


**PROPUESTA DE IMPROVISACIÓN EN EL PORRO PALITIAO BASADO EN EL
ANÁLISIS DE LA OBRA “TEMA CON VARIACIONES Y FUGA” DE ANDRÉS ALÉN**

KEVIN KLAUSS MONTAÑA RAMÍREZ

ASESOR:

WILLIAM ROJAS


**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES – LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ 2018**

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 95	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	PROPUESTA DE IMPROVISACIÓN EN EL PORRO PALITIAO BASADO EN EL ANÁLISIS DE LA OBRA “TEMA CON VARIACIONES Y FUGA” DE ANDRÉS ALÉN
Autor(es)	MONTAÑA RAMIREZ KEVIN KLAUSS
Director	ROJAS WILLIAM ALEXIS
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018, 95 pg.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Improvisación, análisis, tema con variaciones y fuga, Porro, Porro palitiao, ejercicios, Rio Sinú.

2. Descripción
Trabajo de grado que se propone por medio del análisis de una obra del repertorio clásico del saxofón, crear una serie de ejercicios los cuales se pueden utilizar como recurso para improvisar en el porro palitiao Rio Sinú.

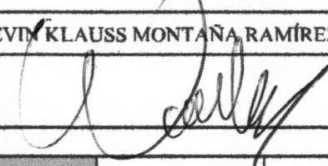
3. Fuentes
Assinnato, M. V. (2013). El concepto de mente en teorías sobre improvisación musical. (Arte e investigación). Argentina: Universidad Nacional de la Plata.
Castillo, J. (2009). Aproximación al lenguaje del Saxofonista Lee Konitz a través de la transcripción análisis y comparación. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
Cristancho, N. (2008). La danza y el pasillo chocoanos, conceptos de improvisación en el conjunto “chirimía” aplicables al piano Jazz. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
Hernández, C. R. (2015) Aportes rítmicos y adaptaciones de Juan Guillermo Aguilar y Pedro Ojeda del ritmo del porro pelayero a la batería. Revista digital: A contratiempo.
Klose, H. E. (s.f.). Método Completo para todos los saxofones. Paris: Ediciones Musicales Alphonse Leduc.
Rojas W. (1999). Análisis de la improvisación melódica en el porro palitiao. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Formación de Profesores</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 95	

4. Contenidos
<p>Los principales temas de este trabajo son:</p> <ul style="list-style-type: none"> - El saxofón clásico - El saxofón en el porro - Improvisación - Análisis Tema con variaciones y fuga - Ejercicios para aplicar en la improvisación

5. Metodología
<p>Las expectativas principales del presente trabajo de grado se centran en la creación de métodos que permitan al lector desarrollar herramientas que le permitan improvisar de manera solvente en un género en particular, por esta misma razón se hace necesario dar un enfoque cualitativo a la investigación para lograr obtener resultados acordes a dichas expectativas; este se realizó bajo los parámetros del análisis musical con fines pedagógicos, teniendo en cuenta que la base del trabajo se dio en el análisis formal de la obra tema con variaciones y fuga de Andrés Alen, tomando recursos melotípicos y rimotípicos presentes en la obra con el fin de enriquecer el lenguaje del músico al momento de realizar improvisaciones en el porro palitiao.</p>

6. Conclusiones
<p>En el campo de la música, uno de los temas más difíciles de poner en práctica es la improvisación, ya que no sólo implica el conocimiento de la obra que se está interpretando, sino que se debe tener gran conocimiento de ciertas bases para el acto de la improvisación, así como del momento justo en el que debe realizarse. Con este proyecto se comprueba que es posible tomar fragmentos de una obra clásica y usarlos en el acto improvisatorio en una obra popular, en este caso porro palitiao Río Sinú.</p> <p>Con el tiempo se ha creado una serie de barreras invisibles en lo que es la música clásica y la popular, a pesar de tener diferentes estilos y formas de interpretarlas, la música en sí, es una sola y al momento de la improvisación, pueden aportar la una a la otra.</p>

Elaborado por:	KEVIN KLAUSS MONTAÑA RAMÍREZ
Revisado por:	
Fecha de elaboración del Resumen:	1 JUNIO 2018

RESUMEN

Este trabajo está dirigido a estudiantes de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, como instrumento principal saxofón, no obstante se puede aplicar a cualquier tipo de instrumento, ya que la creación de ejercicios se puede hacer a partir de cualquier obra clásica.

Inicialmente usted encontrará una breve reseña sobre el saxofón en la música clásica y en el porro, se describen las clases de porro y sus características, para ponerlo en contexto. Posteriormente un análisis específico, cuyo objetivo fue encontrar ritmotipos y melodiosos que tengan coincidencia tanto armónica como rítmicamente, los cuales funcionan para improvisar, y finalmente una serie de ejercicios que son creados a partir del análisis de la obra Tema con Variaciones y Fuga de Andrés Alén y del porro palitiao Río Sinú, los cuales sirven como insumo para la improvisación en el porro palitiao Río Sinú, como se evidencia en la aplicación de los ejercicios al final del trabajo.

Teniendo en cuenta que uno de los temas más difíciles de poner en práctica en el campo de la música, es la improvisación, ya que implica el conocimiento de la obra que se interpreta, así como de ciertas bases para el acto de la improvisación y del momento justo en el que se debe realizar, podemos concluir, que es posible tomar fragmentos de una obra clásica aplicarlos en la improvisación al interpretar una obra popular, ya que la música es una sola, y el hecho de que sean diferentes géneros no implica que no puedan generar aportes entre ellos.

TABLA DE CONTENIDO

DEDICATORIA	8
AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN	10
JUSTIFICACIÓN	11
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	12
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	14
1.1. OBJETIVOS.....	14
1.1.1. Objetivo General	14
1.1.2. Objetivos Específicos	14
ANTECEDENTES	15
MARCO DE REFERENCIA	19
1. EL SAXOFÓN CLÁSICO	19
1.1. Historia del Saxofón	19
2. EL SAXOFÓN EN EL PORRO	24
2.1. El Origen del Porro	24
2.2. El Porro	24
2.3. Clases de Porro	26

2.4. Porro Rio Sinú.....	28
3. IMPROVISACIÓN.....	32
4. TEMA CON VARIACIONES Y FUGA – ANDRÉS ALÉN	37
4.1. Análisis de la obra.....	38
5. METODOLOGÍA	48
5.1. Enfoque metodológico.....	48
5.2. Tipo de Investigación.....	49
5.3. Población Objetivo.....	50
5.4. Instrumentos metodológicos	50
5.5. Panorama Conceptual	50
5.6. Análisis de las Obras.....	51
5.7. Software Especializado de Música	51
5.8. Desarrollo metodológico.....	51
Fase 1. Descripción Teórica.....	51
Fase 2. Análisis formal de las obras del maestro Andrés Alén.....	52
Fase 3. Desarrollo de ejercicios pertinentes para estudiar la improvisación en el género del porro palitiao.....	53
Ejercicio N° 1	54
Ejercicio N° 2	55
Ejercicio N° 3	56

Ejercicio N° 4	57
Ejercicio N° 5	58
Ejercicio N°6	59
Ejercicio N° 7	60
Aplicación de los ejercicios.	61
Fase 4. Análisis de los resultados y recomendaciones al lector.....	63
6. CONCLUSIONES	64
7. BIBLIOGRAFÍA	66
8. ANEXOS	68
8.1. Tabla de análisis Porro Palitiao “Río Sinú”	68
8.2. Tabla de análisis Obra “Tema con variaciones y fuga” – Andrés Alén.....	70
8.3. Partituras obra “Tema con Variaciones y Fuga”	75
8.4. Partitura Porro Palitiao Río Sinú.....	95

DEDICATORIA

El siguiente trabajo de grado está dedicado especialmente a mis padres pues gracias a sus esfuerzos he logrado culminar mis estudios universitarios, a mi novia Natalia Fiquitiva, que siempre estuvo pendiente y colaborándome en la creación y desarrollo de este texto; a todas las personas cercanas que me apoyaron durante todo este proceso de desarrollo del mismo. A todos, gracias por su ayuda.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia, principalmente a mis padres por su apoyo, paciencia y dedicación durante el transcurso de mi carrera y proyecto de grado. Agradezco al maestro Luis Eduardo Aguilar por su paciencia y enseñanzas en mi aprendizaje del saxofón, a los maestros William Rojas y Mario Riveros por su colaboración en el proyecto. A mis compañeros de saxofón y a Nina González por su apoyo durante estos años. A mi institución y a mis maestros por sus esfuerzos para poder llegar a este día.

Este nuevo logro en gran parte es gracias a Ustedes. He logrado concluir con éxito un proyecto que inicialmente parecía difícil, pero que gracias a vuestro apoyo fue posible culminarlo. Quisiera dedicar mi proyecto de grado a Ustedes que confiaron en mí y estuvieron apoyándome en el transcurso de mi carrera.

INTRODUCCIÓN

En principio, en este trabajo monográfico el lector encontrará una propuesta generada a raíz de las dificultades técnicas, rítmicas y melódicas en el abordaje de un proceso de improvisación en música colombiana en un estudiante de saxofón clásico a nivel universitario, con el fin de incentivar en ellos el acto creativo de la improvisación por medio de una serie de ejercicios que aporten a este proceso, basados en el análisis de la obra Tema con Variaciones y Fuga de Andrés Alén, en diálogo con los elementos de lenguaje del porro palitiao.

Siendo este un trabajo dirigido a estudiantes o personas con nivel avanzado, espero sea de gran ayuda no sólo para la improvisación en el porro palitiao sino en cualquier tipo de música, ya sea tradicional o popular, buscando aprovechar todo lo que han estudiado y el tiempo que han dedicado a su instrumento a nivel técnico, para ponerlo en práctica el acto de improvisar.

En este trabajo se encontrará una serie de ejercicios que darán cuenta de los objetivos que hacen que sea lo sustancial en este trabajo, no para decir que con eso se puede improvisar siempre, pero sí como para el avance de la reflexión del acto creativo.

JUSTIFICACIÓN

Esta exploración va dirigida a intérpretes de la familia de vientos madera, en caso particular a los saxofonistas, los cuales en su etapa de formación y crecimiento musical ven la necesidad de complementar su proceso a través de la improvisación, encontrando en ello un problema y es el no saber cómo hacerlo, cómo afrontarlo, qué hacer, qué notas tocar, así como desarrollar ideas que tengan sentido para una buena improvisación. Por tal motivo, en este trabajo podremos encontrar cómo a través de una obra del repertorio clásico del saxofón como lo es el Tema con Variaciones y Fuga de Andrés Alén Rodríguez, se crea una serie de ejercicios cuyo fin es ayudar y dar ideas de melodías y ritmos que se puedan usar al momento de improvisar en un género dado, en este caso en el porro palitiao.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

En el transcurso de mi carrera musical desde los 16 años (hace aproximadamente 9 años), evidencio que en el colegio (I.T.I Centro Don Bosco) y en la universidad (Universidad Pedagógica Nacional) se ve la improvisación como un acto para las personas o músicos que nacieron en la Costa Caribe, ya que ellos son los que tienen “el sabor” o el “talento” “de tipo regional, propio y exclusivo de las personas que habitan en ella”; la “inspiración” del porro. Este concepto subjetivo se refiere directamente al legado sonoro y "mágico" que “los grandes maestros” han dejado en el “ambiente” y que el músico absorbe, “respira” y expresa al momento de la interpretación” (Rojas, 1999). Es por ello que a las personas que se les dificulte o no tengan conocimientos, su improvisación o momentos de lucidez se verán opacados por la falta de ideas o coherencia entre ellas, más aún cuando lo único que interpretan todo el tiempo es música clásica. Esto contribuyó al planteamiento de preguntas como ¿qué se puede usar para improvisar?, ¿qué escalas?, ¿qué melodías?, ¿qué ritmos?

