



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

DOS OBRAS DEL MAESTRO LEÓN CARDONA COMO APOORTE AL DESARROLLO TÉCNICO DEL SAXOFONISTA

Presentado por el estudiante:

DIEGO FERNANDO VARGAS GARCÍA

CEDULA: 1013648285

CODIGO: 2012175043

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

1. El trabajo cuenta con una estructura teórica y analítica sólida y pertinente con los objetivos del mismo.
2. La propuesta técnica desarrolla perfectamente los objetivos propuestos.
3. El trabajo desarrolla una temática que sirve como punto de partida y motivación para otros estudiantes en cuanto a la utilización de la música Colombiana como eje de investigación.

| | NOMBRE | FIRMA | NOTA |
|-------------------|----------------------------|-------|------|
| Jurado 1 - lector | ANDRES FERNANDO ROZO GÓMEZ | | 4.7 |
| Jurado 2- lector | WILLIAM ROJAS | | 4.6 |
| Jurado 3 - asesor | CAMILO LINARES | | 4.8 |

NOTA FINAL: Cuatro siete (4.7)

Dado en Bogotá D.C., a los 07 días del mes de Junio de 2017

**2 OBRAS DEL MAESTRO LEÓN CARDONA COMO APORTE AL DESARROLLO
TÉCNICO DEL SAXOFONISTA.**

DIEGO FERNANDO VARGAS GARCÍA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ, 2017

2 OBRAS DEL MAESTRO LEÓN CARDONA COMO APORTE AL DESARROLLO
TÉCNICO DEL SAXOFONISTA.

Monografía presentada para obtener el título de
Licenciado en Música

DIEGO FERNANDO VARGAS GARCÍA

Código: 2012175043


Asesores: Camilo Linares Rozo, Luz Ángela Gómez.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA


BOGOTÁ, 2017

| | | |
|--|---|--|
|  UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <i>Formadora de Profesores</i> | FORMATO | |
| | RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE | |
| Código: FOR020GIB | Versión: 01 | |
| Fecha de Aprobación: 10-10-2012 | Página 4 de 107 | |

| 1. Información General | |
|-------------------------------|---|
| Tipo de documento | TRABAJO DE GRADO |
| Acceso al documento | UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES |
| Título del documento | 2 obras del maestro León Cardona como aportes al desarrollo técnico del saxofonista. |
| Autor(es) | Vargas García, Diego Fernando. |
| Director | Linares Rozo, Héctor Camilo. |
| Publicación | Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 107 Páginas |
| Unidad Patrocinante | UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. |
| Palabras Claves | León Cardona, técnica en el saxofón, análisis musical, música andina colombiana, ejercicios técnicos, articulaciones, registro. |

| 2. Descripción |
|---|
| <p>El trabajo de grado que se propone da cuenta de una creación de ejercicios técnicos para el saxofón basados en el análisis musical realizado a dos obras del maestro León Cardona: <i>Optimista</i> (bambuco) y <i>Melodía Triste</i> (pasillo) en formato para cuarteto de saxofón realizado por el mismo compositor. Resaltando las características musicales del maestro Cardona y la influencia de este personaje en el desarrollo musical del país.</p> <p>Además de lo anterior se realiza un acercamiento a los conocimientos relacionados con la historia y la técnica del saxofón, donde se explican los diferentes tipos de embocadura, las posibilidades de digitación, columna de aire, respiración, entre otros, conocimientos que se hacen indispensables para la ejecución del instrumento.</p> <p>El proyecto se realiza con el fin de generar material musical con el fin de brindar herramientas y posibilidades de estudio técnico para ser trabajado de forma previa o paralela al montaje de las obras analizadas en el cuerpo del trabajo.</p> |

| 3. Fuentes |
|---|
| <p>Córdoba, M. N., & Monsalve, C. (s.f.). <i>TIPOS DE INVESTIGACIÓN: Predictiva, proyectiva, interactiva, confirmatoria y evaluativa</i>.</p> <p>Dorsey, J. (s.f.). <i>Metodo para Saxofón, una escuela de ejecución rítmica moderna</i>. Buenos Aires: Ricordi Americana.</p> <p>Espitia, J. U. (2010). <i>Antología de obras para clarinete de música Andina colombiana: análisis y recomendaciones interpretativas</i>. Medellín, Antioquia, Colombia.</p> <p>Garzón, F. (2013). <i>El cuarteto de saxofones como espacio de formación para músicos solistas</i>. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.</p> <p>González, M. A. (2002). FOLCLORE, MÚSICA Y NACIÓN: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. <i>Nómadas</i>, 219-231.</p> <p>Klosé, H. (s.f.). <i>Metodo completo para todos los saxofones</i>. Ricordi.</p> <p>Latham, A. (2008). <i>Diccionario Enciclopédico de la Música</i>. Mexico DF: Fondo de Cultura Económica.</p> <p>Londoño, L. A., & Castro, J. G. (2-4 de Noviembre de 2011). <i>Universidad ICESI</i>. Obtenido de https://www.icesi.edu.co/congreso_sociologia/images/ponencias/13-Areiza-Garcia-%20Bambucos%20tradicion%20y%20modernidad.pdf</p> <p>Revelo, J. (2012). <i>León Cardona García: Su aporte a la Música de la zona Andina Colombiana</i>. EAFIT, Antioquia. Medellín: EAFIT.</p> |

| | | | |
|---|---|--|--|
|  UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <i>Advancing the Quality of Education</i> | FORMATO | | |
| | RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE | | |
| Código: FOR020GIB | Versión: 01 | | |
| Fecha de Aprobación: 10-10-2012 | Página 5 de 107 | | |

Villafruela, M. (s.f.). *EL SAXOFÓN Una mirada a su historia y su presencia en la creación contemporánea en Chile.*

4. Contenidos

Este proyecto cuenta con seis capítulos. 1) Formulación del proyecto de investigación: planteamiento del problema, justificación, pregunta, objetivos y antecedentes. 2) Marco metodológico donde se explica el enfoque, instrumentos y tipo de investigación. 3) Música andina colombiana: se realiza una descripción histórica y musical del maestro León Cardona, el bambuco y el pasillo. 4) El saxofón: una pequeña reseña histórica del instrumento y aspectos técnicos como embocadura, respiración y emisión de aire, tesitura y digitación. 5) Análisis de las obras, se realizó análisis formal, armónico y melódico a las dos obras seleccionadas. 6) Sistematización ejercicios: se organizaron los ejercicios propuestos en el siguiente orden articulación - digitación y registro -flexibilidad, donde se explica cada ejercicio y las recomendaciones para su correcta ejecución.

5. Metodología

El proyecto es un análisis musical con fines pedagógicos, el cuál nace a partir de una reflexión como integrante del cuarteto de saxofones de la universidad pedagógica nacional, donde los integrantes al ser de semestres diferentes poseen conceptos gramaticales y capacidades técnico instrumentales distintas, ocasionando que el montaje de las obras se vea afectado por el desempeño individual. De esta manera mediante la observación participativa y el análisis musical se extraen elementos para la creación de ejercicios técnicos para el saxofón.

6. Conclusiones

- * Los ejercicios propuestos no son la solución a todos los problemas que se presentan a la hora de ejecutar un instrumento, sino que son herramientas sujetas a cambios con el fin de mejorar problemas específicos de cada intérprete.
- * El trabajo analítico musical de grandes compositores se hace necesario para entender mejor el contexto y concepto musical de las obras realizadas por ellos, lo que genera en los instrumentistas una conciencia global de lo que sucede a su alrededor y le posibilita mejorar la interpretación y estilo musical.
- * El estudio de los ejercicios ayuda en el avance técnico individual, lo que conlleva a que el montaje grupal de las obras trabajadas sea más sencillo, productivo y arroje un buen resultado.
- * La riqueza musical encontrada en las diferentes obras del maestro León Cardona permite ver el avance que se ha generado en la construcción y evolución musical de ritmos representativos como lo son el bambuco y el pasillo.
- * Cualquier género musical brinda herramientas de formación a los músicos, el aprendizaje siempre está en cada acción que se realice, ya sea de tipo analítico o de ejecución.

| | |
|-----------------------|------------------------------|
| Elaborado por: | Diego Fernando Vargas García |
| Revisado por: | <i>Corib Diraces R.</i> |

| | | | |
|--|----|----|------|
| Fecha de elaboración del Resumen: | 13 | 06 | 2107 |
|--|----|----|------|

CONTENIDO

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 10 |
| 1. FORMULACIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN | 12 |
| 1.1. Planteamiento del problema..... | 12 |
| 1.2. Justificación | 13 |
| 1.3. Pregunta de investigación. | 15 |
| 1.4. Objetivos | 15 |
| Objetivo General. | 15 |
| Objetivos Específicos..... | 15 |
| 1.5. Antecedentes. | 15 |
| 2. MARCO METODOLÓGICO | 20 |
| 2.1. Enfoque Metodológico..... | 20 |
| 2.2. Tipo de Investigación..... | 21 |
| 2.3. Instrumentos de Investigación | 22 |
| 3. MÚSICA ANDINA COLOMBIANA | 24 |
| 3.1. León Cardona..... | 24 |
| 3.2. El Bambuco..... | 27 |
| 3.3. El Pasillo | 37 |
| 4. EL SAXOFÓN | 45 |
| 4.1. Historia del Saxofón | 45 |
| 4.2. Aproximación al Saxofón | 49 |
| 4.2.1. Embocadura..... | 49 |
| 4.2.2. Respiración y emisión de aire. | 51 |
| 4.2.3. Tesitura..... | 52 |
| 4.2.4. Digitación en el Registro..... | 53 |

| | | |
|--------|---|----|
| 5. | ANÁLISIS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS. | 56 |
| 5.1. | Optimista..... | 56 |
| 5.1.1. | Análisis Formal. | 56 |
| 5.1.2. | Sección A | 57 |
| 5.1.3. | Sección B..... | 61 |
| 5.1.4. | Sección C..... | 65 |
| 5.2. | Melodía Triste..... | 69 |
| 5.2.1. | Análisis Formal. | 69 |
| 5.2.2. | Sección A | 71 |
| 5.2.3. | Sección B..... | 74 |
| 5.2.4. | Sección B' | 76 |
| 5.2.5. | Sección C..... | 78 |
| 6. | SISTEMATIZACIÓN DE EJERCICIOS. | 82 |
| 6.1. | Articulación..... | 82 |
| | Ejercicio N°1 | 85 |
| | Ejercicio N°2..... | 86 |
| | Ejercicio N°3..... | 87 |
| | Ejercicio N°4..... | 88 |
| | Ejercicio N°5 | 89 |
| | Ejercicio N°6..... | 90 |
| 6.2. | Digitación y Registro. | 91 |
| | Ejercicio N°1..... | 93 |
| | Ejercicio N°2..... | 94 |
| | Ejercicio N°3..... | 95 |
| | Ejercicio N°4..... | 96 |
| | Ejercicio N°5 | 97 |

| | |
|-------------------------|-----|
| 6.3. Flexibilidad | 98 |
| Ejercicio N°1 | 99 |
| Ejercicio N°2 | 100 |
| Ejercicio N°3 | 101 |
| Ejercicio N°4 | 102 |
| Ejercicio N°5 | 103 |
| CONCLUSIONES | 104 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 105 |

RESUMEN

Este trabajo de grado está presentado en diferentes etapas, en la primera se realiza un recuento histórico y musical sobre la música de la zona andina colombiana al igual que al trabajo y aportes del maestro León Cardona García a esta misma. La segunda etapa es acerca del saxofón una breve reseña histórica a nivel mundial y local, se realiza una descripción sobre las características para la ejecución de este instrumento. La tercera etapa se centra en el análisis musical de las obras seleccionadas (Optimista – bambuco y Melodía Triste – pasillo), las cuales fueron trabajadas en tres aspectos: Formal – Armónico – Melódico, resaltando las características principales del maestro encontradas en el análisis. Por último se presentan los ejercicios propuestos que nacen a partir del análisis realizado, donde elementos como articulaciones, secuencias, progresiones armónicas, intervalos, escalas, entre otros. Estos ejercicios son presentados en tres categorías: Articulación – Digitación y Registro – Flexibilidad.

INTRODUCCIÓN

Con pocos años de historia el saxofón ha alcanzado un reconocimiento a nivel mundial gracias a su calidad sonora y a la versatilidad de este instrumento en los diferentes géneros musicales. En la música tradicional colombiana ha logrado generar gran impacto en las músicas de las regiones costeras, y viene posicionándose poco a poco en el interior del país con la interpretación de pasillos, bambucos, danzas, etc. siendo este el contexto en el que personajes como Leonel Cardona García más conocido como León Cardona toman relevancia para este trabajo.

La presente monografía resalta el trabajo y los aportes realizados por el maestro Cardona en la música andina colombiana, como lo ha sido el trabajo armónico y melódico; tomando algunas de sus características principales para realizar ejercicios técnicos para el saxofón. Para lograr lo anteriormente propuesto, el presente trabajo explica y crea en el capítulo N°3 un contexto histórico y musical de dos ritmos representativos de la música colombiana, el bambuco y el pasillo, y sus características más fuertes. En el capítulo N°4 habla someramente de la historia del saxofón sus características principales y conceptos básicos para la ejecución de este mismo.

Las obras escogidas para el trabajo de investigación son dos arreglos realizados por el maestro Cardona para el cuarteto de saxofones de la universidad pedagógica (Optimista y Melodía Triste) trabajadas en el capítulo N°5, donde se analizan diferentes rasgos como, la forma, la armonía y la melodía. Basado en estos análisis se presenta en el capítulo N°6 una serie de ejercicios técnicos

que buscan el desarrollo y fortalecimiento de características musicales de los saxofonistas, sugeridos en el siguiente orden: articulación, digitación y flexibilidad.

Por lo anteriormente explicado, el trabajo se presenta como una herramienta adicional para la formación musical no sólo de los saxofonistas, sino de cualquier instrumentista que quiera incluir en su estudio la música colombiana y elementos característicos de cada género.

1. FORMULACIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del problema.

A lo largo de la historia del saxofón en el país se ha podido apreciar y resaltar el papel de este instrumento en las músicas tradicionales de la región caribe, gracias a los diferentes formatos instrumentales de los que ha hecho parte, sin embargo, este no ha logrado obtener la misma importancia en la música andina a pesar de los esfuerzos e innovaciones de algunos compositores e instrumentistas de alto nivel que han realizado diversas composiciones para saxofón solista, autores como Luis Uribe Bueno, Absalón Clavijo, Oriol Rangel, Leonel Cardona, Luis E. Aguilar, entre otros. Un escenario donde se puede evidenciar la poca historia de desarrollo del saxofón en la música andina colombiana son los diferentes concursos de música tradicional que se realizan a lo largo del país, donde la participación y aceptación de este instrumento es muy baja. (Londoño & Castro, 2011).

La situación anteriormente descrita es el resultado de una historia y de un conflicto que se generó desde la creación de los conservatorios y el manejo de estos por personas que realizaron cambios basándose en los modelos franceses de educación “(...) *una de las consecuencias de la reforma fue la exclusión de la práctica de cualquier tipo de música no académica dentro de la escuela, incluyendo, por supuesto, el bambuco*” (Santamaria, pág. 8). Esto llevó a que la formación técnica de varios instrumentos (incluido el saxofón) estén basados en métodos franceses o americanos y con obras extractadas del repertorio clásico, dejando a un lado toda la riqueza de la música colombiana.

Personas como el maestro Leonel Cardona que ha dedicado su vida a conservar e innovar en la música andina colombiana, debería ser tomado como referencia para diferentes trabajos y estudios. Entendiendo que la extensa obra del maestro Cardona abarca (...) *“más de 150 obras y excede los 3000 arreglos para diferentes formatos instrumentales como solista, grupos de cámara, estudiantinas, banda y orquesta sinfónica”* (Revelo, Leon Cardona García, su aporte a la música de la zona andina colombiana, 2012, pág. 3), los reconocimientos que este personaje a ha tenido han sido pocos en comparación al gran aporte en la historia musical del país.

El trabajo musical del Maestro León está dirigido y realizado para la guitarra, sin embargo, en el trabajo de adaptación de su repertorio a otro tipo de instrumentación (como cuarteto de saxofones o saxofón y piano) se generan dificultades técnicas instrumentales a nivel individual. Pasajes donde la digitación resultante llega a ser compleja, los intervalos exigidos para la interpretación de las obras requieren un estudio previo y la precisión rítmica son algunos de los problemas generados en algunas de sus adaptaciones. Por tal motivo se tomaron dos arreglos para cuarteto de saxofones realizados por el maestro Cardona como referencia para un trabajo de desarrollo técnico del saxofón.

1.2. Justificación.

La música colombiana puede ser tomada como herramienta técnica para un proceso integral de formación del saxofón; en este caso, con las obras del maestro León Cardona se busca solucionar problemas técnico-mecánicos de los instrumentistas, mediante el análisis melódico, armónico y rítmico de dos obras del maestro. Partiendo del análisis de las obras, se busca extraer fragmentos para diseñar y crear ejercicios musicales que potencien las habilidades y destrezas técnicas en pro de la ejecución del saxofón.

Estos ejercicios buscan el fortalecimiento, desarrollo y crecimiento musical de los estudiantes de la cátedra de saxofón de la universidad pedagógica, debido a que los cuartetos conformados en la institución acogen saxofonistas de diferentes semestres y el proceso de cada cuarteto es único. Con ayuda de material se pretende reforzar rasgos como: lectura rítmica, lectura melódica al igual que reforzar los conceptos de articulaciones y posibilidades de digitación; paralelamente, resaltar la labor realizada por el maestro León Cardona en la música andina.

