



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

APORTES TÉCNICOS Y DIDÁCTICOS DEL MAESTRO LUIS EDUARDO AGUILAR PARA EL ACERCAMIENTO AL ESTILO DE DOS OBRAS PARA SAXOFÓN Y PIANO

Presentado por el estudiante:

GERMÁN ANDRÉS GALLEGO QUESADA

Cédula:

1070964090

Código:

2010175011

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- El alumno hizo una exposición completa de los contenidos propuestos en la monografía.
- El trabajo evidencia un amplio conocimiento por parte del estudiante del repertorio propuesto, y el análisis es juicioso y cumple con los objetivos de la monografía.
- El trabajo en sí es un reconocimiento a la labor del maestro Luis Eduardo Aguilar, y el aporte de su metodología al programa de Licenciatura en Música.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	OSCAR RODRIGUEZ		4.3
Jurado 2 - lector	WILLIAM ROJAS		4.6
Asesor			

Nota final: (4.5) Cuatro punto cinco

Dado en Bogotá D.C. a los nueve (09) días del mes de Junio de 2017

**APORTES TÉCNICOS Y DIDÁCTICOS DEL MAESTRO
LUIS EDUARDO AGUILAR PARA EL ACERCAMIENTO
AL ESTILO DE DOS OBRAS PARA SAXOFÓN Y PIANO**

Germán Andrés Gallego Quesada

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE ARTES

LICENCIATURA DE MÚSICA

BOGOTÁ D.C.

2017

**APORTES TÉCNICOS Y DIDÁCTICOS DEL MAESTRO
LUIS EDUARDO AGUILAR PARA EL ACERCAMIENTO
AL ESTILO DE DOS OBRAS PARA SAXOFÓN Y P&ANO**

Germán Andrés Gallego Quesada

**Trabajo presentado para optar por el título de
Licenciado en música.**

ASESOR

Mauricio Sichacá


UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE ARTES

LICENCIATURA DE MÚSICA

BOGOTÁ D.C.

2017


 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>ANÁLISIS Y ACERCAMIENTO</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página ¹ de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	ASPECTOS TECNICOS Y DIDACTICOS DEL MAESTRO LUIS EDUARDO AGUILAR PARA EL ACERCAMIENTO AL ESTILO DE DOS OBRAS PARA SAXOFON Y PIANO.
Autor(es)	GERMAN ANDRES GALLEGO QUESADA
Director	MAURICIO JOSUE SICHACA
Publicación	BOGOTA, UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL, 2017, 69 P.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
Palabras Claves	Luis Eduardo Aguilar, Saxofón, Análisis, interpretación, Aportes didácticos, estrategias.

2. Descripción
<p>Trabajo de grado que se propone con el fin de conocer las diferentes técnicas de ejecución y los diferentes lineamientos pedagógicos del maestro Luis Eduardo Aguilar Amórtégui en 2 obras para saxofón y piano por medio de un programa de curso que mejorará el desempeño de los saxofonistas, principalmente los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional.</p> <p>La investigación empieza con la selección de las obras y reseñando la forma en la cual se abordan cada uno de los análisis para recopilar los datos que queremos resaltar en esta monografía. A partir de la estructura del análisis, se procede a realizar el estudio de las obras con tres enfoques claros. Análisis formal, análisis técnico y análisis estilístico.</p> <p>Al obtener los datos de los elementos pedagógicos, estilísticos y técnicos se hará una extrapolación en donde se reseñan todas estas características que se evidenciaron en las clases del maestro Luis Eduardo Aguilar, para mostrar el resultado de la investigación y explicar de forma general y no en contexto de las obras, los conceptos más importantes que se han generado.</p>

3. Fuentes
<p>Ausubel, D. (1978). Mapas conceptuales, una Técnica para aprender. En <i>Mapas conceptuales, una Técnica para aprender</i> (págs. 70-71). Madrid : Narcea.</p> <p>Bent, I. (1980). "Amalysis", The New Grove Dictionary of Music and Musicians. . London: MacMillan .</p> <p>Berlioz, H. (1842). En <i>Journal des Debats</i>.</p> <p>Catalogo de la Biblioteca Nacional de Alemania. (s.f.). Obras de y sobre Jules Demersseman. Alemania.</p> <p>García Canclini, N. (1992). Culturas híbridas. Buenos Aires: Editoria sudamericana.</p> <p>Perpiñán Sanchis, L. (s.f.). El saxofón en el Jazz.</p> <p>Robles, L. (s.f.). <i>haciendomusica.com</i>. Obtenido de http://haciendomusica.com/_enter.php?page=analisis.htm</p> <p>Rubio, D. (s.f.). <i>El poder de la palabra</i>. Obtenido de http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=6180</p> <p>S. H., C. F., & L. & L. (1991). Metodología de la Invertigación. Mexico, D.F.</p>

4. Contenidos
<p>Para la estructuración del diseño metodológico se tiene en cuenta una organización por medio de las siguientes fases:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Selección 2. Análisis teórico – analítico de cada una de las obras seleccionadas según la experiencia del maestro Luis Eduardo Aguilar. (Pre ejecución) 3. Análisis técnico de cada una de las obras de cada una de las obras seleccionadas a través de la experiencia del maestro Luis Eduardo Aguilar. 4. Análisis estilístico de las obras seleccionadas en el estudio a partir de la experiencia del maestro Luis Eduardo Aguilar. 5. Extrapolación en donde se explican los conceptos recopilados en toda la investigación sin el contexto de las obras. <p>Objetivos:</p> <p>Evidenciar los elementos técnicos y pedagógicos que maneja el maestro Luis Eduardo Aguilar Amórtégui y la forma de abordarlos en dos obras para saxofón y piano de la catdra de instrumento principal de la Universidad Pedagógica Nacional.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Analizar la forma de cada una de las obras seleccionadas para este trabajo. • Mostrar la forma en la cual el maestro Luis Eduardo Aguilar aborda el montaje de las obras seleccionadas. • Dar a conocer los recursos didácticos que utiliza el maestro Aguilar para resolver problemas que se generan dentro del montaje de dos

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página ² de 2	

obras para saxofón y piano.

5. Metodología

El enfoque metodológico que se le dio a esta investigación fue el cualitativo, ya que expone la forma en que el maestro Aguilar aborda dos obras del repertorio para saxofón solista, mostrando su enfoque desde los aspectos pedagógicos, los aspectos técnicos y los aspectos estilísticos. Esta monografía se realizó bajo el parámetro de análisis musical con fines pedagógicos, ya que a partir de la forma en que el maestro Aguilar aborda dos obras para saxofón y piano, se buscó encontrar elementos pedagógicos, técnicos y estilísticos desde el análisis. Esta investigación usa como elementos de investigación la recopilación de datos a través de la experiencia de estudiantes y evidentemente del maestro objeto de la tesis como lo es el maestro Luis Eduardo Aguilar por medio de entrevistas y observaciones personales de clases de saxofón en la cátedra de la UPN. También se recolectó información histórica de las obras a analizar, así como de los compositores de cada una de ellas.

Como instrumentos de recopilación de datos se utilizaron:

La observación etnográfica: clases del maestro Luis Eduardo Aguilar a los estudiantes de la UPN enseñando el material escogido por él, consignando todos los datos pertinentes con respecto a la interpretación de las piezas musicales y la forma en que las enseña y aplica. Cabe aclarar que se hizo una observación totalmente pasiva y que no se infirió en el libre desarrollo de las clases, con el fin de ser más objetivo a la hora de analizar la información recolectada.

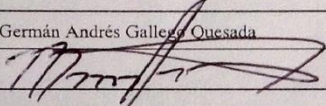
La entrevista al maestro Luis Eduardo Aguilar para despejar dudas en cuanto a la información recolectada se hizo a manera de cuestionario, pero no del todo estructurada, puesto que la conversación se hacía cada vez más fluida, lo que permitía que se generaran preguntas nuevas y se encontrara información que no se tenía de principio pensada, pero que a su vez contribuía a la recopilación de información valiosa para la investigación. También se entrevistó de una manera no estructurada a los estudiantes que recibían las clases para determinar el nivel de apropiación de los conceptos que maneja el maestro en sus clases y verificar a partir de ellos qué tan pertinente ven la realización de una investigación de este trabajo para el buen desarrollo de su proceso como instrumentistas

6. Conclusiones

El maestro Luis Eduardo Aguilar da prioridad a los aspectos estilísticos y partiendo de la necesidad de cumplir éstos, se utilizan los recursos técnicos apropiados para dar sentido a la obra.

Dentro de la cátedra del maestro Luis Eduardo Aguilar se evidencia el uso recurrente de elementos didácticos como sílabas y onomatopeyas que facilitan la interpretación del saxofón tanto técnica como estilísticamente.

Para el maestro Luis Eduardo Aguilar, lo más importante en estos abordajes no es que las obras se toquen a la perfección, sino brindar a los estudiantes herramientas, que le permitan desarrollarse como saxofonista en cualquier entorno musical.

Elaborado por:	Germán Andrés Gallego Quesada	
Revisado por:		

Fecha de elaboración del Resumen:	12	06	17
--	----	----	----

Contenido

RESUMEN.....	11
INTRODUCCIÓN	12
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	14
1.1. Problemática y justificación.....	14
1.2. Pregunta de investigación.....	16
1.3. Objetivo general	17
1.4. Objetivos específicos.....	17
2. MARCO TEÓRICO.....	18
2.1. Antecedentes monográficos	18
2.2. Marco referencial	19
2.2.1. Historia del saxofón.....	19
2.2.2. Saxofones utilizados en las obras seleccionadas para esta investigación: el saxofón alto y el saxofón soprano.	21
2.2.3. Saxofón alto.....	22
2.2.4. Saxofón soprano	22
2.3. Pequeñas reseñas biográficas de los compositores y las obras seleccionadas.....	23
2.3.1. Jules Demersseman	23
2.3.2. Luis Eduardo Aguilar Amórtegui	24

2.3.3. Fantaisie sur un thème original. for saxophone alto and piano.	
J. Demersseman. (referente histórico).	24
2.3.4. Saxofón... Cumbiambero. cumbia para saxofón soprano y piano. L. Aguilar. (referente histórico).	26
2.4. Análisis musical	27
3. METODOLOGÍA	28
3.1. Enfoque metodológico	28
3.2. Tipo de investigación	29
3.3. Instrumentos	30
3.4. Diseño metodológico	30
4. DESARROLLO METODOLÓGICO	31
4.1. Selección	31
4.2. Fantaisie sur un thème original. Análisis Formal (Recomendaciones pre-ejecutorias):	32
4.3. Fantaisie sur un thème original. Análisis técnico	43
4.4. Fantaisie sur un thème original Análisis estilístico.	55
4.5. Saxofón cumbiambero. Análisis formal (recomendaciones pre-ejecutorias):	61
4.6. Saxofón cumbiambero. Análisis técnico.	67
4.7. Saxofón cumbiambero. Análisis estilísticos:	72
5. EXTRAPOLACIÓN	75

VIII

5.1. Trinos	75
5.2. Vibrato	75
5.3. Apoyatura.....	76
5.4. Respiración.....	76
5.5. Articulación.....	76
5.6. Doble staccato	77
5.7. Glissando.....	77
5.8. Sobreagudo.....	77
5.9. Canto	78
6. REFLEXIÓN.....	79
7. CONCLUSIONES.....	80
Bibliografía	81

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Parte1 Fantaisie sur un theme original.....	34
Ilustración 2. Parte 2 Fantaisie sur un theme original.....	35
Ilustración 3. Parte 3 Fantaisie sur un theme original.....	36
Ilustración 4. Parte 4 Fantisie sur un theme original.....	37
Ilustración 5. Parte 5 Fantaisie sur un theme original.....	39
Ilustración 6. Parte 6 Fantaisie sur un theme original.....	40

Ilustración 7. Parte 7 Fantaisie sur un theme original.....	41
Ilustración 8. Parte 8 Fantaisie sur un theme original.....	42
Ilustración 9. Parte 9 Fantaisie sur un theme original.....	43
Ilustración 10. Digitación alterna para Do sostenido.....	44
Ilustración 11. explicación gráfica para ejecutar el mordente.....	46
Ilustración 12. Ejercicio del método klose para mordentes.	47
Ilustración 13. Ejercicio pasaje rápido.....	49
Ilustración 14. Portato.	50
Ilustración 15. Acciacatura.....	51
Ilustración 16. Explicación de acciacatura.....	51
Ilustración 17. Ejercicio de apoyatura, parte 1.....	52
Ilustración 18. Ejercicio de apoyatura, parte 2.....	53
Ilustración 19. Variación de portato.....	53
Ilustración 20. Explicación de vibrato.	55
Ilustración 21. Imagen doble staccato.....	57
Ilustración 22. Primera parte Saxofón cambiadero.....	62
Ilustración 23. Letra A de la parte 1 Saxofón cambiadero.	63
Ilustración 24. Letra B de la parte 1 Saxofón cambiadero.....	64
Ilustración 25. SOLO Primera imagen.....	65
Ilustración 26. SOLO segunda imagen	66
Ilustración 27. Listado de llaves.....	68

RESUMEN

Trabajo de grado que se propone con el fin de conocer las diferentes técnicas de ejecución y los diferentes lineamientos pedagógicos del maestro Luis Eduardo Aguilar Amórtegui en 2 obras para saxofón y piano por medio de un programa de curso que mejorará el desempeño de los saxofonistas, principalmente los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional.

La investigación empieza con la selección de las obras y reseñando la forma en la cual se abordan cada uno de los análisis para recopilar los datos que queremos resaltar en esta monografía. A partir de la estructura del análisis, se procede a realizar el estudio de las obras con tres enfoques claros. Análisis formal, análisis técnico y análisis estilístico.

