	p. 107
Cuadro 14. Análisis Blues, compases 5-8 .....	p. 108
Cuadro 15. Esquema de acordes dominantes secundarios y sustitutos de La menor ..	p. 108
Cuadro 16. Análisis Blues, compases 9-12 .....	p. 109
Cuadro 17. Esquema de acordes dominantes secundarios y sustitutos de Mi Mayor ..	p. 109
Cuadro 18. Análisis <i>Blues</i> , compases 13-16 .....	p. 110
Cuadro 19. Esquema de acordes dominantes secundarios y sustitutos de Reb M ...	p. 110
Cuadro 20. Estructura de un blues .....	p. 111
Cuadro 21. <i>Konzertstück</i> , análisis rítmico de los 19 primeros compases del tercer tiempo ..	p. 116
Cuadro 22. Carta original de Sigurd Rascher .....	p. 117

Cuadro 23. Análisis armónico del <i>Concertino da camera</i> , compases 9-13	p. 127
Cuadro 24. Análisis de la <i>emisión y ataque de Saxophon' Marmalade</i>	p. 140
Cuadro 25. Análisis formal de <i>Ballade</i>	p. 143
Cuadro 26. Texto del poema	p. 144
Cuadro 27. Análisis formal del movimiento <i>Floor Walker's Day Off</i>	p. 154
Cuadro 28. Ejemplos de las células utilizadas por el compositor en los diferentes temas	p. 155
Cuadro 29. Análisis formal del movimiento <i>Spring Fever on Ferry Boat</i>	p. 156
Cuadro 30. Estructura formal de <i>Rapsodie-Trio Op. 92</i>	p. 158
Cuadro 31. Escala pentatónica y heptatónica	p. 159
Cuadro 32. Utilización de la escala pentatónica en la región andina	p. 161
Cuadro 33. Análisis formal del 1r movimiento del <i>Divertimento</i> de Roger Boutry	p. 163
Cuadro 34. Sustitución de acordes	p. 164
Cuadro 35. Progresión armónica (sección a del tema A)	p. 165
Cuadro 36. Escalas pentatónicas, más o menos lejanía	p. 165
Cuadro 37. Esquema de acordes dominantes secundarios y sustitutos: Reb M	p. 166
Cuadro 38. Serrano Alarcón, Luís; <i>Concertango</i> , análisis armónico 2º mov.	p. 175
Cuadro 39. Exposición de las escalas utilizadas en el compás cinco del ejemplo anterior (Gotkovsky, I.; <i>Quatuor</i> )	p. 187
Cuadro 40. Análisis formal del 1r movimiento del <i>Concertino</i> : forma sonata (Rueff, Jeanine)	pp. 192-193
Cuadro 41. Rueff, Jeanine; <i>Concertino</i> , acordes triadas (Tema A, sección a <sup>1</sup> )	p. 194
Cuadro 42. Rueff, Jeanine; <i>Concertino</i> , Tema B, análisis armónico y melódico	p. 195
Cuadro 43. Rueff, Jeanine; <i>Concertino</i> , bajos ostinatos	p. 198
Cuadro 44. Rueff, Jeanine; <i>Concertino</i> , compases irregulares	p. 198
Cuadro 45. Similitudes de la serie de la <i>Sonata</i> con la serie de la <i>Sequenza VIIb</i> de Berio	p. 202
Cuadro 46. Esquema de la matriz de la serie principal (Denisov, E.)	p. 205
Cuadro 47. Localización de los acordes de la exposición del 1r movimiento (Denisov, E.)	p. 207
Cuadro 48. Análisis formal del primer movimiento (Denisov, E.)	p. 209
Cuadro 49. Forma del desarrollo (Denisov, E.)	p. 210

Cuadro 50. Análisis armónico del final del desarrollo, acordes compases 96-98 (Denisov, E.)	p. 217
Cuadro 51. Análisis formal (Denisov, E.)	p. 221
Cuadro 52. Análisis de la diversidad de color melódico y armónico, 3r movimiento (Denisov, E.)	p. 222
Cuadro 53. Introducción melodía saxofón (Denisov, E.)	p. 223
Cuadro 54. Progresión armónica: final de la sección A (Denisov, E.)	p. 224
Cuadro 55. Análisis de los arpeggios del piano, compases 17-18 (Denisov, E.)	p. 225
Cuadro 56. Análisis armónico de los acordes del comienzo de la sección D, (Denisov, E.)	p. 229
Cuadro 57. Análisis formal sección F (Denisov, E.)	p. 234
Cuadro 58. Arpeggios “Puente a la CODA” (Denisov, E.)	p. 235
Cuadro 59. Serie de ocho matices dinámicos (Denisov, E.)	p. 237
Cuadro 60. Serie de ocho ataques (Denisov, E.)	p. 237
Cuadro 61. Matriz: serie original, retrógrada, inversión y inversión retrograda (Babbit, M.)	p. 243
Cuadro 62. Versos de las <i>Sequenzas</i> (Berio, L.)	p. 250
Cuadro 63. Análisis del color generado por los intervalos de la serie (Berio, L.)	p. 255
Cuadro 64. Pulsación y compás de la pieza (Berio, L.)	p. 256
Cuadro 65. Suma de la duración en segundos de las diferentes secciones (Berio, L.)	p. 259
Cuadro 66. Orden de modificaciones (Berio, L.)	p. 267
Cuadro 67. Análisis comparativo de la serie base con los armónicos naturales de Do# (Berio, L.)	p. 269
Cuadro 68. Análisis comparativo de la serie base con los armónicos naturales de Do (Berio, L.)	p. 270
Cuadro 69. Color de la serie base en relación al Do# (Berio, L.)	p. 276
Cuadro 70. Análisis formal de <i>Saxoxas</i> : 1r y 2º periodo	p. 287
Cuadro 71. Estructura formal esbozada por Bartók	p. 288
Cuadro 72. Poema referente al canto IV y X (Garrido, T.)	p. 294
Cuadro 73. Armonía del tema A y de la improvisación de la segunda sección (Iturralde P.)	p. 310
Cuadro 74. Universo armónico de Db mayor (Iturralde P.)	p. 312
Cuadro 75. 24 permutaciones de 1-2-3-4 (app. III. 3. 5. 5)	p. 315