Este trabajo de investigación procura mostrarse como una herramienta que facilite la enseñanza del saxofón en las diferentes instituciones de educación musical, el cual podría ser implementado como una herramienta de trabajo previo de obras con características musicales similares, de tal manera que pueda fortalecer los conocimientos adquiridos preliminarmente por los instrumentistas, con el fin de generar un aprendizaje significativo en cada uno de los estudiantes. Con esto, también se busca generar un interés hacia el educando por la música y las tradiciones colombianas, debido a que el fenómeno de la globalización ha generado que los jóvenes hoy en día no conozcan y mucho menos valoren toda la riqueza musical que tiene el país.

De igual forma este trabajo una vez establecido y documentado, pueda ser tomado como referencia para desarrollarlo en otros instrumentos y también como base de análisis de los diferentes compositores colombianos, con el propósito de resaltar el trabajo realizado por estos mismos. Se busca, de alguna forma, recopilar y crear repertorio de música colombiana original para saxofón.

1.3. Pregunta de investigación.

¿Qué componentes musicales básicos de las obras Optimista (bambuco) y Melodía Triste (Pasillo) del maestro León Cardona García aportan al trabajo y proceso técnico del saxofonista?

1.4. Objetivos

Objetivo General.

Diseñar ejercicios técnicos para el saxofón basado en los elementos extraídos del análisis realizado a las obras del maestro León Cardona García.

Objetivos Específicos.

- Analizar las obras del maestro León Cardona García a nivel estructural, melódico-rítmico, armónico.
- Elaborar material pedagógico de uso instrumental para saxofonistas con elementos de la música andina colombiana.
- Destacar la labor del maestro León Cardona en la música andina colombiana.

1.5. Antecedentes.

Se ha realizado una búsqueda en las diferentes bases de datos de las diferentes universidades para consultar el estado del arte en lo que concierne al maestro León Cardona y el manejo del saxofón en las universidades, obteniendo como resultado artículos y trabajos de investigación en pregrado y maestrías que sirven de base para la realización de esta investigación.

“León Cardona García: su aporte a la música de la zona andina colombiana” es una publicación de José Revelo Burbano realizada en el año 2012 durante la maestría en música en la universidad EAFIT de Medellín, Antioquia.

Este artículo busca resaltar el trabajo realizado por el maestro león Cardona y los aportes de este mismo tanto a la música andina como al desarrollo del estudio de la guitarra. Se realiza esta investigación en busca de resaltar toda la obra del maestro, y “(...) *en el vacío crítico y analítico sobre la obra de Cardona*” (Revelo, 2012, p4) ya que muchos de sus arreglos y creaciones se están perdiendo al ser olvidadas en las diferentes bibliotecas y archivos nacionales. Y se pretende que surja más trabajo de tipo “(...) *de edición, grabación, investigaciones complementarias y análisis musicológicos acerca de un acervo musical que así lo merece.*” (Revelo, Leon Cardona García, su aporte a la música de la zona andina colombiana, 2012, pág. 4). Y que las obras sean tomadas como repertorio en la formación universitaria de los músicos.

Revelo hace una breve explicación sobre el bambuco y el pasillo, su forma de escritura, sus derivados, y los diferentes formatos instrumentales que han surgido a lo largo del tiempo, al igual del diferente impacto social que tuvieron estos dos ritmos colombianos durante el siglo XIX. También realiza una reseña del maestro león Cardona en donde resalta sus estudios, premios, reconocimientos y las influencias que ha tenido a nivel musical durante toda la vida. El lenguaje musical del maestro Cardona posee toda una tradición proveniente del siglo XIX con la influencia del romanticismo y nacionalismo europeo, y del jazz americano. Cabe resaltar el valor que tuvieron algunos maestros colombianos al salirse de su zona de confort para explorar nuevas posibilidades de hacer música, con elementos extraídos de otras músicas y la persistencia para hacer que su trabajo fuese reconocido no solo a nivel nacional, pero también internacional. Como interprete se resalta todas las grabaciones que realizó en las diferentes casas disqueras con diferentes agrupaciones y a su vez interpretando diferentes instrumentos a la guitarra.

Y como resultado de la investigación se realiza el:

“(…) análisis de las tres obras MELODIA TRISTE, BAMBUQUÍSIMO Y SINCOPANDO PA’UN SOLISTA es el análisis inmanente sobre la partitura, por lo que analizaremos en cada una sus melodías, ritmos, armonías y formas. También daremos cuenta sobre los análisis estéticos (lo que percibe el oyente) y poético (Lo que quiso expresar el compositor) y aportaremos, para cada obra, un mapa conceptual de la forma, el análisis melódico, armónico y formal; donde se especifica cada parte desde lo microformal hasta la mesoforma: frases.” (Revelo, Leon Cardona García, su aporte a la música de la zona andina colombiana, 2012, pág. 15).

Partiendo de esta investigación se toma como referente el análisis realizado por Revelo en las obras del maestro León Cardona, y de esta manera aplicarlo a las cuatro obras que son base para la realización de la investigación. De igual manera cabe resaltar la experiencia previa tanto del compositor como del investigador, ya que realizan una explicación del sentido y apreciación musical que puede llegar a entenderse como interpretación.

“Guía para la iniciación a trompeta desde el porro” es una monografía realizada en la Universidad Pedagógica Nacional por el licenciado Edwin Alexander Mancera Silva en el año 2016.

Este trabajo de grado se basa en la búsqueda de herramientas pedagógicas en el proceso de iniciación de instrumentistas (trompetistas). Toma como material dos obras del folklore colombiano, dos porros compuestos por Victoriano Valencia (Atarraya y Caribeando) que forman parte del repertorio popular colombiano para banda sinfónica.

A estas dos obras el autor realizó un análisis para extraer melotipos y células rítmicas recurrentes y con determinada dificultad técnica. Con base en dicho análisis crea una guía de

ejercicios dirigidos a resolver dificultades técnicas y con la finalidad de resolver anticipadamente diferentes aspectos presentes en el proceso de iniciación en el instrumento. Antes de realizar la guía el autor da a conocer detalladamente los diferentes aspectos técnicos del instrumento que el lector debe conocer para abordar las dificultades técnicas por medio de los diferentes ejercicios que constan de una tabla de descripción donde especifica de donde fue extraído, la problemática, los objetivos de dicho ejercicio y los posibles resultados.

Este documento aporta al trabajo propio una manera de analizar y extraer de una pieza musical diferentes células rítmicas y melódicas para conformar ejercicios técnicos instrumentales. También contiene una manera de sistematizar y dar a conocer los objetivos y resultados de cada ejercicio.

“Antología de obras para clarinete de música andina colombiana: análisis y recomendaciones interpretativas” es un trabajo realizado por Jaime Uribe Espitia como requisito para optar por el título de Magister en música en la universidad EAFIT en el año 2010.

Este trabajo tiene como fin brindar recomendaciones sobre la interpretación de algunas obras originales o adaptadas para clarinete de la música andina colombiana. Comienza su relato resaltando el por qué se escogieron las obras trabajadas durante la investigación, y la influencia que ha tenido este instrumento a nivel nacional. Realiza una síntesis de la vida de los diferentes compositores escogidos. Miguel Bocanegra, León Cardona García, Adolfo Mejía Navarro, Luis Enrique Nieto Sánchez, José Revelo Burbano.

En la segunda parte del trabajo se realiza el análisis de las diferentes piezas y las recomendaciones para cada parte de la obra, siendo muy específico y detallado en las indicaciones propuestas por el compositor, y teniendo en cuenta los giros armónicos presentes en las obras, lo cual ayuda a generar una guía para la interpretación de la misma.

Cabe resaltar la conclusión dada por Jaime Uribe:

“(…) Ninguna música folclórica se interpreta como se escribe; por tanto, tratar de escribirla de la forma en que se ejecuta, daría como resultado una partitura muy elaborada y confusa en el momento de leerla; de ahí, nace la importancia de abordar su análisis con la seriedad que la academia puede brindarle”. (Espitia , 2010, pág. 99).

A raíz de las obras analizadas en este trabajo se rescata la forma en la que Uribe toma la interpretación de cada una de ellas.

“Compendio de música tradicional colombiana para la didáctica del saxofón” es una monografía que se reposa en la Universidad Pedagógica Nacional realizada por Marlon Augusto Bohórquez Hernández en el año 2011.

Este trabajo busca realizar una serie de ejercicios técnicos para el saxofón basándose en los diferentes capítulos del método Klosé, y después los asocia con obras de la música tradicional colombiana. Capitulo a capitulo el autor toma elementos básicos de ejecución como articulación, flexibilidad, trabajo de mecánica de intervalos etc. presentando ejercicios de estudio individual que convergen en una melodía o canción donde se aplica y evidencia el trabajo propuesto en los ejercicios correspondientes.

2. MARCO METODOLÓGICO

Este capítulo da cuenta del enfoque metodológico, presentando el proceso investigativo y las herramientas de investigación.

2.1. Enfoque Metodológico

El propósito de la investigación se centra en la búsqueda de herramientas para intervenir las dificultades mecánicas de digitación del saxofón al momento de tocar repertorio del maestro León Cardona, generando así ejercicios técnicos enfocados en solucionar una problemática real que ha surgido a partir de la adaptación de la obra del maestro al instrumento.

La investigación evaluativa se enfoca en el estudio particular de obras del maestro León Cardona y los retos técnicos para el instrumento que allí se presentan, haciendo un análisis de las obras para lograr encontrar de manera acertada los elementos pertinentes a aplicar en un estudio técnico que garantice superar dichos obstáculos con mayor solvencia. La investigación evaluativa, aunque logra determinar dichos elementos a utilizar para la realización de los estudios técnicos podemos ver como (...) *“La investigación evaluativa se usa para la toma de decisiones”* (Córdoba & Monsalve , s.f. , pág. 8) lo cual se puede aplicar de manera determinante a la segunda etapa de la investigación (la creación de los estudios técnicos).

Por lo anteriormente expuesto se hace pertinente emplear los elementos de la investigación evaluativa para el desarrollo del presente trabajo.

2.2. Tipo de Investigación

La presente monografía se desarrolló mediante un proceso de selección de obras, análisis musical con fines pedagógicos, reconocimiento de la música Andina Colombiana, sus características y la presencia del Saxofón en los arreglos de las mismas y creación de material de trabajo que evidencia una exigencia musical de inmenso aporte al proceso formativo de los estudiantes.

Este trabajo propone sistematizar dos obras del maestro León Cardona en aspectos tanto armónicos como melódicos, para aprovecharlas de manera directa en la creación de ejercicios técnicos para el instrumento, haciendo necesaria la implementación de una metodología de investigación desde el paradigma Cualitativo y Evaluativo.

La investigación se ha centrado en tres momentos principales para lograr los objetivos planteados de manera exitosa:

Análisis de las Obras

Con el fin de caracterizar de la mejor manera los retos explicados al inicio de la investigación y su aporte a la técnica del instrumentista en saxofón se hace la selección de las obras a analizar, iniciando con el Optimista a la cual se le hace una caracterización de su forma a partir del género (en este caso Bambuco), además de un análisis formal dividiéndole por secciones, periodos y frases; cada sección se analiza de forma tanto melódica como armónica. El mismo proceso se repite con la Melodía Triste, teniendo en cuenta sus características propias del pasillo.

A partir de la comprensión de dicho análisis se logra situar al lector en un punto que le permita abordar el siguiente paso de la investigación.

Composición

Uno de los principales elementos a utilizar es el ejercicio compositivo que permite la creación de los ejercicios como resultado final de la investigación, empleando lo aprendido tras el análisis de las obras, es la composición la que posibilita la creación de un instrumento pertinente para reforzar los elementos musicales a trabajar encontrados durante la investigación. Se realiza un proceso de selección de los principales elementos armónicos y melódicos encontrados en el análisis de las obras para la gestación de unos ejercicios.

Resultado con los ejercicios técnicos

Respondiendo el objetivo inicial planteado por la investigación, se realiza la gestación de unos ejercicios que ayuden el proceso de aprendizaje de los estudiantes de Saxofón y además resalten el trabajo del maestro León Cardona y su incidencia en la música Andina Colombiana.

2.3. Instrumentos de Investigación

Revisión documental: Se realizó un estudio de libros, monografías y artículos de diferentes congresos para comprender la importancia del análisis de las obras del Maestro León Cardona y cómo él trabajó en los retos técnicos que su interpretación implica, brindando beneficios melódicos y rítmicos a través del reconocimiento de su música y de la riqueza que tiene el folclor andino por lo que se hace necesario plantear un panorama teórico que contextualice al lector sobre conceptos puntuales tales como: La música Andina Colombiana, El maestro León Cardona, El bambuco, El pasillo, El saxofón, Su historia y aspectos técnicos del instrumento.

Partituras de las obras: Se toma como principal instrumento las partituras de los arreglos del Maestro León Cardona, posibilitando el ver los aspectos melódicos y armónicos utilizados en el momento de su composición.

Transcripción: Se lleva a cabo la transcripción del manuscrito original de las obras que se encuentran en tonalidad real (Do mayor) y se transcribe el score a la tonalidad de cada instrumento para poder apreciar con precisión la línea melódica y el rol de cada saxofón en el arreglo, así como los retos presentes en el momento de la ejecución con el instrumento del Saxofón.

Análisis musical: El análisis realizado a las obras se realizó en diferentes etapas, la primera de ellas fue de tipo formal donde se establecieron las características estructurales de cada obra, la segunda etapa fue un análisis armónico resaltando las progresiones más utilizadas por el maestro León y la última fase fue el análisis melódico, de donde se extrajeron ideas y motivos musicales para la creación de ejercicios. Vale la pena resaltar que el análisis realizado fue producto de los conocimientos y experiencias musicales del autor adquiridas a lo largo de la carrera universitaria.

3. MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

Este capítulo hace referencia al marco teórico, histórico y contextual del trabajo, en el cual se habla sobre el maestro Leonel Cardona García, el bambuco y el pasillo y las características musicales de cada ritmo.

3.1. León Cardona.

Cuando se habla de personajes representativos en la historia y en la música del folclor colombiano, se hace referencia a la influencia de este mismo en uno o varios estilos musicales, este es el caso del guitarrista, arreglista, director y compositor Leonel Cardona García, popularmente conocido como León Cardona. Nació el 10 de agosto de 1927 en Yolombó (Antioquia), único varón de tres hijos productos del matrimonio de sus padres Abel Cardona Santa y Cecilia García Castaño, sus hermanas Beatriz y Martha Luz Cardona (Torres & Torres , 2016).

Inició en el mundo de la música interpretando flautas, hechas por él mismo de caña brava, las cuales perfeccionaba en cada ocasión, al ver su interés por este instrumento le regalaron una flauta traversa profesional y una inscripción a la fundación Bellas Artes en Medellín (Torres & Torres , 2016).

Fue uno de los primeros, por no decir que el pionero, en interpretar la guitarra eléctrica en el país, y gracias a esta logró empezar a hacerse conocer, primero en Medellín y luego a nivel nacional. Este reconocimiento le abrió las puertas a su otra faceta de arreglista con el saxofonista José Pérez Pérez.

En el año 1950 recibe una invitación por parte de unos italianos que abrirían un Grill en la ciudad de Bogotá y le ofrecían ser parte de la agrupación musical del lugar, viajó entonces a Bogotá con su esposa Martha Nelly Valencia para conformar esa agrupación en la que duró 6 años, la cual le permitió mejorar su calidad como instrumentista y para aprender nuevos elementos y características musicales ajenas a la música andina colombiana; de estos elementos el que más apropió fue el de la armonía extraída del Jazz, y que con el paso del tiempo aplicaría en sus arreglos y composiciones.

En la ciudad de Bogotá duraría 20 años en los cuales desempeñó roles como director, arreglista e interprete para diferentes agrupaciones, orquestas, hoteles, casas discográficas y emisoras radiales con las que realizó conciertos y grabaciones.

Algunos ejemplos de lo antes dado son brindados por José Rebelo (2012).

- Guitarrista en 1954 en la agrupación de Jazz de “Luis Rovira Sexteto”
- Director y arreglista, para los programas estelares de las orquestas de la Emisora Nuevo Mundo y Nueva Granada de Bogotá y la Orquesta de Pepe Reyes, en el periodo 1955 a 1960.
- Director invitado al programa Noches de Gala con la Orquesta Sinfónica, 1965 a 1970.
- Director y arreglos para Orquesta Sinfónica de la música de Jaime R. Echavarría. Teatro Metropolitano, Teatro Pablo Tobón Uribe en Medellín, Club los Lagartos de Bogotá. 1975.
- Director y arreglos para la cantante Carmiña Gallo y Orquesta Sinfónica.
- Entre los años 1960 y 1970, fue Director, arreglista, asesor y supervisor de grabación de las empresas discográficas Sonolux y R.C.A.
- Director y arreglista del Coro Cantares de Colombia. 1965 a 1970.