Al obtener los datos de los elementos pedagógicos, estilísticos y técnicos se hará una extrapolación en donde se reseñan todas estas características que se evidenciaron en las clases del maestro Luis Eduardo Aguilar, para mostrar el resultado de la investigación y explicar de forma general y no en contexto de las obras, los conceptos más importantes que se han generado.

Palabras clave: Luis Eduardo Aguilar, Saxofón, Análisis, interpretación, Aportes didácticos, estrategias.

INTRODUCCIÓN

Desde su creación, el saxofón se ha utilizado en diferentes estilos y formatos musicales, yendo desde lo clásico hasta la música más popular. Esta búsqueda ha permitido que la enseñanza del saxofón evolucione a la par de su desarrollo musical. Por estas razones, entender las diferentes formas en que se enseña el saxofón ayudará a que esta evolución siga su curso.

Desde la cátedra de saxofón del maestro Luis Eduardo Aguilar en la Universidad Pedagógica Nacional, existe un enfoque de enseñanza que es pertinente analizar y comprender, para enriquecer el estudio del saxofón y los diferentes desarrollos técnicos de abordar éste. El presente trabajo tiene como objetivo reseñar las características más importantes de la forma en que el maestro aborda la enseñanza del saxofón solista.

El propósito de esta investigación es conocer las diferentes técnicas de ejecución y los diferentes lineamientos pedagógicos del maestro Luis Eduardo Aguilar Amórtegui en 2 obras para saxofón y piano por medio de un programa de curso

La investigación empieza con la selección de las obras y reseñando la forma en la cual se abordan cada uno de los análisis para recopilar los datos que queremos resaltar en esta monografía. A partir de la estructura del análisis, se procede a realizar el estudio de las obras con tres enfoques claros. Análisis formal¹, Análisis técnico y análisis estilístico.

Al obtener los datos de los elementos pedagógicos, estilísticos y técnicos se hará una extrapolación en donde se reseñan todas estas características que se evidenciaron en las clases del maestro Luis Eduardo Aguilar, para mostrar el resultado de la investigación y explicar de

¹ El análisis formal se conoce como el estudio de una pieza musical de una forma general, describiendo sus partes y la relación entre ellas.

forma general y no en contexto de las obras, los conceptos más importantes que se han generado.

Pasado este capítulo, se hará una reflexión, en donde el investigador dará detalles de cómo fue la realización del trabajo y si los resultados son pertinentes o no en el desarrollo del aprendizaje de los estudiantes y su posición con respecto a la enseñanza del maestro Luis Eduardo Aguilar.

Para finalizar, se darán las conclusiones de este trabajo de investigación, revisando si los objetivos propuestos, tanto el general como los específicos, fueron alcanzados y generando una respuesta a la pregunta de investigación, ya sea que esta sea positiva o negativa.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Problemática y justificación

Es un hecho que la formación instrumental de un músico es fundamental para el desarrollo óptimo de su oficio y es por eso que cada intento por mejorar este aspecto es de gran ayuda en cualquier institución con un programa de música. En el caso particular de la Universidad Pedagógica Nacional, es claro que la creación de un discurso con criterio y bases teóricas es fundamental para la formación como docentes y que la perfección de la ejecución de un instrumento es una parte importante dentro de dicho discurso, aportando demasiados elementos para la creación de un maestro integral.

La UPN cuenta con excelentes maestros que aseguran la grandiosa preparación de sus estudiantes, sin embargo, y no es del todo un problema, el hecho de tener como obligación la formación teórico – pedagógica, puede causar en los estudiantes una cierta saturación de conocimientos y deban descuidar un poco su proceso como instrumentista y crear vacíos que a futuro puedan provocar problemas en su rol docente.

La idea es crear un balance y que el desempeño de los instrumentistas de la universidad sea directamente proporcional a sus conocimientos teóricos sobre la pedagogía, en otras palabras, un docente completo e integral.

Se quiere solventar con este proyecto la falta de información que tienen los instrumentistas a la hora de interpretar sus obras; No basta con saber el nombre del compositor, vale la pena indagar más sobre las obras para dar un concepto completo cuando se interpretan y procurar que el oyente puede entender la idea que el compositor quiso transmitir.

En ciertas ocasiones, los maestros no logran despejar las dudas y dificultades que se les presentan a los estudiantes, ya sea por la forma de enseñar o porque simplemente nunca tuvieron problemas así durante su formación y eso por eso que tener un material didáctico como este les puede ser de mucha ayuda para afrontar casos que tal vez no sepan cómo abordar.

Este trabajo de investigación adquiere vital importancia para cualquier saxofonista en formación, por la base conceptual escrita de las principales obras que se estudian en la cátedra de saxofón de la UPN. Tener referentes detallados del maestro Luis E. Aguilar sobre los aspectos interpretativos de las obras analizadas es de gran ayuda para cualquier instrumentista dentro de su formación. Cabe resaltar que en este trabajo se darán conceptos muy personales sobre la forma de interpretar que maneja el maestro Aguilar, pero teniendo en cuenta los conocimientos previos que los estudiantes traen consigo.

La adquisición de información nueva depende en alto grado de las ideas pertinentes que ya existen en la estructura cognitiva y el aprendizaje significativo de los seres humanos ocurre a través de una interacción de la nueva información con las ideas pertinentes que existen en la estructura cognitiva. El resultado de la intención que tiene lugar entre el nuevo material que se va a aprender y la estructura cognitiva existente constituye una asimilación de significados nuevos y antiguos para formar una estructura cognitiva altamente diferenciada. (Ausubel, 1978).

El proyecto es una ayuda didáctica enorme no solo para los estudiantes, sino para los maestros jóvenes que apenas empiezan en el mundo de la enseñanza profesional, porque dentro de del documento se incluirán estrategias para abordar los problemas más comunes en el montaje de estas obras.

Este trabajo se realiza también con el fin de incentivar, en este caso, a los estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional a realizar un recital de grado porque de esta forma se pueden conocer las habilidades técnicas e interpretativas del instrumentista. El recital de grado permite profundizar en el conocimiento del instrumento, esto sumado al hecho de ser un excelente docente, abrirá muchas más puertas.

¿Por qué crear este documento, cuando tenemos la posibilidad de consultar directamente con el maestro Luis E. Aguilar sobre estas dudas? Son muchas las razones, pero debemos pensar en que este trabajo puede llegar a jóvenes saxofonistas que no tienen acceso directo al maestro Aguilar. Si todos los saxofonistas del país pudieran tener esta información a la mano sería casi un sueño cumplido, puesto que la falta de material en pueblos remotos de Colombia es un hecho que no podemos dejar a un lado.

Finalmente, este trabajo es un resumen de experiencias y conocimientos que se viven en el transcurso de la carrera universitaria y es necesario evidenciar esto con un resultado sonoro.

1.2. Pregunta de investigación

¿De qué forma se puede potenciar el aprendizaje y la enseñanza del saxofón a partir de los conocimientos que otorga el maestro Luis Eduardo Aguilar en la cátedra instrumento principal de la Universidad Pedagógica Nacional?

1.3. Objetivo general

Evidenciar los elementos técnicos y pedagógicos que maneja el maestro Luis Eduardo Aguilar Amórtegui y la forma de abordarlos en dos obras para saxofón y piano de la cátedra de instrumento principal de la Universidad Pedagógica Nacional.

1.4. Objetivos específicos

- Analizar la forma de cada una de las obras seleccionadas para este trabajo.
- Mostrar la forma en la cual el maestro Luis Eduardo Aguilar aborda el montaje de las obras seleccionadas.
- Dar a conocer los recursos didácticos que utiliza el maestro Aguilar para resolver problemas que se generan dentro del montaje de dos obras para saxofón y piano.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes monográficos

“RECITAL DE TROMPETA, ESTUDIO PEDAGÓGICO BASADO EN ALGUNAS OBRAS DE DIFERENTES EPOCAS” de Javier Orlando Parada Botia en la Universidad Industrial de Santander, que muestra el estudio minucioso de ciertas obras para trompeta a partir de estructuras musicales como lo son la armonía, la forma, la época, etc... y que va acompañado de un recital que evidencia el grado de dificultad de las piezas y la preparación que adquirió durante su carrera universitaria de pregrado en música.

También baso esta tesis en la investigación del estudiante de la UPN Emanuel Alejandro Camelo titulada “ESTILO INTEPRETATIVO DEL MAESTRO MIGUEL CASAS EN LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA PARA BANDA SINFÓNICA” que procura ayudar de cierto modo a los directores del país, estableciendo ciertos parámetros que el maestro Miguel Ángel Casas, uno de los mejores directores del país, sigue a hora de abordar la música andina colombiana.

La tesis de Fredy Leonardo Garzón titulada “APORTES DE LA MÚSICA DE CÁMARA AL MUSICO SOLISTA: CUARTETO DE SAXOFONES DE LA UPN” que muestra cómo el desarrollo del instrumentista dentro de un grupo de cámara puede ser de gran ayuda para el montaje de las obras del repertorio de saxofón solista.

2.2. Marco referencial

2.2.1. Historia del saxofón

2.2.1.1. Nacimiento y construcción

El saxofón, como todos los instrumentos, se crea para suplir una necesidad sonora, pero el caso de éste instrumento es un tanto particular, porque nace en Bélgica por el inventor Adolphe Sax, de allí recibe su nombre, a mitad de la década de 1840 y se buscaba conseguir la sonoridad brillante y potente de un instrumento de metal como una trompeta o un trombón, pero que tuviese la agilidad y la versatilidad de un instrumento de madera como el clarinete o la flauta. Héctor Berlioz no puede ocultar su emoción con la construcción de este instrumento y así lo demuestra en un artículo para el Journal des Debats.

"es de tal naturaleza que no conozco ningún instrumento actualmente en uso que pueda comparársele, a ese respecto. Es pleno, blando, vibrante, de enorme fuerza y susceptible de endulzar,..., los compositores le deberán mucho al señor Sax, cuando sus instrumentos alcancen un uso general. Que persevere; no le faltarán los estímulos de los amigos del arte". (Berlioz, 1842)

2.2.1.2. Formatos a través de la historia

A través de la historia, el saxofón ha buscado su lugar en los formatos musicales. En un principio se buscaba que complementara las orquestas sinfónicas de la época, pero pocos se interesaron en éste instrumento y se fue utilizando en diferentes lugares para encontrar su mejor desarrollo. Mucha gente atribuye el rescate del saxofón al jazz y, aunque no es el único formato que terminó aceptándolo, es una concepción muy acertada, puesto que fue en Chicago en los años 20, donde por primera vez, el saxofón podía desempeñarse de manera

libre y fue tan así, que ahora es considerado el instrumento insignia de este género, como lo reseña el saxofonista español Leandro Perpiñán en su artículo “El saxofón en el Jazz”:

El saxofón se introdujo en el Jazz alrededor de 1918. En un primer momento los músicos fueron reticentes a adoptarlo, pero pocos años más tarde coincidiendo con la locura del saxofón ("sax craze") de los años 20, el instrumento se ganó un puesto en la primera línea del jazz en el que ha permanecido hasta nuestros días. (Perpiñán Sanchis, s.f.)

Sin embargo, la música clásica terminó aceptándolo y muchos compositores se interesaron en escribir para este instrumento, como lo reseña este documento de la universidad EAFIT.

Muchos compositores se interesaron en la creación de obras originales para el instrumento (las más de las veces para el alto y algunas veces para el soprano; en rarísimas ocasiones para otros integrantes de la familia) y en la incorporación del mismo en papeles destacados de algunas de sus obras: Richard Strauss, Georges Kastner, Héctor Berlioz, Bernard Heiden, Jules Massenet, Jules Demersseman, Georges Bizet, Ambroise Thomas, Vincent d'Indy, Claude Debussy, Maurice Ravel, Darius Milhaud, George Gershwin, Aaron Copland, Arnold Schonberg, Gabriel Pierné, Serghei Prokofiev, André Jolivet, Lars-Eric Larsson, Heitor Villalobos (buen ejecutante del instrumento), Alexander Glazunov, Jacques Ibert, Pierre-Max Dubois, Eugène Bozza, Pedro Iturralde y Ryo Noda, entre otros. (Universidad EAFIT, 2011)

2.2.1.3. Nacimiento del saxofón como instrumento solista

Durante la historia del saxofón, se evidencia como éste instrumento fue abriendo su camino por la música, pero resultando hoy día, un instrumento que no puede faltar dentro de currículo de cualquier universidad o conservatorio del mundo, ya sea que los estudiantes quieran irse por la rama de estudio del saxofón que escojan, clásico, jazz, merengue, entre otros. Con el paso de los años se ha creado obras para este instrumento que han hecho historia y aquí se reseña un poco, cómo fueron los inicios de la composición para el saxofón.

Héctor Berlioz compuso en 1844 la primera obra conocida para saxofón: el sexteto Canto Sagrado, estrenada el 3 de febrero del mismo año en la sala Hertz, bajo la dirección del propio Berlioz y con Adolfo Sax interpretando la parte de saxofón

En 1857 se crearon cátedras especiales para integrantes de las bandas militares en el Conservatorio de París, abriéndose la clase de saxofón, encargada a Adolfo Sax.

Entre 1857 y 1870 se formaron en ella 130 saxofonistas. Se compusieron más de treinta obras como piezas de concurso del Conservatorio, escritas en su mayoría por Jean Baptiste Singelée y Jules Demerssemann. (...). (Villafruela, Página de Miguel Villafruela, s.f.)