Cuadro 76. Análisis del patrón melódico sobre diferentes acordes (app. III. 3. 5. 5) .....	p. 317
Cuadro 77. Rusell, George. <i>The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization</i> (app. III. 3. 5. 5) .....	p. 319
Cuadro 78. Sistema interválico de la organización melódica de <i>Strength</i> (Charles, III. 3. 5. 5) .....	p. 324
Cuadro 79. Principales diferencias entre improvisación escrita y a tiempo real (Méfano, P.) .....	p. 341
Cuadro 80. Valores irregulares (Méfano, P.) .....	p. 342
Cuadro 81. Estructura sección A, pp. 4-9 (Lauba, C.) .....	p. 346
Cuadro 82. Compases de amalgama dentro del boogie-woogie (Sección A); (Lauba, C.) ...	p. 347
Cuadro 83. Patrones rítmico-melódicos (Lauba, C.) .....	p. 350
Cuadro 84. Progresiones armónicas tradicionales (Lauba, C.) .....	p. 357
Cuadro 85. Función armónica de las progresiones de blues original, bebop y moderna (Lauba, C.) .....	p. 358
Cuadro 86. Asignaturas impartidas en centros docentes públicos .....	p. 374
Cuadro 87. Resultados de las pruebas teóricas realizadas durante el curso 2006/07 ..	p. 387
Cuadro 88. Melodías utilizadas para la realización de transcripciones y solos .....	p. 393
Cuadro 89. Valoración de las pruebas auditivas .....	p. 395
Cuadro 90. Planteamiento D, principales inconvenientes en su realización .....	p. 397
Cuadro 91. Conciertos realizados en 2006/07 .....	p. 400
Cuadro 92. Ficha de procedimiento a seguir por el alumno .....	p. 405
Cuadro 93. Serialización <i>In C</i> , primera sección .....	p. 409
Cuadro 94. Serialización <i>In C</i> , segunda sección .....	p. 409
Cuadro 95. Serialización de emisiones de <i>In C</i> .....	p. 410
Cuadro 96. Variable de la orientación estilística .....	p. 423
Cuadro 97. Modos diatónicos; alteraciones, nombre de la escala y tetracordos .....	p. 454
Cuadro 98. <i>Autumn Leaves</i> ; forma AABC y cifrado, ordenación modal .....	p. 455
Cuadro 99. Escala menor natural; alteraciones, nombre de la escala y tetracordos ..	p. 465
Cuadro 100. Escala menor melódica; alteraciones, nombre de la escala y tetracordos .....	p. 466
Cuadro 101. Escala menor armónica; alteraciones, nombre de la escala y tetracordos .....	p. 467

Cuadro 102. Materiales con sus consecuentes derivaciones sonoras y acústicas . . .	p. 498
Cuadro 103. Compás y ritmo de los diferentes ejemplos . . . . .	p. 499
Cuadro 104. Análisis comparativo de la primera frase de los tres ejemplos anteriores . . . . .	p. 500
Cuadro 105. Análisis rítmico de la primera frase del ejemplo jazzístico . . . . .	p. 500
Cuadro 106. Países catalogados (1ª mitad); (V. 1. 2) . . . . .	p. 507
Cuadro 107. Países catalogados (2ª mitad); (V. 2. 1) . . . . .	p. 555
Cuadro 108. El auge y desarrollo del saxofón (conclusiones) . . . . .	p. 700
Cuadro 109. Comparación entre repertorio surgido entre la 1ª y 2ª Mitad del siglo XX (conclusiones) . . . . .	p. 718
Cuadro 110. Grados de consonancia y disonancia de Fa lidio (conclusiones) . . . . .	p. 722

### Ejemplos

Ejemplo 1. Copland, Aaron; <i>Concerto for Piano and Orchestra</i> , 2º movimiento . . .	p. 59
Ejemplo 2. Escala pentatónica y escala de blues (Copland, A.) . . . . .	p. 59
Ejemplo 3. Notas “blue” (Copland, A.) . . . . .	p. 60
Ejemplo 4. Modos de la escala pentatónica (Copland, A.) . . . . .	p. 60
Ejemplo 5. Copland, Aaron; <i>First Symphony</i> , for Large Orchestra (1928) . . . . .	p. 61
Ejemplo 6. Bernstein, Leonard; <i>Symphonic Dances from “West Side Story”</i> . . . . .	p. 63
Ejemplo 7. Milhaud, Darius; <i>La création du monde</i> . . . . .	p. 65
Ejemplo 8. Ellington, Duke; <i>Celebration</i> , for Orchestra . . . . .	p. 67
Ejemplo 9. Gershwin, George; <i>I Got Rhythm</i> , variations for Piano and Orchestra . .	p. 70
Ejemplo 10. Gershwin, George; <i>Rhapsody in Blue</i> . . . . .	p. 71
Ejemplo 11. Gershwin, George; <i>Porgy and Bess</i> . . . . .	p. 71
Ejemplo 12. Gershwin, George; <i>An American in Paris (Un Americano en París)</i> . .	p. 72
Ejemplo 13. Gershwin, George; <i>An American in Paris (Un Americano en París)</i> . .	p. 73
Ejemplo 14. Gershwin, George; <i>An American in Paris (Un Americano en París)</i> . .	p. 73
Ejemplo 15. Rorem, Ned; <i>Lions, A Dream</i> . . . . .	p. 74
Ejemplo 16. Schuller, Gunther; <i>Abstraction</i> . . . . .	p. 75
Ejemplo 17. Rochberg, George; <i>Capriccio</i> , for Orchestra (1949, revisado 1957) . . .	p. 76
Ejemplo 18. Walton, Sir William; <i>Façade</i> , Second Suite, 6º movimiento . . . . .	p. 77
Ejemplo 19. Barraine, Elsa; <i>Improvisation</i> , particella, compases 19-23 . . . . .	p. 83