En su perfil como compositor se resalta la influencia del romanticismo y nacionalismo europeo, al igual que la armonía trabajada en el Jazz. Sus composiciones se caracterizan por (...) “progresiones armónicas bien elaborados; de igual manera, excelente tratamiento en la fluidez y expresividad melódica, apoyada con la variedad rítmica de la región andina colombiana como pasillo, caña, bambuco, danza, fox-trot, vals, guabina y música para canciones con textos de diferentes autores” (...) (Revelo, Leon Cardona García, su aporte a la música de la zona andina colombiana, 2012, pág. 12). Todos estos conocimientos y elementos fueron plasmados en obras muy famosas e importantes para la música andina colombiana, como lo han sido: “Bambuquísimo”, “Melodía triste”, “Ofrenda”, “Sincopando pa’ un solista”, “Gloria Beatriz”, “Optimista”, por nombrar algunas de la gran cantidad de composiciones del maestro León.

De las obras anteriormente mencionadas relata el maestro Luis Eduardo Aguilar, Profesor de la Universidad Pedagógica, que durante una visita realizada a la ciudad de Medellín en un encuentro con el maestro León Cardona, le pregunta Luis Eduardo “¿Cuál de todas sus obras es la favorita?” a lo que el León responde que es el bambuco “Optimista”.¹

Todo este recorrido realizado por el maestro durante estos años de vida artística lo han llevado a obtener reconocimientos nacionales por su aporte y ayuda al crecimiento y fortalecimiento de la música andina colombiana.

- Premios Nacionales de Cultura, Premio al mejor arreglo, por el tema “Bambuquísimo”,
- Premio a la mejor obra inédita “Bambuquito”, en el Festival Hato viejo Cotrafa, Bello, junio 12 de 2004.
- Premios Departamentales de Cultura, del Ministerio de Cultura, 1998-1999.

¹ Testimonio brindado por el maestro Luis Eduardo Aguilar el 14 de marzo de 2017 en una clase con el cuarteto de saxofones de la universidad pedagógica en el ensamble y montaje de la obra “optimista”.

- La Gran Orden de Maestros del Patrimonio Cultural de Colombia, entregado por el Presidente Álvaro Uribe Vélez, 13 de mayo de 2010.
- Arreglista y asesor de múltiples grupos instrumentales y vocales, entre ellos el Conjunto
- Instrumental Armónico, Guafa Trío y Grupo Seresta, desde 1970 hasta la fecha.

(Revelo, Leon Cardona García, su aporte a la música de la zona andina colombiana, 2012)

Actualmente el maestro León se dedica a realizar algunos arreglos a diferentes formatos por encargo desde su casa ubicada en la ciudad de Medellín, siempre y cuando su salud se lo permita.

3.2. El Bambuco.

«Baile Popular Colombiano. Se ha divagado mucho sobre su origen. Isaacs lo creyó nativo de Banbuk, tierra de África, Pero este baile no vino de los negros. Su cuna es el Tolima y su raíz es Paez - Pijao. De Bemb, tribu Pijao según Castillo y Orozco y de Co-Coh, baile indio Literalmente Baile Pijao»

Pedro José Ramírez Sendoya

El bambuco es un género musical tradicional colombiano de transmisión oral que tuvo sus orígenes probablemente en ensambles de vientos y percusión conformados por indígenas y negros en la vieja provincia sureña del Gran Cauca en el siglo XIX. Miguel Antonio Cruz Gonzales (González, 2002) afirma que es difícil demostrar la existencia del bambuco en el mismo período de la Independencia debido a que la mayor parte de las menciones que se hacen cerca de él bambuco son escritas con posterioridad al año 1840, época en la que empieza a

vislumbrarse el tema de la nacionalidad; pero suponiendo que existiera, se trataba de una música que comenzaba su progreso en la sociedad y que se filtró por la movilidad social producida en ese período, la cual acercó las formas de cultura popular y de alto estatus. Según González: (González, 2002)

“eso fue lo que abrió las puertas para que el bambuco ingresara en los altos círculos y que el pasillo, derivado del vals, hiciera camino contrario hacia las clases populares. Al finalizar ese mismo siglo el bambuco se había convertido en un géneroailable y predilecto en los salones aristocráticos de Bogotá o como parte de pequeñas colecciones de piezas para piano de uso doméstico.”²

No transcurrió mucho tiempo para que en algunos lugares de Bogotá y Medellín se iniciara el acompañamiento de cuerdas y voz a este ritmo que ahora refería una versión instrumentalailable y otra que se mostraba como canción urbana en ese entonces. Pensadores, celebridades e intelectuales como Josu María Samper y Rafael Pombo pusieron algunos de sus escritos a disposición de este género para simbolizarlo como propio de la joven nación colombiana. En 1850 en El Neogranadino Juan Francisco Ortiz se refiere a los “bailes nacionales” y menciona al torbellino y el bambuco; Medardo Rivas afirma en 1858 que “el bambuco, que tiene las melodías del genio de la esperanza, los suspiros del ángel de los recuerdos que es la sola joya con que se complace el orgullo de los colombianos”. Durante el año de 1875 Bernardino Torres Torrente efectuó la descripción, en la que se da cuenta de cómo el bambuco ya tenía un eminente grado de aceptación social, al referir una reunión familiar donde luego de terminada la comida: (Torres Torrente, 1875)

² González, Miguel Antonio Cruz, FOLCLORE, MÚSICA Y NACIÓN: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. (2002)

“formaban rueda con los peones y las mujeres del servicio, y por turno, cada uno echaba un cuento; o bien al compás del galerón, del torbellino o del bambuco...”³

A esto mismo se refiere Miguel Cane, un comisionado argentino quien se encontró en diferentes ocasiones con el bambuco en distintas situaciones en los primeros años de 1880 diciendo:

“cuando la reunión es íntima una linda criatura toma un *tiple* (especie de guitarra, pero más penetrante), tres o cuatro la rodean para hacer la segunda voz y como un murmullo impregnado de quejidos se levanta la triste melodía del *bambuco*”⁴

Aunque el bambuco entra a formar parte de la sociedad, su intrusión siempre se mantuvo con reserva precisamente por ser una expresión netamente popular, perteneciente a las tiendas, a los caminos y al pueblo. (González, 2002). Particularmente las tiendas, además de las fiestas, fueron el escenario por excelencia de la cultura popular; sobre las primeras se hallan diversas afirmaciones todas muy coincidentes, como esta del viajero norteamericano Holton, (Holton) quien tuvo la oportunidad de visitar varias en diferentes partes del país en su recorrido de 1852 a 1854.

Al marchar de Villeta, Holton llegó

“...a una venta repleta de gente bulliciosa... dos velas de sebo en un candelero rústico de madera iluminaban débilmente a la multitud de hombres y mujeres... En la venta estaban cantando, tocando y si no me equivoco también bailaban. El instrumento principal era el tiple, una bandola en miniatura que a su vez es más pequeña que la guitarra”. “...El tiple es un instrumento de tortura, de poco más de doce pulgadas de largo, al cual creo que nunca le pisan

³ (Torres Torrente, Bernardino. Las dos enlutadas. En: *El vergel colombiano*, Bogotá. (6, noviembre, 1875), # 13, p. 98.)

⁴ (Ídem. pp. 161.)

las cuerdas con la precisión de un violinista o de un guitarrista, una vez afinado es fácil de tocar porque las cuerdas se rasgan de cualquier manera; sólo se necesita guardar cierto ritmo y compás. El tiple es baratísimo, cuesta dos o tres reales y el país está plagado de ellos, no sólo en las tiendas sino hasta en los caminos”.⁵

Cuarenta años después se lamentaba de lo mismo José Caicedo Rojas (Caicedo Rojas, 1942-66 / 1969-71.) Cuando casi suplica que las iglesias se adecúen a un órgano o armonio

“...en vez del piano, y que el duelo de la iglesia por el recuerdo de la pasión del Salvador, no se manifestase con pasillos y bambucos sino con armonías llenas de gravedad y sentimiento”⁶

En 1900 Pedro Morales Pino propio de Cartago (El Gran Cauca) inicia un grupo integrado por cuerdas y vientos llamado “*La lira, estudiantina u orquesta Colombiana*”, en esta agrupación Morales combinaba sonidos de instrumentos clásicos europeos como violines, flautas, cellos con sonoridades autóctonas como el tiple y la bandola; trascendió ritmos como el bambuco de la tradición oral a la escrita y además los dio a conocer en diferentes países como México, Honduras, Estados Unidos entre otros a través de los conciertos interpretados en diferentes giras. Pero el Bambuco también atravesó por una controversia por esos años puesto que al trasladarse a la tradición escrita y ser apetecido por la aristocracia capitalina se respaldaba a toda costa el origen europeo de este género pero el escritor Jorge Isaacs en su novela “*La Maria*” planteo la idea de que en realidad el bambuco era una práctica musical originaria de los esclavos negros lo cual era muy mal visto pues al convertirse en una música nacional debía atravesar por un proceso de purificación para que el buen hombre blanco y criollo pudieran bailarlo y escucharlo. Hoy por hoy existen diferentes opiniones acerca de las raíces reales, sabemos que se dio en la zona andina

⁵ (Holton, Isaac F. La Nueva Granada: veinte meses en los Andes)

⁶ Caicedo Rojas José. *Estado actual de la música en Bogotá*. En: Textos sobre música y folklore (2 vol.). Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia. 1942-66 / 1969-71. Bogotá: Instituto Colombiano De Cultura, 1978, volumen I p. 21-32. El texto fue publicado originalmente por el autor en Bogotá en el año de 1886, doce años antes de su muerte acaecida en 1898.

colombiana sin lugar a duda, expertos como Matilde Chabes de Tobar (Reconocida Musicóloga caucana) y Javier Ocampo López (escritor, historiador, educador y folclorólogo colombiano) aseguran que este género a pesar de ser autóctono toma elementos melódicos, rítmicos y formales de un ritmo vasco llamado zortzico:

«Los ritmos vascos, y entre ellos el zortzico, presentan ritmos ágiles, sueltos y alegres, que sirven de soporte a una melodía de acentos quejumbrosos a veces, formando un interesante contraste, muy parecido a nuestro bambuco. Lo cierto es que en las opiniones de músicos y folkloristas españoles se encuentran la relación del bambuco con aires populares hispanos, con adaptaciones muy propias de nuestro medio colombiano; de ahí, lo folklórico.»

Javier Ocampo Lopez

Numerosas veces se ha discutido acerca de la escritura netamente musical del bambuco puesto que se pueden encontrar partituras de este género en compás de $\frac{3}{4}$ así como en $\frac{6}{8}$ y es que la historia del bambuco, como se expresa en el libro de Hernán Restrepo Duque está íntimamente vinculada en el siglo XX en torno a la formación de la industria cultural en Colombia, a la vez que con los procesos de exportación de la cultura particularmente hacia los Estados Unidos. La radio y las grabaciones son de particular importancia en los procesos de reconfiguración de la imagen del bambuco, a la vez que interviene en sus características sonoras (Lorena Andrea Areiza Londoño). Por estas razones, no es extraño que la disputa alrededor del bambuco y de su escritura (su escritura $\frac{3}{4}$ vs $\frac{6}{8}$) esté relacionada con fenómenos de tipo social, de imaginarios colectivos y de configuraciones determinadas por relaciones de poder y de dominación (Salgar, 2007).

La teoría postcolonialista como crítica de los procesos de colonización, busca desnacionalizar las transformaciones estructurales de la música, transformaciones que han sido impuestas desde modelos de pensamiento externos, cuando las élites concentradas en las ciudades, influenciadas por las formas de pensar europeas, llevaron a cabo estos procesos de naturalización del bambuco. Reflejo de esto, es la formalización de una escritura que estaba relacionada con las percepciones de la armonía clásica, dentro de la cual, como bien lo señala Victoriano Valencia-, “la armonía (el acompañamiento), no hace síncopa”⁷, por tanto, el primer tiempo debía ponerse en el primer compás para dar la sensación de simetría del ritmo. Pero esto también como objetivo anular las raíces africanas del bambuco y resaltar las formas del dialecto andino. Como lo señala Hernández Salgar: (Hernández Salgar, 2007)

“El uso de síncopas y acentuaciones que “amenazaran” la claridad de una organización métrica uniforme era percibido como una particularidad excesivamente local que podía dificultar la comprensión de la música, y reforzaba la idea de que los géneros mestizos podían ser artesanales, pero no artísticos. Esto se puede apreciar en las polémicas que se han generado alrededor de la transcripción del bambuco y que aún hoy suelen conducir a la conclusión de que este género “a más de poderlo leer se debe saber, para poderlo tocar bien”⁸

Las características rítmicas y sonoras de la escritura $\frac{3}{4}$ contribuían en la configuración de imaginarios de lo autóctono nacional, aunque esta forma hubiera sido tomada desde el vals, los imaginarios fueron construidos a partir de una aparente “tradicción común” reflejada en el bambuco. Por un lado, ésta construcción lleva al bambuco a insertarse en los salones aristocráticos, al mismo tiempo que se fortalece dentro de los artesanos y las clases populares, particularmente en los núcleos urbanos de las zonas andinas, donde se extiende mediante los

⁷ Mejía Vallejo, Alfredo Antonio. 2009. “Tres bambucos andino-antioqueños para banda de vientos”. Universidad de Antioquia. Facultad de Artes. (Tesis de Grado).

⁸ Hernández Salgar, Oscar. 2007. “Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia”. En: Latin American Music Review, Vol 28, No 2. pp. 242-270.

formatos instrumentales y formatos mixtos (conformados por instrumentos y vos) y por las grabaciones que serán fomentadas durante la primera mitad del siglo XX por las disqueras la Columbia y la RCA Víctor. (Lorena Andrea Areiza Londoño).

El formato de estos bambucos, en su mayoría se componen de guitarra, tiple y bandola y otros en formato orquesta como las estudiantinas. La particularidad de los primeros está presente en las letras y el acento que genera el desplazamiento rítmico y de las segundas en la expansión de las mismas hacia la actividad musical en vivo.

Al mismo tiempo que comienzan a desarrollarse bambucos urbanos diferentes de los bambucos rurales, dentro de los urbanos aparece simultáneamente la diferenciación entre formatos instrumentales (cultos) y bambuco canción (perteneciente a las clases populares urbanas), proceso que se despliega desde el siglo XIX con las composiciones para bambuco de Manuel María Párraga y se extiende hasta el siglo XX, llegando a su punto más elevado cuando en los años 40-50 diferentes actores refuerzan simultáneamente tres tipos de bambuco: bambuco instrumental, culto, un bambuco de tipo popular urbano y un bambuco rural. En ese mismo proceso de diferenciación del bambuco, también se da una diferenciación de su escritura, en un esfuerzo por solucionar los aparentes problemas interpretativos. Al respecto el compositor y músico antioqueño Alfredo Mejía Vallejo (especialista en Artes), explica las diferentes maneras de la escritura del bambuco 3/4:

“El primer bambuco que se escribió fue *Cuatro preguntas* de Pedro Morales Pino, él fue el que lo escribió en 3/4, el cual tiene una característica, que la armonía cambia [en] el segundo tiempo y hay un hipo —que llamaban los viejos— después del primer tiempo; éste más que todo es sincopado (turí, turí...), y ahí en ése turí hay un silencio, cantado no se marca tanto ese turí. Ese es el famoso hipo que queda en el primer tiempo del compás de 3/4, con bajo en primer y

tercer tiempo, ésa es la característica de ése bambuco. Después de él, los escribió el maestro Emilio Murillo, ése es el claro ejemplo del bambuco en $\frac{3}{4}$, ese bambuco tiene unos acentos y unas características muy familiares, que si usted pasa ese bambuco a seis octavos pierde esas características (...). Hay un tres cuartos que es un seis octavos disimulado que lo desplazan para que pueda dar la armonía en el primer tiempo con bajos en el segundo y tercer tiempo; y la síncopa son dos corcheas ligadas, es otro tres cuartos tratando de solucionar el problema (...)”⁹

Cabe aclarar a que a lo que se refiere el autor al referenciar Cuatro preguntas como el primer bambuco escrito, es a que éste se conoce como el más antiguo bambuco que se conserva escrito a $\frac{3}{4}$, puesto que como se mencionó anteriormente ya existía el bambuco de Manuel María Párraga que data de 1856 escrito a $\frac{5}{8}$, una especie de bambuco fantasía.

A continuación, podemos ver algunos ejemplos de éstas transformaciones formales y sonoras del bambuco:

El bambuco cuatro preguntas es un bambuco de la región Andina occidental, compuesto por Pedro Morales Pino (Original de Cartago Valle) a principios del siglo XX. La versión original de Morales Pino transcrita en $\frac{3}{4}$ ha generado múltiples debates. Se sabe que el compositor escribió primero la música y después el texto. Acerca de este bambuco existe una anécdota que menciona León Cardona:

“se dice que el primer bambuco que se escribió en un pentagrama lo hizo Morales Pino que tenía un grupo (la lira colombiana 1881) que era muy popular y muy demandado por la alta sociedad (...) bogotana, que no aceptaba ritmos africanos. Entonces se dice que ése fue el motivo por el cual él escribió a $\frac{3}{4}$ y no a $\frac{6}{8}$, para asimilarlo más a los ritmos europeos”

(Mejía Vallejo, 2009)

⁹ Mejía Vallejo, Alfredo Antonio. 2009. “Tres bambucos andino-antioqueños para banda de vientos”. Universidad de Antioquia. Facultad de Artes. (Tesis de Grado).