2.2.2. Saxofones utilizados en las obras seleccionadas para esta investigación: el saxofón alto y el saxofón soprano.

2.2.3. Saxofón alto

Se dice que el saxofón alto tiene la forma y el tamaño del primer prototipo que creó Adolfo Sax y es por eso que la mayoría de obras que se compusieron en un principio fueron hechas para este. El saxofón alto tiene una forma curva y está compuesto por tres partes: la boquilla, hecha en su mayoría de veces de pasta, pero también hay prototipos en metal, es la parte más pequeña del saxofón y es donde se origina el sonido por medio de la vibración de la caña que va agarrada a esta por una abrazadera. El tudel, que tiene adherido un corcho para ubicar la boquilla. Y por último el cuerpo, donde se ubican todas las llaves que permiten la ejecución de las distintas notas.

El saxofón alto esta afinado en Eb (mi bemol) y cuenta con registro natural que va desde el Bb (si bemol) su nota más baja, hasta el F# (fa sostenido) dentro de su afinación, es decir, en notas reales o en los instrumentos afinados en C (do) como el piano, iría desde Db (re bemol), hasta A# (la sostenido). El saxo alto se escribe en clave de sol.

2.2.4. Saxofón soprano

El saxofón soprano es uno de los más agudos de la familia y es principalmente usado en el formato de cuarteto de saxofones. Este saxofón es muy peculiar porque, a diferencia de los demás, tiene una forma recta parecida al de los clarinetes, de ahí su nombre. Está conformado de una sola pieza, es decir, lo único que hay que adicionar para que esté totalmente preparado es la boquilla, que tiene la misma estructura que la del saxo alto, anteriormente mencionada.

El saxofón soprano esta afinado en Bb (si bemol) y su registro va desde el Bb (si bemol) su nota más baja, hasta el F# (fa sostenido) su nota más alta, dentro de su afinación,

es decir que en tono real iría desde Ab (la bemol) hasta E (mi). El saxo soprano se escribe en clave de sol.

2.3. Pequeñas reseñas biográficas de los compositores y las obras seleccionadas

2.3.1. Jules Demersseman

Jules Demersseman fue uno de los primeros compositores que escribió para saxofón, ya que era un amigo cercano de Adolph Sax, pero principalmente escribía para su instrumento, la flauta, es por eso que encontramos en sus obras grandes despliegues de virtuosismo. Sus obras fueron principalmente usadas y comisionadas para los estudiantes que desearan ingresar al conservatorio de París, puesto que en ese entonces no había mucho repertorio para este instrumento.

Nacido en el norte de Francia, cerca de la frontera belga Demersseman ha sido la edad de once estudiantes de Jean-Louis Tolou en el conservatorio de París. , donde ganó doce años el primer premio y rápidamente se hizo famoso como un virtuoso. Sin embargo, una plaza de profesor no era una opción, ya que la influencia de su maestro, no por la ahora establecida en la Francia moderna tipo de edificio de la flauta de sí mismo, Theobald_Böhm quería decidir. Demersseman, no falleció hasta 34 años, probablemente debido a la tuberculosis. (Catalogo de la Biblioteca Nacional de Alemania, s.f.)

2.3.2. Luis Eduardo Aguilar Amórtegui

(9 de marzo de 1951) Inició su formación musical en el coro polifónico de San Antonio (Bogotá). Posteriormente ingreso al conservatorio nacional de música donde adelantó estudios de saxofón con el maestro Julio Gómez. Recibió clases particulares de clarinete con el maestro italiano Armando Anania Leombruno y de saxofón con Rolando Briceño en Nueva York.

Ha actuado como solista con la Orquesta Filarmónica de Bogotá y fue integrante por más de 30 años de la Banda Sinfónica Nacional, dirigida por el maestro José Rozo Contreras, Miguel Pinto, entre otros. Formó parte de la zarzuela “De España Vengo”, estrenada en el palacio de los congresos de Madrid. Fue integrante activo de la delegación colombiana para el homenaje ofrecido a los maestros Gentil Montaña, Ignacio Tovar, Benigno “Mono” Núñez y Eugenio Arellano en el Dade Country Auditorium de Miami.

Defensor acérrimo de la música colombiana y fiel creyente de la importancia de ésta en la construcción de la identidad del país.

Actualmente se desempeña como docente de saxofón de la Universidad Pedagógica nacional, del conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia y de la Universidad de los Andes.

2.3.3. Fantaisie sur un thème original. for saxophone alto and piano. J. Demersseman. (referente histórico).

Para el maestro Luis Eduardo Aguilar esta obra en la cátedra de la Universidad Pedagógica Nacional es obligatoria, puesto que considera que los elementos técnicos que contiene, darán bases sólidas que le permitirá, a los estudiantes ejecutar e interpretar futuras piezas y afrontar con argumentos, retos musicales del saxofón que se les presenten, un pensamiento similar al que hace alusión el maestro Villafruela:

En mi modesta opinión, después de haber ejercido la enseñanza ininterrumpidamente desde hace 23 años, pienso que debemos formar un saxofonista capaz de tocar con buena afinación, exactitud rítmica, dominio del fraseo, del vibrato como recurso expresivo en los distintos estilos musicales; un músico con buena lectura, que pueda tocar con calidad el solo de El Viejo Castillo, en los Cuadros de una Exposición, de Musorgski, el solo del Bolero de Ravel, algunas de las obras más importantes de la literatura clásica del saxofón y además, pueda trabajar en las distintas formaciones dentro de la música popular, sea en sección de saxofones de una big band o en otros formatos existentes actualmente, teniendo bien claro que no se puede interpretar un solo de Charlie Parker con las mismas reglas interpretativas que el 22 concierto de Alexander Glazounov y viceversa, ni se debe utilizar el mismo material para cada estilo (cañas y boquillas) (Villafruela, Algunas reflexiones sobre la metodología de la enseñanza del saxofón en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile., 1999)

La Fantasía sobre un tema original para saxofón y piano (1860) fue encargada por Adolphe Sax (inventor del saxofón) para ser interpretada en las pruebas de acceso del Conservatorio Superior de París, ya que el saxofón era un instrumento nuevo y no disponía de obras originales. Por esto podemos relacionar esta obra con las demás obras de concurso que

compuso para otros instrumentos. Se pueden apreciar muchos aspectos virtuosos de la flauta trasladados al saxofón. (Rubio, s.f.)

2.3.4. Saxofón... Cumbiambero. cumbia para saxofón soprano y piano. L. Aguilar. (referente histórico).

Se seleccionó esta obra para este estudio, porque el maestro Luis Eduardo Aguilar pide como requisito que durante la catedra de saxofón de la Universidad Pedagógica Nacional se debe interpretar la música de nuestro país, ya que es labor de los estudiantes de música rescatar este legado que ha servido para la construcción de Colombia.

Obra compuesta en el año 2016 con el propósito de crear repertorio para los estudiantes de saxofón del maestro Luis Eduardo Aguilar y de esta forma acercarlos a la música colombiana, haciendo conciencia de la importancia de interpretar el repertorio de su país y el valor que tiene esta en la construcción de la identidad de la nación. La obra sólo ha sido interpretada una vez en el recital de grado de Germán Andrés Gallego, estudiante de la Universidad Pedagógica Nacional en diciembre del 2016.

El maestro Luis Eduardo Aguilar denomina esta obra como una “*Cumbia contemporánea*” y aunque lo dice con cierto tono jocoso, es natural pensar así, puesto que es una obra que está permeada con bastantes elementos clásicos del jazz y la música moderna, fenómeno que se da muy comúnmente hoy día en los compositores latinoamericanos, puesto que nuestro territorio ha sido lugar de encuentro de múltiples culturas, tal como lo indica Néstor García Canclini en su libro *Culturas híbridas*: “Los países Latinoamericanos son resultado de la yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (áreas

mesoamericanas y andinas), del hispanismo colonial católico, y de las acciones políticas, educativas y comunicales modernas”. (García Canclini, 1992)

2.4. Análisis musical

Este concepto desde siempre ha estado en constante cambio, puesto que van a haber muchos puntos de vista con respecto a lo que realmente es analizar la música. Hace más de veinte años, Ian Bent decía que “la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral” (Bent, 1980) un concepto en medio de todo acertado, pero partiendo de la evolución de la música se puede quedar corto. Sin embargo, es pertinente en esta investigación, puesto que lo que se busca aquí no es adentrarnos profundamente en los detalles teóricos-armónicos, sino tenerlos en cuenta para el desarrollo de una interpretación dada a una obra específica.

3. METODOLOGÍA

3.1. Enfoque metodológico

El enfoque metodológico que se le dio a esta investigación fue el cualitativo, ya que expone la forma en que el maestro Aguilar aborda dos obras del repertorio para saxofón solista, mostrando su enfoque desde los aspectos pedagógicos, los aspectos técnicos y los aspectos estilísticos.

La presente investigación presenta los siguientes rasgos reseñados por Hernandez, Fernández, Baptista:

“Grinell (1997) y Creswell (1997) describen a las investigaciones cualitativas como estudios:

- * Que se conducen básicamente en ambientes naturales, donde los participantes se conducen como lo hacen en la vida cotidiana.

- * Donde las variables no se definen con el propósito de manipularse ni de controlarse experimentalmente.

* En los que la recolección de los datos está fuertemente influida por las experiencias y las prioridades de los participantes en la investigación.

Donde los significados se extraen de los datos y no necesitan reducirse a números ni deben analizarse estadísticamente (aunque el conteo puede utilizarse en el análisis)". (Sampieri , Collado , & Luicio, 1991). Con la información antes mencionada, se puede ver como el investigador se guía por estos puntos para realizar el trabajo investigativo desde sus primeras etapas hasta la finalización del mismo.

Este trabajo toma como referencia para hacer el análisis de las obras, los conceptos del maestro Robles (s.f.) donde indica que lo primero que se debe hacer para iniciar un análisis musical, hay que realizar un análisis formal, porque esta estructura será la guía para el resto del análisis.

3.2. Tipo de investigación

Esta monografía se realizó bajo el parámetro de análisis musical con fines pedagógicos, ya que a partir de la forma en que el maestro Aguilar aborda dos obras para saxofón y piano, se buscó encontrar elementos pedagógicos, técnicos y estilísticos desde el análisis.

Esta investigación usa como elementos de investigación la recopilación de datos a través de la experiencia de estudiantes y evidentemente del maestro objeto de la tesis como lo es el maestro Luis Eduardo Aguilar por medio de entrevistas y observaciones personales de clases de saxofón en la catedra de la UPN. También se recolectó información histórica de las obras a analizar, así como de los compositores de cada una de ellas.

3.3. Instrumentos

Como instrumentos de recopilación de datos se utilizaron:

- La observación etnográfica: clases del maestro Luis Eduardo Aguilar a los estudiantes de la UPN enseñando el material escogido por él, consignando todos los datos pertinentes con respecto a la interpretación de las piezas musicales y la forma en que las enseña y aplica. Cabe aclarar que se hizo una observación totalmente pasiva y que no se interfirió en el libre desarrollo de las clases, con el fin de ser más objetivo a la hora de analizar la información recolectada.
- La entrevista al maestro Luis Eduardo Aguilar para despejar dudas en cuanto a la información recolectada se hizo a manera de cuestionario, pero no del todo estructurada, puesto que la conversación se hacía cada vez más fluida, lo que permitía que se generaran preguntas nuevas y se encontrara información que no se tenía de principio pensada, pero que a su vez contribuía a la recopilación de información valiosa para la investigación. También se entrevistó de una manera no estructurada a los estudiantes que recibían las clases para determinar el nivel de apropiación de los conceptos que maneja el maestro en sus clases y verificar a partir de ellos qué tan pertinente ven la realización de una investigación de este trabajo para el buen desarrollo de su proceso como instrumentistas

3.4. Diseño metodológico

Para la estructuración del diseño metodológico se tiene en cuenta una organización por medio de las siguientes fases:

1. Selección

2. Análisis teórico – analítico de cada una de las obras seleccionadas según la experiencia del maestro Luis Eduardo Aguilar. (Pre ejecución)
3. Análisis técnico de cada una de las obras de cada una de las obras seleccionadas a través de la experiencia del maestro Luis Eduardo Aguilar.
4. Análisis estilístico de las obras seleccionadas en el estudio a partir de la experiencia del maestro Luis Eduardo Aguilar.
5. Extrapolación

4. DESARROLLO METODOLÓGICO

4.1. Selección

Las obras seleccionadas para esta investigación, son piezas del estudio obligatorio en la cátedra de saxofón de la Universidad Pedagógica nacional, una de forma específica como lo es *Fantaisie sur un theme original*, y la otra de forma indirecta como *Saxofón cumbiambero* y se dice de esta forma, puesto que es obligatoria la ejecución e interpretación de una obra colombiana dentro de la clase del maestro Luis Eduardo Aguilar, ya sea esta cumbia u otra composición o arreglo de música tradicional colombiana. Las obras se analizarán basadas en los parámetros que propone (Robles, s.f.), con algunos elementos complementarios del investigador para el mejor desenvolvimiento del trabajo. El siguiente cuadro muestra el modo de desarrollo del análisis.