La improvisación en la música tradicional colombiana (porro) se enseñaba por tradición oral, pero haciendo referencia al texto de Jeff Pressing “IMPROVISATION: METHODS AND MODELS” (1987), nos damos cuenta que la improvisación puede ser y empieza a ser una creación desde lo neuronal, corporal y sociocultural. Este último nos da una pauta para empezar a expresar y dar a conocer lo que se piensa o lo que se sabe a partir de las experiencias vividas. Como lo explica María Victoria Assinnato en su escrito El concepto de mente en teorías sobre improvisación musical (2003) “para ser llevada a cabo, la improvisación necesita

ineludiblemente de las particularidades de cada contexto sociocultural, por lo que el comportamiento de los improvisadores contiene características propias de cada contexto”. Dicho esto, logramos entender que el acto creativo, más allá de los conocimientos o enseñanzas que nos han inculcado en la escuela, universidad, familia y en la vida en general, es lo que vivimos en el día a día, en el cómo solucionamos los problemas y cómo aprendemos de ellos.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo integrar la obra *Tema con variaciones y fuga* de Andrés Alén como insumo de la improvisación en el porro palitiao?

1.1.OBJETIVOS

1.1.1. Objetivo General

- Generar un diálogo de saberes a través del análisis del lenguaje rítmico y melódico de la obra *Tema con Variaciones y Fuga* de Andrés Alén para el desarrollo de un proceso de improvisación en el porro palitiao.

1.1.2. Objetivos Específicos

- Analizar las características rítmicas y melódicas de *Tema con Variaciones y Fuga* para poder desarrollar ejercicios y usarlos en la música tradicional porro.
- Proponer herramientas básicas de transposición e interpretación musical para generar elementos al momento de la improvisación.
- Generar e incentivar el acto creativo (improvisación) hacia la música colombiana, teniendo como medio el repertorio clásico del saxofón.
- Implementar e integrar los ejercicios propuestos para el desarrollo de la improvisación al porro palitiao Rio Sinú.

ANTECEDENTES

El saxofón es un instrumento relativamente joven cuando se le compara con otros instrumentos del género de la música clásica, también en el ámbito de la música tradicional. Podemos entonces trazar el paralelo de cómo “Los primeros saxofonistas se formaron en el ambiente de las bandas militares; en el conservatorio y tomando clases particulares.” (Betancourth y Gustems, 2016, pg. 15) en ambos ambientes (tradicional y clásico). Esto nos lleva a comprender que la música clásica y tradicional de Colombia, en el saxofón tienen un potencial de trabajo interesante y se puede llegar a aportar desde ambos géneros tal como ocurrió en el jazz donde los saxofones, según Betancourth y Gustems (2016), llegaron a tener un proceso cauteloso de adaptación hacia las músicas populares como el Disco y Jazz en su momento, lo que les brindó un avance significativo en lenguaje y técnica instrumental en su momento y contexto. Entra la discusión, entonces, acerca de cómo Cristancho (2008) menciona que estos elementos estructurales trabajados en el aspecto clásico son mejor aprovechados si se hacen con un enfoque improvisatorio, ya que el aporte de la técnica y teoría permite la comprensión de conceptos claros que pueden ayudar al lenguaje del intérprete de gran manera, una gran ventaja al comprender como bien lo indica Valencia (1995) la importancia de la improvisación en la estructura musical tradicional colombiana. Comprendemos entonces que existe una posibilidad de realizar un aporte significativo desde dos géneros a un instrumento relativamente joven, desde la música clásica hacia un género popular, más específicamente su improvisación y así lograr un aporte más sustancial.

Cuando hablamos de la idea de introducir elementos de la música clásica para enriquecer el lenguaje utilizado en un género distinto, no hablamos de un concepto nuevo. El

ejercicio de transponer elementos técnicos propios del estudio clásico del instrumento hacia géneros populares se ha hecho incontables veces de manera exitosa. Betancourth y Gustems (2016) muestran claros ejemplos de habilidades desarrolladas totalmente en el contexto clásico y ahora consideradas necesarias en el repertorio técnico de un saxofonista profesional en 2018, tales como el manejo del registro sobreagudo. Castillo (2009) por ejemplo, realizó un estudio de la improvisación en saxofón jazz con el firme propósito de formalizar y comprender el uso de elementos puntuales como la corchea en el lenguaje jazz de un artista particular y sus improvisaciones, que maneja un lenguaje distinto al propuesto por la escuela clásica, todo esto proponiendo un panorama inmejorable para la aplicación del presente proyecto. Sin embargo, hay que tener en cuenta cómo Crisancho (2008) plantea que la conversación es en ambos sentidos, mostrando al folclor como una fuente de inspiración en las exploraciones de la música clásica y contemporánea, y, asimismo, generando una conversación aún más interesante ya que es de naturaleza dialéctica, elemento que no se puede ignorar en el desarrollo del presente proyecto.

Crisancho (2008) nos hace una buena contextualización de los más importantes elementos a tener en cuenta en el momento de desarrollar un ejercicio de improvisación: un discurso musical que parte de las formas rítmicas, melódicas y armónicas establecidas para buscar un clímax sonoro, encontrando un balance entre el sonido y silencio que se comunica con los oyentes y otros músicos, claro objetivo a trabajar mediante un posible método improvisatorio. Castillo (2009) menciona cómo uno de los principales aportes del estudio formal de la técnica para aplicarlo hacia la improvisación, se centra en aspectos como particulares fraseos del artista estudiado y no tanto las escalas o técnicas utilizadas. Si tomamos en cuenta lo anterior y comprendemos que Ochoa (2016) describe la cumbia como una expresión artística que se define

como un baile y práctica cultural que abarca varios géneros, lo cual nos lleva a entender la necesidad de una reducción del objetivo propio del presente trabajo de grado, entendemos que la música clásica puede llegar a brindar importantes aportes a unos elementos puntuales de la improvisación del porro palitiao, pero siempre sin perder de vista los aspectos más relevantes presentes en una improvisación de un género musical folclórico cargado de tanta relevancia cultural desde el cuerpo y el baile.

Se plantea entonces la elaboración de un material o método de aprendizaje del saxofón, un concepto ya bastante validado por la tradición de la academia. Al hablar de un aporte de la música clásica hacia el saxofón, tanto en el repertorio clásico como en otros de naturaleza más popular, es necesario hablar del uso y desarrollo de los métodos de aprendizaje, pilares fundamentales de una rigurosidad y resultado mínimo esperado en el avance de la técnica según lo expuesto por Betancourth y Gustems (2016). Se plantea un ejercicio riguroso de la música folclórica en el saxofón, en este caso el porro palitiao, como aporte formal a la academia. Cristancho (2008) advierte que desde los años 90, la música folclórica de Colombia ha tenido una posición de relevancia en la academia musical. Por ende, resulta comprensible buscar nuevas maneras de retroalimentar tanto el lenguaje clásico como el folclórico en un ejercicio de aprendizaje integral, siendo además éste un aporte más que puede contribuir a los recursos teóricos de la improvisación en el porro palitiao, ya que Hernández (2015) advierte una falta de trabajos académicos enfocados en el folclor, más específicamente el propio de las bandas pelayeras. Con valiosos esfuerzos para solucionar dicha falta de material, con trabajos como el de Velandia (2016) que habla de la improvisación y las bandas pelayeras, se hace necesario el continuar con dichos enfoques investigativos para lograr un impacto de mayor relevancia en la escuela del saxofón. Betancourth y Gustems (2016) proponen una forma característica de los

métodos de saxofón que consta principalmente de tres partes. Una primera en la cual el lector es ubicado desde el aspecto histórico, una segunda enfocada en el aspecto puramente técnico a trabajar, para dejar en tercer lugar una serie de repertorios con mayor valor estético en los cuales se puedan aplicar todos los conceptos aprendidos. Castillo (2009) emplea esta distinción de maneja ejemplar al resaltar la importancia del trabajo del vibrato en el final de frase, elemento que trabaja de manera puntual y aislada como sugiere la estructura tradicional de método, planteándose así un claro camino para la elaboración del presente proyecto.

MARCO DE REFERENCIA

1. EL SAXOFÓN CLÁSICO

1.1. Historia del Saxofón

La historia de este instrumento data desde el siglo XIX, más exactamente desde el año 1840 en la ciudad de Bruselas (Bélgica) donde Antoine-Joseph Sax, más conocido como Adolphe Sax, diseñó y construyó por primera vez el saxofón buscando solucionar algunos problemas acústicos del clarinete y obtener una mejor calidad en el sonido.

"Mejor que cualquier otro instrumento, el saxofón es susceptible de modificar su sonido a fin de poder dar las cualidades que convengan o poder conservar una igualdad perfecta en toda su extensión. Lo he fabricado -añade el inventor- de cobre y en forma de cono parabólico. El saxofón tiene por embocadura una boquilla de caña simple. La digitación es como la de la flauta y la del clarinete. Por otra parte, se le pueden aplicar todas las digitaciones posibles" (Adolphe Sax 1814-1894. Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980).

En 1842 Adolphe Sax se trasladó a París, donde trabajó en el desarrollo del instrumento, pero fue hasta el 28 de junio de 1846 que patentó la familia completa de saxofones que se conoce hoy en día.

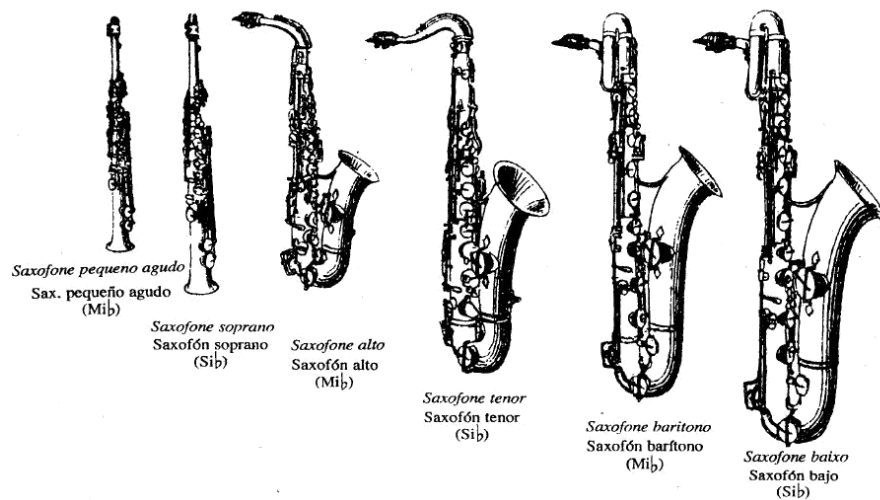


Ilustración 1: Familia de Saxofones (*Klose, Método Completo para todos los saxofones.*)

Antes de la aparición del saxofón a nivel sinfónico, Sax realizó en 1842 una demostración en el Conservatorio Nacional de Paris, para la cual “Escudier escribió en *La France musicale* acerca de la ‘extraordinaria... intensidad y calidad del sonido... no se puede imaginar la belleza del sonido y la calidad de las notas’” (“Escudier wrote in *la France musicale* of the ‘remarkable ... intensity and quality of the sound ... You cannot imagine the beauty of sound and the quality of the notes’”) (Ingham, 1998). En 1844 el saxofón realizó su primera aparición pública con la obra de Hécator Berlioz, el sexteto *Canto Sagrado*. A partir de esta aparición surgieron excelentes comentarios hacia el instrumento y el inventor. Fue por eso que varios compositores como Georges Bizet, Georges Kastner, Jules Massenet, etc. lo tuvieron en cuenta en algunas de sus obras posteriores.

Grandes compositores al escuchar el saxofón por primera vez quedaron intrigados y fascinados con el sonido del nuevo instrumento, como “Rossini que, tras oírlo en 1844, señaló

"Nunca he escuchado nada tan bello". Meyerbeer, por su parte, señaló: "Es este para mí el ideal del sonido"(Villafruela, 1955).

Con el pasar del tiempo se fueron realizando algunos cambios y desarrollos mecánicos en el instrumento, en los que se le fueron agregando llaves que brindaran una mejor digitación; llaves como el Fa sostenido lateral o el Si bemol frontal, al igual que extender los saxofones hasta el Si bemol grave y en el caso del barítono hasta un La (Ingham, 1998). En cuanto al desarrollo de las boquillas y cañas, su material de construcción en el siglo XX se fue desarrollando tanto en Europa como en América, buscando la sonoridad necesaria para cada intérprete y estilo.