Ilustración 1: Partitura para piano del bambuco Cuatro Preguntas escrito a 3/4. Pedro Morales Pino. (Hernández Salgar, 2007)

En la figura 1 podemos ver la relación entre melodía y acompañamiento. Los problemas (a los que se referían los compositores y críticos), presentes en la escritura 3/4, se notan más claramente en los finales de las frases, donde es indiscutible la desarticulación entre la melodía y el acompañamiento. Al producirse un desplazamiento del ritmo, al mismo tiempo, se produce un desplazamiento de los acentos de las palabras.

Otro caso del bambuco referenciado por Alfredo Mejía es la forma a tres cuartos desplazado, donde el bajo se desplaza de los tiempos primero y tercero al segundo y tercer tiempo y la síncopa se compone de dos corcheas ligadas. Éste dice el compositor León Cardona (Mejía Vallejo, 2009) es más parecido a la forma seis octavos.



Ilustración 2: Contraste de marcación rítmica de 3/4 y 6/8. (Lorena Andrea Areiza Londoño)

Como podemos observar, el conflicto de la escritura entre tres cuartos y seis octavos no es sólo un inconveniente de transcripción, también radica en las dificultades que se presentan al intentar substituir el golpe de tambor por otro tipo de acompañamiento con instrumentos como la guitarra, el tiple o el piano.

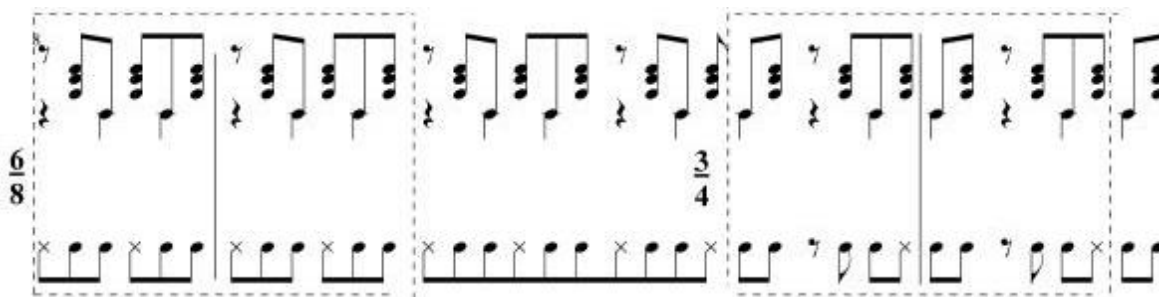


Ilustración 3: Relación rítmica entre guitarra y tiple en la escritura $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$. (Lorena Andrea Areiza Londoño)

El bambuco Bochica, por ejemplo, del compositor Francisco Crisanchó, es un bambuco de tipo fiestero, que posee un aire sonoro festivo, y aunque la forma esté escrita a tres cuartos, se percibe como si estuviera a dos tiempos. Luis Uribe Bueno lo utiliza aproximadamente en el año 59 para señalar las ventajas de las transformaciones rítmicas del cambio de escritura a 6/8. Respecto a ésta composición, León Cardona se refiere como “el primer innovador en la forma y en la rítmica de la melodía” (Mejía Vallejo, 2009). Bochica al igual que “Bachué” y “Pa’ que me miró” son bambucos que en su estructura ritmo-melódica son muy diferentes en comparación de los anteriores. Una de las innovaciones que se presenta en ésta composición es la estructuración en la segunda parte, de “una melodía escrita en negras con puntillo”, cuando, “las frases melódicas de los bambucos generalmente se [construían] en ése momento a base de corcheas” (Mejía Vallejo, 2009), esto proporciona otro paisaje sonoro, y genera nuevos matices melódicos.

La escritura a seis octavos se reafirma preponderantemente durante la segunda mitad del siglo XX, después de que Luis Uribe Bueno señaló las consecuencias negativas de seguir escribiendo a tres. Por un lado, para solucionar los desfases rítmicos y mejorar la relación entre lectura e interpretación y, por otro lado, para “[ampliar] sus posibilidades estructurales y esquemáticas y [revitalizar] sus bases ancestrales” (Restrepo Duque, 1986.)

El compositor Alfredo Mejía, revela algunos datos relacionados con esta tensión evidente frente a la escritura del bambuco, una tensión que aparentemente ya está resuelta:

“En esta discusión de la escritura nunca se va a llegar a un acuerdo porque el 6/8 se hizo para facilitar la escritura, la lectura y, en su mayoría de veces, aunque no se reconoce, es para ponerle más armonía, es más fácil ponerle más armonía porque se presta más”. (...) “...por eso es que digo, por lo que he investigado y con los músicos los que he conversado, el bambuco está a cómo te lo escriban, no es que tenga que estar en seis octavos, en tres cuartos, que es la famosa polémica, te lo pueden escribir en 12/8, en 2/4 (como lo escribió el Maestro José Rozo Contreras Carabanda), o sea son características diferentes pero las características de este bambuco en tres cuartos se dan si se escribe en 3/4”.

3.3. El Pasillo

Guillermo Abadía Morales, musicólogo y folclorólogo colombiano se refiere a la raíz etimológica del pasillo:

"La denominación de "pasillo" como diminutivo de "paso" se dio justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos.

Datan sus orígenes de finales de la primera mitad del siglo XIX cuando el vals europeo recibió de parte de indígenas diferentes modificaciones y adiciones. Durante la época de la

independencia se comienza a gestar la necesidad de desligar la mayor cantidad de aspectos culturales propios de criollos colombianos de los españoles y la música dio un valor artístico y simbólico a este proceso de independencia. Dicho esto, no fue sorpresa que el bambuco tomara fuerza por esos días, más que el pasillo que siendo de preferencia de la alta sociedad guardaba rasgos muy marcados del vals, fue a través del tiempo que diferentes músicos desarrollaron la labor de componer pasillos y bambucos que se arraigaran de manera más explícita a lo netamente nacional, a lo criollo.

La primera evocación que se hace de la palabra pasillo aparece en 1843 refiriéndose al vals de la tierra, sin embargo, este nombre aparece de nuevo en 1860 como repertorio musical de una banda musical de iglesia de Bogotá. Años más tarde, el nombre de pasillo se confunde con los de vals colombiano y vals de la tierra, todo parece indicar que los tres nombres conciernen a una misma cosa. La adopción en Colombia, Venezuela y Ecuador surgió hacia la primera década del siglo XIX, con características de cambios de tiempo más acelerados tanto en su forma musical como en su coreografía. Aun sin ser un ritmo auténticamente propio, tuvo gran acogida por el pueblo como una variación del vals europeo, de origen no tan polémico como el del bambuco y que permite definirlo como una especie de vals acelerado, baile de pequeños pasos o pasillos, que recibió nombres como capuchinada, resbalón, valse del país, valse apresurado, estrós (deformación de Strauss), valse redondo bogotano y varsoviana¹⁰.

Según refiere German Paredes Avella durante los últimos treinta años del siglo XIX los ritmos de pasillo fueron parte de los repertorios de las bandas de música, sobretodo dentro de las retretas donde aparecieron pasillos famosos como: El Bienhechor, el Crepúsculo, el Desengaño, el Desvelo, el Admirable, y muchos otros más, que fueron Pasillos que gozaron de muy buena

¹⁰ Perdomo, José Ignacio. Historia de la música en Colombia 1980 Bogotá. Plaza & Janes.

aceptación. (Avella, 2014) . Pero a partir de la última década del siglo XIX muy poco se vuelve a hablar del baile del Pasillo, del Vals de la tierra, del Vals colombiano, y mucho menos de la Capuchinada, por lo general todo lo concerniente al Pasillo, giró en torno a la parte netamente musical donde evoluciona y es tenido en cuenta por grandes compositores de música de aquellos tiempos, cuando surgen dos modalidades de Pasillos: el cantado y el instrumental. Cabe anotar que en países como Costa Rica (donde se le denomina "valsecito"), Ecuador ("sanjuanito"), Perú ("pasillo"), Venezuela ("valse") y Argentina, poseen también el ritmo de pasillo, pero con notorias diferencias y denominaciones en el manejo de la forma como se da en Colombia; Guillermo Abadía Morales en su texto "*La Música Floklórica Colombiana, Dirección de divulgación cultural*" menciona una tercera modalidad: el pasillo coreográfico ahora en desuso y que era una variedad del pasillo fiestero para ser bailado con coreografías grupales (Morales, 1973).

El pasillo fue adoptado por la clase alta de la época para ser interpretado al piano o bien en grupos de música de cámara, pero también como canción. En su forma instrumental, era empleado para realizar bailes de salón, tradición arraigada hasta principios del siglo XX, cuando pasaron a ser considerados, hasta algo más allá de la mitad del mismo siglo, reconocidos ya como género representativo de la identidad musical de la nación. Martha Rodríguez Melo menciona que, durante la segunda mitad del siglo XIX, el vals entró a formar parte del repertorio de música nacional, como consecuencia de un nacionalismo modernizador de tendencia cosmopolita y filiación francesa, impulsado por el gobierno liberal, reformista y simpatizante de la administración descentralizada, de las reformas en el sistema educativo y de enseñanza, de la libertad religiosa y de la separación entre iglesia y estado. (Melo, 2012) .

Durante 1900 compositores tanto venezolanos como colombianos convivieron en el apogeo de la llegada del piano como instrumento esencial en la vida social de las familias de estas épocas en dichas tierras y sus costumbres religiosas o festivas que se impulsaron la producción compositiva del Pasillo con introducciones lentas en su estructura formal y de secciones más expresivas, melódicas y terminándolas de manera rápida; lo cual se asemeja a las estructuras de las composiciones que sobreviven en el repertorio tradicional colombiano, de esta manera el Pasillo fiestero, adquiere características propias en cada región a donde llega convirtiéndose en un género en Colombia. En la segunda mitad del siglo XX, el baile del Pasillo, a nivel rural, fue el preferido en los festejos populares y en los llamados bailes de garrotell, piquetes (paseos de olla), serenatas y festejos populares.

El pasillo abordado desde la mirada musical académica está constituido como un ritmo popular escrito en compás de tres cuartos (puesto que conserva la herencia del vals europeo) y cuya velocidad de interpretación varía según el sub-genero de pasillo y el acompañamiento rítmico que este tenga en su ejecución. En el aspecto melódico podemos hallar características concretas como los cambios de sección dados mediante la escritura de una negra con puntillo o negra seguida de un silencio de corchea, corchea y negra. En otros casos, podemos encontrar variaciones y ornamentos desarrollados de manera similar o improvisada basados en la armonía previamente expuesta en algunas de las secciones iniciales de la pieza. En la siguiente partitura podemos observar el comportamiento en los cambios de sección a nivel melódico y rítmico.

EL CHATO

PASILLO

JOSÉ A. MORALES

ALLEGRO = 190

Chords: B7, F#m7, B7, E, F#m7, B7, E, F#m7, B7, E, A7, D7, G#m7, C#m7, F#m7, B7, F#m7, B7, E, C#7, F#m7, B7, E, D#m7(b9), G#7, C#m, A, E, F#m7, B7, E, F#m7, B7, E, A, F#7, Bm7, Bm6, E7, Bm7, E7, C#m7, F#7, Bm7, E7, A, D, C#, D, A, Bm7, E7, A, FINE

Ilustración 4: Partitura “El Chato”, José A. Morales.

Para abordar el aspecto rítmico estructural del pasillo debemos tener en mente que el concepto de matriz métrica es vital para la sincronización de los patrones rítmicos que intervienen simultáneamente al integrar todos los instrumentos que conforman la base rítmica y ritmo-armónica de cualquier música.

German Paredes Avella señala:

“Es a partir de esta matriz que se origina lo que denominamos el motor rítmico, entendido éste como la simultaneidad de los golpes que se superponen creando un patrón que coincide en determinados puntos de una matriz”.¹¹



Ilustración 5: Ritmo Tipos Instrumentales del Pasillo.

Partimos entonces de estas tres células rítmicas que componen el resultado sonoro del pasillo instrumental tradicional. La célula rítmica que presenta la guitarra está presente en la base rítmica que ejecutan los instrumentos de percusión y también es utilizado con regularidad en la estructuración de melodías que pueden ser abordadas por la bandola, la voz y en algunas ocasiones un tiple. La célula rítmica que representa en este ejemplo el tiple resalta el patrón acentual de tercera y sexta corcheas, característica muy evidente en el acompañamiento del tiple para géneros musicales como el pasillo y el torbellino.

Tres matrices métricas reúnen los diferentes ritmos del eje centro-occidente colombino: La primera es binaria, la segunda es binaria, pero con división ternaria de su pulso y la tercera es

¹¹ Avella, German Armando Paredes. Creación de la obra “abstracciones sonoras para banda sinfónica”, basada en los géneros de la música popular tradicional colombiana: pasillo, pajarillo, currulao y cumbia. Facultad de artes integradas escuela de música. Santiago de Cali. 2014

ternaria con división binaria del pulso o Matriz ternaria-binaria. (Avella, 2014). Teniendo esto en cuenta el pasillo tiene una matriz ternaria-binaria.



Ilustración 6: Matriz Ternaria Binaria (Avella, 2014)

Avella también se refiere a modelos y las siguientes variaciones de la matriz ternaria-binaria:



Ilustración 7: Modelo de Acentuación Compás Ternario –Matriz Binaria No1 (Avella, 2014)

En este modelo se observan dos acentuaciones sobre matriz binaria ubicados en las corcheas tres y seis de la primera división del pulso.

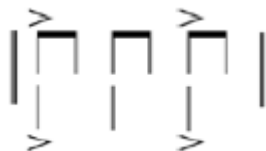


Ilustración 8: Modelo de Acentuación Compás Ternario – Matriz Binaria No2 (Avella, 2014)

En este modelo se evidencia la acentuación del primer y tercer pulso (primera y quinta corchea de la primera división). Da estructura a las bases ritmo-armónicas de guitarra en el pasillo, así como a otras formas de acompañamiento en el tiple.

Este último modelo puede tener variaciones, Avella explica que se una de ellas es donde se presenta una ampliación de la primera corchea al unirse con las dos siguientes convirtiéndose en

negra con puntillo seguidas de una corchea y una negra y la segunda variación es la que contiene el acompañamiento de la base rítmica del tiple en el pasillo donde la segunda y tercera corchea se unen conformando una negra al igual que la quinta y sexta.

En cuanto a la forma del pasillo podemos dilucidar que es tripartita y puede variar según el intérprete o el compositor, algunas de estas formas pueden ser: A-B-C-A-B-C, A-A-B-B-A-A-C-C, A-B-A-C, A-B-C, etc. Para abordar la instrumentación del pasillo como tal podemos citar a Camilo Eduardo Martínez Ossa quien sostiene que puede variar según su género:

“no es la misma instrumentación la del pasillo fiestero que la del pasillo de salón. El fiestero generalmente lo interpreta la banda de un pueblo, mientras que el de salón puede estar acompañado por piano, cuerdas, voz o por ensamble de cuerdas pulsadas”¹²

Por lo general, la bandola lleva la melodía, el tiple la armonía y la guitarra los bajos, aunque algunas veces la melodía se pasa del tiple a la guitarra y la bandola se queda haciendo tremolo, o la armonía la toma la guitarra y el tiple y la bandola doblan la melodía afirma Ossa. (Ossa, 2009).

¹² Camilo Eduardo Martínez Ossa, COMPOSICION Y PRODUCCION DE BAMBUCOS Y PASILLOS BASADO EN ESTILO MUSICAL BOGOTANO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX. Pontificia Universidad Javeriana, 2009

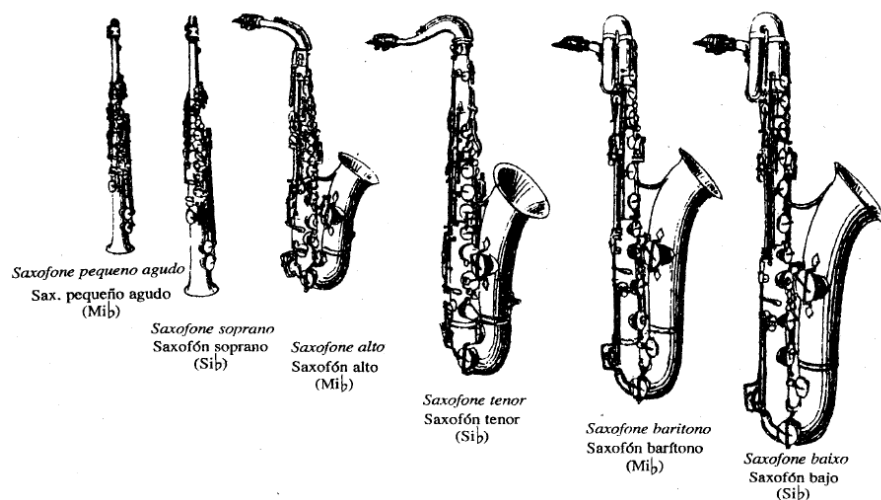
4. EL SAXOFÓN

4.1. Historia del Saxofón

La historia de este instrumento data desde el siglo XIX, más exactamente desde el año 1840 en la ciudad de Bruselas 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 de 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" (Villafruela)

En 1842 Adolphe Sax se traslada a Paris, en 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.



I *Ilustración 9: Familia de Saxofones (Klosé)*

Antes de la aparición del saxofón a nivel sinfónico, Sax en 1842 realizó una demostración en el conservatorio nacional de París, 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 Héctor 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 sus obras posteriores.

Grandes compositores al escuchar el saxofón por primera vez, quedaron intrigados y fascinados con el sonido del nuevo instrumento, casos como el de “Rossini, tras oírlo en 1844 *“Nunca he escuchado nada tan bello”*. Mayerbeer, por su parte, señaló: *“Es este para mí el ideal del sonido”*. (Villafruela).