ANÁLISIS FORMAL DE LAS OBRAS Y RECOMENDACIONES DEL MAESTRO AGUILAR ANTERIORES A LA EJECUCIÓN	ELEMENTOS TÉCNICOS EN EL SAXOFÓN	ELEMENTOS ESTILÍSTICOS Y DATOS ESPECÍFICOS DE INTERPRETACIÓN DEL MAESTRO AGUILAR
Elementos que el maestro Luis Eduardo tiene en cuenta antes de empezar la ejecución con el saxofón. Pasajes que pueden generar dificultad, momentos de ensamble con el piano, entonación. (Análisis que se puede hacer a partir de una primera vista de la partitura). Paralelamente se hará un estudio formal de las obras basado en las estructuras sugeridas por el maestro Luis Robles.	Empezaremos a referenciar los pasajes que el maestro Luis Eduardo considera que presentan una dificultad técnica y la forma en que los aborda a partir de elementos didácticos comunes en él. Sólo se tratarán temas referentes a la digitación, la respiración y algunos otros recursos técnicos que se crean pertinentes revisar como el <i>dobles staccato</i> o los <i>sobreagudos</i> .	Aspectos que se derivan a partir de la época y que son fundamentales para la interpretación de las obras. Además, los elementos como <i>ritardandos</i> , matices y demás, que el maestro Aguilar ha recopilado a través de su experiencia como saxofonista y que no se encuentran escritos en la partitura.

4.2. Fantasie sur un thème original. Análisis Formal (Recomendaciones pre-ejecutorias):

Como su nombre lo indica, la obra es una fantasía, por lo cual es muy difícil hablar de su estructura ya que, como se habla anteriormente, esta forma musical se basa en el libre desarrollo de una idea, en el caso particular de esta obra, usa un tema principal e intenta desarrollarlo a medida que la pieza avanza.

Antes de empezar, el maestro Aguilar² escribe una indicación bajo el título de la obra, de tal forma que antes de empezar a tocar se pueda referenciar claramente, que dice “vibrar”, enfatizando que durante toda la obra es pertinente usar el *vibrato* todo el tiempo.

La obra está en un compás de 4/4 e inicia con una introducción en piano de catorce compases en *allegro* con negra igual a 120. En el compás 15, o como está indicado en la partitura, la letra A, inicia la participación del saxofón, manteniéndose la misma velocidad hasta el compás 29 donde hay un *ritardando* que finaliza con un calderón e indica el final de esa primera parte. El maestro Aguilar empieza exaltando en esta primera parte con un lápiz una indicación que hay a la entrada del saxofón que dice *piano dolce*, resaltando la importancia que va a tener en el carácter de la obra. Es importante aclarar que la obra se va estructurando con grandes partes en este capítulo, puesto que sólo interesa tener una concepción general de la obra, tal como lo indica Robles (s.f.) “...en el análisis formal no interesan las partes muy pequeñas, que serán estudiadas desde la perspectiva de la temática. No se puede establecer un número concreto, pero por citar alguno, nos interesan partes de 4 compases hacia arriba”.

² A partir de este punto, nos referiremos al maestro Luis Eduardo Aguilar Amórtegui con su primero apellido.

1

FANTASIE

sur un thème original
für Altsaxophon in Es und Klavier

Herausgegeben von Iwan Roth JULES DEMERSSEMAN
1833 -1866

Altsaxophon in Es

p dolce

con espr.

cresc.

mf

f passionato

f *rall.* *Agitato*

Ilustración 1. Parte I Fantasie sur un theme original

Lo siguiente en la obra es una parte que está indicada con la letra B y marcada con un cambio de velocidad e intención que se nombra como *Agitato*, pero que sigue ligada a la idea anterior. Esta parte va desde el compás 30 hasta el compás 41, donde también nos dan la indicación de *ritardando*.

3) Agitato

fz

fz

Regelmässig, nicht eilen

cresc.

mp

mf

f

ff

gentum und Verlag von Hug & Co., Zürich
Copyright 1988 by Hug & Co., Zürich

G H 11372

fz

rall.

n

Ilustración 2. Parte 2 Fantaisie sur un theme original.

Inicia luego una parte lenta, que va del compás 42 al 47 con una particularidad y son los constantes calderones, que indican pausas libres y el aumento de velocidad progresivo que finaliza, como es recurrente en esta pequeña parte, en un calderón que da inicio a una cadencia. En este punto, el maestro Aguilar advierte que la cadencia que viene a continuación requiere bastante estudio y trabajo, puesto que es una parte que pide mucha claridad técnica por su cantidad de notas rápidas en algunas partes y la utilización de un elemento técnico llamado el doble *staccato*. Se podría decir que hasta el final de la cadencia iría la primera parte. Si se quiere ser más técnicos se podría hablar de un primer movimiento, pero como ya se mencionó, esta obra por su naturaleza no tiene esa estructura.

2

Piu lento, quasi Andante
mf

pp Sehr langsam *p* Ein wenig schneller

Allegro Cadenza
mf Noch schneller *f*

f

Rall.

THEMA
Andantino
D

Ilustración 3. Parte 3 Fantaisie sur un theme original.

El compás 48 empieza con un cambio de compás a $\frac{3}{4}$ con una indicación de intención y tiempo que dice *andantino*, y un título de la parte que dice *thema*. Recopilando todos estos datos de principio, se puede afirmar que aquí se va a empezar a desarrollar la obra y que, por su velocidad y su compás, es un ritmo de vals. El maestro Aguilar indica que esta es una parte tranquila en donde se expone el tema que se va a desarrollar en muchas partes, a medida que

va avanzando la obra. Esta parte del saxofón va hasta el compás 74, donde se empieza un puente de piano de ocho compases que dará inicio a la primera variación del tema o *thema*.

THEMA
Andantino

pp

Poco piu vivo
cresc.

G.H. 11372

3

Piu Lento
pp

Sostenuto

Rall.

7

Ilustración 4. Parte 4 Fantisie sur un theme original.

Esta variación empieza entonces, con antecompás al 82 y sigue claramente la línea melódica del tema, pero esta vez subdividida en semicorcheas. El maestro Aguilar advierte tener en cuenta las ligaduras y los acentos de esta parte. En el compás 94 hay una especie de

interludio de tres compases que nos indica la llegada de otra especie de cadencia. Este interludio está compuesto por grupos de tresillos de semicorchea que el maestro Aguilar pide tocar con calma y no apresurar, aclarando que es bastante común que los estudiantes aceleren esa parte porque la figura así lo sugiere.

VARIATION
F Piu vivo

p

6 V

p

G.H. 11372

4

vivo Rall.

Rall.

Ilustración 5. Parte 5 Fantaisie sur un theme original.

Pasada la cadencia, se retoma el tema de la forma que se hizo en la primera variación, pero hay pequeños detalles sobre el camino que podrían insinuar una tercera variación o una variación de la variación por decirlo así. Esta segunda variación va del compás 98 hasta el compás 105. Nuevamente como ha sido recurrente en la obra, se cierra la parte con un puente de piano de 9 compases, para cambiar de intención y llegar a una pequeña parte de *andante* en 4/4 que dura tan sólo dos compases.

Ilustración 6. Parte 6 *Fantaisie sur un theme original*.

En el compás 117 se sigue con algo que perfectamente podría ser el complemento del puente en el que se iba, pero esta vez en un 9/8 y en Bb mayor, que dura 7 compases, para llegar a un compás de 3/4 que va definir el final de ese movimiento, para volver a la reexposición del tema 1, pero esta vez, en tonalidad de Bb mayor y un poco más rápido que el tempo primo del tema 1, lo que convertiría esta parte en una variación más del tema.

Andante
 9
 p
 (H)
 pp Con espressione
 fz
 ff
 Rall.
 L'istesso tempo
 Poco piu vivo
 (I)
 G.H. 11372
 5

Ilustración 7. Parte 7 Fantaisie sur un theme original.

Luego de esta parte, que va del compás 125 al 132, sigue una sección con una alta dificultad técnica en el instrumento, que va indicando el final de la obra. En el compás 133, empieza una variación más del tema, pero esta vez a una velocidad un poco más rápida y, además, con subdivisión del tema en tresillos de semicorcheas, que hacen que esta parte requiera un nivel técnico bastante alto. La obra va en un constante aumento de velocidad.

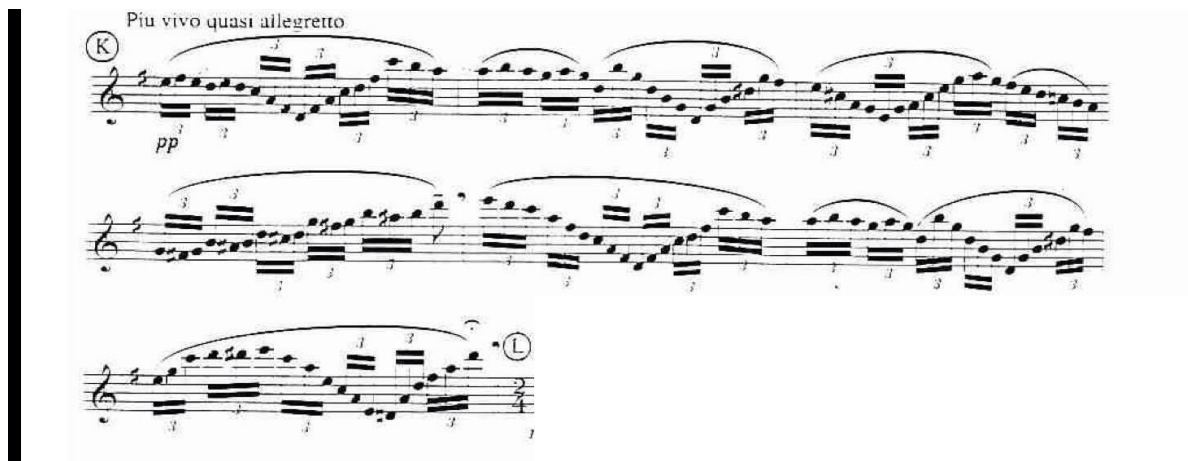


Ilustración 8. Parte 8 *Fantaisie sur un theme original*.

La obra va llegando al final y la cantidad de notas se hace más densa. Pasados los tresillos de semicorcheas, hay un calderón que da la pausa adecuada para enfrentar la parte final de la obra, la fuga que está en un compás de 2/4 y se compone, en su mayoría, de grupos de cuatro fusas, lo que hace de este pasaje, un parte bastante difícil de interpretar por dos razones: si se toca muy despacio para que todas las notas se oigan claras, posiblemente el aire no será suficiente para terminar el pasaje, pero si se toca muy rápido para estar tranquilos en ese sentido, puede que en algún momento se vea sacrificada la claridad de la idea musical. Es un pasaje muy exigente que exige todo el compromiso con la obra de parte del estudiante. Este pasaje va del compás 140 al final de la obra, pero a falta de siete compases, la obra indica un presto, es decir, hay un aumento considerable del tiempo para finalizar la obra, lo que da un tinte, y así lo describe el maestro Aguilar, a final de sinfonía u obertura. El maestro es claro al indicar que esta parte debe estudiarse bastante, pero a la vez indica que ese es el *gimnasio del saxofón*, haciendo alusión a que es una parte muy rápida pero que con mucho estudio se puede tocar sin problema, sin embargo, lo que más quiere con esta obra es despertar o aumentar la capacidad interpretativa de sus estudiantes.

Computer-Notengrafik: Iwan Roth

G.H. 11372

Ilustración 9. Parte 9 *Fantasie sur un theme original*.

4.3. Fantasie sur un thème original. Análisis técnico

Se empiezan a referenciar los pasajes que el maestro Aguilar considera que tengan un nivel técnico alto y la forma en que los aborda a partir de elementos pedagógicos comunes en él. Solo se tratarán temas referentes a la digitación, la respiración y algunos otros recursos técnicos que se crean pertinentes revisar como el *doble staccato* o los *sobreagudos*.

En el primer compás donde entra el saxofón, el compás 15, hay un paso del re al do sostenido que, por la construcción del instrumento, tiende a cambiar un poco el tono del sonido, puesto que en la primera nota tiene casi todo el tubo tapado y en la segunda está totalmente abierto. El maestro Aguilar sugiere que, para que no se sienta este cambio tan brusco, se ejecute el do sostenido con la posición que se hace octava abajo, pero con la llave de octava presionada como lo indica la imagen.

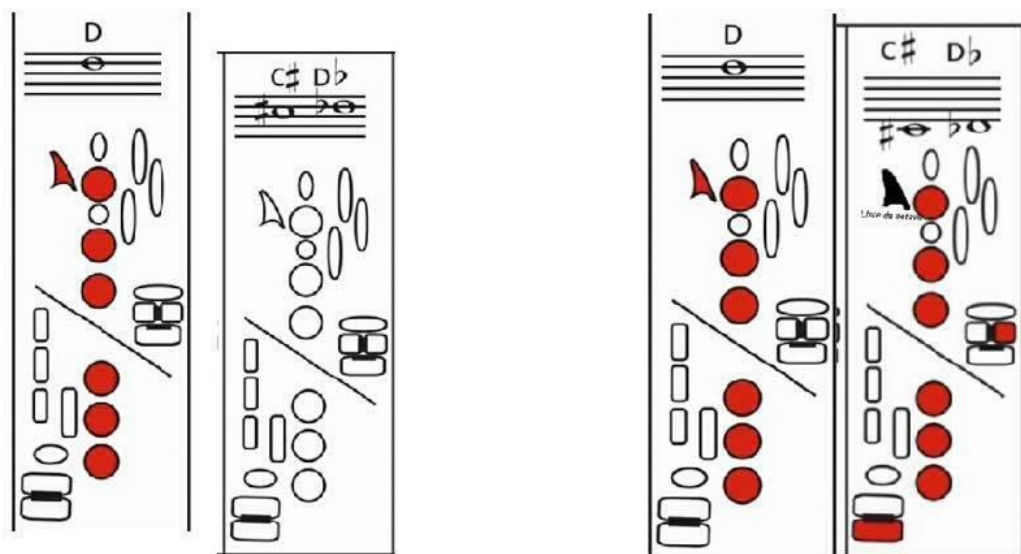


Ilustración 10. Digitación alterna para Do sostenido.

Esta misma posición es pertinente usarla también en el compás 22, donde hay cuatro grupos de semicorcheas y se repiten constantemente.