La enseñanza de este instrumento se inició en el Gimnasio Militar de París en 1847. Estas clases estaban dirigidas a los soldados pertenecientes de las bandas, pero debido a los pocos años de desarrollo del instrumento no existía material propio. Desde entonces los “materiales didácticos empleados para su enseñanza fueron los de otros instrumentos como la flauta o el clarinete adaptados al saxofón...” (Mira, 2011). El siguiente lugar donde se acogió la cátedra de saxofón fue en el Conservatorio Nacional de Música de París durante los años 1857 y 1870, donde Adolphe Sax siendo profesor logró establecer su instrumento y en el cual se

(...) “compusieron más de treinta obras como piezas de concurso del Conservatorio, escritas en su mayoría por Jean Baptiste Singelée y Jules Demerssemann. Otros compositores que crearon piezas para saxofón en la época fueron Cressanois, Savari, Petit, Genin, Signard y Colin, la mayoría de ellos

directores de bandas. Las obras escritas para saxofón a fines del siglo XIX eran fundamentalmente fantasías y variaciones sobre temas diversos (especialmente de óperas” (...)) (Villafruela, 1955).

Después de la muerte de Adolphe Sax, la creación de obras para saxofón tuvo baja producción. A inicios del siglo XX, el saxofón vuelve a tomar relevancia en la producción musical. Se puede decir que fue gracias a las bandas militares que el saxofón logró mantenerse presente durante algunos años y de igual manera se hizo conocer a nivel mundial. Fue así que surgieron grandes intérpretes como Elise Hall, Lefebre, Klose, etc.

En los Estados Unidos, el saxofón cogió fuerza en el Jazz y las Big Band, en donde surgieron grandes personajes que establecieron este instrumento como un elemento fundamental para los diferentes estilos que se desarrollarían con el paso del tiempo, intérpretes solistas como Lester Young, Charlie Parker, Coleman Hawkins, John Coltrane, etc

A medida que el crecimiento de la producción de solistas de saxofón a nivel mundial y (...) “sólo a partir del virtuosismo interpretativo, el saxofón logró un rango solístico que ha permitido que, de unas 900 obras escritas antes de 1942, en 1985 existieran 4500 obras originales, 2000 obras sinfónicas con uno o más saxofones y más de 3500 transcripciones.” (...)) (Villafruela).

En Colombia no se puede establecer una fecha clara de aparición del saxofón, pero se dice que llegó por los puertos del océano Atlántico a finales del siglo XIX y comienzos del XX, donde era utilizado en clubes nocturnos en ciudades como Cartagena o Barranquilla (Valencia,

2010). Encontró su espacio en las diferentes bandas a nivel nacional, como la Banda de la Policía o la Banda Nacional. Pero donde mayor reconocimiento obtuvo fue en la música de la región caribe, en orquestas tropicales como la de Lucho Bermúdez, la de Pacho Galán y la de Edmundo Arias. El saxofón no ha logrado tener un papel característico en la música andina colombiana, sin embargo, se han compuesto algunas obras para saxofón solista con acompañamiento de banda u orquesta en ritmos como pasillos, bambucos, etc.

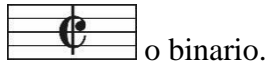
El primer cuarteto de saxofones fue creado por Marcel Mule. En el año (...) “1936 funda el Cuarteto de Saxofones de París, cuyo repertorio original lo integraban transcripciones realizadas por el propio Mule. Rápidamente los compositores se sintieron atraídos por esa formación y escriben para ella (Glazounov, Rivier, Absil, Bozza, Desenclos, Dubois y otros)” (Villafruela). En Colombia el primer cuarteto de saxofones fue conformado hace aproximadamente 30 años por el norteamericano Bruse Wright, quien además de ser el pionero, tocaba el saxofón tenor junto con Alonso Bautista y Luis Becerra, en los saxofones alto y Guillermo González en el saxofón barítono. Pocos años después se intentó conformar un nuevo grupo de cámara con los saxofonistas de la Banda Sinfónica Nacional, pero sólo hasta 1996 cinco jóvenes de Manizales conformaron “Saxeto”, el primer grupo de cámara reconocido nacionalmente” (Garzón, 2013).

A partir de este ejemplo se han constituido varios cuartetos de saxofones en las diferentes ciudades y universidades del país, como el Cuarteto de Saxofones de Bogotá, el Cuarteto Saxbag y el Cuarteto de Saxofones de la Universidad Pedagógica Nacional, entre otros, creados con el interés de rescatar y difundir la música tradicional colombiana a las nuevas generaciones.

2. EL SAXOFÓN EN EL PORRO

2.1. El Origen del Porro

Según Valencia (1987) el porro, género musical por excelencia del Bolívar grande en su época de mayor auge, fue el ritmo obligado para amenizar las fiestas desde la Guajira hasta el Golfo de Urabá. Esto indica que el porro se dio en toda la costa. Cuando los tambores africanos recibieron el aporte melódico de las gaitas y traveseros, este porro negro evolucionó enriqueciéndose con una dulce y añorada melodía. Este es el porro que tocan las cumbiambas de Córdoba, Sucre, Bolívar y Magdalena. Pero esta melodía que prestan las gaitas es similar a las formas melódicas que se escuchan en la cumbia, en el porro y en la gaita, por su compás 2/2,



o binario.

2.2. El Porro

SINIC (2017) indica que el porro es una melodía o aire musical de la Costa Atlántica que identifica el folclor musical de la sabana, en compañía del fandango y la cumbia.

Los antepasados comenzaron a utilizar algunos objetos naturales, tales como el tallo de la caña o de algunas plantas que eran huecas en su interior como el papayo, y les hacían varios orificios en su trayecto. La cabeza está hecha de cera de abeja y el tubito que viene a desempeñar las funciones de embocadura del instrumento es una pluma de pato o pavo; al soplar el tallo por la cabeza y al tapar con los dedos de las manos algunos de los orificios ya se producían sonidos

más melódicos, más rítmicos, más agradables. A estos instrumentos se les llama gaitas y, dependiendo si tienen uno o varios huecos, se clasifican en hembra y macho. También las hay largas y cortas. Lo mismo sucedió con la percusión, con la mano o con algún objeto comenzaron a golpear un tronco de madera coco, el cual fueron perfeccionando a través del tiempo. El mecanismo físico de golpear con la mano el instrumento musical se llama porrear y el objeto o mazo con que también se golpeaba se llama porra, de allí posiblemente el nombre del aire musical o melodía.

Los instrumentos primitivos que eran fabricados inicialmente por negros e indios, fueron reemplazados por trompetas, clarinetes, bombardinos, platillos y trombones, es decir instrumentación metálica de origen europeo. Esto se presentó a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX con la llegada de italianos, franceses y alemanes a la región, atraídos por la riqueza ganadera y agrícola, y desde entonces se identifica como uno de los ritmos más reconocidos del caribe colombiano.

El fenómeno se produjo luego de que Agustín Mier, músico momposino radicado en el Carmen de Bolívar a mediados del siglo pasado, les entregara los primeros clarinetes a los integrantes de los conjuntos de gaita y pito a través de los que existían entonces, constituyéndose desde ese momento en lo que se podría llamar las primeras bandas. El porro recibió así una dinámica, al tomar elementos artísticos presentes en las mazurcas, polkas, marchas y demás ritmos introducidos por los extranjeros a la Costa Atlántica.

Es de destacar que estos ritmos son implementados no solo por grupos de la Costa Atlántica o exclusivamente por grupos colombianos, sino por grupos extranjeros. Ejemplo de esto es la banda francesa “La Belle Imagine”, la cual lleva un poco más de doce años interpretando música del folclor colombiano, peruano y ecuatoriano.

2.3. Clases de Porro¹

2.3.1. Porro Interiorano:

Es el porro que se hace en el interior del país, cuya característica principal es su melodía muy rápida, muy sinfónica, donde el músico tiene que limitarse a interpretar sólo lo que está escrito en la partitura; aunque esta melodía tiene poco lugar para la improvisación, es más popular que el porro folclórico.

2.3.2. Porro Instrumental:

Es aquel porro que no utiliza la voz, ni masculina ni femenina, únicamente los instrumentos que se empleen en el conjunto que lo interpreta; algunos instrumentos que se emplean en este tipo de porros son el clarinete, la trompeta, el saxofón, el trombón, el euphonio (bombardino, fliscorno barítono) y percusión como platillos, bombo y redoblante.

1

<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=70&COLTEM=222>

2.3.3. Porro Cantao:

Tiene vocalización. En un principio los conjuntos de gaita tenían en sus grupos los cantantes o “cantadoras” y las interpretaciones se hacían en campo abierto, es decir, al aire libre. Pero con la llegada de los instrumentos metálicos que producían sonidos en tonos mucho más altos, se opacaban totalmente las voces de los cantadores. En la actualidad, a este tipo de porro se le está dando gran importancia en los eventos como el Encuentro Nacional de Bandas y en el Festival Nacional de Bandas Folclóricas del municipio de Planeta Rica, para impulsar y fomentar el porro palitiao’ cantao’, donde los mejores premios son para estas melodías como estímulo para evitar su desaparición.

2.3.4. Porro Folclórico:

Es aquel que interpretan las bandas de las Costa. Existen dos tipos de porro folclórico:

2.3.4.1. Porro Palitiao:

También llamado porro bajero o porro pelayero. Es una melodía que está sujeta a unos cánones o parámetros establecidos. Consta de tres partes: la danza o introducción, que es la parte inicial de la melodía, que consta de ocho compases y se puede repetir hasta dos veces; luego viene la segunda parte que es el cuerpo de la melodía, que es un diálogo que se establece entre trompetas que preguntan y trombones y bombardinos que responden; luego de este diálogo viene la tercera parte que es la bozá o gustadera, donde callan las trompetas y se escuchan solamente

los clarinetes adornados por los bombardinos. Algunos músicos afirman que a esta parte del porro también se le puede dar el nombre de éxtasis. En la bozá, el bombero deja de golpear el parche del bombo y con el mango de la porra golpea una tablita que se encuentra en la parte superior de éste; de ahí se deriva el nombre de porro palitiao. Este porro es interpretado en el departamento de Córdoba.

2.3.4.2. Porro tapao' o sabanero:

Es una melodía abierta con ritmo de porro, sin danza, sin palitiao. El nombre de tapao' se origina en la forma como el bombero, mientras golpea con la porra un parche del bombo, con la palma de la otra mano tapa o cubre el otro parche, nunca golpea en la parte superior de la tablilla, siempre golpea el parche.

2.4. Porro Rio Sinú

*“Cada porro está cargado de dos sentimientos: Uno, de profunda alegría y otro, de una sutil y a veces estremecedora melancolía. Mire usted, que un porro como La Lorenza, tan alegre, tiene una melodía melancólica. Cada porro arrastra la evocación de un pasado y cruza esos dos momentos: de tensión y calma”.*²

Este porro compuesto por el maestro y trompetista Miguel Emiro Naranjo (Ciénaga de Oro, 1945) creador de la Banda 19 de Marzo de Laguneta, es el Rey del Porro aunque él con su prudencia infinita, se haga el invisible. Hace casi medio siglo.