Ejemplo 20. Bonneau, Paul; <i>Pièce Concertante Dans l'Esprit "Jazz"</i> , para saxofón alto y orquesta, compases 1-4	p. 85
Ejemplo 21. Skryabin, Alexander; "acorde místico"	p. 86
Ejemplo 22. Bonneau, Paul; <i>Pièce concertante dans l'esprit jazz</i> , partitura, p. 21, compases 25-28	p. 87
Ejemplo 23. Escala disminuida simétrica II (Bonneau, P.)	p. 87
Ejemplo 24. Escala alterada, lidia b7, simétrica disminuida II y "whole-tone" (Bonneau, P.)	p. 89
Ejemplo 25: Creston, Paul; <i>Sonata Op. 19</i> , para Saxofón Alto en Mib y piano, 1r movimiento "With vigor"	p. 91
Ejemplo 26. Modos auténticos (Creston, P.)	p. 93
Ejemplo 27. Escala bebop menor, 2º compás (Creston, P.)	p. 94
Ejemplo 28. Creston, Paul; <i>Sonata Op. 19</i> (compases 3-5)	p. 94
Ejemplo 29. Creston, Paul; <i>Sonata Op. 19</i> (compases 6-8)	p. 95
Ejemplo 30. Escala bebop menor, compás nueve (Creston, P.)	p. 96
Ejemplo 31. Creston, Paul; <i>Sonata Op. 19</i> (compases 9-10)	p. 97
Ejemplo 32. Acorde VIIb (Creston, P.)	p. 98
Ejemplo 33. Creston, Paul; <i>Sonata Op. 19</i> , 3r movimiento, compás 45	p. 100
Ejemplo 34. Rueff, Jeanine; <i>Concertino</i> , partitura (reducción de piano), 3r movimiento	p. 102
Ejemplo 35. Rueff, Jeanine; <i>Concertino</i> , variación de compases	p. 102
Ejemplo 36. Montgomery, <i>West Coast Blues</i> , ritmo divisivo y aditivo, compases 1-4 (ritmo divisivo)	p. 104
Ejemplo 37. Montgomery, <i>West Coast Blues</i> , ritmo divisivo y aditivo, compases 1-4 (ritmo aditivo)	p. 104
Ejemplo 38. Hanniken, Jos; <i>Blues et Scherzo</i> , introducción blues, compases 1-4	p. 106
Ejemplo 39. Hanniken, Jos; <i>Blues</i> , compases 5-8, no. A	p. 107
Ejemplo 40. Hanniken, Jos; <i>Blues</i> , compás nueve	p. 108
Ejemplo 41. Hanniken, Jos; <i>Blues</i> , compases 13-16	p. 110
Ejemplo 42. Hindemith, Paul; <i>Konzertstück</i> , 3r movimiento, compases 1-19	p. 115
Ejemplo 43. Ibert, Jacques; <i>Concertino da camera</i> , partitura (reducción de piano), Animato molto, compases 6-7 del no. 29	p. 123
Ejemplo 44. Escala alterada descendente (Ibert, J.)	p. 123

Ejemplo 45. Ibert, Jacques; <i>Concertino da camera</i> , partitura (reducción de piano), Animato molto, compases 27-30	p. 124
Ejemplo 46. Ibert, Jacques; <i>Concertino da camera</i> , Particella, 1r tiempo, compases 9-13, no. 1, p. 1 (interpretación del músico de jazz y clásico)	p. 125
Ejemplo 47. Ibert, Jacques; <i>Concertino da camera</i> , simplificación rítmica de Jean-Marie Londeix	p. 126
Ejemplo 48. Ibert, Jacques; <i>Concertino da camera</i> , análisis final	p. 128
Ejemplo 49. Ibert, Jacques; <i>Concertino da camera</i> , partitura de orquesta, 1r tiempo, compases 9-13, no. 1	p. 129
Ejemplo 50. Escala mixolidia (Ibert, J.)	p. 130
Ejemplo 51. Bozza, Eugène; <i>Dyptique</i> , Final, particella, 2º movimiento, compases 1-18	p. 131
Ejemplo 52. Grimal Olmos, Rafael; <i>Concertino en Do Majeur</i> , particella, 1r movimiento, compás 9-11	p. 131
Ejemplo 53. Charles, Ives; <i>Over the Pavements, Op. 20</i> , Allegro, compases 1-5	p. 134
Ejemplo 54. Rosenthal, Manuel; <i>Saxophon' Marmalade</i> , particella, primer movimiento (Blues), compases 1-5	p. 138
Ejemplo 55. Tomasi, Henri; <i>Ballade</i> , partitura, Tiempo de blues, no. 30 (Tomasi, H.)	p. 143
Ejemplo 56. La Melancolía (introducción orquesta o piano), escalas utilizadas	p. 145
Ejemplo 57. Tomasi, Henri; <i>Ballade</i> , partitura, Tempo Iº, no. 7	p. 146
Ejemplo 58. Tomasi, Henri; <i>Ballade</i> , particella, un compás antes del no. 2	p. 146
Ejemplo 59. Tomasi, Henri; <i>Ballade</i> , partitura, no. 21	p. 147
Ejemplo 60. Tomasi, Henri; <i>Ballade</i> , particella, siete compases después del no. 25	p. 148
Ejemplo 61. Tomasi, Henri; <i>Ballade</i> , partitura, cinco compases después del no. 30	p. 149
Ejemplo 62. Tomasi, Henri; <i>Concerto</i> , particella, no. 4 de la introducción	p. 150
Ejemplo 63. Tomasi, Henri; <i>Concerto</i> , partitura, no. 11	p. 151
Ejemplo 64. Tomasi, Henri; <i>Concerto</i> , partitura, pp. 11-12, no. 43	p. 152
Ejemplo 65. Siegmeister, Elie; <i>Around New York</i> , 1r movimiento <i>Floor-Walker's Day Off</i>	p. 153
Ejemplo 66. Siegmeister, Elie; <i>Around New York</i> , 2º movimiento <i>Spring Fever on Ferry Boat</i>	p. 155