En la parte que empieza en el compás 30 o letra B, es bastante común quedarse sin aire, porque las frases son bastante extensas y el maestro Aguilar es bastante estricto en cuanto a tocar las frases sin cortarlas antes de que terminen, o respirar en medio de ellas. Por eso, el maestro recomienda tomar buen aire y respirar en estos lugares específicos:

- En el compás 30, después de la primera semicorchea.
- En el compás 32, después de la primera semicorchea.
- En el compás 35, después de la corchea. En esta parte es bueno tomar mucho más aire que antes, porque la siguiente respiración es siete compases después, es decir, al finalizar toda esta parte. El maestro recomienda empezar muy piano el compás 36 y no hacer tan drásticos los crescendos de este compás y del siguiente, para ahorrar algo de aire y sí exagerarlo en el compás 38.
- Hacer caso omiso a la respiración que está escrita en el compás 41 y respirar hasta iniciar el compás 42.

Después de pasar por esta parte, se procede a hacer la cadencia. Esta parte tiene un recurso técnico llamado el doble staccato que se simboliza, o se escribe en la partitura con dos puntos parecidos a la diéresis, sobre las figuras y se utiliza para tocar pasajes demasiado rápidos en donde la lengua no tiene la velocidad para separar todas las notas y se intercala el ataque de la lengua con un ataque directamente de la garganta, como el que se usa cuando se pronuncia la sílaba *cu*. No es un recurso fácil de usar, entonces el maestro Aguilar recomienda estudiarlo partiendo de una nota media como lo puede ser el do central e intercalando entre negra y negra los ataques ya mencionados, en una velocidad muy lenta como lo puede ser un tempo de negra igual a 60, en lo que explica con un resultado sonoro como: *tu – cu – tu – cu*. La idea es que el ataque del *cu* sea igual, o por lo menos muy parecido al del *tu*. Cuando esto se logre, ir aumentando la velocidad moderadamente hasta llegar a una velocidad prudente. Luego ir cambiando de nota, primero ascendentemente de forma cromática y luego descendentemente, haciendo el mismo procedimiento para lograr este recurso.

Cabe aclarar en este punto, que las respiraciones que no se referencien en este capítulo, están escritas en la partitura y se cree pertinente hacerlas, tal cual estén.

Se llega hasta la letra F o compás 32, en donde empieza la primera variación del tema. En el compás 34 está escrito un mordente sobre la primera nota de cada grupo de semicorcheas. El maestro Aguilar indica que es muy importante acentuar los mordentes y que todos sean iguales en cuanto a la velocidad. Para practicar estos mordentes, el maestro Aguilar recomienda remitirse al método *klose* para saxofón, capítulo de ornamentos y específicamente al ejercicio referente a los mordentes, nuestro tema en cuestión. Cabe resaltar que, a estas alturas, el estudiante ya vio este ejercicio, solo que para el maestro Aguilar, es pertinente recordar este capítulo para afianzar el pasaje. El mordente debe hacerse justo sobre el tiempo en el que inicia la nota sobre la que está el símbolo ~, es decir, solo debe ocupar el tiempo de la figura que se afecta con el mordente y no la anterior ni la siguiente. La siguiente imagen aclarará el concepto de mordente.



Ilustración 11. explicación gráfica para ejecutar el mordente.

Es pertinente tener el método *klose* completo, pero aquí adjuntaremos los ejercicios específicos que maneja el maestro Aguilar, en este caso el ejercicio que trabaja los mordentes.

MORDENTE

O mordente, indicado por esse sinal, ω é um trinado muito curto.

O mordente deve estar apoiado sobre a nota que o leva, de maneira que esta nota tenha uma acentuação mais forte que a da precedente e da seguinte.

MORDENTE

El Mordente, indicado por este signo ω , es un trino muy corto.

El Mordente debe hacerse apoyando sobre la nota que lo lleva, de manera que esta nota tenga una acentuación más fuerte que la de la nota precedente y de la siguiente.

EXEMPLOS DOS DIVERSOS GENEROS DE MORDENTES

EJEMPLOS DE LOS DIVERSOS GENEROS DE MORDENTES

12

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is in 2/4 time and features a series of eighth notes with mordent ornaments. The second staff continues the pattern with more complex rhythmic figures. The third staff introduces a key signature change to one sharp (F#) and includes a 'Dolce.' marking. The fourth staff continues with similar rhythmic patterns. The fifth staff features a 'f' (forte) dynamic marking. The sixth staff includes a 'p' (piano) dynamic marking. The seventh staff continues with eighth notes and mordents. The eighth staff features a key signature change to two sharps (F#, C#). The ninth staff continues with eighth notes and mordents. The tenth staff concludes the exercise with a final cadence.

En el compás 94, cuando se llega a los tresillos de semicorchea, el maestro recalca la importancia de separar cada ligadura como está escrito, pero sin “brusquedad”, es decir que el golpe de lengua o ataque debe ser muy sutil, para dar estabilidad en el ritmo. Al terminar este pasaje, da inicio a este puente, ubicado a partir del compás 97, que se mencionaba en el análisis formal. En el segundo sistema de este puente, se empieza una escala cromática ascendente que va ligada de principio a fin, sin embargo el maestro Aguilar recomienda respirar después de la primera nota que tiene escrito un calderón, puesto que el pasaje que se viene es un tanto largo y no da pie para respirar porque puede perjudicar el sentido de la frase, y recordemos que esta recomendación la da el maestro durante todo el montaje de la obra. Al llegar a la cumbre de la escala cromática, se empieza a concluir la idea con cinco grupos de cuatro fusas, en la que cada uno baja tonalmente, el primero desde Mi, el segundo desde Re, el tercero desde Do y así sucesivamente. Es un pasaje que, por su velocidad y su digitación, se torna bastante difícil. El maestro Aguilar dice que la mejor forma de abordar estos pasajes es cambiando las figuras y tocándolas más despacio y subiendo la velocidad gradualmente. En este caso, cambiar cuatro fusas por corchea, semicorchea, corchea, semicorchea, así:

The image displays two musical staves in 4/4 time, both marked *mf*. The top staff features a sequence of eight quarter notes starting on G4 and descending to G3, with a '1' above the first note. The bottom staff features a sequence of eight eighth notes starting on G4 and descending to G3, with a '1' above the first note. Both staves end with a double bar line and a repeat sign. A yellow highlight is present on the right side of each staff.

Ilustración 13. Ejercicio pasaje rápido.

Esta célula rítmica puede variar a semicorchea-corchea con puntillo, o corchea con puntillo-semicorchea-semicorchea-corchea con puntillo y las demás variaciones que se quiera hacer. Este ejercicio va a permitir que los dedos recuerden las digitaciones y sea más fácil ejecutar la figura original.

Para terminar con esta sección, el compositor usa un grupo de ocho corcheas con el punto que indican *staccato*, pero hay que recordar lo que el maestro Aguilar menciona con insistencia, en un movimiento lento, no se puntean las notas, por lo tanto, no se hacen del todo cortas, a diferencia de los puntos escritos en la siguiente parte, una nueva variación del tema. Esta parte es tan sólo un poco más rápida que la segunda variación, por tanto, los *staccatos* que están indicados aquí si son cortos. Esta nueva variación tiene unos cuantos mordentes nuevos y culmina con unos cuantos grupos de tresillos de semicorcheas, algunos ligados, otros *staccato*. Como ya se mencionó anteriormente, estos *staccatos* si son muy cortos.

De la letra G a la H, es decir del compás 106 al 115, hay un puente que interpreta el piano y que a simple vista pareciera que debería tener una cesura porque hay escrita una doble barra, un cambio de compás de $\frac{3}{4}$ a $\frac{4}{4}$ y va de un allegro a un andante, pero no hay ninguna clase de detención, por el contrario, va totalmente ligada a la siguiente frase del saxo. Hay una blanca con la que hay que tener cuidado por su afinación, pero que, si se hace correctamente, tendrá un efecto de tranquilidad muy marcado y hará de esta frase, el puente perfecto para modular. Recordar que los dos compases del 115 y 116 son lentos, por lo tanto, los *staccatos* escritos no son cortos.

Pasado esto, se llega al compás 117, una parte lenta y de mucha expresividad como está estipulado en la partitura. Esta parte tiene escrito en el primer compás, unas corcheas con indicaciones de *staccato* y *portato* escritos así:

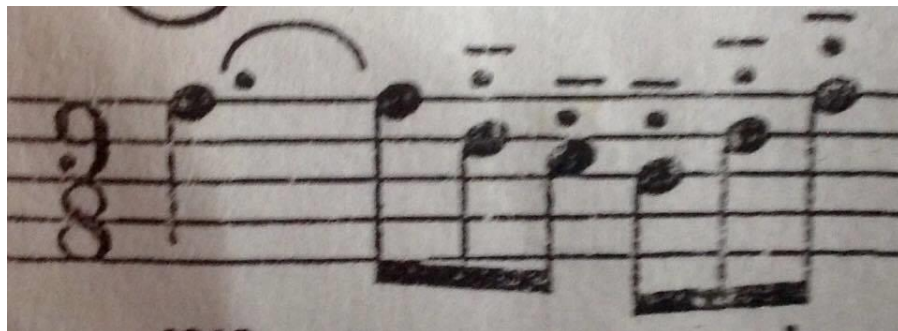


Ilustración 14. *Portato*.

El maestro Aguilar explica que este *portato* debe hacerse separando las notas, pero de una manera muy sutil, casi como si estuvieran ligadas y recomienda atacar cada nota como si se estuviera pronunciando la sílaba *du*, de esta forma se obtiene la intención de separar las notas, pero no se siente el ataque.

Más adelante, en esta misma sección de la obra, encontramos esta otra indicación:



Ilustración 15. Acciacatura.

Esto es lo se conoce como *acciacatura* o apoyatura, un adorno más dentro de los ornamentos musicales. En este caso, es una nota que antecede a la principal y al igual que en el mordente, debe ocupar el espacio de la nota a la que precede, y ser tocada de manera muy rápida de esta forma:



Ilustración 16. Explicación de acciacatura.

Para el maestro Aguilar, la perfecta ejecución de estos adornos es muy importante, por esto vuelve al método *klose*, al capítulo de ornamentos, donde están los ejercicios

pertinentes para mejorar la ejecución de la apoyatura. A continuación, se adjunta el ejercicio específico del método *klose* con el que el maestro Aguilar explica y trabaja la apoyatura.

APOJATURA

A apoyatura é uma nota de adorno que toma seu valor da nota que segue. Existem apojeturas simples e duplas.

A palavra apojetura quer dizer apoiar, porque efetivamente sendo estranha ao acorde, apoia com força sobre a nota que segue.

Regra. – *É preciso fazer ouvir bem a apojetura e diminuir o som, com o objetivo de que resulte mais suave.*

APOYATURA

La apoyatura es una nota de adorno que toma su valor de la nota que la sigue. Hay apoyaturas simples y dobles.

La palabra apoyatura quiere decir apoyar, porque efectivamente siendo extraña al acorde, apoya con fuerza sobre la nota que la sigue.

REGLA. – Es preciso hacer oír bien la apoyatura y disminuir el sonido, con el objeto de que resuelva dulcemente.

Mov. de vals

The musical score consists of seven staves of music in 3/4 time, marked 'Mov. de vals'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature of 8. The music features a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *p* (piano) and *sf* (sforzando). A 'FIN' marking is present above the fifth staff. The score concludes with a final cadence.

Ilustración 18. Ejercicio de apoyatura, parte 2.

Se llega al compás 125, encontrando una vez más el tema, pero esta vez en tonalidad de si bemol mayor y como ya es costumbre, más rápido. Es importante recalcar que los ataques que no tienen ninguna indicación el tema, son muy suaves, puesto que es una obra muy delicada y de carácter muy melódico. En esta variación del tema se encuentra una vez más el *portato*, pero escrito de una forma diferente:

Ilustración 19. Variación de portato.

A esta escritura también se le denomina *portato*, pero el maestro Aguilar considera que la división de cada nota debe ser un poco más notoria que el anterior ejemplo, pero la articulación debe hacerse igual pensando en la sílaba *du*.

Ahora llega el compás 133, la parte con la densidad de notas más alta. Para esta parte de la obra el maestro recomienda separar las frases como se encuentra escrito en la partitura, pero sin que los ataques sean fuertes, aun cuando esta parte sea muy rápida. Todas las semicorcheas deben tener la misma duración y ninguna debe resaltar más que las otras, por eso la columna de aire debe ser constante y la digitación muy ligera, es decir, procurar no pulsar las llaves con tanta fuerza para evitar que alguna nota se salga del color que lleva la frase.

Ahora bien, la parte de 140 sigue por la línea del virtuosismo, pero ahora hay grupos de cuatro fusas separados cada uno con un acento. Esta indicación va a ayudar a mantener el ritmo, pero no hay que exagerar mucho este acento, porque puede hacer quedar un poco el tiempo y, al igual que la anterior parte, cada nota debe tener el mismo valor de duración. Importante tener en cuenta las respiraciones que están escritas, para no dañar la continuidad de las frases. Es una sección de mucho estudio para el mecanismo, así que es importante preparar el cuerpo antes de tocar este pasaje, con un estiramiento apropiado para las manos y un calentamiento de respiración, puesto que es una sección muy larga que no se puede cortar antes de lo debido.

La obra termina con cuatro negras y una blanca, las cuales se deben hacer con un ataque suave, prácticamente un *portato*, dando la sensación de final, como en una obertura o sinfonía.

4.4. Fantasie sur un thème original Análisis estilístico.

En este capítulo se dan a conocer los elementos estilísticos que el maestro Aguilar ha recopilado a través de su experiencia como interprete y como docente y que le dan ese color especial a la ejecución e interpretación de esta obra en sus alumnos.