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

La enseñanza de este instrumento 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, 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 donde

(...) *“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).

Después de la muerte de Adolphe Sax, la creación de obras para saxofón tuvo baja producción, no fue hasta inicios del Siglo XX donde 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 a flote 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 coge fuerza con las Big Bands donde con el papel de la improvisación surgieron grandes personajes que establecieron este instrumento como un elemento fundamental para los diferentes estilos de Jazz que se desarrollarían con el paso del tiempo; intérpretes solistas como: Lester Young, Charlie Parker, Colemann Hawkins, John Coltraine, 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 el saxofón no se puede establecer una fecha clara de aparición, pero se dice que llegó por los puertos del océano Atlántico a finales del siglo XIX y comienzos de 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, la Banda Nacional. Pero donde mayor reconocimiento obtuvo fue en la música de la región caribe en las orquestas tropicales, como la orquesta de Lucho Bermúdez, la orquesta de Pacho Galán y la orquesta 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, interpretaba 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 solo 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, algunos de estos enfocados principalmente en rescatar la música tradicional colombiana, como el *Cuarteto de Saxofones de Bogotá*, cuarteto *Saxbag*, *cuarteto de saxofones de la universidad Pedagógica Nacional*, entre otros.

4.2. Aproximación al Saxofón

A continuación, se explicarán los conceptos básicos del instrumento como, embocadura, respiración y emisión de aire, el registro y la digitación. No se pretende profundizar en gran manera en elementos como las partes o la influencia de las marcas o materiales utilizados por las personas, debido a q no es una guía de iniciación hacia el instrumento.

4.2.1. Embocadura.

El diccionario Oxford de la música la define de la siguiente manera: “*Embouchure (fr.). 1. Manera en que los ejecutantes colocan la boca y los labios en las embocaduras de las flautas, los instrumentos de lengüeta y los instrumentos de metal; en el mundo de habla inglesa se ha*

empleado el término en este sentido desde el siglo XVIII” (Latham, 2008, pág. 522). A partir de esta definición aparecen dos tipos de embocadura para el saxofón, la primera de ellas la encontramos en el libro: *Método completo para todos los saxofones* de H. Klosé donde dice que los dos labios deben cubrir todos los dientes, para evitar morder la boquilla, pero aun así ejerciendo presión para obtener una buena calidad en el sonido (Klosé), la otra opción para la embocadura la encontramos en el: *Método para Saxofón*, una escuela de ejecución rítmica moderna de Jimmy Dorsey, la diferencia radica en el labio superior porque este no cubre los dientes, porque los dientes son apoyados directamente sobre la boquilla y el labio se encargará de evitar que el aire se escape a la hora de la emisión del aire.

En la formación que se tiene en la Universidad Pedagógica se emplea el segundo tipo de embocadura, donde también se ejerce una presión en los músculos faciales con el fin de generar resistencia y homogeneidad en el sonido.

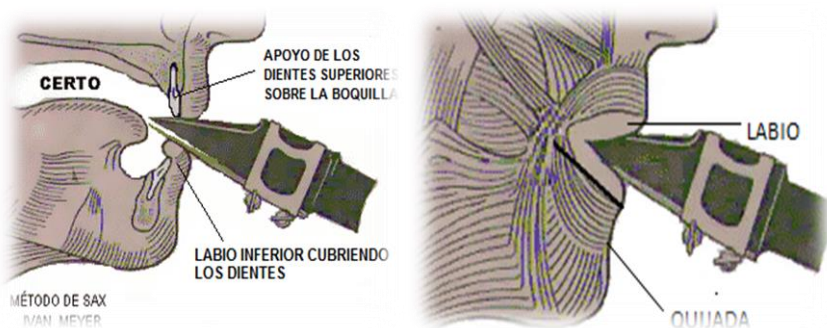


Ilustración 10: embocadura <http://www.cifraclub.com.br/aprenda/cursos/20-sax/sk-curso-de-sax-p1.html>



Ilustración 11: embocadura Escuela de formación musical y artística Tunjaque

4.2.2. Respiración y emisión de aire.

La respiración para los instrumentistas de viento está dividida naturalmente en dos, la pulmonar y la diafragmática. La más recomendada es la diafragmática

(...) “cuando Ud. aspira, empuje su diafragma hacia afuera, forzando la entrada de aire en la parte inferior de los pulmones. Cuando expira, haga presión hacia adentro con los músculos que cruzan el diafragma. Este método de respiración – contrastado con la respiración basada en la expansión pectoral –, le ofrece el mejor control del sonido y, al mismo tiempo, le permitirá tocar con un mínimo de cansancio” (Dorsey, pág. 5).

Para la emisión del aire es importante estar ejerciendo una pequeña presión en la boquilla para generar una vibración en la caña. La columna de aire debe ser siempre constante, dosificando este mismo para que el sonido siempre sea uniforme. Según Williams la columna de aire es el factor más importante para tocar un instrumento de viento (...) “sin aire no habrá vibraciones, por tanto, no habrá sonido, de su calidad dependerá el resultado final, el ejecutante tiene que brindarle a este el mayor cuidado” (Williams, 2003, pág. 6).

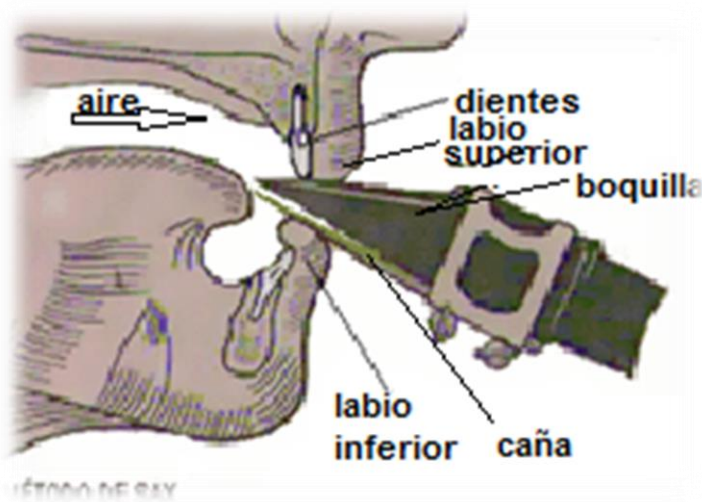


Ilustración 12: Escuela de formación musical y artística Tunjaque

Para generar la primera vibración de la caña se emplea la lengua, pronunciando la silaba “ta” o “Dah”, esta acción se llama ataque, después de iniciado el sonido se busca mantener la misma intensidad en todas las notas del instrumento sin importar el plano dinámico q se esté utilizando.

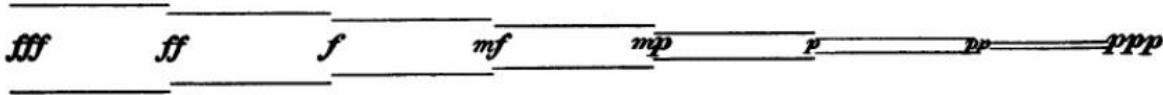


Ilustración 13: Plano dinámico. Sigurd M. Rascher – Top-Tones for the saxophone

4.2.3. **Tesitura.**

Los saxofones están afinados en Eb y Bb lo que les otorga la cualidad de ser instrumentos transpositores, esto quiere decir, mientras el saxofón toca la nota Do el sonido real es otro diferente. De igual manera la escritura para ellos siempre es igual, todos los saxofones se escriben en clave de Sol, pero el sonido de cada instrumento real es en diferente registro. La tesitura de los saxos comprende desde un Sib grave (Primera línea adicional abajo) hasta un Fa agudo (tercera línea adicional arriba), algunos saxofones barítonos cuentan con la llave de La lo q les permite bajar medio tono más, al igual que algunas referencias y marcas de instrumentos añaden las llaves de Fa# agudo.

En esta imagen se puede apreciar la explicación dada anteriormente con los saxofones que se usan frecuentemente.

Tesitura de los Saxofones.

The image displays four musical staves, each representing a different saxophone type. Each staff is divided into four sections: 'Nota Escrita' (written note), 'Nota Real' (actual note), 'Sonido Escrito' (written sound), and 'Sonido Real' (actual sound). The staves are labeled as follows:

- Sax Soprano (Sib):** Shows a written note on a treble clef staff and its actual sound on a bass clef staff.
- Sax Alto (Mib):** Shows a written note on a treble clef staff and its actual sound on a bass clef staff.
- Sax Tenor (Bb):** Shows a written note on a treble clef staff and its actual sound on a bass clef staff.
- Sax Barítono (Eb):** Shows a written note on a treble clef staff and its actual sound on a bass clef staff.

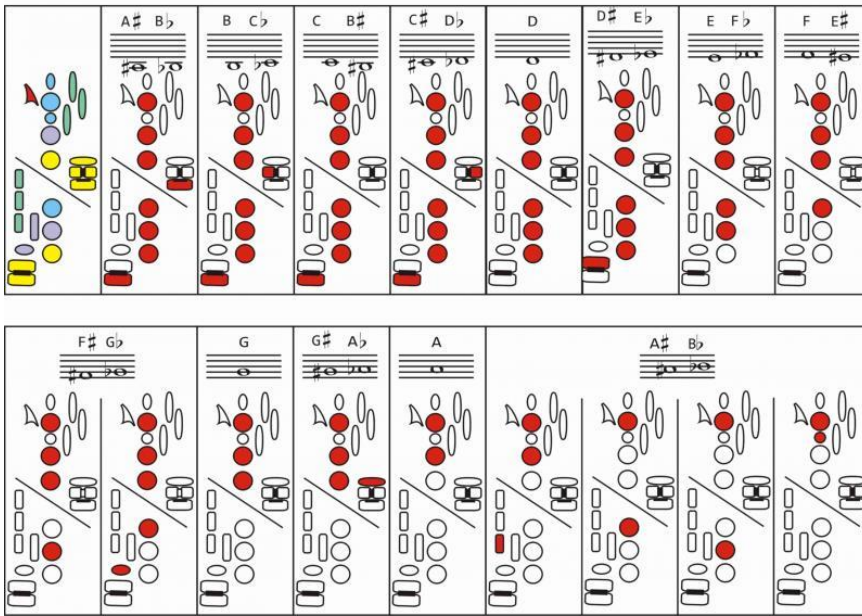
Ilustración 14: tesitura de los saxofones

4.2.4. Digitación en el Registro.

Del mismo modo que la escritura, la digitación para todos los saxofones es la misma, gracias al desarrollo mecánico del instrumento a través del tiempo y la implementación de llaves para realizar suplidos y facilitar pasajes virtuosos, se han desarrollado varias posibilidades de digitación para algunas notas.

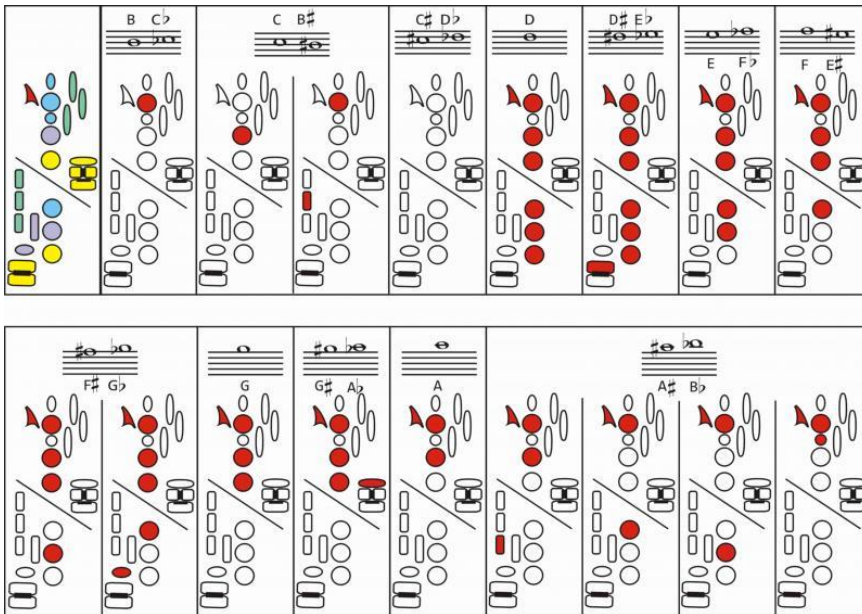
En la presente tabla se presentan las diferentes digitaciones en todo el registro del saxofón.

1) Registro Grave



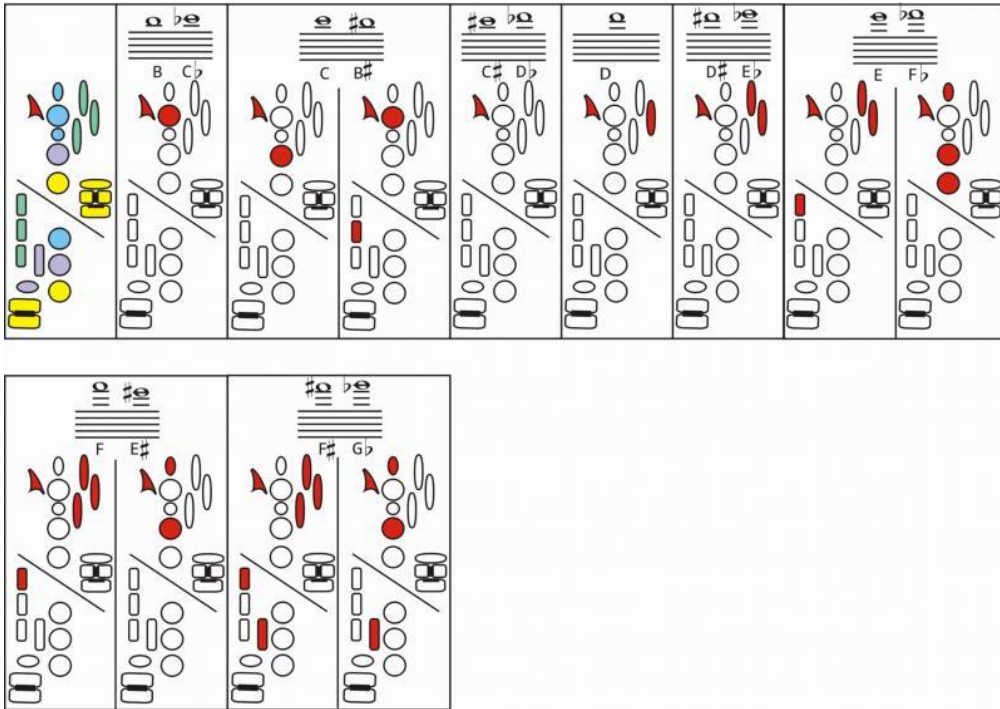
Fuente: <http://www.elsaxofon.org/2015/06/notas-del-instrumento.html>

2) Registro Medio



Fuente: <http://www.elsaxofon.org/2015/06/notas-del-instrumento.html>

3) Registro Agudo



Fuente: <http://www.elsaxofon.org/2015/06/notas-del-instrumento.html>

5. ANÁLISIS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS.

Las obras seleccionadas como fundamento musical de este trabajo de investigación son dos piezas representativas del maestro Cardona, las cuales son escritas originalmente para un formato diferente al cuarteto de saxofones. El análisis que se les realizó a estas piezas musicales nace del resultado de la formación adquirida en los diferentes espacios académicos ofrecidos en la Universidad Pedagógica, lo que conlleva a un análisis muy personal.

5.1. Optimista.

Esta obra está escrita originalmente en compás de 6/8, pero este arreglo ha sido escrito por el mismo maestro León Cardona para el Cuarteto de Saxofones de la Universidad Pedagógica Nacional en compás de 3/4, lo que genera un desplazamiento del “tiempo fuerte” dentro del compás, y esto a su vez conlleva un cambio en la línea melódica y en los acompañamientos.

Ritmo: Bambuco

Forma: AA//BB//CC//A//B//C//coda//

Textura: Homofónico.

5.1.1. Análisis Formal.

Para estructurar el análisis formal de las obras se tomó como referencia el cuadro propuesto en el trabajo realizado por José Rebelo: “*León Cardona García: su aporte a la música de la zona andina colombiana*”.

| Compases | Frases | Periodos | Secciones | Forma |
|--------------|-----------|-----------------|-----------------|-----------------------------------|
| 1 – 8 | Frase 1 | Periodo 1 | Sección A F | Forma: Tripartita A – B – C |
| 9 – 16 | Frase 2 | Periodo 2 | | |
| 17 - 24 | Frase 3 | | Periodo 3 | |
| 25 – 34 (36) | Frase 4 | Periodo 4 | | |
| 37 – 44 | Frase 5 | | Periodo 5 | |
| 45 – 52 | Frase 6 | Coda | | |
| 53 - 60 | Frase 7 | | Sección B Db | |
| 61 – 68 (70) | Frase 8 | Sección C Fm | | |
| 71 – 78 | Frase 9 | | Sección C Fm | |
| 79 – 90 | Frase 10 | Coda | | |
| 91 – 105 | Extensión | | Coda | |
| 106 - 111 | Coda | Coda | | |

5.1.2. Sección A

Análisis Armónico.

Esta sección se desenvuelve en la tonalidad de Fa mayor (F real), se resalta el uso de las dominantes secundarias, dominantes por extensión y la progresión: segundo – quinto – relacionado (ii-V7-i), en especial cuando llega a la región de subdominante.