Ejemplo 67. Vellones, Pierre; <i>Rapsodie-Trio Op. 92</i> , partitura, Allegro, compases 7-10	..
.....	p. 158
Ejemplo 68. Escala pentatónica “Ryo” y “Rytsu”	p. 160
Ejemplo 69. Modos pentatónicos	p. 161
Ejemplo 70. Boutry, Roger; <i>Divertimento</i> , partitura, primer movimiento, compases 4-7	...
.....	p. 162
Ejemplo 71. Ferran, Ferrer; <i>Jovintud</i> , particella de saxofón tenor, compases 118- 137	....
.....	p. 172
Ejemplo 72. Serrano Alarcón, Luís; <i>Concertango</i> , particella saxofón alto, 1r movimiento, compases 155-158	.....
.....	p. 174
Ejemplo 73. Serrano Alarcón, Luís; <i>Concertango</i> , acompañamiento de piano y bajo, 2º movimiento, “Tiempo de Milonga” (Arr. Pérez, Antonio)	.....
.....	p. 176
Ejemplo 74. Sandoval, Arturo (Arr. Michael Philip Mossman); <i>A mis abuelos</i> , particella saxofón alto 1	.....
.....	p. 178
Ejemplo 75. Corea, Chick; <i>Spain</i> , introducción del tema	.....
.....	p. 178
Ejemplo 76. Ventas, Adolfo; <i>Las Cuevas de Nerja</i> , particella, final de la sección A, compases 49-53	.....
.....	p. 179
Ejemplo 77. Escala andaluza ó frigia española (III. 2. 3)	.....
.....	p. 180
Ejemplo 78. Ruda Peco, Antonio; <i>Palindromía flamenca</i> , introducción, solo trompeta, partitura	.....
.....	p. 180
Ejemplo 79. Ruda Peco, Antonio; <i>Palindromía flamenca</i> , melodía saxofón soprano, partitura	.....
.....	p. 181
Ejemplo 80. Glazounov, Alexander; <i>Concerto en Mib</i> , partitura, cadencia saxofón alto	...
.....	p.181
Ejemplo 81. Escala Frigia Española descendente	.....
.....	p.182
Ejemplo 82. Schmidt, William; <i>Jazz Suite</i> , partitura	.....
.....	p. 183
Ejemplo 83. Badings, Henk; <i>Concierto</i> , partitura	.....
.....	p. 184
Ejemplo 84. Escala lidia aumentada (Badings, H.)	.....
.....	p. 185
Ejemplo 85. Escala simétrica disminuida, acordes tríadas (Badings, H.)	.....
.....	p. 185
Ejemplo 86. Gotkovsky, Ida. <i>Quatuor</i> , partitura, 4 compases después de la letra M	.....
.....	p. 186
Ejemplo 87. Pastor, Ramón; “ <i>Imágenes de la mar</i> ”, Segundo movimiento (“Azul infinito”)	.....
.....	p. 189
Ejemplo 88. Rueff, Jeanine; <i>Concertino</i> , tema B, no. C, compases 27-28	.....
.....	p. 195

Ejemplo 89. Rueff, Jeanine; <i>Concertino</i> , desarrollo, compás 37	p. 196
Ejemplo 90. Escala dórica (Rueff, J.)	p. 196
Ejemplo 91. Rueff, Jeanine; <i>Concertino</i> , célula principal del tema B, del desarrollo y de la coda	p. 197
Ejemplo 92. Serie P, I, R y R-I (Denisov, E.)	p. 204
Ejemplo 93. Denisov, Edisov; <i>Sonata</i> , 1r movimiento, partitura	p. 206
Ejemplo 94. Análisis armónico del primer acorde de la <i>Sonata</i> (Denisov, E.)	p. 207
Ejemplo 95. Análisis armónico de los acordes de la exposición del 1r movimiento (Denisov, E.)	p. 208
Ejemplo 96. Denisov, Edisov; <i>Sonata</i> , 1r movimiento, análisis de las soldaduras de la melodía principal	p. 209
Ejemplo 97. Denisov, Edisov; <i>Sonata</i> , 1r movimiento, compás 40	p. 211
Ejemplo 98. Denisov, Edisov; 1r movimiento, sección B del desarrollo	p. 212
Ejemplo 99. Denisov, Edisov; 1r movimiento, sección B, acorde compás 48	p. 213
Ejemplo 100. Denisov, Edisov; 1r movimiento, sección C, compás 21	p. 214
Ejemplo 101. Serie invertida, sección C del desarrollo, melodía saxofón (Denisov, E.)	p. 214
Ejemplo 102. Denisov, Edisov; 1r movimiento, sección D del desarrollo, melodía saxofón	p. 214
Ejemplo 103. Denisov, Edisov; 1r movimiento, final de la sección D del desarrollo, compás 73	p. 215
Ejemplo 104. Denisov, Edisov; 1r movimiento, sección E del desarrollo, melodía saxofón	p. 216
Ejemplo 105. Denisov, Edisov; 1r movimiento, final del desarrollo, compases 96-98	p. 217
Ejemplo 106. Denisov, Edisov; 1r movimiento, coda final	p. 218
Ejemplo 107. Denisov, Edisov; 3r movimiento, introducción de la melodía principal del saxofón, serie original P	p. 223
Ejemplo 108. Denisov, Edisov; 3r movimiento, Final de la sección A	p. 224
Ejemplo 109. Relación armónica entre los acordes de dominante Eb y E7 (Denisov, E.)	p. 225
Ejemplo 110. Denisov, Edisov; 3r movimiento, análisis del compases 17-18	p. 225
Ejemplo 111. Denisov, Edisov; 3r movimiento, melodía principal del 2º y 3r compás de la sección B	p. 226