El maestro Aguilar quiere lograr con esta obra, que sus alumnos mejoren su nivel de interpretación y sensibilidad, así lo expresa el maestro, en todas sus ejecuciones.

La enseñanza de la obra empieza con una indicación muy clara de parte del maestro, diciendo que se deben vibrar todas las notas en la medida de lo posible, imitando de cierto modo la ejecución de un instrumento de cuerda como lo puede ser un violín, entonces no se puede olvidar esta recomendación durante toda la obra. La forma de manejar el *vibrato* del maestro Aguilar es por medio del movimiento del labio, apretando y soltando la embocadura, produciendo una oscilación en el sonido y lo indica con un gráfico así:

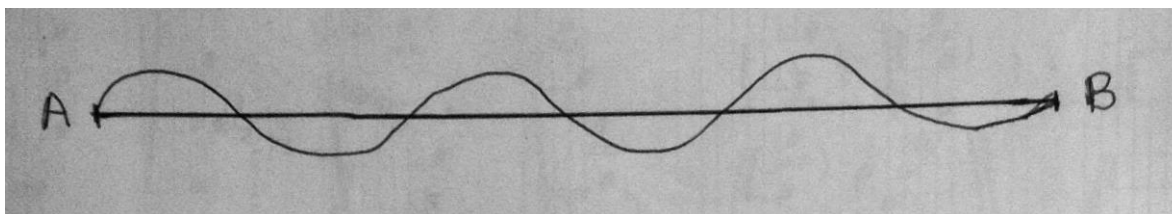


Ilustración 20. Explicación de vibrato.

Las letras A y B indican el inicio y final del sonido, y la línea curva, la oscilación que debe tener el sonido, simulando un efecto que vocalmente podría asociarse con las sílabas *ua ua ua*.

La primera nota del saxo, como lo indica la partitura, debe ser muy dulce, para esto el maestro Aguilar recomienda iniciar el sonido sin atacar la nota o atacarla de una forma que sea prácticamente imperceptible. En el compás 19, la indicación es que se haga con expresión, lo que se puede traducir en hacer un pequeño crescendo en esa blanca para dar ese

efecto. En el compás 22, para esos grupos de semicorcheas, hay escrito un *crescendo*, pero se presta mucho para hacer también un leve *retardando* que nos lleve nuevamente a la reexposición de la melodía. Luego, para el compás 27, la partitura dice que se debe hacer con pasión, lo que el maestro Aguilar traduce en exagerar el vibrato, aumentando el número de oscilaciones en cada nota y hacer más evidentes los acentos que están escritos, pero no con un golpe de lengua más fuerte, sino con aumento de la corriente de aire, haciendo que las notas acentuadas tengan un protagonismo más evidente y de esta forma se cierra la primera parte de la obra. Recordar que esta primera parte es un constante *crescendo* y eso se debe notar en los niveles de cada frase como está escrito en la partitura.

Para la segunda parte, el maestro Aguilar indica que es una sección con un motivo rítmico que se repite varias veces y que se debe ser constante con la forma de tocarlo, es decir, como ya se había dicho varias veces, todas las notas, en este caso, todos los motivos rítmicos deben ser iguales, respetando los reguladores. Los *staccatos* de esta sección deben ser muy cortos, puesto que es una parte con una velocidad considerable y se presta mucho para que el ataque de la lengua y el movimiento de los dedos no concuerden, lo que el maestro define como “trasteo”. Al llegar al compás, hay una serie de escalas cromáticas, que se deben tocar de una forma muy clara, pero no es ese el principal problema, sino los reguladores que están allí escritos. Para este pasaje, el maestro Aguilar recomienda empezar cada escala desde piano e ir resolver cada una cada vez más fuerte y no como lo indica la partitura que es iniciarlas desde *mezzopiano*, *mezzoforte* y *forte* respectivamente. Para finalizar esta sección, recordar que el maestro pide que no se respire al iniciar el compás 41 como está escrito, sino al finalizar el *ritardando*, es decir, al final del compás.

Llegando a la cadencia, la sección antes de llegar la parte del doble staccato debe hacerse con un acelerando un tanto abrupto, ya que es una sección pequeña, pero sin cambiar las figuras o, mejor dicho, la duración de estas y con un crescendo para llegar al calderón que será la cumbre o el punto de éxtasis de esta sección.



Ilustración 21. Imagen doble staccato.

Para la sección del doble staccato el maestro Aguilar recomienda hacerla empezando muy despacio e irle acelerando el tiempo a partir del FA#, de igual forma en la siguiente sección después del calderón, que empieza con una escala cromática. Lo más importante de en esta cadencia es que cada una de las notas sean claras. El trino al final de la cadencia debe ser progresivo, es decir que va aumentando de velocidad poco a poco.

Para la siguiente parte de la obra, donde aparece por primera vez el tema, el maestro recalca nuevamente la importancia del vibrato. En el compás 63 hay escrita una respiración que el maestro Aguilar pide no hacer, ya que en el compás 65, donde está escrita una blanca con calderón ligada a una negra, pide que esa ligadura se omita y se respire después del calderón, para no cortar la frase según su criterio.

Para la primera variación, que es lo que viene a continuación resalta la importancia de hacer las figuras completas antes de las respiraciones, como en el compás 85 donde se

tiene a hacer la negra más corta de lo que es, para poder respirar con libertad, pero la verdad es que la respiración, aun cuando necesariamente roba parte del tiempo de esta figura, no se puede acortar tanto, porque se pierde el sentido de la frase, lo mismo pasa en el compás 91 y 93.

Para el compás 94 no se deben ni correr, y en esto es muy reiterativo el maestro Aguilar, ni acentuar los grupos de tresillos de semicorcheas. El maestro recomienda que se envíe siempre el mismo aire, que sea constante y solo se muevan los dedos, de esta forma ningún grupo de estos tresillos resalte uno más que otro.

Sigue una sección que sirve de enlace de una variación a otra. La escala cromática que empieza en el segundo sistema de la página 4 debe hacerse progresiva en cuanto al tiempo, empezarla muy despacio y terminarla bastante rápido para hacer de forma virtuosa los grupos de fusas que culminan en un trino que, como lo mencionábamos antes y así los maneja siempre el maestro Luis Eduardo, debe ser progresivo.

Para la siguiente variación se manejan los mismos parámetros que en la primera, las notas con staccato muy cortas, las notas antes de las respiraciones completas y no correr los tresillos de semicorchea.

Se llega al compás 115, un andante que contrasta con el alegre del que se viene. Es importante tener en cuenta que esta nota está ligada, haciendo referencia a la idea y no al elemento musical como tal, a la frase que tiene el piano antes de llegar a esta sección, por lo tanto, debe sentirse que esta nota prácticamente la toca el piano por decirlo así, no se debe notar la diferencia entre la nota que deja el piano y la que inicia el saxo. Para esto, el maestro Aguilar aconseja que no se ataque esta nota, de forma similar a como se hizo al principio de la obra, pero teniendo mucho cuidado con la afinación, puesto que es una nota que tiende a

salir un poco alta, en la mayoría de los saxofones altos, valga la redundancia. Para el siguiente compás, el 116, se encuentra un grupo de cuatro semicorcheas con indicación de staccato, pero hay que recordar que el maestro Aguilar siempre dice que en un movimiento lento no se puntean las notas, por tanto, estas notas no deben ir cortas, sino separadas, pero conservando su valor.

Del compás 117 al 123, hay un puente más entre variaciones del tema, pero a diferencia de los anteriores, este es muy melódico y largo, por lo que el vibrato debe ser aún más notorio, para dar ese toque de interpretación que caracteriza al maestro Aguilar. Para el compás 124, el maestro Luis Eduardo retrasa abruptamente el tiempo, convirtiendo ese compás de $\frac{3}{4}$ en un *sostenuto*, que da pie para entrar ya en tiempo en la siguiente variación.

Esta siguiente variación que empieza en el compás 125 tiene las mismas recomendaciones de las anteriores, pero al llegar al compás 132 se corta la frase, o para entenderlo mejor, se deja la frase en el aire, al terminar el segundo tiempo, es decir, al finalizar la blanca, puesto que la negra restante de ese compás hace parte de la siguiente sección.

Ahora va el *piu vivo* que empieza con antecompás del 133. Aunque es una variación del tema subdividido en tresillos de semicorcheas, el maestro Aguilar indica que toda esta sección debe hacerse exagerando el *pianissimo*, puesto que la melodía principal en este caso la lleva el piano. Por tanto, hay que hacer que las notas apenas se perciban y que prácticamente solo suene la digitación como dice el maestro. Esta indicación va para toda esta sección que va desde el compás 133 hasta el 140.

Para la siguiente parte, la parte virtuosa, la sección que inicia en el compás 140, el maestro Aguilar recomienda no tocarlo tan fuerte, porque es una sección larga que necesita

de mucho aire. Está escrito en la partitura un *mezzoforte*, pero es preferible hacerlo en un mezzopiano y que las frases salgan claras y respirar hasta el compás 144 para no interrumpir la idea musical. Es importante resaltar la primera nota de cada grupo de fusas, porque es realmente la nota importante y la que nos va a ayudar a no decaer en el tiempo. A partir de compas 144, hay escrito un crescendo que, por las mismas razones de la primera parte de esta sección es mejor no hacerlo, o por lo menos no desde ahí, para que no tengamos problemas con el aire, sino mejor empezarlo desde el compás 147 y respirar hasta el presto, el compás 150, como ya lo habíamos mencionado en el capítulo anterior.

Ahora bien, ya concluyendo la obra, se llega a un presto, que a primera vista parece algo complicado hacerlo aún más rápido de lo que viene, pero el maestro Aguilar ayuda a quitar esa impresión con un análisis armónico muy sencillo, y es que en los dos primeros compases, 150 y 151, las frases ascendentes están compuestas con las notas del arpegio de Sol Mayor y las frases descendentes con las notas del arpegio de Re Mayor 7, es decir, el acorde dominante del acorde inmediatamente anterior y los dos siguientes compases son las notas del arpegio de Sol mayor nuevamente, escritas ascendente y descendentemente respectivamente. Estos pueden parecer datos que no ayudan mucho a la ejecución de la sección, pero sin duda alguna, y se comprueba en las clases, que inmediatamente se piensa la frase de esta forma, es mucho más fácil ejecutarla. Y para finalizar la obra, el maestro Aguilar sugiere que estas cuatro negras que hay en los compases 154 y 155 se hagan largas y no necesariamente en el tiempo con el que venimos, sino de una manera más libre, al mejor estilo de las oberturas de Rossini y Franz Von Suppé, como se había mencionado anteriormente y terminar en la blanca del último compás con mucha fuerza y como en toda la obra, con un imponente vibrato.

4.5. Saxofón cumbiambero. Análisis formal (recomendaciones pre-ejecutorias):

El *saxofón cumbiambero* es una obra que contiene elementos autóctonos de la cumbia y que saca del piano todo su potencial percusivo para simular los sonidos de los tambores. Escrita en un compás de 2/2 en tonalidad de Re menor, en este caso Mi menor para el saxofón soprano, porque como ya se mencionó anteriormente, el saxofón está afinado en Si bemol. Tiene también la indicación de la velocidad de la obra, negra igual a 86.

La obra comienza con una introducción de piano de cuatro compases que se repiten y sirve de apertura para dar inicio a la obra.

La primera parte de la pieza musical va desde el compás 5 al 17, pero está dividida en tres frases, cada una de cuatro compases que se repiten y definen el carácter que va a tener la obra. El maestro Aguilar empieza con las indicaciones pre ejecutorias diciendo que hay que tener muy en cuenta las articulaciones que están señaladas en la partitura y algunas otras que no, pero que son características del ritmo de cumbia.

Saxofón... cumbiambero
Cumbia
Luis Eduardo Aguilar A.

Ilustración 22. Primera parte Saxofón cumbiambero.

En el compás 17 se encuentra la letra A y allí, el inicio del tema principal de la obra. La parte A va desde el compás 17 hasta el 25, con dos frases de cuatro compases que se repiten. Llegada esta parte, el maestro Aguilar comenta que el motivo de esta obra realmente nació de un coro de su invención que quiere reflejar la melancolía del canto raizal de la cultura afro.

“El saxofón cumbiambero me ha dado la inspiración, cuando yo toco sus notas palpita mi corazón, canta como un niño pleno de candor, baila con buen ritmo junto a mi tambor”. (Aguilar, 2016). Esta es la letra que el maestro Aguilar creó para esta obra.

En la primera frase de la letra A, se encuentra la melodía de la primera parte del canto escrita para el saxofón y en la segunda frase se encuentra la misma parte del canto, pero esta vez escrita para el piano.



Ilustración 23. Letra A de la parte 1 Saxofón cumbiambero.

La parte B va desde el compás 25 hasta el compás 32, con la misma estructura de la parte A, dos frases de cuatro compases cada una. En la primera frase se encuentra la melodía de la segunda parte del canto escrita para el saxofón y la segunda frase es una melodía que pretende resolver la idea de toda esta primera gran parte que va desde la introducción, hasta el compás 33, donde se encuentra el puente que funciona tanto para volver al inicio de la obra como para señalar la siguiente parte. Así se da por terminada esta primera sección de la que pretende dar la sensación de tranquilidad que genera la cumbia, para dar paso a la segunda parte que quiere reflejar la alegría de la costa caribe.



Ilustración 24. Letra B de la parte I Saxofón cambiadero.