² <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/cultural/miguel-emiro-naranjo-rey-del-porro-122587>

2.4.1. Análisis



	Introducción o Danzón	Porro en si o Desarrollo
Rítmico		
Armónico	Introducción o Danzón: Esta primera parte consta de ocho compases, en donde toda la banda realiza un <i>tutti</i> . Las secciones de trompetas y clarinetes realizan una melodía homofónica donde en algunos casos los bombardinos van contestando a las frases que realizan las trompetas y los clarinetes, mientras los trombones y la tuba hacen un acompañamiento ritmo-armónico; por otra parte la percusión interpreta un ritmo de danzón, esta sección caracteriza el porro palitía'o y lo diferencia del porro tapa'o	Esta sección se caracteriza por el rol protagónico que ejercen los instrumentos de metal en la banda el <i>brass</i> : trompetas, bombardinos y trombones; las trompetas hacen la primera frase y los bombardinos y trombones responden con otra.
Textura	En la introducción y coda en donde aparece un <i>tutti</i> en donde los instrumentos melódicos (clarinetes, trompetas, bombardinos) realizan una melodía homofónica acompañada por los instrumentos que se hacen cargo de la parte armónica (trombones y tuba), los cuales realizan una rítmica similar a la percusión.	En su segunda parte el porro aparece una sección antifonal o también conocida como pregunta y respuesta que se da entre el brass (trompetas y bombardinos) con la madera (clarinetes) acompañadas por un colchón armónico realizado por trombones y tuba, junto a al acompañamiento rítmico característico de la percusión en el porro.

Tabla 1 – parte 1

<p>Tímbrico instrumentación</p>	<p>Cuentan con una tímbrica rica y variada en donde se pueden distinguir fácilmente los instrumentos que la conforman; este formato de banda pelayera es característico de la región caribe y con el que se ha interpretado esta obra (cuenta con tres clarinetes, cuatro trompetas, tres bombardinos, tres trombones de pistones, una tuba y un set de percusión que consta de bombo, redoblante y platillos).</p>	
<p>Armónico</p>	<p>Obra escrita en tonalidad de La bemol mayor en donde todo su movimiento armónico se encuentra entre regiones de tónica (I) y dominante (V) con una cadencia perfecta de V-I. Su ritmo armónico tiene dos grandes cambios notables en la obra; en la introducción y coda, y en el porro y bozá.</p>	
<p>Expresivo técnico</p>	<p>Se utilizan articulaciones como staccato, portato, sforzando y dinámicas como <i>forte</i>, <i>mezzo forte</i>, <i>piano</i>, <i>mezzo piano</i> y efectos como <i>frulato</i>, <i>glissando</i> y ligaduras de frase.</p>	
<p>Tiempo</p>	<p>Esta obra se encuentra en compás de 2/2 o popularmente llamado compas partido, el cual es característico en este tipo de música.</p>	

Tabla 1 – parte 2



Bozá o gozadera	Danzón final
	
<p>En esta sección el rol protagónico lo tienen los clarinetes quienes tienen la voz principal; se podría decir que es la parte en donde se improvisa: toda la banda hace un cambio dinámico para permitir que los clarinetes sobresalgan mientras los bombardinos improvisan. Esta parte del porro puede prolongarse dependiendo de la duración de la improvisación.</p>	<p>En esta última sección se repita el danzón inicial, es posible un cambio en la disposición.</p>
<p>En su tercera parte, el bozá, aparece una polifonía o contrapunto en donde se hace una melodía fija mientras se improvisa encima de ella creando esta sensación polifónica y contrapuntística. Otra característica importante del bozá es que el bombo cambia de ritmo, (ampliar) adicionalmente deja de golpear el parche para realizar un repique en aro o en la tablilla de este.</p>	

Tabla 1 – parte 3

3. IMPROVISACIÓN

En la Antigüedad, antes de la invención de la notación musical, debían tocar la música básicamente de dos maneras, por medio de memorización o de improvisación. El presente capítulo se basará en ésta última.

La improvisación es un término indispensable para hablar de música, viene del latín *improvisus* (que significa imprevisto). Para improvisar, no es importante sólo el hecho de dominar la técnica, sino que se debe conocer la forma de transmitir emociones a partir de la música. El intérprete debe integrar la internalización de formas nuevas y la externalización de lo que ya se conoce, así como la imaginación y capacidad creativa. Para poder improvisar, el músico debe conocer la estructura armónica de la pieza musical y a partir de esta, improvisa respetando siempre esa armonía. Cada intérprete tiene un estilo propio, desarrollado a partir de sus ideas melódicas, cambios rítmicos y giros musicales, los cuales va utilizando a lo largo de una pieza. Esto hace que las improvisaciones sean personales y muy características de cada intérprete. Es por esto que muchos de los compositores son exaltados por su capacidad de improvisación.

La improvisación siempre ha tenido un lugar en la música europea. Algunos de los grandes compositores de la música clásica tuvieron fama, no sólo de grandes intérpretes, sino de magníficos improvisadores. Frescobaldi, Buxtehude, Bach, Haendel, Mozart y Beethoven, eran capaces de crear al mismo tiempo que estaban interpretando. («Músicas no escritas: el poder de la improvisación», **Recitales para Jóvenes de la Fundación Juan March**, Fundación Juan March.)

A lo largo del tiempo, la improvisación ha sido definida de diferentes maneras. Carl Czerny, pianista y compositor austriaco, en su escrito “A systematic introduction to improvisation on the pianoforte”, la define así:

“...el talento y el arte de la improvisación consisten en presentar, durante la interpretación, en el estímulo del momento, y sin preparación inmediata especial, cada idea original o prestada en un tipo de composición musical que, aunque de mucho más libre forma que una obra escrita, sin embargo, debe ser formada en una totalidad organizada en la medida en que sea necesario para seguir siendo comprensible e interesante.” (Czerny, C. A systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte, op. 200, Vienna, 1836).

El New Grove Dictionary of Music and Musicians, la define como:

“la creación de una obra musical, o de la forma final de una obra musical, mientras se está ejecutando. Puede tratarse de la composición inmediata de la obra por parte de sus intérpretes, o la elaboración o ajuste de un marco existente, o cualquier otra intermedia. Hasta cierto punto, cada interpretación conlleva elementos de improvisación, aunque su grado varía según la época y el lugar, y en cierta medida cada improvisación se basa en una serie de convenciones o normas implícitas” (“Improvisation”, Stanley Sadie and John Tyrrell, The New Grove Dictionary of Music and Musicians).

También aparece descrita por Violeta Hemsy de Gainza como “... una actividad proyectiva que puede definirse como toda ejecución musical espontánea producida por un individuo o grupo. El término

"improvisación" designa tanto a la actividad misma como a su producto." ("La improvisación musical" de Violeta Hemsy de Gainza Ed. Ricordi. 1983. Buenos Aires.)

Existen diferentes recursos para improvisar de acuerdo a cada género. En algunos casos el uso de la escala pentatónica es muy adecuado para la improvisación ya que, al carecer de grados a distancia de semitono, no hay que tener en cuenta la nota sensible, la dominante o la tónica, como ocurre cuando se improvisa sobre una escala diatónica mayor. Otra forma es con base en el ritmo, originada con el jazz, en la que se toma una melodía original y se modifica su estructura rítmica, melodía, armónica y en general la mayoría de los componentes de la pieza original. Así mismo, en el Jazz se improvisa y reinterpreta basado en *standards*³. Como base para improvisar, el músico utiliza la melodía y las progresiones armónicas, para elaborar sobre ella distintas variaciones.

Como Violeta Hemsy de Gainza dice textualmente en su libro "La improvisación musical":

"...Improvisar en música es lo más próximo al hablar en el lenguaje común, ... la persona que explora su voz o su instrumento mediante un juego improvisatorio, al mismo tiempo que afirma con sólidas bases su relación personal con la música y el instrumento, ejercita su oído -el sentido específico del arte de los sonidos- como así mismo su sensibilidad y su sentido estético; sin olvidar sus facultades intelectuales, su imaginación y su memoria, al mismo tiempo que adquiere y reafirma conocimientos y

³ *Standard*: Pieza que tiene una melodía, progresión armónica y tonalidad, usada como modelo que permite realizar diferentes interpretaciones.

experiencias.” (“La improvisación musical” de Violeta Hemsy de Gainza Ed. Ricordi. 1983. Buenos Aires.).

No se trata de enseñar partituras de memoria, transcribirlas ni copiarlas, sino de forjar un camino cuya finalidad es que, así como en la cotidianidad el músico interactúa y tiene conversaciones fluidas, de esa manera realice el acto de improvisar, transmitir mensajes, emociones y expresar ideas musicales con la misma facilidad y con algún grado de dificultad, para así desarrollar y entender el significado de lo que está haciendo.

Encontramos varias condiciones para que el acto de improvisación sea adecuado. Una de ellas es la coherencia. No debe tratarse de una serie de sonidos al azar, que salten de una idea a otra, sino que deben tener relación con la estructura general del fondo armónico o base. Cuando no se tienen conocimientos técnicos y teóricos, se puede emplear la melodía del tema como referencia para estructurar el solo, tomando partes y adornándolas, o realizando una melodía paralela, que no tiene relación directa con la melodía de base, pero que la complementa y que en algunos casos puede funcionar como segunda voz. En algunos casos se puede citar un fragmento de algún tema en medio de la improvisación.

Nos podemos basar también en los centros tonales de la pieza. Generalmente la estructura tonal de la base puede tener dos o tres modulaciones, lo que impide que la improvisación tenga una oscilación cíclica entre dos o tres centros tonales diferentes. En el Kitab al-musiq al-kabir, AL-Farabi describe tres niveles de arte musical práctico en los que el desarrollo de la imaginación es fundamental; en el tercer nivel se encuentran sólo aquellos que son capaces de hablar coherentemente sobre lo que su imaginación concibe, quienes pueden describir no sólo lo que

ocurre sino por qué ocurre. Aquellos intérpretes que sólo reproducen melodías que se encuentran escritas, no han superado la fase inicial de la educación musical.

4. TEMA CON VARIACIONES Y FUGA – ANDRÉS ALÉN

La terminología musical resulta a menudo ambigua. Esto es debido a que la mayoría de los términos han sido tomados de otros campos, tales como la poesía, la arquitectura, la pintura y la estética, términos como medida, simetría, color y equilibrio. De igual modo, el término “variación” tiene diversos significados. La variación crea las formas del motivo para la construcción de temas. Produce contrastes en las secciones centrales y variedad en las repeticiones, pero el tema con variaciones constituye el principio estructural de toda una pieza (Arnold, 1994)

La forma tema con variaciones se origina por la costumbre de repetir varias veces un tema agradable, evitando el declinar del interés mediante la introducción de ornamentos y otras adiciones. Puede ser esta la razón de que en los temas de los maestros clásicos fueran reconocibles en la variación. (Arnold, 1994)

Pianista, compositor, arreglista y profesor, Andrés Alén Rodríguez nació en Cuba, donde comenzó a estudiar con su padre, Osvaldo Alén, importante intérprete de la música cubana e internacional.

En esta obra Alén quiere introducir los ritmos de su tierra natal, Cuba, como lo son el son cubano, la balada, la guaracha entre otros. (<http://www.musicacreativa.com/escuela-de-musica-moderna/profesores/andres-alen/>).

4.1. Análisis de la obra

Esta obra se enmarca dentro de un contexto pandiatónico, ya que establece su centro tonal por uso de las escalas diatónicas propias de “x o y” tonalidad dejando de lado la funcionalidad de los acordes.

La obra está en **Si menor**. El tema se compone de tres frases. La primera frase va del compás 1 al 5. Aquí es de resaltar el uso en la armonía de todos los grados de la escala de **Si menor**, situándonos en la tonalidad mencionada. La segunda frase va del compás 5 al 9, donde tenemos el paso por dos tonalidades: **La menor** y **Sol menor**. Aquí es importante ver cuál es el método del compositor para presentar las nuevas tonalidades, igual que cuando estaba en **Si menor**, nos sitúa en estas nuevas tonalidades haciendo uso de la escala diatónica de las nuevas tonalidades enunciadas. Esto condiciona que las modulaciones o cambios de centros tonal no sean abordados por medio de un acorde de dominante. La tercera frase va del compás 9 al 12. En los compases 10 y 11 se tiene un acercamiento ascendente hacia **Si menor** en el bajo (**Sol-Sol sostenido-La sostenido-Si**) y, sin embargo, este sector resulta tonalmente muy ambiguo. El final del tema se da en el VI grado de la escala, precedido por una apoyatura en el i (primer) grado. La textura del tema es homofónica.