Ejemplo 112. Denisov, Edisov; 3r movimiento, final sección B, compás 20, acordes de séptima de dominante con la novena bemol	p. 226
Ejemplo 113. Denisov, Edisov; 3r movimiento, Sección C, análisis melódico de los compases 21 hasta el 26	p. 227
Ejemplo 114. Denisov, Edisov; 3r movimiento, final sección C-comienzo sección D	p. 229
Ejemplo 115. Denisov, Edisov; 3r movimiento, particella, compás 37	p. 230
Ejemplo 116. Denisov, Edisov; 3r movimiento, compás 43	p. 230
Ejemplo 117. Tensiones o extensiones del acorde de dominante (Bb y C7)	p. 231
Ejemplo 118. Denisov, Edisov; 3r movimiento, final sección D-comienzo sección E	p. 232
Ejemplo 119. Denisov, Edisov; 3r movimiento, combinación politonal, sección E	p. 233
Ejemplo 120. Denisov, Edisov, 3r movimiento, sección F, pasacalle (bajo ostinato)	p. 233
Ejemplo 121. Serie invertida I-6 (Denisov, E.)	p. 236
Ejemplo 122. Denisov, Edisov; 3r movimiento, Coda, compases 81-82	p. 236
Ejemplo 123. Denisov, Edisov; 3r movimiento, melodía saxofón, coda final	p. 237
Ejemplo 124. Albrich, William: <i>DOO-DAH</i> , partitura	p. 240
Ejemplo 125. Babbitt, Milton; <i>All Set</i> , partitura, pieza para ensemble de jazz	p. 252
Ejemplo 126. Lacour, Guy: <i>Quatuor pour saxophones</i> , 1r movimiento, <i>Élégie</i> , particella saxofón tenor	p. 247
Ejemplo 127. Berio, Luciano; <i>Secuencia VIIIb</i> , compases 1-4	p. 252
Ejemplo 128. Berio, Luciano; <i>Secuencia VIIa</i> , compases 1-4 (transposición a Bb)	p. 253
Ejemplo 129. Serie de la <i>Secuencia VIIIb</i> (Berio, L.)	p. 254
Ejemplo 130. Simetría interválica de la serie de la <i>Sequenza VIIIb</i> (Berio, L.)	p. 254
Ejemplo 131. Análisis de los intervalos de la serie con relación a la nota pedal (Berio, L.)	p. 255
Ejemplo 132. Berio, Luciano; <i>Secuencia VIIIb</i> , compases 74-79	p. 256
Ejemplo 133. Diferentes grupos utilizados en la obra (Berio, L.)	p. 257
Ejemplo 134. Diferentes emisiones utilizadas en la obra (Berio, L.)	p. 257
Ejemplo 135. Berio, Luciano; <i>Secuencia VIIIb</i> , compás 19 (Berio, L.)	p. 257
Ejemplo 136. Equilibrio interno de la disposición de los calderones (Berio, L.)	p. 258
Ejemplo 137. Simetría al eje Sol# (Berio, L.)	p. 258
Ejemplo 138. Principales pilares de la pulsación (Berio, L.)	p. 258
Ejemplo 139. Simetría numérica de la estructura interna de la pieza (Berio, L.)	p. 260

Ejemplo 140. Similitud numérica entre la obra íntegra y la <i>Sequenza VIIIb</i> (S. 7) (Berio, L.)	p. 260
.....	p. 260
Ejemplo 141. Acordes de la coda final (Berio, L.)	p. 261
Ejemplo 142. Registro y máxima amplitud (Berio, L.)	p. 261
Ejemplo 143. Espacio sonoro de la <i>Sequenza VIIIb</i> (Berio, L.)	p. 262
Ejemplo 144. El tritono como intervalo (Berio, L.)	p. 262
Ejemplo 145. El tritono dentro de sonidos dobles (Berio, L.)	p. 262
Ejemplo 146. Escala de blues, “diabulus en música” (Berio, L.)	p. 263
Ejemplo 147. Relación de la serie armónica de Do# con la serie base de la <i>Sequenza VIIIb</i> (Berio, L.)	p. 268
Ejemplo 148. Relación de la serie armónica de Do con la serie base de la <i>Sequenza VIIIb</i> , (Berio, L.)	p. 271
Ejemplo 149. Relación de la serie armónica de Do con la serie base de la <i>Sequenza VIIIb</i> , (Berio, L.)	p. 271
Ejemplo 150. Tritono de Eb7 (Berio, L.)	p. 273
Ejemplo 151. Sustitución tritónica de los acordes de dominantes (Berio, L.)	p. 273
Ejemplo 152. Variación del color dentro de un acorde de dominante (Berio, L.)	p. 276
Ejemplo 153. Berio, Luciano; <i>Sequencia VIIIb</i> , compases 98-101	p. 277
Ejemplo 154. Espectro sonoro del intervalo, “The Interval Spectrumn” (Berio, L.)	p. 278
Ejemplo 155. Campos interválicos de la sección A (Berio, L.)	p. 281
Ejemplo 156. Serie base de la <i>Sequenza IXb</i> (Berio, L.)	p. 281
Ejemplo 157. Introducción de <i>Sequenza IX</i> para saxofón alto (Berio, L.)	p. 282
Ejemplo 158. Berio, Luciano; <i>Sequenza IXb</i> , particella saxofón solo, letra D	p. 282
Ejemplo 159. Simetría base <i>Sequenza IXb</i> (Berio, L.)	p. 282
Ejemplo 160. Berio, Luciano; <i>Sequenza IXb</i> , particella saxofón solo, letra C	p. 282
Ejemplo 161. Berio, Luciano; <i>Sequenza IXa</i> , particella clarinete solo, final letra E	p. 283
Ejemplo 162. Jolas, Betsy; <i>Épisode Quatrième</i>	p. 285
Ejemplo 163. Ausejo, Cesar; <i>Sax-Fantasy</i> , particella saxo alto, Adagio, compases 7-13, p. 1	p. 290
.....	p. 290
Ejemplo 164. “Tiento sobre el canto IV”, <i>Scorrevole</i> , introducción (Garrido, T.)	p. 293
Ejemplo 165. Serie del 1r movimiento (Garrido, T.)	p. 295
Ejemplo 166. “Tiento sobre el canto IV”, <i>Scorrevole</i> , compás 87 (Garrido, T.)	p. 296
Ejemplo 167. <i>Ensalada de cantos</i> , With funky swing, introducción (Garrido, T.)	p. 298
Ejemplo 168. Escala de blues (Garrido, T.)	p. 298