Para la siguiente sección de la obra, el maestro Luis Eduardo Aguilar quiere resaltar la parte virtuosa del instrumentista con un solo que da la sensación de improvisación tradicional en este género, utilizando melodiosos que son comunes en la cumbia. Esta sección empieza con una negra en antecompás al 35 y va desarrollando el tema hasta llegar al éxtasis en el compás 58. El maestro Aguilar advierte que además de las articulaciones que se encuentran escritas en el solo, hay ciertos fraseos que deben tenerse en cuenta para trabajar esta sección, sin contar que hay efectos que deben utilizarse para dar la sensación de gaita, como *glissandos* y *sobreagudos*.

Pasada esta sección, se acerca la parte final de la obra que impone un reto más para el intérprete, cantando el coro que dio origen a esta composición, intentando dar ese color de melancolía que se mencionaba anteriormente. Se termina la pieza con dos compases donde se repite la misma frase del compás 33, el puente, pero esta vez lleva al final de la obra.

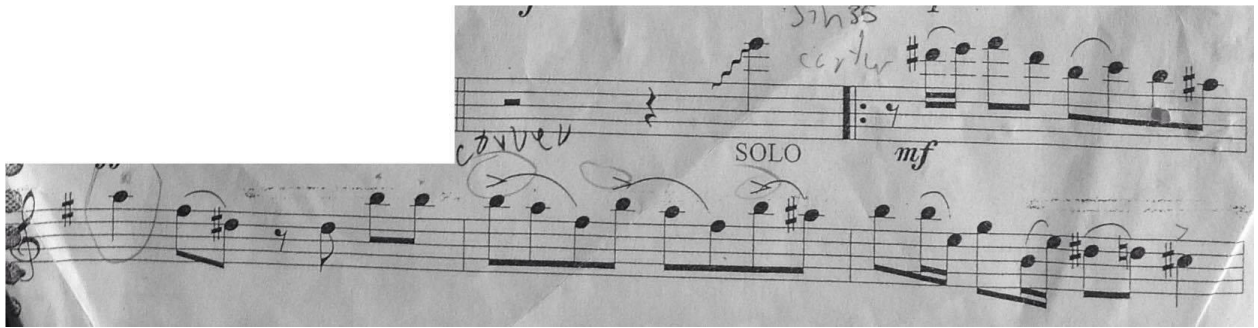


Ilustración 25. SOLO Primera imagen

A handwritten musical score for guitar solo, consisting of ten staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 39 through 67. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several annotations in red ink: a circled 'tr' (trill) above measure 41, a '(b)' (flat) above measure 43, and another '(b)' above measure 45. A wavy line above measure 48 indicates a vibrato. The word 'CANTAR' is written in large, bold letters above measure 59. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is written below measure 67. The score ends with a double bar line and repeat dots at the end of measure 67.

Ilustración 26. SOLO segunda imagen

Robles (s.f.) dice “Normalmente nos encontraremos con muchas pequeñas partes, y debemos ser capaces de asociarlas hasta encontrar una estructura general de 2 o 3 grandes bloques.” En este caso, el *Saxofón cumbiambero* está dividido en dos grandes bloques, donde el primero va del compás 1 al 33 y el segundo bloque, es la parte del solo, que va del compás 34 al 68.

4.6. Saxofón cumbiambero. Análisis técnico.

El maestro Luis Eduardo Aguilar indica que intentó ser muy preciso a la hora de escribir las indicaciones de articulación de la obra, teniendo en cuenta el estilo de la música, aun así, hay elementos que no se escribieron para no encasillar la obra, no volverla cuadrículada.

Para la primera frase, se recomienda ser muy estrictos con los acentos escritos y tener en cuenta el volumen requerido para esta sección, en este caso el piano. La apoyatura de la última negra del compás seis se ciñe a las reglas establecidas en la obra anterior, donde el adorno debe robar tiempo de la nota principal y no del tiempo anterior.

En la siguiente frase, que va del compás 9 al 13, encontramos el primer sobreagudo de la obra, que impone un reto técnico complejo, porque esta nota va antecedida de una apoyatura. La digitación que el maestro Aguilar recomienda para este pasaje es utilizar las llaves X, Ta y 4 para la nota Sol que hay en la segunda corchea del primer tiempo del compás 12 y la apoyatura no necesariamente tiene que ser del Fa sostenido, sino que sea cualquier nota del registro agudo del saxofón que sea más grave que la nota principal, pero que de la sensación de adorno. La siguiente imagen dará claridad a la posición anteriormente mencionada.

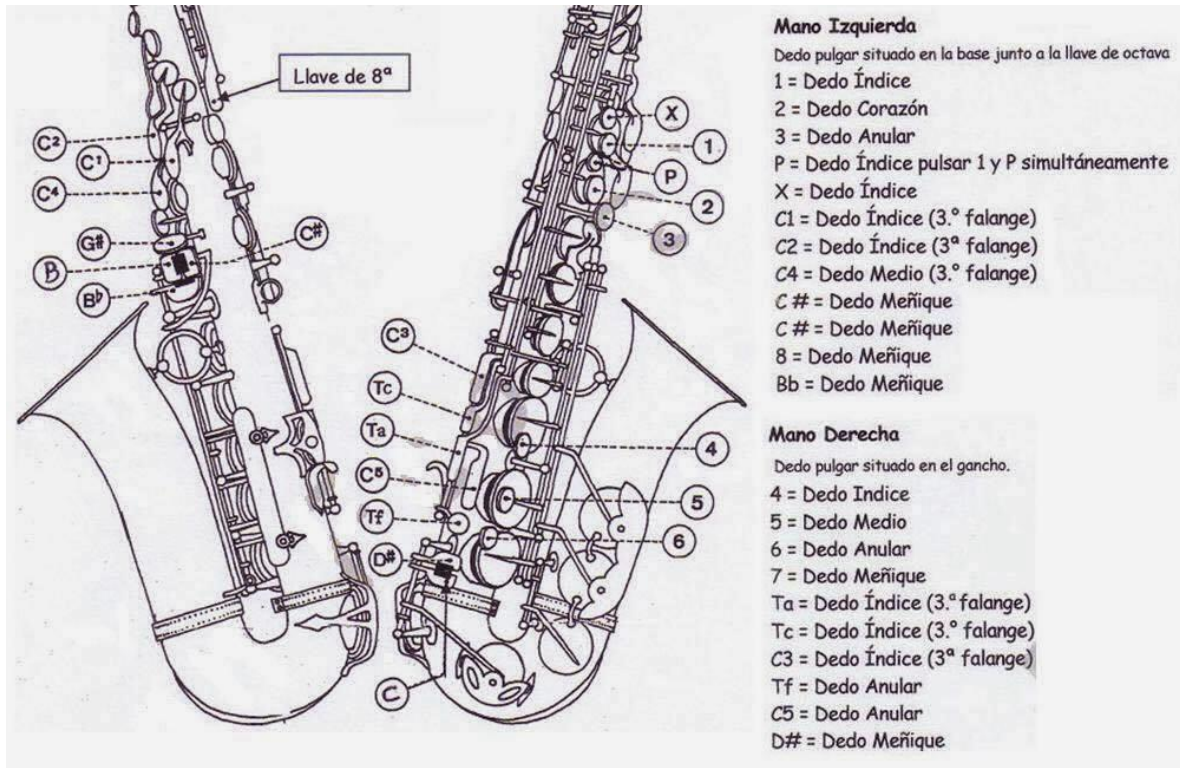


Ilustración 27. Listado de llaves.

La siguiente frase, que va del compás 13 al 16, contiene nuevamente una apoyatura, pero esta vez en un registro mucho más cómodo. Es recomendable repasar los ejercicios de apoyaturas que en el capítulo anterior se trabajaron. Para la negra del compás 16, el maestro Aguilar pide que se haga larga, pero no aumentando la duración de ella como tal, sino dando la sensación de eso, o en términos más coloquiales para los músicos, con cola.

La parte A, como se mencionó antes, contiene la melodía del coro con la que se inspiró la obra, por tanto, se debe tocar con esa intención. En términos técnicos, la articulación de las corcheas debe ser suave y la negra del cuarto tiempo del compás 18 debe hacerse con acento, al igual que la primera corchea del tercer tiempo del compás 19. La siguiente frase de la letra A, del compás 21 al 24, el piano tiene la melodía y es el turno del saxo de acompañar, las corcheas de esta frase se deben hacer cortas, para que se sienta el elemento

rítmico-percutivo que venía haciendo el piano, que recordemos debe suplir de alguna forma la ausencia de los tambores, sin olvidar que va con bajo volumen.

La parte B, del compás 25 al 32, al igual que la parte A, se divide en dos frases. Para la ejecución de la primera frase, es importante que las negras que tienen el staccato marcado se hagan sumamente cortas, de laguna forma empujándolas un poco. La segunda frase tiene unas articulaciones que preferiblemente se deben exagerar, como los acentos de las negras del cuarto tiempo de los compases 29 y 31, puesto que simulan el golpe abierto que se hace en el llamador y la negra del tercer tiempo del compás 32 debe alargarse generando el mismo efecto de la negra del compás 16. En esta frase encontramos un nuevo sobreagudo, en este caso en la nota Si, ubicada en el cuarto tiempo del compás 30. La digitación que recomienda el maestro Aguilar es utilizando las llaves 3 y C1 teniendo extremado cuidado, como en todos los sobreagudos, con la afinación. Revisar la imagen para la claridad de las llaves.

La sección del solo empieza con un *glissando* sobre una negra en el cuarto tiempo del compás 34, que no debe sonar en forma de escala, sino como un efecto que arrastra la nota desde un registro más grave hasta la nota final, en este caso el Mi. Para lograr este efecto, el maestro indica al estudiante que debe ayudarse generando menos presión en la embocadura y abriendo un poco la garganta e intenta explicar el efecto utilizando la silaba *ua*, imitando el sonido que se debe lograr en el saxofón.

El maestro Aguilar comenta que todas las negras que estén en el cuarto tiempo de cada compás deben hacerse con bastante acento, para simular al llamador, como se había comentado antes, pero hace la aclaración nuevamente para no recaer todo el tiempo en la misma recomendación. La primera negra del compás 35 va corta, al igual que las dos corcheas que se sitúan en el cuarto tiempo del mismo compás. La mayoría de las indicaciones

sobre el fraseo que da el maestro Aguilar, las toma para este tema partiendo de la forma de tocar de un icono del saxofón en Colombia y sobretodo de un intérprete de la música del caribe como lo es el maestro Efraín “Payito” Herrera, subdirector del maestro Lucho Bermúdez en su orquesta. Siguiendo con la sección del solo, los tres acentos que hay en el compás 37 deben exagerarse bastante, puesto que forma una figura rítmica tradicional de la cumbia como lo es la negra con puntillo, negra con puntillo y negra, en este caso, subdividida en corches, pero las notas importantes deben ser las corcheas que tienen la indicación de acento.

En el compás 40 se encuentra nuevamente un *glissando* que debe tener las mismas características que se explicaron en el compás 34, pero esta vez el efecto culmina en una negra ligada a una corchea que tiene un trino, el cual debe tener un desarrollo progresivo, es decir, empezarlo despacio y subir la velocidad. Como este trino no es tan largo, el reto consiste en mostrar el desarrollo del trino con tan poco espacio. Para el compás 41, tenemos dos tresillos de corchea en los dos últimos tiempos del compás, otra figura rítmica muy común en las improvisaciones de esta música y deben llevar acento en su primera corchea, por el fraseo del maestro “Payito”, del que se habló anteriormente. La corchea del segundo tiempo del compás 42 es corta.

A partir del compás 43 hasta el 45, hay una frase que, según el maestro Aguilar, era muy recurrente en las improvisaciones del maestro “Payito” y se compone de dos semicorcheas ligadas, dos corcheas ligadas y culmina en una corchea que da pie para que se repitan estas mismas figuras de forma cromática descendente. La forma correcta de ejecutar esta figura es separar con un golpe de lengua suave la separación entre las semicorcheas

ligadas y las corcheas ligadas, para llegar a la corchea que está sola y tocarla corta, pero con un ataque suave.

Del compás 47 al 48 hay un nuevo *glissando* que va hacia un Fa sostenido escrita en una negra que el maestro Aguilar indica que debe hacerse larga, casi perdiendo el silencio de corchea que hay después. En el compás 50 se encuentra nuevamente la nota Sol sobreagudo en la primera corchea del primer tiempo. El maestro Aguilar se mantiene en la idea de hacer esta nota en la misma posición que se mencionó anteriormente, puesto que hay otras formas de tocar el Sol sobreagudo, pero el riesgo de no lograr la afinación pertinente es muy alto. Aun así, permite que el estudiante utilice la posición que desee, siempre y cuando la afinación no se vea comprometida.

El compás 54 contiene nuevamente la figura rítmica mencionada en el compás 37, de negra con puntillo, negra con puntillo y negra, también subdividida en corcheas. Al igual que en el compás 37, deben sobresalir bastante las corcheas que están indicadas con el acento.

A partir del compás 55, se encuentra una frase en semicorcheas, con unas posiciones que para muchos pueden ser complicadas. El maestro Aguilar recomienda ceñirse a las separaciones que están determinadas por las grandes ligaduras que hay por dos razones: la primera es porque el sentido de la frase está completamente ligada a estas separaciones y la segunda es que las separaciones darán cierta estabilidad de tiempo propicias para estos pasajes tan rápidos, en especial la última semicorchea del compás 57 que funciona de impulso para llegar la primer tiempo del compás 58 y ya que se mencionó este compás, es pertinente aclarar que el trino que hay en la segunda corchea es más una indicación para hacer una apoyatura y el *glissando* que hay en la blanca del tercer tiempo si se hace bajando los dedos rápidamente en forma de escala, preferiblemente hasta la octava de esta nota.