Variación I

La variación comienza con una escala de **Si menor** en el piano. Del compás 1 al 3 estamos en **Si menor**, el piano acompaña con una textura polifónica con un i¹³. En el compás 4

hace el acorde Napolitano de **Si menor (Do)** que luego desciende una segunda mayor (**Si bemol**) para llegar a **La menor**, tonalidad importante dada la construcción del tema. Aquí, por uso de la pantonalidad o pandiatonismo, nos situamos en **La menor** y posteriormente en **Sol menor**. Es de resaltar la prevalencia de un acompañamiento polifónico en piano con el uso de todos los grados de la escala. Desde el compás 5 hasta el final de la primera variación, el compositor retoma el uso de la ligadura que se presentó en el tema, que generaba una sincopa. En los compases 7-8 se tiene el sector tonalmente inestable que busca llegar a **Si** por ascenso en el bajo (**Sol-Sol sostenido-La sostenido-Si**). El compás final es el 9, donde se llega a **Si menor**. El compás 10 establece una conexión entre la variación I y II, que no permite que haya una pausa entre una variación y otra.

Es de notar el material rítmico del saxofón ya que más que derivarse del tema, lo que pretende el compositor es introducir nuevos ritmos.

t



	Tema	Variación 1
Rítmico		
Armonico	Esta primera parte de la obra nos situa en la tonalidad de Bm (Si menor)	La variacion 1 comienza con una escala de Bm (Si menor) en el piano y se mantiene en dicha tonalidad con unas variaciones en los compases 4 y 5 hasta su final.
Textura	El tema tiene una textura Homofonica	En esta primera variacion encontramos una textura Polifonica
Dinámico	Empieza en una dinamica <i>mf</i> (Mezzoforte) y en el compas 4 sube a un <i>f</i> (Forte) para en el siguiente compas bajar a un <i>p</i> (Piano) y asi mantenesse hasta el final del tema (compas 12)	Esta variacion comienza y se mantiene en una dinamica de <i>Mp</i> (mezzopiano)
Rango	Comienza en la nota Sol (en el saxofon), su nota mas alta es un <i>La sostenido</i> (Compas 4) y la nota mas grave es un Re (Compas 6).	Comienza en la nota sol, su nota mas alta es un Mi (Compas 5) y la nota mas grave es un Re sostenido (Compas 7).
Subdivisiones	El tema comienza y finaliza en una sola metrica 4/4.	La variacion 1 continua con la misma metrica es decir 4/4
Tiempo / Estilo	El tema se inicia con un tiempo <i>recitativo</i> y <i>ad libitum</i> es decir un poco libre pero con un tiempo justo.	Cambia y se acelera un poco a un tiempo moderato

Tabla 2 – parte 1

Variación II

La variación II empieza en el compás 11 con un acompañamiento polifónico hasta el compás 14, este fragmento está en **Si menor**. Es de notar la introducción de arpeggios que no

habían aparecido antes en el saxofón, a la vez que mantiene la ligadura que genera síncopa. En el compás 15 introduce nuevamente el Napolitano (**Do**) para descender **Do-Si bemol-La**. Ubicados en **La menor**, en los compases 17-18 el piano acompaña con una textura densa mientras el saxofón hace un pedal de **Mi**, modula a **Sol menor** en los compases 19-20 manteniendo la textura del acompañamiento en el piano mientras que el saxofón toma materiales rítmicos del piano para hacer la melodía. En los compases 21-22 regresamos a **Si menor**: en el compás 21 la obra se mueve sobre el VI grado y en el 22 sobre el i con la sensible como nota extraña que le quita fuerza a ese i grado, buscando darle fuerza a la cadencia que presenta esta variación. Es de notar que esta variación no aporta un final conclusivo, debido a la apoyatura de **Do sostenido**. Esta variación acaba con la cadencia que finaliza en el compás 28, donde comparte inicio con la variación III.

Variación III

La variación III introduce un ritmo de la música cubana, la habanera. Esto se traduce en un acompañamiento poco dinámico que conservando las características rítmicas del género, lo que genera una textura homofónica. Algo particular que presenta esta variación es la novedad armónica en los primeros compases, ya que en las variaciones anteriores siempre los primeros compases usaban únicamente el i grado. En esta variación alterna con el VI en primera inversión. A su vez introduce unos tresillos de corchea en el saxofón con la idea de síncopa, haciendo una cita a la ligadura de las variaciones pasadas. Armónicamente es similar a las variaciones pasadas: **i/VI - Nap(Do) – Si bemol – La menor – Sol menor – Sol sostenido – La sostenido - Si**.

Variación IV

Esta variación nuevamente introduce un ritmo popular de la tradición cubana, como es la guaracha que se evidencia en el acompañamiento del piano. El saxofón por su parte hace una recopilación de varios materiales presentados en las variaciones pasadas, por ejemplo: en los compases 40-42 retoma las semicorcheas de la variación I, en los compases 43-45 recopila los tresillos de corchea de la variación III con un movimiento secuencial de segundas ascendentes, en los compases 46-47 retoma el motivo melódico de arpegios junto con apoyaturas que se presentaron en la cadencia y en los compases 48-51 el pedal que previamente apareció en la variación II. En los compases 52-55 desarrolla los tresillos de corcheas en unos tresillos de negra para hacer el acercamiento cromático a **Si**, característico de todos los finales de variación. Aquí es de notar la duración que tiene este acercamiento, ya que dura el doble de las variaciones pasadas, es decir, cuatro compases (52-55).




Variación 2	Variación 3	Variación 4
		
	Algo particular que presenta esta variación es la novedad armónica en los primeros compases ya que en las variaciones pasadas siempre los primeros compases usaban únicamente el i (Bm) grado, en esta variación alterna con el VI en primera inversión.	En esta variación el movimiento armónico se hace en su mayor parte en las negras atresilladas (compas 52) estas hacen un acercamiento cromático a B (Si) característico de todos los finales de variación.
Continúa con una textura Polifónica	Gracias a las características rítmicas del género el acompañamiento es poco dinámico y esto genera una textura Homofónica.	En esta variación el piano acompaña al saxofón con ritmo de guaracha, la textura es polifónica.
Esta variación empieza con una dinámica <i>mf</i> (Mezzoforte), en el compás 17 cae a un <i>P sub</i> (<i>Piano subito</i>) para crecer poco a poco hasta el final de la variación (Compas 24).	En esta variación tenemos la cualidad de que en cada frase se hace un pequeño crescendo para llegar al compás 33 a un <i>f</i> (Forte) ya que este es el clímax de la variación y allí mismo empieza a decender hasta llegar al compás 36 que es el final de la frase y culminarla en un <i>pp</i> (piano).	En esta variación siempre se crece por compas hasta llegar al clímax y así mismo al un <i>forte</i> al compás 46 y allí, dos compases después (compas 48) hacer un <i>p sub</i> (piano subito) para empezar a bajar la dinámica hasta llegar a la siguiente variación (compas 56)
Comienza en una nota Re, su nota más alta es un La (Compas 14) y la nota más grave es un Re (Compas 13).	Comienza en un Do sostenido en el compás 30, su nota más alta es un Re sostenido (Compas 35) y su nota más grave es un Sol sostenido (Compas 30).	Comienza en el compás 40 con un Sol sostenido, su nota más alta es un Re sostenido (Compas 46) y su nota más grave es un Sol (Compas 40).
La variación 2 continúa con la misma métrica es decir 4/4	La variación 3 continúa con la misma métrica es decir 4/4	La variación 4 continúa con la misma métrica es decir 4/4
Esta variación continúa con el mismo tiempo solo se agregan unos acentos en varios tiempos para hacer sentir la clave.	La variación 3 introduce un ritmo de la música cubana como lo es la habanera.	Esta variación introduce un ritmo popular de la tradición cubana como lo es la Guaracha, por tal motivo es un poco más rápido y Allegro.

Tabla 2 – parte 2

Variación V

En esta variación el compositor utiliza este motivo  para construir la frase del saxofón. Lo usa de modo cromático ascendiendo constantemente una segunda menor, esto en los compases 56-61. El piano por su parte hace lo mismo pero una octava más abajo con

acompañamiento armónico únicamente en el primer pulso del compás. En el compás 62 aparece nuevamente la progresión **Napolitano-Si bemol-La menor**. En los compases 63-64 el piano retoma los tresillos de negras de la variación anterior para hacer el acompañamiento. En el compás 65-71 el acompañamiento del piano recopila los ritmos cubanos junto las ligaduras dando lugar a un acompañamiento polifónico, igualmente sucede con el saxofón. De los compases 69-71 el saxofón se queda en **Do sostenido** para no darle un sentido conclusivo a la variación y así poder hacer la cadenza.

Variación VI

La variación VI comienza con el final de la cadenza que llega a **Si menor** (compás 74). Esta variación es la más modificada armónicamente hablando, ya que presenta acordes que no habían sido usados antes tales como, III, ii^o, iv, etc. (ver partitura). La presentación de estos acordes se da en negras, recordando el carácter solemne y tranquilo del tema. Este carácter a su vez se evidencia en el saxofón, ya que reaparece el grado conjunto como principal elemento constructor junto con la ligadura del tema. Hay una repetición en el compás 82, junto con un acorde de dominante, algo que no había sucedido hasta el momento. Hacia el compás 88 hace una pequeña modulación hacia el iv grado. En el compás 91 comienza el tradicional recorrido hacia **Si menor** por cromatismo (**Sol-Sol sostenido-La sostenido-Si**) retomando el motivo



pero esta vez en un seisillo de semicorcheas. Este recorrido finaliza en el compás 95 con la llegada a **Si menor**.




Variación 5	Variación 6
	
<p>Esta variacion tiene progresiones ya usadas en otras variaciones como lo son Nap-Bb-Am y el saxofon en el compas 69-71 se queda en C# (Do sostenido) dando un ambiente de NO conclusivo a la variacion para dar inicio a la Cadenza.</p>	<p>Esta variación es la más variada armónicamente hablando ya que presenta acordes que no habían sido usados antes tales como: III, iio, iv, así mismo como pequeñas modulaciones (compas 88)</p>
<p>En esta variacion el piano recopila los ritmos cubanos dando lugar a un acompañamiento y textura polifonica</p>	<p>Esta ultima variacion tiene una textura Homofonica</p>
<p>Esta variacion tiene sus frases muy similares en dinamicas ya que todas crecen mediante se digita la secuencia de notas en el saxofon</p>	<p>Esta variacion comienza con un ambiente un poco tranquilo, es decir su dinamica es <i>mp</i> y empieza a crecer a tal punto de llegar a su climax en el compas 85 y allí empieza descender hasta llegar a final de variacion.</p>
<p>Comienza en el compas 56, su nota mas alta es un Fa sostenido (Compas 62) y la mas grave un Si (Compas 64).</p>	<p>Esta ultima variacion comienza con el final de la cadenza (Compas 74) con la nota Re sostenido, siendo esta la mas alta y Sol sostenido la mas baja (Compas 89).</p>
<p>Esta variacion se encuentra en una metrica de 3/4 y en el compas 62 vuelve a la metrica 4/4</p>	<p>Esta ultima variacion retoma la metrica anteriormente usada es decir 4/4; y hace unos pequeños cambios en los compases 85 Allí cambia a 3/4 y el siguiente compas es en 2/4 hasta el compas 90 que vuelve a 4/4.</p>
<p>Esta es es la variacion que tiene mas velocidad, en tiempo es un <i>Piu vivo</i>.</p>	<p>Esta ultima variacion incluye un tiempo <i>adagio</i> y un ritmo cubano llamado balada el cual es de mucha expresion.</p>