La sección A (compases 1 - 36) está conformada por dos periodos simples, primer periodo cc 1-16. El segundo periodo cc 17 – 36, donde se encuentra el salto de casilla para ir a la segunda sección de la obra.



Chord symbols: Ebmaj7, F6, F+, Eb6, Am7(+9), D7, Gm7, Eb7/G, C7, C7.

Dynamics: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *n* (pianissimo).

Chord symbols: Am7(+9), D7, Gm7, Gm7, Dm7, G7, Gm7, C7, C+.

Dynamics: *f* (forte).

Análisis Melódico

Durante toda esta sección la melodía está a cargo del saxofón soprano. El manejo melódico se basa principalmente en las notas de los acordes. Se observa el uso de grados conjuntos y saltos desde 3^{ras} hasta 8^{vas}. El ámbito empleado del instrumento abarca desde el Do grave hasta el Sol agudo.

La melodía va ascendiendo cada cuatro compases, donde se evidencia el salto de 6m para conectar el final e inicio de cada una de las ideas, estas ideas son presentadas como secuencias melódicas. De igual forma que se va ascendiendo a nivel melódico también lo hace a nivel dinámico (*p* - *mf* - *f*), la cual busca llamar la atención del oyente a través de esa pequeña tensión que aumenta en cada frase.

El acompañamiento siempre está a cargo de los saxofones: alto – tenor – barítono, los cuales en textura homofónica forman los acordes de acompañamiento para el saxofón soprano. Este acompañamiento ritmo – armónico se encarga de ensamblar el grupo.

En el primer periodo la melodía alcanza su nota más aguda (clímax) en el compás 15, la cual repite en los dos siguientes compases generando una tensión en el compás 17 con el salto de 5 disminuida, que resolverá en el inicio del segundo periodo.

Esta misma nota (Mi), vuelve a aparecer en el segundo periodo, cc 25, la cual es precedida por un salto de 7m y tiene indicación dinámica *forte*.



En el compás 28 aparece la nota más grave (contra clímax) de la primera sección, un Do. originalmente este compás está escrito en forma de arpeggio ascendente, pero por motivos de registro del instrumento la primera nota fue escrita una octava arriba.



5.1.3. Sección B.

Análisis armónico

Tonalidad: Reb (Db real)

La sección está dividida en dos periodos simples simétricos, que se presentan en los compases 37 – 52 y 53 – 68. La melodía de esta sección B se distribuye por periodos entre el saxofón alto y soprano, manteniendo al resto del conjunto realizando el acompañamiento ritmo-armónico.



37

Dbm7 Bbm7 Eb7(9) Eb7(9) Ebm7 Ab7 AbGb Fm7 E7 Eb7 D

Soprano Sax *f*

Alto Sax *f*

Tenor Sax *f*

Baritone Sax *f*

Dbm7 Bbm7 Fb7(9) Eb7(9) Ebm7 Cm7(+9) F7 Bbm7 A7 Abm7 G7

f *p cresc.*

f *p cresc.*

f *p cresc.*

f *p cresc.*

El uso de dominantes secundarias es muy importante a lo largo de esta sección, las cuales ayudan a resaltar las semicadencias de cada periodo. Es muy común el uso de los acordes de paso los cuales se percibe en la conducción del saxofon baritono. Durante el primer periodo se observa una secuencia melodica cada 4 compases, mientras en el segundo periodo la extension de cada secuencia es de 8 compases, pero la ultima aparicion de cada secuencia en los diferentes periodos sufre un cambio en la parte final.

Analisis melódico.

En la melodia del saxofon alto el registro que maneja va desde el Fa grave hasta el Sol agudo. La melodia está basada en notas de los acordes, con grados conjuntos y saltos, cuya mayor

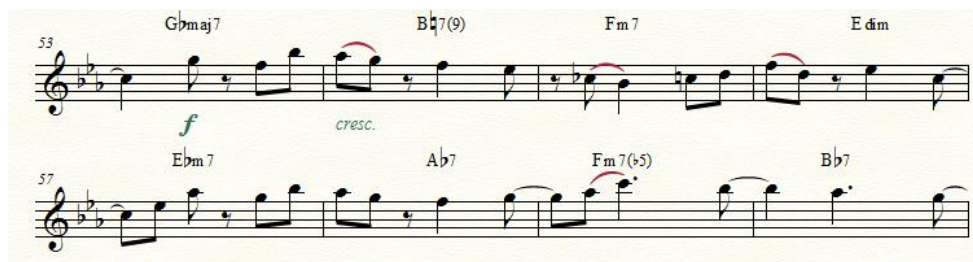
amplitud es de una 6m. El plano dinámico se mantiene en *forte* exceptuando un crescendo al final de periodo, el que aparece antes de entregarle la melodía al saxofón soprano. Al igual que en la primera sección la línea melódica va aumentando progresivamente hacia arriba.



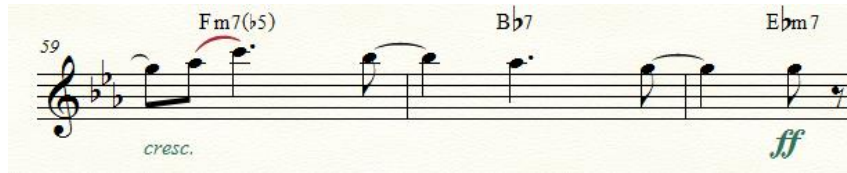
En el compás 49 cuando se llega a la nota clímax de este periodo, aparece la primera secuencia cromática a nivel melódico, generando una distensión melódica y creando un descenso dinámico implícito.



En el segundo periodo la melodía es ejecutada por el saxofón soprano, el cual utiliza un registro comprendido desde un Sib medio hasta un Do agudo. Los intervallos usados van desde grados conjuntos hasta saltos de 4 justa.



En el compás 59 llega a la nota más aguda, y la tensión generada por la línea melódica al final de esa frase es acompañada con un crescendo hasta *fortissimo* y de una progresión ii-V7, que resolverá en el compás 61.



5.1.4. Sección C

Análisis armónico

Tonalidad: Fa m (Fm real)

Este periodo está conformado por un periodo simple asimétrico con extensión por aumento. La melodía está distribuida entre el saxofón tenor durante la primera frase, y el saxofón soprano desde la segunda frase hasta el final, de igual forma el acompañamiento se encuentra en los demás saxofones. Se localiza al final de esta sección la indicación “Da capo sin repetir y coda”. El salto a la coda se indica en el compás 100.

A nivel armónico presenta el uso de dominantes secundarias, y durante la melodía del tenor, se alcanza a percibir una pequeña modulación al relativo mayor. Al igual que en las otras secciones el uso de la progresión ii-V7-relacionado sobresale fuertemente. Es la primera vez que se encuentra una extensión en algún periodo de la obra, pero en este caso se aumenta la segunda frase, y después se aumenta el periodo.



Análisis melódico

En el compás 70 aparece la segunda secuencia cromática a nivel melódico, la cual sirve como preparación para entrar a la sección C. Este descenso viene acompañado esta vez por un regulador dinámico y este motivo prepara un cambio de ambiente entre la segunda y la tercera sección.

El registro empleado en la melodía del saxofón tenor comprende desde un Fa# grave a un Sol agudo. El manejo melódico utilizado comprende desde grados conjuntos hasta salto de 5 justa, lo que le da un carácter vocal y tranquilo a este periodo. Cada frase va aumentando el plano

dinámico buscando generar una tensión que se resolverá en el compás 79 cuando se le entrega la melodía al saxofón soprano.

Musical score for saxophone soprano, measures 71-74 and 75-78. Measures 71-74 are marked *p* and measures 75-78 are marked *mf*. Chords include Fm, Fm/A \flat , B \flat m7, Eb7, Abmaj7, and Ab6.

En el compás 79 se llega a la nota clímax de esta sección Sib, la cual se encuentra resaltada con la dinámica *fortissimo*, y en el compás 81 es usada para resolución de la idea. Se nota el cambio drástico de carácter entre los dos periodos, donde este ya es mucho más marcado y agresivo a la vez indicando que la obra ya está por terminar.

Musical score for saxophone soprano, measures 79-82. Measure 79 is marked *ff*. Chords include Dm7(\flat 5), G7, Cm7, and Cm7.

Esta nota vuelve a aparecer en la parte final de esta sección, en los compases 97 y 99.

Musical score for saxophone soprano, measures 97-100. Measure 97 is marked *f*. Chords include Fm, B \flat dim, and G7.

El ámbito empleado por el saxofón soprano comprende desde un Sol grave hasta un Sib agudo; ese Sol aparece en el compás 84 en forma de arpeggio creando una tensión implícita en la melodía y en la percepción dinámica.

Musical score for saxophone soprano, measures 84-87. Measure 84 is marked F7 and measure 85 is marked B \flat m7.

En el compás 104 aparece la indicación “Da Capo a Coda sin repetir”. Esta indicación se dirige a una coda de 6 compases donde están presentes tres acordes que son ejecutados en bloque por los cuatro saxofones. Aparece un sustituto tritonal de la dominante, esforzando y una resolución en modo mayor.

The image shows a musical score for four saxophones (S. Sx., A. Sx., T. Sx., B. Sx.) in G major, starting at measure 106. The score is a 6-measure coda. The chords are Db7, F6, F, and F. The dynamics are marked sfz p, ff, sfz p, and ff. The score is in G major and features a tritone substitution of the dominant (Db7) for the F7 chord. The dynamics are marked sfz p, ff, sfz p, and ff. The chords are Db7, F6, F, and F.

5.2. Melodía Triste.

Obra escrita en compás de $\frac{3}{4}$, en ritmo de pasillo lento. Esta obra es conocida por el arreglo para clarinete y guitarra, donde hay un uso marcado de ornamentos en la línea melódica, pero en el arreglo para cuarteto de saxofones el maestro Cardona realizó algunos cambios a nivel melódico y armónico. Esta obra busca generar contrastes, debido a los diversos cambios de tempo entre *Allegro* y *Lento* y las indicaciones dinámicas propuestas a lo largo de la pieza musical.

Ritmo: Pasillo

Forma: AA//B//C/A//D//A//

Textura: Homofónico.

5.2.1. Análisis Formal.

El maestro José Rebelo en su trabajo: *León Cardona García: su aporte a la música de la zona andina colombiana*, realiza el análisis de Melodía triste, el cual estructura el análisis en diferentes categorías: Mapa Conceptual de la forma, análisis rítmico, análisis estético, análisis poético y al final adjunta la partitura donde está indicado el análisis melódico, armónico, formal e indica los motivos e incisos.

Mapa conceptual de la forma

MELODÍA TRISTE

| Compases | Frases | Períodos | Secciones | Forma |
|----------|---------|-----------|-----------|------------------|
| 1-6 | Frase 1 | Período 1 | Sección A | Forma de Pasillo |
| 6-9 | Frase 2 | | | |
| 9-13 | Frase 3 | Período 2 | Em | |
| 13-18 | Frase 4 | | | |
| 19-21 | Frase 1 | Período 3 | Sección B | |
| 22-25 | Frase 2 | | | |
| 26-29 | Frase 3 | Período 4 | Em_ Bb | |
| 30-33 | Frase 4 | | | |
| 34-37 | Frase 1 | Período 5 | Sección C | |
| 38-41 | Frase 2 | | | |
| 42-45 | Frase 3 | Período 6 | Em | |
| 46-49 | Frase 4 | | | |
| 50 | | | Sección A | |
| 53-56 | Frase 1 | Período 7 | Sección D | |
| 57-60 | Frase 2 | | | |
| 61-64 | Frase 3 | Período 8 | C | |
| 65-68 | Frase 4 | | | |

Ilustración 15: Análisis formal (Revelo, 2012)

Durante el análisis realizado al arreglo para cuarteto de saxofones, se ha llegado a una conclusión diferente a nivel formal. A continuación, se presenta el cuadro de dicho análisis.

| Compases | Frases | Periodos | Secciones | Forma |
|----------|----------|-----------|-------------------------|------------------|
| 1 - 6 | Frase 1 | Periodo 1 | Sección A | Forma De Pasillo |
| 6 - 18 | Frase 2 | | Em | |
| 19 - 21 | Frase 3 | Periodo 2 | | |
| 22 - 25 | Frase 4 | | Sección B | |
| 26 - 29 | Frase 5 | Periodo 3 | | |
| 30 - 33 | Frase 6 | | G - Bb | |
| 34 - 37 | Frase 7 | Periodo 4 | Sección B' + transición | |
| 38 - 41 | Frase 8 | | | |
| 43 - 45 | Frase 9 | Periodo 5 | Em | |
| 46 - 49 | Frase 10 | | | |
| 50 | | | Sección A | |
| 53 - 56 | Frase 11 | Periodo 6 | | |
| 57 - 60 | Frase 12 | | Sección C | |
| 61 - 64 | Frase 13 | Periodo 7 | | |
| 65 - 68 | Frase 14 | | C | |

5.2.2. Sección A

Análisis Armónico.

Esta sección utiliza reiteradamente la progresión: ii-V7-relacionado, al igual que acordes de paso. Está conformada un periodo simple asimétrico. La primera frase constará de 6 compases y la segunda de 11 compases. Esta primera sección se repetirá en varios momentos de la obra y a su vez será la encargada de finalizar la pieza en el compás 18.



Análisis Melódico.

La melodía es propuesta por los saxofones soprano y alto, cada uno de ellos en diferente frase. Se resalta el uso de cromatismos, grados conjuntos y saltos desde 3ras hasta 5J, lo que les da a estos pasajes un carácter mucho más instrumental que vocal.

El ámbito utilizado en el saxofón soprano en esta sección, comprende la amplitud de hasta una 10^{ma}, alcanzando el clímax de su sección en el compás número 4 donde llega a la nota Re en registro agudo, apoyado con la indicación *fortissimo*.



La nota más grave se puede apreciar en los compases numero: 1 – 2 – 6 – 7. Siempre utilizada en forma de bordadura cromática, apreciaremos el ejemplo en los dos primeros compases de la obra.



El salto más amplio en esta melodía lo encontramos en la unión entre el compás 3 y 4, donde se maneja un salto de 5 disminuida.



La textura musical de esta sección está presentada de forma homofónica por los demás saxofones (alto, tenor y barítono), aunque más adelante el saxofón alto y soprano cambiaran de roles.

En la segunda frase la melodía a cargo del saxofón alto, presenta un gran uso de escalas cromáticas, las cuales podemos encontrar en los compases número 10 – 12 – 14. Estas escalas están indicadas con ligaduras, mientras los usos de los otros cromatismos están ligados de a dos corcheas o separadas. Este uso de cromatismos descendentes buscar generar una distensión melodía de forma implícita, pero acá está apoyada por indicaciones de tempo y dinámica para hacer más clara y precisa la intención del compositor.

Se toma como intervalo más amplio los saltos de 3ras, las cuales son notas principales de la armonía, cc 9.

El ámbito utilizado en este periodo abarca desde un Si# medio (compás 9) hasta un Si agudo (compás 10).

Allegro

5.2.3. Sección B.

Análisis armónico

En esta sección es modulante y está dividida en dos periodos simples simétricos, el primero de ellos comprendido de los compases 19 – 25 en tonalidad de Sol y el segundo periodo entre los compases: 26 – 33 en tonalidad de Sib. A nivel armónico se hace uso de acordes de paso, un acorde aumentado, un sustituto tritonal y la progresión ii-V7-relacionado.



Allegro

Am7 D7 Bbm7 G6/Bb Bdim Am7 Am6/E D7(9) Gmaj7(9) G6/D

Moderato

Gmaj7 Am7 Bbm7 Cm7 F7 Bbmaj7 Bb Ebmaj7 Em7(5) E7 Daug D7

Análisis melódico.

El primer periodo está a cargo del saxofón soprano donde emplea un registro de 5J, siendo un Do# agudo su nota más aguda (compás 19) y un Fa# como su nota más grave (compases 22-24-25).



Emplea el uso de grados conjuntos y dos saltos de 3ra como intervalo más amplio.



El acompañamiento presentado por los otros saxofones, busca mantener la estabilidad del pulso.



En el segundo periodo la melodía es tomada por el saxofón tenor, en el cual maneja grados conjuntos e intervalos cuya mayor extensión será de tercera, generando de esta manera que la melodía tenga un carácter más vocal y expresiva.



El ámbito empleado por el saxofón tenor es de una 8J, va desde un Mi grave, hasta un Mi medio.



5.2.4. Sección B'.

Análisis armónico.

Esta sección es muy similar a la anterior, la melodía está a cargo de los saxofones soprano y tenor, está compuesta de dos periodos simples simétricos y el uso de secuencias melódicas (cada 4 compases) se puede apreciar de mejor manera.



Allegro

D7 Am7 D7 Cdim Bbm7 G6Bb Bdim Am7 D7 Gmaj7 G6/D

34 *accel.*

Soprano Sax

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax

f

f

f

f

The image shows a musical score for four saxophone parts: Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The score is in 4/4 time and features a complex harmonic structure. A yellow bar highlights a phrase of 8 measures, and a blue bar highlights a period of 8 measures. The tempo is marked 'Allegro' and 'accel.'. The dynamics are marked 'f' (forte). The key signature is two sharps (F# and C#). The harmonic progression is D7, Am7, D7, Cdim, Bbm7, G6Bb, Bdim, Am7, D7, Gmaj7, G6/D. The Soprano Sax part starts with a melodic line, while the other parts provide harmonic support.