Ejemplo 169. Influencias seriales (Garrido, T.) .....	p. 299
Ejemplo 170. Dubois, Pierre-Max; <i>Six Caprices</i> , vivace, compases 1-3 .....	p. 300
Ejemplo 171. Ferran, Ferrer: <i>Variaciones sobre un tema de Blanquer</i> , Final (Muy vivo con alegría), partitura .....	p. 304
Ejemplo 172. Iturralde, Pedro; <i>Tribute to Trane (Like Coltrane)</i> , introducción .....	p. 309
Ejemplo 173. Iturralde, Pedro; <i>Tribute to Trane (Like Coltrane)</i> , particella, sección 2 .....	p. 313
Ejemplo 174. Iturralde, Pedro; <i>Tribute to Trane (Like Coltrane)</i> , partitura ms. ....	p. 313
Ejemplo 175. Permutación melódica sobre cuatro corcheas (III. 3. 5. 5) .....	p. 316
Ejemplo 176. Patrón melódico (III. 3. 5. 5) .....	p. 316
Ejemplo 177. Ejercicio práctico: regiones del modo lidio (III. 3. 5. 5) .....	p. 318
Ejemplo 178. Coltrane, John, <i>Blue Train</i> (1957) (III. 3. 5. 5) .....	p. 320
Ejemplo 179. Transcripción de Don Sickler del solo realizado en el memorable álbum <i>Blue Trane</i> (Blue Note BST 81577) grabado el 15 de septiembre de 1957 .....	p. 321
Ejemplo 180. Charles Soler, Agustín: <i>Strength</i> , particella, compases 1-4 .....	p. 326
Ejemplo 181. Charles Soler, Agustín: <i>Strength</i> , particella, Mysterious with character, compás 70 .....	p. 326
Ejemplo 182. Riley, Terry; <i>Dorian Reeds</i> , introducción .....	p. 330
Ejemplo 183. Riley, Terry; <i>A Rainbow in Curved Air</i> , introducción .....	p. 331
Ejemplo 184. Registro de la pieza <i>In C</i> (Riley, T.) .....	p. 333
Ejemplo 185. Riley, Terry; <i>In C</i> , partitura .....	p. 335
Ejemplo 186. Méfano, Paul: <i>Deux Mélodies, Je suis du pays sans mots</i> , partitura, compases 1-3 .....	p. 339
Ejemplo 187. Lauba, Christian: <i>Steady study on the boogie</i> , particella .....	p. 345
Ejemplo 188. Escala pentatónica, Modo III (Lauba, C.) .....	p. 346
Ejemplo 189. Comienzo de la sección B, figuración ternaria, p. 11 pentagrama 2, introducción de la progresión bluesística moderna en forma libre (Lauba, C.) ...	p. 351
Ejemplo 190. Parte de la sección B, p. 14, pentagrama 6, utilización de la escala pentatónica mayor en la melodía (Lauba, C.) .....	p. 351
Ejemplo 191. Sección C, p. 19, pentagrama 2, vuelta a la figuración ternaria (Lauba, C.) ...	p. 352
Ejemplo 192. Lauba, Christian: <i>Steady study on the boogie</i> , armonización de la coda .....	p. 353

Ejemplo 193. Escala de La mayor con sus correspondientes notas “blue” (Lauba, C.)	.....	p. 353
Ejemplo 194. Lauba, Christian; <i>Steady study on the boogie</i> , Sección A, armonización de la estructura “a” (1), blues bebop	.....	p. 355
Ejemplo 195. Lauba, Christian; <i>Steady study on the boogie</i> , Sección A, armonización de la estructura “a” (1), blues moderno	.....	p. 356
Ejemplo 196. Lauba, Christian; <i>Adria</i> , para dos saxofones altos, Allegro	.....	p. 360
Ejemplo 197. Lauba, Christian; <i>Hard</i> , p. 3, secuencia rítmica de Hard Rock	.....	p. 361
Ejemplo 198. Lauba, Christian; <i>Mutation Couleurs IV</i> , partitura	.....	p. 361
Ejemplo 199. Cuestionario pruebas teóricas, 1r trimestre, prueba A	.....	p. 387
Ejemplo 200. Prueba auditiva B	.....	p. 394
Ejemplo 201. Prueba auditiva y creativa D	.....	p. 394
Ejemplo 202. Motivo utilizado para la ejecución de escalas	.....	p. 398
Ejemplo 203. Solo elaborado mediante el planteamiento D	.....	p. 399
Ejemplo 204. Prueba creativa experimental 1, procedimiento para la creación musical	.....	p. 402
Ejemplo 205. Partitura en Do adaptada para cuarteto de saxofones	.....	p. 403
Ejemplo 206. Particellas para cuarteto de saxofones	.....	p. 404
Ejemplo 207. Creación para cuarteto de saxofones	.....	p. 407
Ejemplo 208. Incorporación de elementos nuevos en <i>In C</i> , propuesta de un alumno de segundo de superior	.....	p. 411
Ejemplo 209. Incorporación de elementos nuevos en <i>In C</i> , propuesta de un alumno de primero de superior	.....	p. 412
Ejemplo 210. Motivo 35 de <i>In C</i>	.....	p. 413
Ejemplo 211. Happening Musical, composición 1 (Nivel 1)	.....	p. 416
Ejemplo 212. Happening Musical, composición 2 (Nivel 2)	.....	p. 417
Ejemplo 213. Happening Musical, composición 3 (Nivel 4)	.....	p. 417
Ejemplo 214. Happening Musical, composición 4 (Nivel 4)	.....	p. 418
Ejemplo 215. Happening Musical, composición 5 (Nivel 2)	.....	p. 418
Ejemplo 216. Happening Musical, composición 6 (Nivel 3)	.....	p. 419
Ejemplo 217. Happening Musical, composición 7 (Nivel 3)	.....	p. 419
Ejemplo 218. Happening Musical, composición 8 (Nivel 1)	.....	p. 420
Ejemplo 219. Happening Musical, composición 9 (Nivel 3)	.....	p. 420
Ejemplo 220. Happening Musical, composición 10 (Nivel 4)	.....	p. 420

Ejemplo 221. Composición <i>Suceso</i> , estilo jazz-fusión	p. 425
Ejemplo 222. Composición <i>Modal-Fast</i> en estilo bebop	p. 457
Ejemplo 223. Tetracordos armónicos	p. 467
Ejemplo 224. Tercer modo de la escala menor armónica y escala bebop mayor	p. 467
Ejemplo 225. Quinto modo de la escala menor armónica	p. 468
Ejemplo 226. Mixolidia b9b13	p. 468
Ejemplo 227. Pérez Ruiz, Antonio; <i>Tiempos Frenéticos</i> , solo previo a la reexposición final del tema	p. 469
Ejemplo 228. Liebman, David; posibilidades armónicas y melódicas (escalas) utilizadas en <i>Chant</i>	p. 470
Ejemplo 229. Superposición del acorde de dominante con el acorde mayor	p. 471
Ejemplo 230. Superposición del acorde de dominante con el acorde menor	p. 472
Ejemplo 231. Superposición del acorde de dominante con el acorde menor con la quinta alterada descendentemente (b5)	p. 472
Ejemplo 232. Superposición del acorde de dominante con el acorde menor con la séptima mayor	p. 473
Ejemplo 233. Superposición del acorde de dominante con el acorde de dominante con la quinta alterada ascendentemente (+, #5)	p. 473
Ejemplo 234. Superposición del acorde de dominante con el acorde de dominante con la quinta alterada descendentemente (b5)	p. 474
Ejemplo 235. Superposición del acorde de dominante con el acorde de séptima semidisminuido	p. 474
Ejemplo 236. Superposición del acorde de dominante con el acorde menor con la quinta alterada descendentemente (b5) y la séptima ascendentemente (Maj7)	p. 475
Ejemplo 237. Superposición del acorde de dominante con el acorde disminuido	p. 475
Ejemplo 238. Superposición del acorde de dominante con el acorde menor con la quinta alterada ascendentemente (#5) y la séptima ascendentemente (Maj7)	p. 476
Ejemplo 239. Superposición de acorde de dominante con el acorde mayor con la quinta alterada descendentemente (b5)	p. 476
Ejemplo 240. Superposición de acorde de dominante con el acorde mayor con la quinta alterada ascendentemente (#5, +)	p. 477
Ejemplo 241. Superposición de acorde de dominante con el acorde sus7	p. 477
Ejemplo 242. Pérez Ruiz, Antonio; <i>Blue Parsax</i> (2006)	p. 478
Ejemplo 243. Idea principal, <i>Felicidad</i> , médium ballade	p. 480