Tabla 2 – parte 3

Fuga

Esta fuga tiene un sujeto del tipo “cabeza y cola”, la cabeza va del compás 97 al 100, mientras que la cola va del 101 al 103. El final del sujeto no termina en tónica sino en un iv o VI grado. El sujeto lo presenta primero el saxofón y luego el piano hace su imitación a la cuarta inferior, es decir en el iv grado (**Mi menor**). Mientras el piano hace el sujeto completo, el saxofón hace el contrasujeto, esta idea va del compás 103 al 108. Una vez terminado lo mencionado anteriormente volvemos a **Si menor**. Posteriormente el piano abandona la textura polifónica para acompañar al saxofón según la armonía que el material defina. Entre los compases 109-111 hay un desarrollo motivico del contrasujeto, dadas las semicorcheas por grado conjunto que propone. Al final del compás 112 aparece nuevamente el sujeto completo, pero esta vez con un retardo de un silencio de blanca por parte de la cabeza. Es de notar acá que la fuga empieza a modular a **Mi menor** al final de la cabeza para así presentar la cola en esta tonalidad. Al final de la cola retorna a **Si menor** para hacer una sección derivada motivicamente del material del contrasujeto (118-120). En los últimos dos pulsos del compás 120 utiliza material que había presentado en el tema con variaciones, como son las corcheas que se mueven por arpegios precedidos de unas apoyaturas. En los compases 122-123 el piano retoma la textura polifónica mientras que el saxofón hace un desarrollo motivico de la cola del sujeto, todo esto en **Mi menor**. Llegados al compás 124 la fuga tiene un cambio textural importante, dada la aparición de un pedal de B mientras retornamos de **Mi menor** a **Si menor** por medio de un descenso por grado conjunto hasta B en el compás 126, todo esto lo hace el piano en ausencia del saxofón. Del compás 127 al 129 se repite esta idea junto con el saxofón, pero el saxofón con una nota extraña (**Do sostenido**) que no deja claro una llegada a **Si menor**. Es de resaltar acá que los

dos instrumentos se mueven por cuartas paralelas. Conservando esta idea se llega al compás 130 donde se mueven por terceras paralelas hacia el compás 132. Retomando este motivo que había

aparecido en las dos últimas variaciones  vuelve a hacer un ascenso cromático hacia **Sol**, moviéndose por octavas paralelas hasta el compás 135. En este punto, presenta el tema en el saxofón con unísono en el piano para darle mucha más fuerza al final de la obra.

5. METODOLOGÍA

El presente capítulo tiene como enfoque principal el describir las herramientas y procesos utilizados en la investigación para lograr los objetivos planteados, explicando qué tipo de investigación se empleó, qué herramientas se van a utilizar y a qué población va dirigida la investigación. Esta metodología se describirá a continuación.

5.1. Enfoque metodológico

Las expectativas principales del presente trabajo de grado se centran en la creación de métodos que faciliten al lector desarrollar herramientas que le permitan improvisar de manera fluida en un género en particular. Por esta misma razón se hace necesario dar un enfoque cualitativo a la investigación para lograr obtener resultados acordes a dichas expectativas.

Si comparamos a Grinell (1997), quien menciona entre las características del enfoque cualitativo los estudios que se realizan en contextos de carácter natural, las variables de los resultados encontrados no se miden de manera numérica o estadística como única fuente de información. Podemos notar que la presente investigación se ajusta a dichos parámetros de evaluación, pues no se hace necesario establecer un esquema estadístico de las frases utilizadas en el porro para determinar la cantidad de arpegios o escalas de una improvisación. Por el contrario, se hace una valoración cualitativa de los rasgos estéticos presentes en las melodías del género, para así poder dar unos consejos específicos al momento de improvisar que le puedan dar el toque esperado.

En conclusión, se puede asumir que el presente trabajo tiene una naturaleza cualitativa, al estar basado principalmente en las valoraciones estéticas resultado del análisis de unas obras del género, para así lograr dar una serie de consejos para la improvisación del porro.

5.2. Tipo de Investigación

El presente trabajo de grado se realizó bajo los parámetros del análisis musical con fines pedagógicos, teniendo en cuenta que la base del trabajo se fundamentó en el análisis formal de la obra “Tema con variaciones y fuga” de Andrés Alén, tomando recursos melotípicos y rimotípicos presentes en ella, con el fin de enriquecer el lenguaje del músico al momento de realizar improvisaciones en el porro palitiao.

La presente propuesta busca entonces realizar un trabajo que permita generar un recurso de significativo valor, encaminado a incursionar en el ejercicio de la improvisación en ritmos populares. Comprendiendo la complejidad que esto significa, el presente trabajo se presenta como una alternativa o camino propuesto entre muchas maneras de aproximarse al ejercicio de la improvisación, teniendo como particularidad el uso del fraseo y escalas empleadas en obras clásicas, sirviendo como un buen referente al momento de improvisar y dejando al improvisador un toque característico que le pueda diferenciar de otros improvisadores en el género.

5.3. Población Objetivo

El presente trabajo se encuentra dirigido principalmente a los estudiantes de la cátedra de saxofón en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, ya que su aporte principal se encuentra centrado en el análisis de obras vistas usualmente en la cátedra del instrumento y busca apoyar los procesos de improvisación típicos también del instrumento. Sin embargo, cabe mencionar que los resultados obtenidos al ser de carácter ritmo melódico y teórico, pueden aplicar para cualquier estudiante de música que esté interesado en aprender una alternativa o metodología para aproximarse a la improvisación del porro palitiao.

5.4. Instrumentos metodológicos

Para la consolidación del presente trabajo de grado se utilizaron las siguientes herramientas:

- Búsqueda de información
- Análisis
- Adaptación de ejercicios para improvisación
- Implementación de ejercicios

5.5. Panorama Conceptual

Se empleó una caracterización de elementos básicos referentes al tema, es decir todos los conceptos que exploro en el marco teórico, para así poder determinar las necesidades del mismo, al tratarse de un trabajo enfocado en herramientas para la improvisación de un género folclórico

colombiano en el instrumento saxofón desde las obras clásicas del maestro Andrés Alén. Se requirió de la caracterización puntual de todos los elementos mencionados.

5.6. Análisis de las Obras

Se empleó un análisis formal de las obras propuestas como inspiración o recurso principal al momento de establecer patrones de improvisación en el porro, con el fin de comprender las características empleadas en las melodías, su función armónica, sus propiedades rítmicas y los intervalos más utilizados.

5.7. Software Especializado de Música

Al tratarse de un producto con ejercicios musicales y un análisis de partituras, se emplearon programas como Finale y Muscore para poder generar los recursos visuales, necesarios para dar a conocer los resultados musicales provenientes del análisis de las obras del maestro Andrés Alén al momento de improvisar en el porro.

5.8. Desarrollo metodológico

Fase 1. Descripción Teórica

Se realizó un ejercicio de búsqueda conceptual que permitiera la ubicación del lector e investigador en el contexto de la improvisación con el saxofón en el género del porro palitiao,

entendiendo conceptos clave como la importancia del saxofón a través de la historia en los distintos géneros por los que ha pasado (principalmente en el contexto clásico y en el de la música popular colombiana), además de la historia del género a estudiar (el porro), para comprender las principales características e influencias que él tiene al momento no sólo de improvisar, sino en el establecimiento de melodías representativas del mismo. Finalmente, el panorama planteado se describe con el fin de situar al lector en una posición que le permita comprender los razonamientos para la realización del análisis de las obras y los resultados esperados.

Fase 2. Análisis formal de las obras del maestro Andrés Alén

Según los objetivos planteados por la investigación, se hace necesario conocer la obra del maestro Andrés Alén. Para ello se requiere de un estudio de la obra “Tema con variaciones y fuga”, proceso que se realiza a través de los siguientes pasos:

- Descripción de las partes presentes en las obras, entendiendo cada momento de la obra y su intencionalidad desde un punto de vista armónico y melódico.
- Análisis de las principales características armónicas de las obras, entendiendo ya cada parte como una cadencia propia que se interconecta con las demás.
- Análisis de las frases melódicas, teniendo en cuenta la función armónica en la cual se encuentran.
- Extracto de las principales características melódico rítmicas de las obras para emplearlas en la improvisación.

Las fases descritas permitirán el desarrollo de herramientas puntuales a utilizar en el siguiente paso de la investigación.

Fase 3. Desarrollo de ejercicios pertinentes para estudiar la improvisación en el género del porro palitiao

Tras el análisis formal de las obras del maestro Andrés Alén, se extraen algunas frases que permiten el desarrollo de ejercicios puntuales para estudiar la improvisación:

Frase 1.



Compás 46 – Variación 4

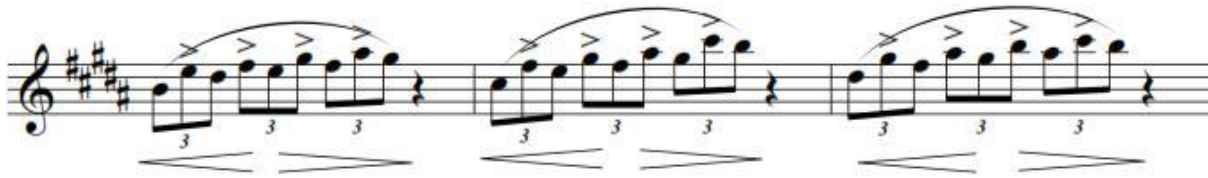
Ejercicio N° 1

Kevin Klauss Montaña

Ejercicio N° 1

La frase para la creación de este ejercicio se extrae de la variación #4, siendo esta una sub-variación. Este ejercicio pretende desarrollar la agilidad, claridad en las notas y una forma de adornar un pasaje o una parte de la improvisación, con unas pequeñas apoyaturas en sentido descendente y ascendente.

Frase 3



Compás 43 – Variación 4

Ejercicio N°3

Kevin Klauss Montaña

Musical notation for 'Ejercicio N°3' in treble clef, key of Bb major (two flats), and 4/4 time. It consists of nine measures of music arranged in three rows of three. Each measure contains a triplet of eighth notes, with a slur over the entire triplet and an accent (>) over each note. The notes in each triplet are Bb3, C4, and D4. The first measure of each row has a chord symbol above it: Bb, Bb, and F7. The second measure of each row has a chord symbol above it: Bb, Bb, and Bb. The third measure of each row has a chord symbol above it: F7, F7, and Bb. The first measure of the first row has a '4' above the staff, and the first measure of the second row has a '7' above the staff.

Ejercicio N° 3

La frase para la creación de este ejercicio se extrae de la variación #4, siendo esta una sub-variación. Con el fin de condensar y hacer que el ejercicio sea más completo, el ejercicio número 3 contiene una serie de ítems como lo son la digitación, la articulación y el balance en todas las notas. Se recomienda practicar en un tempo lento y poco a pocos ir avanzando en el tempo, para así ser más cuidadoso en los detalles propuestos en el ejercicio.

Frase 4



Compás 132 – Fuga

Ejercicio N° 4

Kevin Klauss Montaña

A four-measure musical exercise in treble clef, 2/4 time signature. The key signature has two flats (Bb, Eb). The exercise is divided into four measures, with measure numbers 3, 5, and 7 indicated at the start of their respective lines. Chord markings Bb and F7 are placed above the first two measures of each line. The melody features eighth and sixteenth notes with various slurs and accents.

Ejercicio N° 4

La frase para la creación de este ejercicio se extrae de la fuga. La particularidad de este ejercicio es la de “modular” y cambiar por medios tonos estando en una sola tonalidad, esto con el fin de poder transportar la melodía. Se intenta enfatizar en los registros de mayor dificultad en el saxofón y así mismo superar esas dificultades.

Frase 5

Recitativo - Ad libitum

mf *f pp*

Compás 1 – Tema principal

Ejercicio N° 5

Kevin Klauss Montaña

mp *f* *mp*

ff *p*

fff *pp* *ff*

p *f*

Ejercicio N° 5

La frase para la creación de este ejercicio es el tema principal de la obra. Este ejercicio está creado para explorar los diferentes rangos de sonoridad que puede llegar a tener el intérprete, dando sonoridades tan bajas como un doble piano (*pp*) hasta un triple fuerte (*fff*).

Frase 6



p sub. cresc. poco a poco. . .