Análisis melódico.

El primer periodo de esta sección es muy similar a la sección anterior, presenta un solo cambio a nivel melódico y este se encentra en el compás 40.

En el compás 34 se emplea una escala cromática ascendente que nos lleva al clímax de este periodo.

En el segundo periodo la melodía del tenor utiliza un registro de 5J, donde su nota más grave es un Re medio y la más aguda un La. El intervalo más amplio que maneja es de 3ra y la indicación de dinámica va descendiendo de igual manera que el tempo.

Es importante resaltar que durante este periodo es el único momento de la obra que es ejecutada por 3 saxofones y no por el cuarteto completo, en este caso el saxofón soprano permanece en silencio.

The image shows a musical score for four saxophones: Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It is divided into two sections: **Moderato** (measures 42-45) and **Lento** (measures 46-47). The tempo is marked as *a tempo* at the beginning of the Moderato section. The Soprano Saxophone is silent throughout. The Alto Saxophone plays a melodic line starting in measure 43. The Tenor Saxophone plays a melodic line starting in measure 42. The Baritone Saxophone plays a melodic line starting in measure 42. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*. Performance markings include *rit.* (ritardando) at the beginning of the Tenor Saxophone part.

5.2.5. Sección C.

Análisis armónico.

Esta sección se encuentra en tonalidad de Do, y está compuesta de dos periodos simples simétricos. El primer periodo la melodía es ejecutada por frases, la primera de ellas por el saxofón tenor y la segunda por el saxofón alto. El segundo periodo está a cargo del saxofón soprano y más adelante está indicado el cambio de tempo para conectar con la sección A. Se emplea marcadamente el uso de la progresión ii7-V7, pero en varias ocasiones no resuelve esta misma, sino que extiende su resolución por unos compases más.



Allegro
Dm7(11) G7 G7/F Em7 Am7 Em7(11) A7 A/G Dm/F Dm7

53

Soprano Sax *mf*

Alto Sax *mf*

Tenor Sax *f*

Baritone Sax *mf*

Moderato **Lento**

Dm7 D4dim Em7 Am7 D7(9) Am6 Dm7 G7 G7(13) C Cmaj7 Am6 AmG

61

Soprano Sax *f*

Alto Sax *mf*

Tenor Sax

Baritone Sax

D.S. al Fine

Análisis melódico.

En la melodía del saxofón tenor se puede apreciar el uso de grados conjuntos y un salto de 4J al final de la frase. Este primer periodo sigue con la misma intensidad y carácter que la empleada en la sección B, muy tranquilo y melancólico.

Allegro ♩=160

53

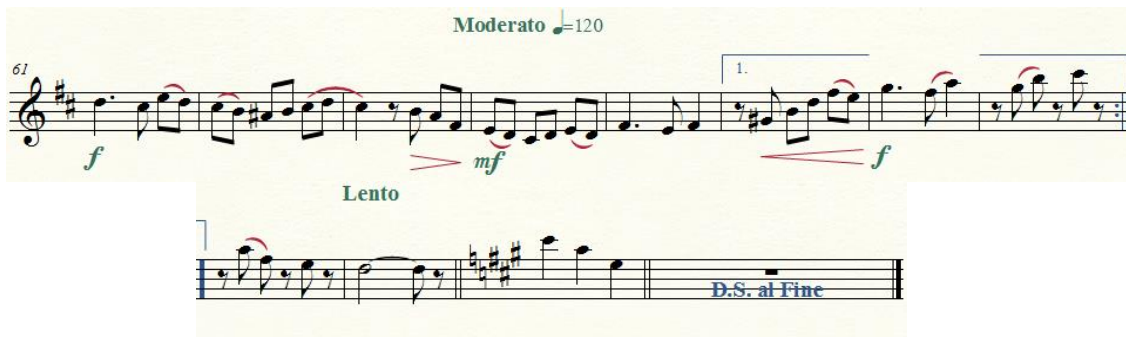
f

En el compás 57 la melodía es ejecutada por el saxofón alto, donde se observa una clara imitación de la melodía presentada anteriormente por el saxofón tenor.

57

f

La melodía del segundo periodo de esta sección es interpretada por el saxofón soprano. Esta sección es la que maneja el registro más amplio en toda la obra, debido a que utiliza las dos octavas del instrumento. El manejo melódico utilizado en esta sección se basa principalmente en el uso de grados conjuntos y saltos de terceras, resaltando las notas representativas de los acordes.



La nota más grave se encuentra en el compás 64, donde se llega a un Do# en forma de bordadura.



El clímax de esta sección se encuentra en el compás 68, justo en el último compás antes de la repetición de la sección lo que va generando una tensión que resolverá en la melodía del tenor.

La nota a la que se hace referencia es un Do# agudo.



En el compás 71 aparece de nuevo la armadura de Mi menor (Em) y una serie de acordes que son ejecutados en bloque por el cuarteto, que sirven de puente para llevarnos por última vez a la sección A, en donde se encuentra el final de la obra.

71

Soprano Sax

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax

D.S. al Fine

6. SISTEMATIZACIÓN DE EJERCICIOS.

Los ejercicios propuestos en este trabajo nacen a partir del análisis musical realizado a las obras del maestro León Cardona, *Optimista* y *Melodía Triste*. Dicho estudio arrojó varias características que se tomaron como referencia para el desarrollo musical de los saxofonistas. Los ejercicios buscan afianzar elementos técnicos que son necesarias para el trabajo y desarrollo de cada persona.

Los ejercicios son presentados en el siguiente orden:

- Articulaciones
- Registro y digitación
- Flexibilidad.

Sin embargo, el orden propuesto de los ejercicios puede estar sujeta a cambios, debido a que las necesidades de cada persona son diferentes. Estos ejercicios pretenden brindar herramientas y opciones de estudio para los saxofonistas, y a su vez, llegar a ser un material de consulta para otros instrumentistas y profesores.

6.1. Articulación.

Según el Diccionario Oxford de la música la articulación hace referencia al (...) “grado de separación de cada sonido en la ejecución de notas sucesivas” (...) (Latham, 2008, pág. 117). Cabe resaltar que la articulación es uno de los elementos musicales que propician y conllevan al fraseo y a la distinta interpretación de las obras, cada estilo tiene de forma implícita o explícita las indicaciones de articulación.

Las articulaciones se pueden dividir en dos categorías: 1. Articulación 2. Énfasis. *Staccatissimo* significa que la duración de las notas es extremadamente corta. *Staccato* significa duración corta o más exactamente dura la mitad del valor de la nota escrita. *Tenuto o portato* indica que la nota debe tener el valor completo de duración en la ejecución y/o también puede significar un énfasis no tan marcado en la nota. *Acento* esta indicación ya indica un estrés o énfasis sobre la nota. *Marcato* significa que el énfasis realizado en la nota debe ser muy fuerte.¹³

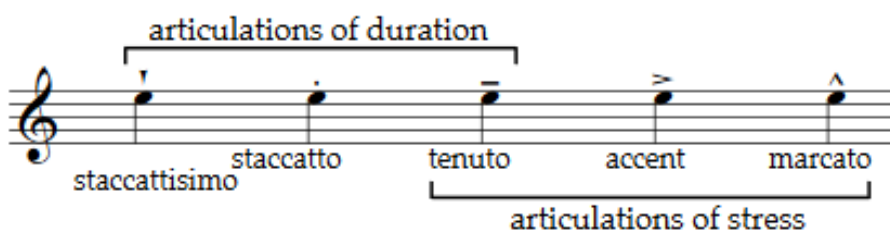


Ilustración 16: Fuente *High Yield Music Theory, Vol 1: Music Theory Fundamentals, Section 1.9, Dynamics, Articulations, Slurs, Tempo, Markings*

Las articulaciones de énfasis y duración pueden unirse con el fin de crear nuevas sonoridades en la música. Las Ligaduras son escritas con dos propósitos, el primero de estos para unir la duración de dos o más figuras, siempre y cuando sea la misma nota, la otra forma de ligadura es de frase o expresión, donde se articula únicamente al inicio de esta misma.



Ilustración 17: ligadura duración

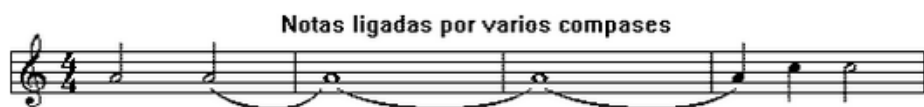


Ilustración 18: ligadura duración.

Fuente: <http://www.aprende-gratis.com/teoria-musical/curso.php?lec=ligadura-puntillo>

¹³ LearnMusicTheory.net
<http://learnmusictheory.net/fundamentals/index.asp?FileName=01%2D01%2D09%2DDynamicsArticulations>



Ilustración 19: Ligadura Frase
Fuente: <https://academia-arsnova.com/Ligaduras.htm>

La articulación en los instrumentos de viento, en este caso de saxofón, se produce a partir del contacto de la lengua con la caña y puede ser ayudada con el flujo de aire. Este contacto varía dependiendo de la articulación escrita, puede ser de forma muy delicada o muy marcada. La velocidad es otro papel importante en la articulación, debido a que la lengua se va a ver limitada a mayor velocidad, lo que también puede generar falta de precisión y sincronía entre los dedos y la lengua.

Los ejercicios propuestos a continuación emplean articulaciones como: ligaduras, acentos, staccatos, portatos y la articulación simple (nota sin ninguna indicación). Que buscan ir desarrollando las diferentes capacidades técnicas en los estudiantes e intérpretes del saxofón.

Ejercicio N°1

Ejercicio basado en la línea melódica de la sección C del pasillo Melodía Triste y se basa en secuencias de 3 compases que van ascendiendo progresivamente empleando el registro grave y medio del instrumento, donde se busca desarrollar la combinación entre articulación simple (detaché) y notas ligadas en grupos de dos y tres notas.

Este ejercicio está pensado para estudiantes de semestres iniciales (1er), se sugiere realizarse a una velocidad rápida (*Vivace*) 140-160 bpm, buscando la homogeneidad del sonido y la precisión rítmica, respetando la duración de cada figura escrita.

Ejercicio N° 1 Articulaciones

$\text{♩} = 140 - 160$

6

11

Ejercicio N°2

Ejercicio donde se encuentran tres tipos de articulaciones simples, ligaduras y staccatos, al igual que uso de cromatismos en el registro medio y agudo del instrumento. Todo esto implica un conocimiento más amplio de la digitación y la precisión a la hora de articular las notas, procedimientos que se van reforzando con el paso del tiempo, por lo que está pensado para estudiantes de 2do semestre en adelante. Se sugiere realizarlo a una velocidad de 120-140 bpm , o más, si la claridad y calidad sonora del instrumento lo permite.

Ejercicio N°2 Articulaciones

♩ = 120 - 140

The musical score consists of three staves of music in 3/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as ♩ = 120 - 140. The first staff contains measures 1 through 5. The second staff, starting at measure 6, continues the piece with various articulations including slurs, staccato marks, and accents. The third staff, starting at measure 11, concludes the exercise with a final cadence. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs or staccato marks, and includes chromatic passages.

Ejercicio N°3

Como resultado del análisis realizado al pasillo Melodía Triste, se pudo observar el uso de cromatismos y secuencias, por lo que se tomaron como referencia para la creación de este ejercicio.

Está diseñado para estudiantes de 2do semestre en adelante, debido a que se emplea el registro medio y grave, con ligaduras y staccatos. Este ejercicio pretende la potenciar la agilidad, puesto que algunas obras que hacen parte del repertorio clásico del saxofón y música tradicional colombiana incluyen este tipo de articulaciones, por lo que se sugiere realizarlo a una velocidad de 140-150 bpm con una sola respiración.

Ejercicio N°3 Articulaciones

♩ = 140 - 160

6

11

Ejercicio N°4

La progresión ii7-V7-relativo es muy empleada por el maestro León Cardona en sus obras, por lo que se tomó como referencia para el diseño de este ejercicio. Pensado para estudiantes de 4to semestre en adelante en el que se utilizaron los arpeggios correspondientes al cifrado y se añadieron ligaduras, staccatos y acentos en los tres registros del saxofón. Estos ejercicios cifrados pueden ayudar a generar pensamiento armónico en los instrumentistas melódicos, ya que les brindará mayor información sobre lo que están tocando y no se quedarán simplemente en repetir notas al azar. Ejercicios como este pueden servir como base para el estudio de progresiones armónicas y llegar a tener variaciones con el fin de generar una mejor conducción de los acordes.

Ejercicio N°4 Articulaciones

♩ = 120-150

Am7 D7 G Gm7 C7

5 F Fm7 Bb7 Eb Ebm7 Ab7

9 Db C#m7 F#7 Bb Bbm7 E7

13 A7 D7 G

Ejercicio N°5

Este ejercicio está diseñado para estudiantes de 4to semestre en adelante donde se trabajan los arpeggios de cada grado de la escala y a su vez puede ser transportado a cualquier tonalidad mayor o menor. Se busca que el staccato sea corto y rápido debido al tempo recomendado para la ejecución del ejercicio (120-140 bpm). Se tomó como referencia la obra Optimista y el bloque rítmico-melódico que ejecuta el cuarteto completo en la parte final de la sección C de esta obra. La articulación dos corcheas picadas y dos ligadas, o viceversa, son comunes en varios géneros musicales tanto del folclor colombiano como latinoamericano, por esta razón se busca que la ejecución sea lo más exacta a lo que está escrito en el ejercicio.

Ejercicio N°5 Articulaciones

♩ = 120 - 140

7

13

19

25

31

Ejercicio N°6

Ejercicio basado en los patrones rítmicos encontrados en las dos obras analizadas, pensado para estudiantes de 3er semestre, debido al uso de las diferentes articulaciones y combinaciones presentadas en el ejercicio. Se recomienda realizarlo a una velocidad de 130-160 bpm, cuidando la calidad sonora en todos los registros del instrumento y la duración de cada figura.

Ejercicio N°6 Articulación

♩ = 130-160

The musical score consists of four staves of music in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as ♩ = 130-160. The first staff contains measures 1-4, the second staff measures 5-8, the third staff measures 9-12, and the fourth staff measures 13-16. The music features various articulations including accents (>), slurs, and breath marks (v). The notes are primarily eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes and quarter rests.

6.2.Digitación y Registro.

El saxofón es un instrumento que gracias al desarrollo industrial ha sacado provecho de los cambios que este desarrollo conlleva a nivel industrial. Esta evolución le ha permitido implementar en el instrumento diferentes *llaves* o *platillos*, que dan opciones para ejecutar un mismo sonido.

El diccionario Oxford de la música define la digitación como: *“Notación numérica que aconseja los dedos que pueden usarse en una ejecución. (...) En muchos otros instrumentos, la digitación se refiere a la forma de producción de la nota requerida y, por lo mismo, rara vez se indica por escrito.”*

En la ilustración N°20 se puede apreciar las diferentes letras y números de cada llave, lo que permitirá especificar en la parte superior de cada pasaje la posición sugerida para la interpretación, pensada en la comodidad y naturalidad a la hora de tocar diferentes pasajes virtuosos.

LLAVES Y PLATILLOS

CHAVES E ORIFICIOS

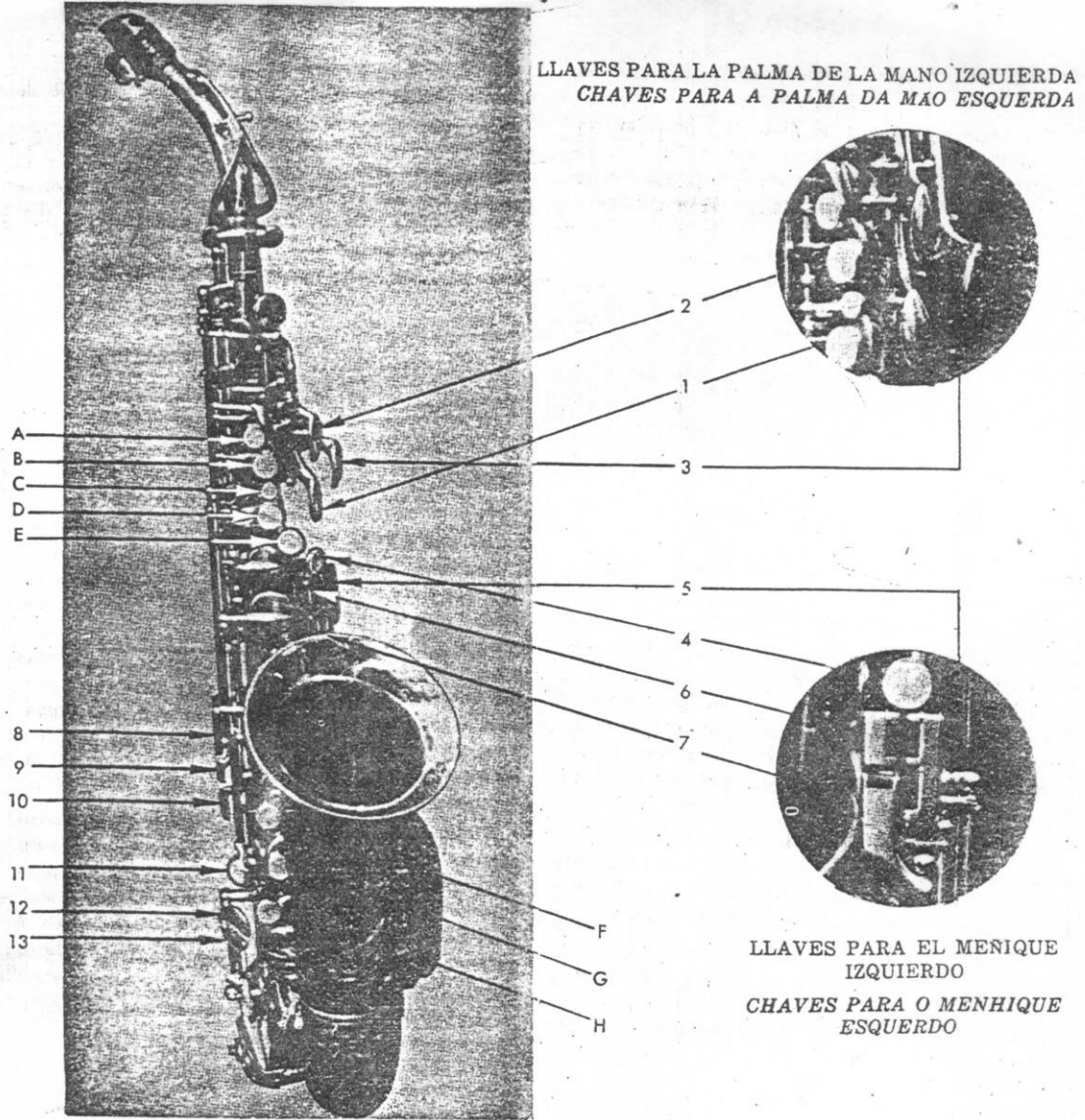


Ilustración 20: Indicación de digitación.
Fuente Jymmi Dorsey método para saxofón.