Para el final de la obra, los compases 67 y 68, principal indicación es hacer las dos últimas negras cortas, con la misma intención del piano, ya que hay un unísono rítmico.

4.7. Saxofón cumbiambero. Análisis estilísticos:

Para este análisis estilístico es pertinente decir que la primera parte tiene un carácter muy cantado y la segunda parte, la del solo, un carácter netamente instrumental y de esta forma debe pensarse y ejecutarse. Además, el maestro Aguilar hace referencia nuevamente al vibrato, pero ahora no pensando como en un instrumento de cuerda, sino al vibrato natural que tiene una gaita y las voces de los cantantes de cumbia, que puede ser un tanto más lento que el de la música clásica, por su carácter melancólico.

Teniendo lo anterior en cuenta para toda la obra, el análisis se sitúa de principio en la segunda frase de la primera parte, el compás nueve, en donde el fraseo debe hacer largo y cadencioso, dando la sensación de que el tiempo se queda un poco.

En la letra A, en donde está por primera vez la melodía del canto, la blanca del compás 18 que tiene un ante compás de una corchea va con el vibrato ya mencionado y además debe hacerse un tanto empujada antes de llegar a la negra del cuarto tiempo.

Para el acompañamiento de la frase que va desde el compás 21 al 24, aunque está escrito en *mezzopiano*, el maestro dice que preferiblemente se toque *pianissimo*, para resaltar la melodía del piano.

Para la primera frase de la parte B, se debe tener la misma intención del compás 9, puesto que en la frase abundan las negras, lo que no pasa mucho en toda la obra. Entonces para resumir este aspecto, cuando haya frases con abundancia de negras y blancas en esta obra, se debe tocar largo y con mucho *vibrato*.

En la segunda frase de la letra B, hay una interacción entre compás y compás en forma de pregunta y respuesta. En este orden de ideas, la pregunta debe hacerse con un fraseo largo y la respuesta tocando las notas muy cortas, efecto que igual se va a dar, si se siguen las indicaciones de articulación que están escritas.

Para el inicio del solo empezamos recordando la intención del *glissando*, en donde no debe sonar una gran densidad de notas, sino una nota arrastrada hacia el Mi que hay en el cuarto tiempo del compás 34. Entre esta nota, y las semicorcheas del compás 35 hay un silencio de corchea que solo tiene una connotación gramatical, que indica que ahí empieza la frase, pero el maestro Luis Eduardo Aguilar es claro al advertir que la forma correcta de ejecutar esta parte es haciendo caso omiso al silencio de corchea y no cortar la frase. En el compás 40, la negra que está ubicada en el primer tiempo del compás debe ser un tanto más larga que la segunda, pero la diferencia debe ser mínima, casi imperceptible. La frase que inicia en el compás 43 tiene una complejidad rítmica que va más allá de lo que toca el saxofón, se complementa con la frase del piano, como en toda la obra, pero en este caso se debe tocar al mismo nivel sonoro para que se entienda perfectamente la intención que tuvo el maestro a la hora de escribir esta parte.

Para el compás 50, en donde se encuentra el Sol sobreagudo, el maestro Aguilar recomienda no esconderlo, ni cortarlo de algún modo, generando la misma intención de la negra del compás 48, haciéndola clara y sin quitar tiempo de la figura.

A partir del compás 51 hasta el compás 55 hay una frase con un motivo rítmico que se repite varias veces y se compone de una corchea, dos semicorcheas y cuatro corcheas, dos ligadas y dos separadas respectivamente. Para esta parte, el maestro Aguilar indica que el

fraseo debe hacerse largo, dando una sensación cadenciosa, justo como solía hacerlo el maestro “Payito” Herrera, atacando de forma suave las notas.

Luego de esta sección, sigue una frase que contiene en su estructura, demasiadas semicorcheas, del compás 55 al 57. Esta frase debe hacerse con suma claridad, puesto que la densidad de notas es muy alta y puede sonar enredada con facilidad. La frase debe culminar con un *crescendo* que lleve al compás 58, en donde se encuentra el clímax de esta sección.

Para la parte del canto, la recomendación del maestro Aguilar es que la afinación sea lo más aproximada posible, sin embargo, que se escapen algunas cosas de afinación no sería tan grave por la naturaleza del género, pero se debe cantar con mucha personalidad, porque es la parte final de la obra, lo que va a quedar en la retina del asistente.

5. EXTRAPOLACIÓN

En este apartado se procedió a recopilar los elementos más importantes del análisis de las obras, para reconocer la importancia de cada uno de éstos en el abordaje de las mismas.

5.1. Trinos

El trino es un adorno que se encuentra recurrentemente en las dos obras seleccionadas en este estudio y, aunque la intención y el estudio previo a la utilización dentro de las piezas que el maestro Aguilar utiliza en los dos casos es el mismo, la ejecución es diferente, puesto que para el caso de la Fantasía se usa en una nota larga y además ayuda a concluir la frase en donde se encuentra, mientras que el trino en la cumbia es un efecto de paso, muy característico de este ritmo.

5.2. Vibrato

El *vibrato* es una parte técnica muy importante dentro de las dos obras de investigación y para el maestro Aguilar son imprescindibles para la ejecución e interpretación de éstas, puesto que el la define como un elemento que permite embellecer y dar carácter a cualquier estilo, según como se ejecute, a cualquier pieza que se sitúe en algún contexto específico. El vibrato en este caso, se ejecuta de la misma forma, utilizando la presión en la embocadura, pero la velocidad de las oscilaciones varía entre obras porque se toca con otra intención de imitación. En el caso de la Fantasía, se quiere replicar el vibrato de un violín,

instrumento tradicional para tocar música clásica, mientras que en la cumbia se pretende imitar la vibración del sonido de la gaita o la voz de los cantantes de este género.

5.3. Apoyatura

Para el caso de las apoyaturas, la intención y la forma de ejecutarse son exactamente iguales para las dos obras y el efecto que genera es exactamente el mismo. Es claro que, aunque es un género totalmente diferente, las habilidades adquiridas en la interpretación de la música clásica europea es una influencia marcada en la música tradicional colombiana.

5.4. Respiración

La respiración se toma como un elemento técnico y estilístico en esta investigación, puesto que es parte vital dentro de la ejecución y la formación de las frases, ya que ayudar a que sea aún más fácil reconocer las ideas musicales de las obras. El maestro Aguilar remueve respiraciones que están escritas y agrega algunas otras, para dar sentido a frases según su criterio y experiencia que ha recopilado a través de su recorrido como instrumentista solista y obviamente su objetividad como músico.

5.5. Articulación

Es claro que las articulaciones en esta investigación, son vitales para dar la intención propicia que cada obra, parte, frase y fragmento requiere. El tocar largo o corto puede dar la sensación de melancolía y tranquilidad, o por el contrario crear tensión o furia. Al igual que con las respiraciones, el maestro Aguilar cambia algunas articulaciones que están escritas según su criterio, pero siempre dando una respectiva justificación.

5.6. Doble staccato

Es un elemento técnico que se considera de una complejidad bastante alta y que se encuentra dentro de la obra *Fantaisie sur un theme original*, más exactamente en la cadencia. Aunque puede ser algo complejo ejecutar este pasaje, el maestro Aguilar se encarga de dar las pautas y bases para que, con bastante estudio, se pueda lograr y ejecutar de forma correcta, como la obra lo pide.

5.7. Glissando

Efecto que se encuentra no una sino varias veces dentro de la obra *Saxofón cumbiambero*, puesto que es elemento característico de los ritmos autóctonos del caribe, en este caso la cumbia. Para esta investigación se tomaron exactamente las indicaciones del maestro Aguilar, que usa las onomatopeyas recurrentemente para explicar los diferentes efectos que van apareciendo, puesto que es imposible entrar al organismo de los estudiantes y decir que partes dentro de la boca y la garganta, para dar ejemplos de este caso. El nivel de imaginación y visualización mental del estudiante deben ser amplios para poder comprender los conceptos que el maestro quiere dar a conocer.

5.8. Sobreagudo

“Este recurso técnico era considerado antiguamente algo exclusivo para músicos virtuosos, pero hoy día es algo que todos los saxofonistas deben manejar a la perfección” (Aguilar, 2016). Así se refiere el maestro Aguilar a los sobreagudos que se ven muchas veces dentro de *Saxofón cumbiambero*, dentro de la investigación se muestran las posiciones que el maestro recomienda usar para llegar a estos sonidos tan agudos, sin embargo no se define una forma fisiológica como tal para conseguir estas notas, ya que el maestro está convencido

que estos registros deben conseguirse única y exclusivamente con una buena columna de aire y no modificando la embocadura o algún otro aspecto dentro de la ejecución del saxofón.

5.9. Canto

En la obra *Saxofón cumbiambero*, se utiliza un elemento que no es muy tradicional dentro de las obras del repertorio clásico del saxofón, como lo es el canto. El maestro Aguilar se refiere a esta obra como una “cumbia contemporánea” y este recurso puede comprobar perfectamente su definición, puesto que hoy día, muchas de las obras que se componen manejan efectos ajenos a la ejecución del instrumento principal por decirlo así.

6. REFLEXIÓN

Después del análisis y la extrapolación de la información recopilada en esta investigación se ven evidenciadas varias características de la enseñanza del maestro Luis Eduardo Aguilar, que pueden ser de gran ayuda, tanto para los estudiantes que quieren incursionar en este par de obras y la forma específica en que el maestro Aguilar las aborda, como para los maestros, sobre todo aquellos que hasta ahora empiezan en la labor docente y buscan herramientas que les permita elevar su potencial pedagógico para mejorar desempeño.

Se evidencia también, en este trabajo monográfico que, el maestro Luis Eduardo Aguilar aborda los elementos técnicos necesarios para ejecutar cierta obra, dependiendo del estilo que cada pieza requiera, es decir, cada recurso técnico se deriva de una necesidad estilística.

Es importante resaltar que todas estas experiencias recopiladas se pueden interpretar de muchas formas y que claramente no es la verdad absoluta para el abordaje de las obras mencionadas, pero perfectamente pueden ayudar mucho a la comprensión y el entendimiento del concepto de estas, aun cuando se tengan diferentes puntos de vista y así otros maestros piensen distinto.

Este trabajo pretende, además de lo mencionado en la primera parte, acercar a saxofonistas de otras regiones que aún no tienen la posibilidad de acceder a una universidad, acercarse un poco, o por lo menos tener una leve sensación de lo que es la educación formal musical en un pregrado. Lógicamente nada puede suplir la presencia de un maestro, pero con

este material pueden tener algunas herramientas que suavizarán la llegada al mundo de la música como estudio de pregrado.

7. CONCLUSIONES

- El maestro Luis Eduardo Aguilar da prioridad a los aspectos estilísticos y partiendo de la necesidad de cumplir éstos, se utilizan los recursos técnicos apropiados para dar sentido a la obra.
- Dentro de la catedra del maestro Luis Eduardo Aguilar se evidencia el uso recurrente de elementos didácticos como silabas y onomatopeyas que facilitan la interpretación del saxofón tanto técnica como estilísticamente.
- El maestro Luis Eduardo Aguilar es claro al decir que esta no es la única forma de abordar estas obras y que cualquier otro elemento externo que permita desarrollar de una mejor forma el aprendizaje de estas piezas perfectamente se puede complementar con sus enseñanzas.
- Para el maestro Luis Eduardo Aguilar, lo más importante en estos abordajes no es que las obras se toquen a la perfección, sino brindar a los estudiantes herramientas, que le permitan desarrollarse como saxofonista en cualquier entorno musical.

Durante la realización de este trabajo, pude ver que el maestro Luis Eduardo Aguilar es un profesor que insiste mucho en el cambio de pensamiento de sus alumnos, recalcándoles la importancia de tomar la música como un oficio serio, haciéndoles saber y recordándoles que es el estilo de vida que decidieron tomar y que debe respetarse. Aun así, resalta lo hermoso

que es dedicar la vida al arte y que, si optaron por la música como profesión, es porque la aman y deben poner el corazón en cada una de las notas que van a interpretar el resto de sus vidas, sólo de esa forma lograremos vivir una vida plena y ser uno solo con la música.

Bibliografía

Aguilar, L. E. (2016). (G. A. Quesada, Entrevistador)

Ausubel, D. (1978). Mapas conceptuales, una Técnica para aprender. En

Mapas conceptuales, una Técnica para aprender (págs. 70-71).

Madrid : Narcea.

Bent, I. (1980). "Amalysis", The New Grove Dictionary of Music and

Musicians. . London: MacMillan .

Berlioz, H. (1842). En *Journal des Debats*.

Catalogo de la Biblioteca Nacional de Alemania. (s.f.). Obras de y sobre

Jules Demersseman. Alemania.

García Canclini, N. (1992). Culturas híbridas. Buenos Aires: Editoria

sudamericana.

Perpiñán Sanchis, L. (s.f.). El saxofón en el Jazz.

Robles, L. (s.f.). *haciendomusica.com*. Obtenido de

http://haciendomusica.com/_enter.php?page= analisis.htm

Rubio, D. (s.f.). *El poder de la palabra*. Obtenido de

<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=6180>

S. H., C. F., & L. &. (1991). *Metodología de la Invertigación*. Mexico, D.F.

Universidad EAFIT. (8 de Junio de 2011). *Cultura EAFIT/Documentos*.

Obtenido de <http://www.eafit.edu.co/cultura-eafit/conciertos/Documents/el-saxofon.pdf>

Villafruela, M. (1999). Algunas reflexiones sobre la metodología de la enseñanza del saxofón en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. *Revista Musical Chilena de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile*.

Villafruela, M. (s.f.). *Página de Miguel Villafruela*. Obtenido de

<http://www.villafruela.scd.cl/sax.htm>