Ejemplo 244. Partitura <i>Felicidad</i> , ejemplo clásico	p. 482
Ejemplo 245. Partitura <i>Felicidad</i> , ejemplo bossa-nova	p. 487
Ejemplo 246. Partitura <i>Felicidad</i> , ejemplo jazz-waltz	p. 493
Ejemplo 247. Armonización a cinco voces en estilo Supersax (Tema A, a1)	p. 504
Ejemplo 248. Escala utilizada en la cadencia del <i>Concierto en Mib</i> (Glazounov, A.)	p. 552
Ejemplo 249. Blacher, Boris: <i>Jazz-Koloraturen</i> , Allegro molto, partitura	p. 556
Ejemplo 250. Eichmann, Dietrich, <i>Dammation du Pouls</i> , partitura, p. 24	p. 558
Ejemplo 251. Schilling, Hans Ludwig; <i>VII Bicinia Serena</i> , movimiento IV (Recitando, libero in tempo ma allegretto), p. 9	p. 561
Ejemplo 252. Bay, Hill; <i>Jazz Sax Studies</i> , p. 4	p. 582
Ejemplo 253. Collier, Graham; <i>Still-life with Dove</i> , partitura, parte B y C, p. 1	p. 587
Ejemplo 254. De Young, Lynden; <i>Introduction, Blues and Finale, Finale</i> , no. V, p. 19	p. 589
Ejemplo 255. Holcombe, Hill; <i>Blues Concerto</i> , particella saxofón alto, p. 1	p. 600
Ejemplo 256. Karlins, M. William; <i>Improvisations on "Lines Where Beauty Lingers" II</i>	p. 603
Ejemplo 257. Lamb, John David; <i>Sonata</i> , partitura, p. 23	p. 607
Ejemplo 258. Mabry, Drake; <i>Saxissimo</i> , partitura	p. 608
Ejemplo 259. Martino, Ralph; <i>12 duets for All Gallodoro</i> , p. 5	p. 609
Ejemplo 260. Morosco, Victor; <i>Blue Caprice</i> , particella saxofón alto solo	p. 610
Ejemplo 261. Morrill, Dexter; <i>Getz Variations for Tenor Sax &amp; Computer</i> , partitura, p. 6	p. 611
Ejemplo 262. Morrill, Dexter; <i>Six Studies and an Improvisation</i> , Soliloqui (6º movimiento), particella, p. 14	p. 612
Ejemplo 263. Mortensen, Kart; <i>Synergiosis I</i> , p. 1	p. 613
Ejemplo 264. Moss, Lawrence Kenneth; <i>Six Short Pieces</i> , Rounds, partitura, p. 1	p. 614
Ejemplo 265. Muczynski, Robert; <i>Sonata, op. 29</i> , Andante maestoso, particella, p. 2	p. 615
Ejemplo 266. Pauer, Fritz; <i>Blueminded</i> , partitura, p. 1	p. 616
Ejemplo 267. Reich, Steve; <i>New York Counterpoint</i> , particella, instrumento solista, p. 6	p. 619
Ejemplo 268. Ricker, Ramon; <i>Advance chord etudes for saxophone</i> , ejercicio 7, p. 22	p. 620

Ejemplo 269. Sydeman, William Jay; <i>Duo for Clarinet and Tenor Sax</i> , 1r movimiento (Allegro), p. 1	p. 622
Ejemplo 270. Woods, Phil; <i>Three Improvisations</i> , particella soprano, p. 5	p. 624
Ejemplo 271. Zaimont, Judith Lang; “ <i>At home: 'Jennie' fantasia</i> ”, Thema del saxofón tenor	p. 625
Ejemplo 272. Zaimont, Judith Lang; <i>Street Scene: Black Belt</i> , p. 2	p. 626
Ejemplo 273. Amsallem, Franck; <i>The Chunnell</i> , particella saxofón soprano, solo jazz, compás 117-122, p. 3	p. 628
Ejemplo 274. Desenclos, Alfred; <i>Quatuor</i> , Tercer movimiento, Allegro enérgico, extraído de la partitura, p. 25	p. 634
Ejemplo 275. Ferrari, Luc; <i>Tautologos III</i> , partitura	p. 636
Ejemplo 276. Laval, Philippe; <i>Inox-érable</i> , partitura, compás 9, p. 1	p. 640
Ejemplo 277. Laval, Philippe; <i>L. Mécaniques</i> , partitura, p. 1	p. 640
Ejemplo 278. Matitia, Jean; <i>Chinese Rag</i> , particella soprano, compás 5 del no. 4, p. 1	p. 642
Ejemplo 279. Dakin, Charles; <i>Straight Jazz</i> , partitura, p. 1	p. 653
Ejemplo 280. Grant, Robin; <i>Be Blue Bops</i> , partitura, p. 2	p. 655
Ejemplo 281. Alessandrini, Pierluigi; <i>Air-Dance, bright swing for saxophone quartet</i> , partitura, p. 1	p. 661
Ejemplo 282. Sivilotti, Valter; <i>Improvvisazione interrotta</i> , partitura, p. 1	p. 668
Ejemplo 283. Yoshimatsu, Takashi; <i>Fuzzy Bird Sonata</i> , ms., 1r mov. (Run, Bird)	p. 670
Ejemplo 284. Glaser, Werner Wolf; <i>Konzertstück für Barito-Saxophone und Streichorquester</i> , primer movimiento, p. 1	p. 680
Ejemplo 285. Lindwall, Christer; <i>Mea Culpa</i> , partitura, compás anterior al no. A	p. 682
Ejemplo 286. Lundquist, Torbjörn Iwan; <i>Concitato</i> , particella alto, p. 1	p. 683
Ejemplo 287. Nilsson, Bo; <i>Zeitpunnkte</i> , partitura, p. 1	p. 684
Ejemplo 288. Persson, Bob Anders; <i>Om Sommaren sköna II</i> , partitura, p. 2	p. 685
Ejemplo 289. Olofsson, Kent; <i>The lines of Confusion</i> , partitura, p. 1	p. 686