Ejercicio N°1.

Se tomó como referencia el acompañamiento realizado por los saxofones en la sección B del pasillo Melodía triste al igual que algunos giros armónicos presentes en la misma sección para la creación de este ejercicio. Pensado para estudiantes de 1er semestre con el fin de trabajar el registro grave del instrumento y procurar que la calidad sonora del instrumento sea uniforme en todas las notas sin generar ningún tipo de alteración en el ataque. Se tomó Fa mayor como tonalidad debido a que la nota más baja para el instrumento es un Sib.

La ejecución de intervalo Do – Mib, puede llegar a ser un poco complejo, por lo que se recomienda iniciar el estudio de forma lenta 100 bpm e ir aumentando la velocidad progresivamente hasta 130 bpm, al igual que realizar las dos digitaciones del Sib más comunes en el registro medio del instrumento (llaves B+C y B+D+10) realizando el ejercicio con cada digitación de inicio a final y alternándolas cuando ya sean dominadas por separado.

Ejercicio N°1 Digitación

♩ = 110-130

Cm7 F7 B \flat Dm7

5 G7 Cm7 F7 B \flat

9 Gm7 C7 F F

Ejercicio N°2.

Ejercicio basado en la secuencia melódica presentada en la sección C del pasillo Melodía Triste. Pensado para estudiantes de 2do semestre para el estudio de cromatismos descendentes y ascendentes a los cuales se les sugiere una digitación específica con el fin de facilitar el ejercicio, evitar el movimiento excesivo de los dedos y generar una igualdad sonora en el instrumento. Se recomienda realizarlo a una velocidad de 160-180 bpm, lo cual exige una mayor precisión a la hora de la ejecución.

Ejercicio N°2 Digitación

♩ = 160 - 180

T 5 13

11

9 10 9

16

Ejercicio N°3.

Ejercicio diseñado para estudiantes de 3er semestre en adelante en donde se trabaja el registro agudo del saxofón. No se sugiere posiciones con el fin de que el intérprete realice las dos formas posibles de digitación las notas Mi – Fa – Fa# (véase pág.54), esta decisión se tomó debido a la variación en las referencias de los instrumentos, debido a que algunos saxofones traen una llave de Fa# agudo y otros no, en ese caso toca realizarlo la llave número 10. El ejercicio busca un sonido homogéneo, donde se logre proyectar sin tensión alguna y se sugiere realizarlo a 120-140 bpm.

Ejercicio N°3 Digitación

♩ = 120-140

6

12

Ejercicio N°4

Este ejercicio está diseñado en base a la sección A del pasillo Melodía Triste, el cual maneja bordaduras cromáticas de forma descendente y algunos cromatismos, por lo que se realizaron diferentes variaciones melódicas al mismo patrón rítmico. Estudiantes de 3er semestre en donde las obras exigen mayor nivel técnico y el conocimiento de posiciones suplementarias es muy importante para la correcta interpretación, encuentran en este ejercicio un apoyo extra para comprender y desarrollar diferentes digitaciones.

Se recomienda realizar la digitación escrita en busca de la comodidad y calidad sonora en todo el registro del instrumento, ejecutando el ejercicio entre 120-160 bpm.

Ejercicio N°4 Digitación

The image shows a musical score for 'Ejercicio N°4 Digitación' in treble clef, 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as ♩ = 120-160. The score consists of three staves of music. Above the first staff, there are four vertical diagrams showing fingerings for specific notes: a 11-finger fingering for the first note, a 5-finger fingering for the second note, a 13-finger fingering for the third note, and another 11-finger fingering for the fourth note. Above the second staff, there are two vertical diagrams: a 10-finger fingering for the first note and an 11-finger fingering for the second note. Above the third staff, there are two vertical diagrams: an 11-finger fingering for the first note and another 11-finger fingering for the second note. The music features descending chromatic lines and various rhythmic patterns.

Ejercicio N°5

Ejercicio pensado para estudiantes de 3er semestre y basado en los patrones rítmicos encontrados en el bambuco Optimista, donde se busca trabajar todo el registro del instrumento, exigiendo en la ejecución una conciencia digital a cada persona, de forma que se sienta cómoda y lo realice de forma precisa. Es por esta razón que se da la libertad al estudiante de escoger una digitación propia, teniendo en cuenta las sugerencias dadas en los ejercicios anteriores. Los intervalos amplios suelen ser difíciles de ejecutar debido al cambio de posición de la mano o los dedos, de tal manera que se sugiere realizarlo inicialmente a una velocidad de 120 bpm e ir incrementando de a pocos el tempo.

Ejercicio N°5 Digitación

The musical score for Exercise 5 Digitation is presented in three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 120-140. The music is written in a treble clef with a 3/4 time signature. The first staff contains measures 1 through 4, featuring a sequence of eighth and quarter notes with various accidentals and slurs. The second staff starts at measure 5 and continues to measure 8, showing more complex rhythmic patterns and intervals. The third staff concludes the exercise at measure 9, ending with a double bar line. The key signature is one flat (Bb), and the overall style is that of a technical exercise for a bamboo instrument.

6.3.Flexibilidad.

La flexibilidad es un término muy usado por los músicos, pero en realidad no saben definirlo. Definida por Williams (2003) como (...) “*la propiedad que tenemos los ejecutantes de poder cubrir con nuestras características físicas propias un rango determinado dentro del rango del instrumento*” (...) es decir que cada persona es única y posee sus rangos específicos a nivel de registro a la hora de interpretar un instrumento, lo que le permitirá desempeñar roles únicos a la hora del ensamble o muestra de algún trabajo musical.

Estas condiciones fisiológicas no son solo lo que permite que la flexibilidad se desarrolle, otros factores también se ven involucrados en cuanto a la ejecución de intervalos y pasajes musicales, que implican (...) “*la posición de la embocadura, la zona de vibración, la postura de la lengua, el flujo de aire*” (...) (Williams, 2003, pág. 5).

La embocadura desempeña un rol importante a la hora de la ejecución, debido a que esta es la que define el sonido resultante de la interpretación de un instrumento, una embocadura muy rígida dificulta la ejecución de intervalos amplios y una embocadura blanda dañará la calidad del sonido, es por esto que se debe buscar un punto intermedio que permita la ejecución de todo el registro del instrumento de manera cómoda y con una sonoridad homogénea. Un ejercicio muy importante para trabajar la embocadura y su firmeza es el de realizar notas largas y *overtones*.

Ejercicio N°1

Este ejercicio pretende crear conciencia para los instrumentistas de 1er semestre en la ejecución de los diferentes intervalos desde 3ra hasta 8va, el cual busca mantener un sonido homogéneo en especial en los intervalos más amplios. Se apoya este ejercicio con una secuencia de armónica de dominantes y el mismo patrón rítmico extraído del bambuco *Optimista*. El ámbito empleado en este ejercicio es de una 9na, en el registro grave y medio del instrumento. Se recomienda que se realice a una velocidad de 120-140 bpm.

Ejercicio N°1 Flexibilidad

♩ = 120-140

The musical score consists of three staves of music in 3/4 time, with a tempo of 120-140 bpm. The key signature has one flat (Bb). The rhythm is a sequence of eighth notes and quarter notes. The chords are: D7, G, G7, C, C7, F, F7, Em, E°7, F, F.

5

9

Ejercicio N°2

Ejercicio basado en la secuencia ritmo-melódica de la sección C del pasillo Melodía Triste y pensado para estudiantes de 1er semestre, en donde se trabajan intervalos desde 3ras hasta 8vas de forma ascendente y descendente. Se sugiere el estudio riguroso con la ejecución de algunos intervalos descendentes en los que el sonido puede cortarse por diferentes factores, como lo puede ser la columna de aire o la desigualdad en el movimiento de los dedos, al igual que respetar la duración de cada figura. La indicación propuesta para su ejecución es de 120 – 140 bpm.

Ejercicio N°2 Flexibilidad

♩ = 120 - 140

7

13

19

Ejercicio N°3

En este ejercicio se mezcla la articulación sencilla y las ligaduras para trabajar flexibilidad y se realiza el acompañamiento armónico basado en la sección la sección C del bambuco Optimista, por lo que la línea melódica son arpeggios articulados, resaltando los intervalos de 3ra-5ta-8va. Se realizó para estudiantes de 2do semestre en adelante, donde se hace énfasis en respetar la duración de cada corchea presentada en el ejercicio, en especial no cortar la segunda corchea que está ligada de cada grupo. Se sugiere realizar a un tiempo de 140-160 bpm.

Ejercicio N°3 Flexibilidad

♩ = 140 - 160

The musical score is written in 3/4 time with a tempo of 140-160 bpm. It consists of four systems of music, each with a key signature change and a specific chord indicated above the staff. The chords are: Fm, Bbm, Eb7, Ab, Db7, G7, Cm7, C7, and F. The melody is composed of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together and others tied across measures. The accompaniment is a simple harmonic pattern of eighth notes.

Chords indicated in the score: Fm, Bbm, Eb7, Ab, Db7, G7, Cm7, C7, F.

Ejercicio N°4

Este ejercicio está basado en una progresión armónica y secuencia rítmica presentada en el bambuco Optimista, en el cual se presentan diferentes intervalos ligados de forma ascendente y descendente. Se indican dos tipos de ligaduras, de prolongación y fraseo, lo cual pretende que se realice la duración exacta de cada figura sin generar ningún tipo de acentuación. Se recomienda trabajarlo en estudiantes de 3er semestre en adelante debido al manejo armónico extraído del análisis y realizarlo a una velocidad entre 110 – 130 bpm.

Ejercicio N°4 Flexibilidad

♩ = 110-130

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1-4 with chords Bb, Eb, Gm7, and Fm7. The second staff contains measures 5-8 with chords E dim, Ebm7, Ab7, and Db6. The third staff contains measures 9-12 with chords Db7, C7, F7, Bb, and Bb. The melody features various slurs and ties, including a phrase slur in measure 1 and a phrase slur in measure 9. The tempo is marked as 110-130 bpm.

B \flat Eb Gm7 Fm7

E dim Ebm7 Ab7 Db6

Db7 C7 F7 B \flat B \flat

Ejercicio N°5

Este ejercicio ha sido propuesto para estudiantes de 4to semestre de manera que abarque la mayoría de intervalos vistos en esta sección. Es un ejercicio que una vez ejecutado en la tonalidad propuesta se puede transportar a diferentes tonalidades mayores o menores, con el fin de generar agilidad mental para transportar secuencias melódicas, si se realiza un estudio más a fondo se ve el cambio armónico a partir del compás #8. Se recomienda ejecutarlo a una velocidad inicial de 150 bpm y a medida que se va progresando se va incrementando la velocidad hasta 190 bpm siempre manteniendo la relajación a la hora de tocar.

Ejercicio N°5 Flexibilidad

♩ = 150 - 190

6

12

CONCLUSIONES

- Los ejercicios propuestos no son la solución a todos los problemas que se presentan a la hora de ejecutar un instrumento, sino que son herramientas sujetas a cambios con el fin de mejorar problemas específicos de cada intérprete.
- El trabajo analítico musical de grandes compositores se hace necesario para entender mejor el contexto y concepto musical de las obras realizadas por ellos, lo que genera en los instrumentistas una conciencia global de lo que sucede a su alrededor y le posibilita mejorar la interpretación y estilo musical.
- El estudio de los ejercicios ayuda en el avance técnico individual, lo que conlleva a que el montaje grupal de las obras trabajadas sea más sencillo, productivo y arroje un buen resultado.
- La riqueza musical encontrada en las diferentes obras del maestro León Cardona permite ver el avance que se ha generado en la construcción y evolución musical de ritmos representativos como lo son el bambuco y el pasillo.
- Cualquier género musical brinda herramientas de formación a los músicos, el aprendizaje siempre está en cada acción que se realice, ya sea de tipo analítico o de ejecución.

BIBLIOGRAFÍA

- Avella, G. A. (2014). *CREACIÓN DE LA OBRA “ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”, BASADA EN LOS GÈNEROS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL COLOMBIANA: PASILLO, PAJARILLO, CURRULÁO Y CUMBIA*. Santiago de Cali: UNIVERSIDAD DEL VALLE, FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS.
- Caicedo Rojas, J. (1942-66 / 1969-71.). *Textos sobre música y folklore (2 vol.)*. *Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia*. Bogotá.: Instituto Colombiano De Cultura, 1978, volumen I p. 21-32. .
- Córdoba, M. N., & Monsalve , C. (s.f.). *TIPOS DE INVESTIGACIÓN: Predictiva, proyectiva, interactiva, confirmatoria y evaluativa*.
- Dorsey, J. (s.f.). *Metodo para Saxofón, una escuela de ejecución ritmica moderna*. Buenos Aires: Ricordi Americana .
- Espitia , J. U. (2010). *Antología de obras para clarinete de musica Andina colombiana: análisis y recomendaciones interpretativas*. Medellin, Antioquia, Colombia.
- Garzón, F. (2013). *El cuarteto de saxofones como espacio de formación para músicos solistas*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- González, M. A. (2002). FOLCLORE, MÚSICA Y NACIÓN: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas*, 219-231.
- Hernández Salgar, O. (2007). *Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia*. *Latin American Music Review*, Vol 28, No 2. pp. 242-270.
- Holton, I. F. (s.f.). *La Nueva Granada: veinte meses en los Andes*.

- Ingham, R. (1998). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klosé, H. (s.f.). *Metodo completo para todos los saxofones*. Ricordi.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Mexico DF: Fondo de Cultura Economica .
- Londoño, L. A., & Castro, J. G. (2-4 de Noviembre de 2011). *Universidad ICESI*. Obtenido de https://www.icesi.edu.co/congreso_sociologia/images/ponencias/13-Areiza-Garcia-%20Bambucos%20tradicion%20y%20modernidad.pdf
- Lorena Andrea Areiza Londoño, J. F. (s.f.). LOS NUEVOS BAMBUCOS, ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD. *CONGRESO NACIONAL DE SOCIOLOGIA*.
- Mejía Vallejo, A. A. (2009). *Tres bambucos andino-antioqueños para banda de vientos*. Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes. (Tesis de grado).
- Melo, M. E. (2012). *MÚSICA NACIONAL: EL PASILLO COLOMBIANO*. Bogotá.
- Mira, I. (7 de 05 de 2011). *Israel Mira_ Didáctica, investigación e interpretación* . Obtenido de <http://israelmirasax.blogspot.com.co/2011/05/la-ensenanza-del-saxofon-finales-del.html>
- Morales, G. A. (1973). *La Música Floklórica Colombiana*. . Bogotá. : Dirección de divulgación cultural, Universidad Nacional de Colombia.
- Ossa, C. E. (2009). *COMPOSICION Y PRODUCCION DE BAMBUCOS Y PASILLOS BASADO EN ESTILO MUSICAL BOGOTANO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX*. Bogotá: PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA, FACULTAD DE ARTES. .
- Perdomo, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza & Janes.
- Restrepo Duque, H. (1986.). *A mí Cánteme un Bambuco*. . Medellín. : Autores.

- Revelo, J. (2012). *León Cardona García: Su aporte a la Música de la zona Andina Colombiana*. EAFIT, Antioquia. Medellín: EAFIT.
- Santamaria, C. (S.F.). *El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un analisis historico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos*.
- Torres Torrente, B. (1875). *Las dos enlutadas*. Bogotá: El vergel colombiano.
- Torres, K., & Torres , T. (2016). *La Huella Del León*. Bogotá : Universidad Pedagogica Nacional.
- Valencia, E. (2010). Caimaré: The saxophone at the Crossroads of Colombian music. *Artes la revista*, 126-142.
- Villafruela, M. (s.f.). *EL SAXOFÓN Una mirada a su historia y su presencia en la creación contemporánea en Chile*.
- Williams, E. D. (2003). *La Flexibilidad*.