Compás 19 – Variación 2

Ejercicio N° 6

Kevin Klauss Montaña



B \flat B \flat

F7 F7

3

B \flat B \flat B \flat

5

F7 F7 B \flat

8

Ejercicio N°6

La frase para la creación de este ejercicio se extrae de la variación #2, siendo esta una sub-variación. Este ejercicio tiene como fin resolver problemas rítmicos y así mismo mantener un tempo estable durante la ejecución del estudio, ya que en su mayoría consiste en tocar las notas

en tiempos débiles. Se aconseja practicar en varias tonalidades, en diferentes velocidades y con el metrónomo.

Frase 7



Compás 101 – Fuga

Ejercicio N° 7

Kevin Klauss Montaña



Ejercicio N° 7

Este ejercicio está escrito sobre una parte del sujeto de la fuga. Tiene como fin la consciencia al momento de la articulación, que en este caso son los acentos. Se recomienda practicar el

ejercicio con un metrónomo para sentir que los acentos no siempre caen en los tiempos fuertes durante el ejercicio.

Los presentes ejercicios se emplean al momento de estudiar la improvisación y permiten al lector adquirir o apropiarse los elementos melódicos presentes en la obra analizada del maestro Andrés Alén.

A continuación, se presenta una improvisación escrita, en la cual se aplica cada uno de los siete ejercicios:

Aplicación de los ejercicios.

Score

Improvisación escrita

(Aplicación de ejercicios) Kevin Klauss Montaña

The score is written for Soprano Sax, Tenor Sax, and S. Sax. It consists of three systems of staves. The first system shows the Soprano Sax and Tenor Sax parts. The Soprano Sax part has a dynamic marking of *ff* and features a triplet of eighth notes. The second system shows the Soprano Sax and Tenor Sax parts. The Soprano Sax part has dynamic markings of *mp* and *f*. The third system shows the Soprano Sax and Tenor Sax parts. The Soprano Sax part has a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes.

13

S. Sx.

T. Sx.

17

S. Sx.

T. Sx.

2

Improvisación escrita

21

S. Sx.

T. Sx.

25

S. Sx.

T. Sx.

mp *f*

29

S. Sx.

T. Sx.

En este solo escrito se puede evidenciar el uso de los siete ejercicios, de la siguiente manera:

- Compases dos y tres – Ejercicio N°5
- Compás cuatro – Ejercicio N°3
- Compases seis y siete – Ejercicio N° 1
- Compases catorce al dieciséis – Ejercicio N°2
- Compases dieciocho al veintiuno – Ejercicio N°6
- Compases veintidós y veintitrés – Ejercicio N°4
- Compases treinta y treinta y uno – Ejercicio N°7

Fase 4. Análisis de los resultados y recomendaciones al lector

Al tomar un momento para reconocer los elementos empleados y desarrollados a lo largo de la investigación, se genera un espacio para explicar qué potencialidades tienen los ejercicios realizados, entendiendo que estos ejercicios se pueden aplicar a cualquier tipo de música, ya sea música tradicional colombiana, moderna, o clásica (al momento de improvisar).

Estos ejercicios se pueden aplicar en modo mayor y en modo menor. Así mismo se pueden estudiar en diferentes velocidades y en todas las tonalidades, con la premisa de sacarle provecho al máximo a los ejercicios planteados para apropiarse de manera significativa los elementos introducidos y los resultados de esta investigación.

6. CONCLUSIONES

Los ejercicios propuestos en este trabajo con respecto a la obra “Tema con variaciones y fuga” de Andrés Alén, no son de uso estricto en el acto de la improvisación. Fueron utilizados en el presente trabajo para demostrar que el repertorio clásico puede ser usado para improvisar en la música popular, tradicional, en este caso en el porro palitiao.

- En el campo de la música, uno de los temas más difíciles de poner en práctica es la improvisación, ya que no sólo implica el conocimiento de la obra que se está interpretando, sino que se debe tener gran conocimiento de ciertas bases para el acto de la improvisación, así como del momento justo en el que debe realizarse. Lo que dificulta aún más este proceso es el hecho de que no se encuentra mucha literatura acerca del tema, ya que la mayoría de los expertos se basan en su experiencia y no publican sus aportes, sino que los llevan directamente a la práctica.
- El repertorio clásico de cualquier instrumento puede llegar a ser un recurso de improvisación, de expresión, de estilo e incluso de técnica, en el cual con el aporte de ejercicios y creación de los mismos se pueden abordar pasajes complejos con los que se facilita el estudio de la misma obra o de otra obra diferente.
- El acercamiento a la música popular no tiene que ser netamente con dicha música, sino que se puede abordar desde los puntos de vista de los clásicos, los cuales aportan lenguaje y frases motívicas para utilizar al momento de improvisar.

El proyecto tiene como base el uso de elementos técnicos, interpretativos, dinámicos, expresivos, extraídos de la obra “Tema con variaciones y fuga” de Andrés Alén, con el fin de que los estudiantes de la cátedra de saxofón o de cualquier instrumento, tengan el acercamiento a la improvisación por medio de dicha música.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Assinnato, M. V. (2013). *El concepto de mente en teorías sobre improvisación musical. (Arte e investigación)*. Argentina: Universidad Nacional de la Plata.
- Betancourth, H. y Gustems, J. (2016) *Los métodos de saxofón: Una evolución desde la música clásica al Jazz*. Universidad de Barcelona.
- Bohórquez, M. A. (2011). *Compendio de música tradicional colombiana para la didáctica del saxofón*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Castillo, J. (2009). *Aproximación al lenguaje del Saxofonista Lee Konitz a través de la transcripción análisis y comparación*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Cristancho, N. (2008). *La danza y el pasillo chocoanos, conceptos de improvisación en el conjunto "chirimía" aplicables al piano Jazz*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Coco, j. a. (1991). *Metodología del estudio. Psicología y experiencia educativa en el aprendizaje instrumental*. Madrid: Música mundana Maqueda.
- Garzón Vargas, F. L. (2013). *El cuarteto de saxofones como espacio de formación para músicos solista*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Guerra, T. G. (2013). *Miguel Emilio Naranjo, Rey del Porro*. Cartagena: El Universal.
- Hernández, C. R. (2015) *Aportes rítmicos y adaptaciones de Juan Guillermo Aguilar y Pedro Ojeda del ritmo del porro pelayero a la batería*. Revista digital: A contratiempo. Hemsy, V (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ed. Ricordi.
- <http://www.musicacreativa.com/escuela-de-musica-moderna/profesores/andres-alen/> recuperado el 7 de octubre del 2017.

Klose, H. E. (s.f.). *Método Completo para todos los saxofones*. Paris: Ediciones Musicales Alphonse Leduc.

Molina, E. (2008). *La improvisación: definiciones y puntos de vista. (Música y educación)*. Madrid: Instituto de educación musical, la improvisación como sistema musical.

Naranjo Montes, M. E. (2014). *La transformación del porro pelayero*. Barranquilla: El Heraldo. (<http://revistas.elheraldo.co/latitud/la-trandformacion-del-porro-pelayero-131385>, junio 29 de 2014)

Rascher, S. (1977). *Top tones for the Saxophone – Third Edition*. New York: Carl Fisher.

Rojas W. (1999). *Análisis de la improvisación melódica en el porro palitiao*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Sloboda J. (1987). *IMPROVISATION: METHODS AND MODELS, Generative processes in music*. Reino Unido: Oxford University.

Valéncia Rincon, V. (2004). *Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical*. Bogotá, D.C.: Ministerio de Cultura.





Villafruela, M. (s.f). *Centro de Musicología Universidad de Chile*. Recuperado el 21 de septiembre de 2015, del Centro de Musicología Universidad de Chile:

<http://musicologia.uchile.cl/documentos/2001sax/sax.html>.


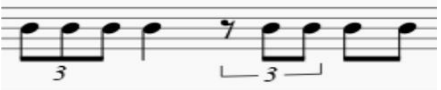
<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=70&COLTEM=222> recuperado el 11 de diciembre del 2017.


8. ANEXOS


8.1. Tabla de análisis Porro Palitiao “Río Sinú”

	Introduccion o Danzon	Porro en sí o Desarrollo	Boza o gozadera	Danzon final
Rítmico				
Armónico	Introducción o Danzón: Esta primera parte consta de ocho compases, en donde toda la banda realiza un <i>tutti</i> . Las secciones de trompetas y clarinetes realizan una melodía homofónica donde en algunos casos los bombardinos van contestando a las frases que realizan las trompetas y los clarinetes, mientras los trombones y la tuba hacen un acompañamiento ritmo-armónico; por otra parte la percusión interpreta un ritmo de danzón, esta sección caracteriza el porro palitia'o y lo diferencia del porro tapa'o	Esta sección se caracteriza por el rol protagónico que ejercen los instrumentos de metal en la banda el <i>brass</i> : trompetas, bombardinos y trombones; las trompetas hacen la primera frase y los bombardinos y trombones responden con otra.	En esta sección el rol protagónico lo tienen los clarinetes quienes tienen la voz principal; se podría decir que es la parte en donde se improvisa: toda la banda hace un cambio dinámico para permitir que los clarinetes sobresalgan mientras los bombardinos improvisan, esta parte del porro puede prolongarse dependiendo de la duración de la improvisación.	En esta última sección se repite el danzón inicial, es posible un cambio en la disposición.
Textura	La primera en la introducción y coda en donde aparece un <i>tutti</i> en donde los instrumentos melódicos (clarinetes, trompetas, bombardinos) realizan una melodía homofónica acompañada por los instrumentos que se hacen cargo de la parte armónica (trombones y tuba), los cuales realizan una rítmica similar a la percusión;	En su segunda parte el porro aparece una sección anti-fonal o también conocida como pregunta y respuesta que se da entre el <i>brass</i> (trompetas y bombardinos) con la madera (clarinetes) acompañadas por un colchón armónico realizado por trombones y tuba, junto a al acompañamiento rítmico característico de la percusión en el porro.	En su tercera parte el bozá aparece una polifonía o contra punto en donde se hace una melodía fija mientras se improvisa encima de ella creando esta sensación polifónica y contrapuntística. Otra característica importante del bozá es que el bombo cambia de ritmo, (ampliar) adicionalmente deja de golpear el parche para realizar un repique en aro o en la tablilla de este.	
Timbrico instrumentacion	Cuentan con una tímbrica rica y variada en donde se pueden distinguir fácilmente los instrumentos que la conforman; este formato de banda pelayera es característico de la región caribe y con el que se ha interpretado esta obra cuenta con (tres clarinetes, cuatro trompetas, tres bombardinos, tres trombones de pistones, una tuba y un set de percusión que consta de bombo, redoblante u platillos).			
Armónico	Obra escrita en tonalidad de Ab mayor en donde todo su movimiento armónico se encuentra entre regiones de tónica (I) y dominante (V) con una cadencia perfecta de V-I. Su ritmo armónico tiene dos grandes cambios notables en la obra; en la introducción y coda, y en el porro y bozá.			
Expresivo tecnico	Se utilizan articulaciones como estacato, portato, esforzando y dinámicas como <i>forte</i> , <i>mezzo forte</i> , <i>piano</i> , <i>mezzo piano</i> y efectos como <i>frutato</i> , <i>glissando</i> y ligaduras de frase.			

8.2. Tabla de análisis Obra “Tema con variaciones y fuga” – Andrés Alén

	Variación Principal 2	Variación Principal 3
Rítmico		
Armonico		Algo particular que presenta esta variación es la novedad armónica en los primeros compases ya que en las variaciones pasadas siempre los primeros compases usaban únicamente el i (Bm) grado, en esta variación alterna con el VI en primera inversión.
Textura	Continúa con una textura Polifónica	Gracias a las características rítmicas del género el acompañamiento es poco dinámico y esto genera una textura Homofónica.
Dinámico	Esta variación empieza con una dinámica <i>mf</i> (Mezzoforte), en el compás 17 cae a un <i>P sub</i> (<i>Piano subito</i>) para crecer poco a poco hasta el final de la variación (Compas 24).	En esta variación tenemos la cualidad de que en cada frase se hace un pequeño crescendo para llegar al compás 33 a un <i>f</i> (Forte) ya que este es el clímax de la variación y allí mismo empieza a decrecer hasta llegar al compás 36 que es el final de la frase y culminarla en un <i>pp</i> (piano).
Rango	Comienza en una nota Re, su nota más alta es un La (Compas 14) y la nota más grave es un Re (Compas 13).	Comienza en un Do sostenido en el compás 30, su nota más alta es un Re sostenido (Compas 35) y su nota más grave es un Sol sostenido (Compas 30).
Subdivisiones	La variación 2 continúa con la misma métrica es decir 4/4	La variación 3 continúa con la misma métrica es decir 4/4
Tiempo / Estilo	Esta variación continúa con el mismo tiempo solo se agregan unos acentos en varios tiempos para hacer sentir la clave.	La variación 3 introduce un ritmo de la música cubana como lo es la habanera.