## **RESUMEN**

Mediante esta investigación se demuestra el nexo de unión entre la música culta y el jazz dentro del repertorio clásico de saxofón más representativo del siglo XX y se pone de manifiesto una metodología en la cual se pueden vincular ambos mundos sin ningún prejuicio. Para conseguir cada uno de los objetivos planteados, se ha efectuado un desarrollo metodológico dividido en dos partes: una analítica-comparativa y otra de aplicación docente (experimentación en el aula y creación).

La parte analítica-comparativa es la parte principal y está organizada en dos capítulos trazando una síntesis de las décadas que han ido aconteciendo durante el siglo XX. El primer capítulo (repertorio tradicional), abarca obras desde comienzo del siglo XX hasta 1950, y el segundo (repertorio de vanguardia) desde 1950 hasta la actualidad. Los apartados y subapartados que constituyen ambos capítulos, se concretan mediante numerosos ejemplos musicales de obras maestras del repertorio de saxofón exponiendo la transición y evolución que ha experimentado gran parte de este repertorio con estas características. El análisis efectuado, muestra una visión general de las diferentes épocas que han ido surgiendo, tratando, entre otros aspectos, todos los elementos determinantes de las diversas corrientes aparecidas a lo largo de este periodo. Asimismo, cada capítulo versa sobre un tema distinto, donde se relacionan y comparan los elementos principales de las obras más representativas con el mundo del jazz.

La segunda parte, aplicaciones docentes, constituye un aporte experimental práctico de índole creativo que consiste en la realización de diversos ejercicios incorporando de forma progresiva la práctica de la improvisación y creación dentro de un contexto educativo. Este capítulo, principalmente se fundamenta en la composición de piezas, ejemplos jazzísticos, e incorporación de conceptos y recursos para la improvisación y creación, aplicando algunas de las conclusiones más importantes obtenidas en la primera parte. Esta anexión de nuevos procedimientos metodológicos tiene la finalidad de unificar criterios respecto a las diferentes tendencias tratadas en la investigación.

## RESUM

Per mitjà d'esta investigació es demostra el nexa d'unió entre la música culta i el jazz dins del repertori clàssic de saxòfon més representatiu del segle XX i es posa de manifest una metodologia en la qual es poden vincular ambdós mons sense cap prejuí. Per a aconseguir cada un dels objectius plantejats, s'ha efectuat un desenvolupament metodològic dividit en dos parts: una analítica-comparativa i una altra d'aplicació docent (experimentació en l'aula i creació).

La part analítica-comparativa és la part principal i està organitzada en dos capítols traçant una síntesi de les dècades que han anat succeint durant el segle XX. El primer capítol (repertori tradicional), comprén obres des de començament del segle XX fins a 1950, i el segon (repertori d'avantguarda) des de 1950 fins a l'actualitat. Els apartats i subapartats que constitueixen ambdós capítols, es concreten per mitjà de nombrosos exemples musicals d'obres mestres del repertori de saxòfon exposant la transició i evolució que ha experimentat gran part d'este repertori amb estes característiques. L'anàlisi efectuada, mostra una visió general de les diferents èpoques que han anat sorgint, tractant, entre altres aspectes, tots els elements determinants dels diversos corrents apareguts al llarg d'este període. Així mateix, cada capítol versa sobre un tema distint, on es relacionen i comparen els elements principals de les obres més representatives amb el món del jazz.

La segona part, aplicacions docents, constitueix una aportació experimental pràctica d'índole creatiu que consistix en la realització de diversos exercicis incorporant de forma progressiva la pràctica de la improvisació i creació dins d'un context educatiu. Este capítol, principalment es fonamenta en la composició de peces, exemples jazzístics, i incorporació de conceptes i recursos per a la improvisació i creació, aplicant algunes de les conclusions més importants obtingudes en la primera part. Esta annexió de nous procediments metodològics té la finalitat d'unificar criteris respecte a les diferents tendències tractades en la investigació.

## **SUMMARY**

Through this research the link between cultured music and jazz is shown within the most representative classical repertory of saxophone in the 20<sup>th</sup> century and a method in which both worlds can be bound without any prejudice is made clear. A methodological development has been carried out in order to reach the stated aims and it has been divided into two parts: an analytical and comparative part and another one based on an educational application (experience in the classroom and creation).

The main part is analytical and comparative and it is organized in two chapters drawing up a synthesis of the decades that have been happening during the 20<sup>th</sup> century. The first chapter (traditional repertory) covers pieces of music from the beginning of the 20<sup>th</sup> century to 1950, and the second chapter (avant-garde repertory) from 1950 up to now. The sections and subsections which make up both chapters are shown by means of so many musical examples of masterpieces of the saxophone repertory setting out the transition and evolution that has experienced most of this repertory with these features. The analysis carried out shows a general vision of the different periods which have been appearing, trying, among other aspects, all the determining elements of the different trends appeared during this period. Similarly, every chapter deals with a different topic, in which the main elements of the most representative pieces of music are related and compared to the world of jazz.

The second part, educational applications, is an experimental and practical contribution of a creative kind which consists of carrying out different exercises progressively including the practice of improvisation and creation within an educational context. This chapter is mainly based on the composition of pieces of music, examples of jazz, and on the incorporation of concepts and resources for improvisation and creation, applying some of the most important conclusions drawn in the first part. The purpose of adding new methodological procedures is applying the same criteria with regard to the different trends dealt with throughout the research.