	Variación Principal 4	Variación Principal 5
Rítmico		
Armonico	En esta variacion el movimiento armonico se hace en su mayor parte en las negras atresilladas (compas 52) estas hacen un acercamiento cromatico a B (Si) caracteristico de todos los finales de variacion.	Esta variacion tiene progresiones ya usadas en otras variaciones como lo son Nap-Bb-Am y el saxofon en el compas 69-71 se queda en C# (Do sostenido) dando un ambiente de NO conclusivo a la variacion para dar inicio a la Cadenza.
Textura	En esta variacion el piano acompaña al saxofon con ritmo de guaracha, la textura es polifonica.	En esta variacion el piano recopila los ritmos cubanos dando lugar a un acompañamiento y textura polifonica
Dinámico	En esta variacion siempre se crece por compas hasta llegar al climax y asi mismo al un <i>forte</i> al compas 46 y alli, dos compases despues (compas 48) hacer un <i>p sub</i> (piano subito) para empezar a bajar la dinamica hasta llegar a la siguiente variacion (compas 56)	Esta variacion tiene sus frases muy similares en dinamicas ya que todas crecen mediante se digita la secuencia de notas en el saxofon
Rango	Comienza en el compas 40 con un Sol sostenido, su nota mas alta es un Re sostenido (Compas 46) y su nota mas grave es un Sol (Compas 40).	Comienza en el compas 56, su nota mas alta es un Fa sostenido (Compas 62) y la mas grave un Si (Compas 64).
Subdivisiones	La variacion 4 continua con la misma metrica es decir 4/4	Esta variacion se encuentra en una metrica de 3/4 y en el compas 62 vuelve a la metrica 4/4
Tiempo / Estilo	Esta variacion introduce un ritmo popular de la tradicion Cubana como lo es la Guaracha, por tal motivo es un poco mas rapido y Allegro.	Esta es la variacion que tiene mas velocidad, en tiempo es un <i>Piu vivo</i> .

Variación Principal 6	
Rítmico	
Armonico	Esta variación es la más variada armónicamente hablando ya que presenta acordes que no habían sido usados antes tales como: III, iio, iv, así mismo como pequeñas modulaciones (compas 88)
Textura	Esta ultima variacion tiene una textura Homofonica
Dinámico	Esta variacion comienza con un ambiente un poco tranquilo, es decir su dinamica es <i>mp</i> y empieza a crecer a tal punto de llegar a su climax en el compas 85 y allí empieza descender hasta llegar a final de variacion.
Rango	Esta ultima variacion comienza con el final de la cadenza (Compas 74) con la nota Re sostenido, siendo esta la mas alta y Sol sostenido la mas baja (Compas 89).
Subdivisiones	Esta ultima variacion retoma la metrica anteriormente usada es decir 4/4; y hace unos pequeños cambios en los compases 85 Allí cambia a 3/4 y el siguiente compas es en 2/4 hasta el compas 90 que vuelve a 4/4.
Tiempo / Estilo	Esta ultima variacion incluye un tiempo <i>adagio</i> y un ritmo cubano llamado balada el cual es de mucha expresion.

8.3. Partituras obra "Tema con Variaciones y Fuga"

TEMA CON VARIACIONES Y FUGA

Para Saxofón Alto y Piano

Recitativo-Ad Libitum

Andrés Alén Rodríguez

Sax Alto

Piano

Bm | 9 | 13 | 13

Am: | Gm

B | Bm | D

"Tema con Variaciones y Fuga"

Sax Alto y Piano

1 I ♩=88 *A Tempo Moderato.*

Musical notation for the first system, measures 1-2. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the saxophone and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'A Tempo Moderato' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The saxophone part begins with a whole note chord, followed by a melodic line starting in measure 2. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Bm i

Musical notation for the second system, measures 3-4. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the saxophone and a grand staff for the piano. The saxophone part continues with a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The notation includes various articulations and dynamics.

Napolitano Acorde de paso

Musical notation for the third system, measures 5-6. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the saxophone and a grand staff for the piano. The saxophone part continues with a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The notation includes various articulations and dynamics.

Am

Gm

"Tema con Variaciones y Fuga"

Sax Alto y Piano

7

[Tonalmente inestable, cromatismo hacia B] Bm
II *deciso*

10

Bm

13

"Tema con Variaciones y Fuga"
Sax Alto y Piano

15

Napolitano . Acorde de paso

17

p sub.

Am

19

p sub cresc. poco a poco

Gm

"Tema con Variaciones y Fuga"
Sax. Alto y Piano

21

Bm VI

23

25

Cadencia vivo *cédez* *calmo et*

"Tema con Variaciones y Fuga"
Sax. Alto y Piano

28 III Adagio
Tempo de Habanero.

mp

Bm

i 11

VI 13 6

31

mf

i 11

VI 13 6

VI 13 6

34

pp

VI 13 6

VI 13 6

Napolitano

Acorde de paso

Am

Tema con Variaciones y Fuga?
"Sax. Alto y Piano"

37

pp *cresc* ---

Gm

IV Allegro $\text{♩} = 132$
Tempo guaracha.

39

Bm: i¹³

41

j¹³ VI₆¹³

"Tema con Variaciones y Fuga"
"Sax Alto y Piano"

43

VI¹³₆ VI¹³₆ VI¹³₆

46

p sub.

Napolitano Acorde de paso (Bb) Am

49

Gm

"Tema con Variaciones y Fuga"
Sax Alto y Piano

51

Handwritten musical score for measures 51 and 52. The score is written for Saxophone Alto and Piano. Measure 51 features a saxophone line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Measure 52 continues the saxophone line with a triplet of eighth notes and the piano accompaniment with a triplet of eighth notes.

53

Handwritten musical score for measures 53 and 54. The score is written for Saxophone Alto and Piano. Measure 53 features a saxophone line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Measure 54 continues the saxophone line with a triplet of eighth notes and the piano accompaniment with a triplet of eighth notes.

55

Handwritten musical score for measures 55 and 56. The score is written for Saxophone Alto and Piano. Measure 55 features a saxophone line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Measure 56 continues the saxophone line with a triplet of eighth notes and the piano accompaniment with a triplet of eighth notes.

"Tema con Variaciones y Fuga"
Sax. Alto y Piano

56 V *Piu vivo*

Musical score for measures 56-58. The system consists of three staves: Saxophone Alto (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Piu vivo*. The saxophone part features a melodic line with slurs and accents, and dynamic markings of *p* (piano). The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in the right and left hands.

Bm i i VI

59

Musical score for measures 59-61. The system consists of three staves: Saxophone Alto (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The saxophone part continues with a melodic line, slurs, and accents, with dynamic markings of *p*. The piano accompaniment features chords and rhythmic patterns in the right and left hands.

VI VI VI

62

Musical score for measures 62-64. The system consists of three staves: Saxophone Alto (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The saxophone part has a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano). The piano accompaniment features chords and rhythmic patterns, including triplets in the right hand.

Napolitano
Acorde
de paso Am

Tema con Variaciones y Fuga
Sax. Alto y Piano

64

12

staccato

3

3

3

3

Gm

66

68

Tema con Variaciones y Fuga³
Sax. Alto y Piano

70

72

Cadenza

rit

VI Adagio ♩=84
Balada

Bm i

75

cresc

Bm i⁹

Napolitano
C[♯]

B i⁹

Tema con Variaciones y Fuga¹

SaxiAlto y Piano

78

Musical score for measures 78-80. The system consists of three staves: a single treble clef staff for SaxiAlto and a grand staff (treble and bass clefs) for Piano. The SaxiAlto staff contains a melodic line with slurs and accents. The Piano staff contains a harmonic accompaniment with the handwritten text "Notas de Paso" (passing notes) written across the middle. Below the piano staff, Roman numerals are indicated: VI⁹, IV, ii⁶, V, and III.

81

Musical score for measures 81-82. The system consists of three staves: a single treble clef staff for SaxiAlto and a grand staff for Piano. The SaxiAlto staff has a melodic line with a slur and the handwritten word "cédéz" above it. The Piano staff has a harmonic accompaniment. Below the piano staff, Roman numerals are indicated: i, ii⁶, V, and V.

83

Musical score for measures 83-84. The system consists of three staves: a single treble clef staff for SaxiAlto and a grand staff for Piano. The SaxiAlto staff has a melodic line with a slur and dynamic markings "cresc." and "ff". The Piano staff has a harmonic accompaniment. Below the piano staff, Roman numerals are indicated: i, VI⁶, and i.

"Tema con Variaciones y Fuga"
Sax. Alto y Piano

86

p

f

Bm Napolitano
Em VI

Em i

90

pp

6 6 6 6 6 6 6 6

p

V

93

frullato

frullato

6 6 6 6 6 6 6 6

pp

p

Tema con Variaciones y Fuga²
Sax. Alto y Piano.

95

$\text{♩} = 132$
Fugato

Sujeto

mf con swing fp

Bm

98

101

Fin sujeto

Imitaci3n al IV grado

"Tema con Variaciones y Fuga"

Sax-Alto y Piano.

104

Contra-sujeto

pp

107

Fin contrasujeto

Fin sujeto

Bm

110

Cabeza sujeto

f

"Tema con Variaciones y Fuga"
Sax-Alto y Piano

113



I 116 Cola sujeto



119



"Tema con Variaciones y Fuga"
Sax Alto y Piano

121



124



127



Tema con Variaciones y Fuga
Sax-Alto y Piano

130

Musical score for measures 130-131. The score is written for Saxophone Alto and Piano. It features a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The piano part consists of a steady bass line of quarter notes in the left hand and chords in the right hand. The saxophone part has a melodic line with slurs and accents. A dynamic marking of *p* (piano) is present in both staves.

132

Musical score for measures 132-133. The score continues with the same instrumentation and key signature. The piano part maintains its rhythmic pattern. The saxophone part features more complex rhythmic patterns and slurs. A dynamic marking of *p* is present.

134

Musical score for measures 134-135. The score continues with the same instrumentation and key signature. The piano part maintains its rhythmic pattern. The saxophone part features more complex rhythmic patterns and slurs. A dynamic marking of *p* is present.

"Tema con Variaciones y Fuga"
Sax. Alto y Piano'

136

Musical score for measures 136-138. The score is written for Alto Saxophone and Piano. It features a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The saxophone part has a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both the right and left hands.

139

Musical score for measures 139-142. The score is written for Alto Saxophone and Piano. It features a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The saxophone part has a melodic line with slurs and accents, and dynamic markings of *ff* and *f*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both the right and left hands, with dynamic markings of *ff* and *sfz*.

8.4. Partitura Porro Palitiao Río Sinú

Río Sinu

Porro Palitiao

Miguel Emiro Naranjo

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), common time signature. The staff contains the first six measures of the piece. Chords Bb and F7 are indicated below the staff.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains measures 7 to 12. Chords Bb, F7, and Bb are indicated below the staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains measures 13 to 18. Chords F7, Bb, and F7 are indicated below the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains measures 19 to 23. Chords Bb and F7 are indicated below the staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains measures 24 to 28. Chords Bb, F7, and Bb are indicated below the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains measures 29 to 34. Chords F7, Bb, and F7 are indicated below the staff.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains measures 35 to 41. Chords Bb, F7, and Bb are indicated below the staff.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains measures 42 to 48. Chords F7 and Bb are indicated below the staff.