

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ  
FACULTAD DE BELLAS  
ARTES  
ESCUELAS DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

SURGIMIENTO DEL DEPARTAMENTO DE MÚSICA, ESCUELAS DE  
INSTRUMENTO MUSICAL Y MÚSICA Y POSTERIOR CREACIÓN DE LA  
CATEDRA DE SAXOFÓN, EN LA UNIVERSIDAD DE PANAMÁ

POR:  
RAÚL JAÉN

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2025

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ  
FACULTAD DE BELLAS  
ARTES  
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

SURGIMIENTO DEL DEPARTAMENTO DE MÚSICA, ESCUELAS DE INSTRUMENTO MUSICAL Y MÚSICA Y POSTERIOR CREACIÓN DE LA CATEDRA DE SAXOFÓN, EN LA UNIVSERSIDAD DE PANAMÁ

POR:  
RAÚL JAÉN

Trabajo de graduación para Optar al título de Licenciado en Bellas Artes con especialización en Instrumento Musical: Saxofón

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2025

Firmas del Tribunal Examinador

---

Profesor Asesor

---

Jurado

---

Jurado

## **DEDICATORIA**

Dedicado a la memoria y a aquellos quienes, incluso en vida, han contribuido a mi crecimiento personal y profesional. Que esto sea un testimonio de que sus buenos deseos y ánimos no hayan caído en saco roto.

Los quiero y aprecio profundamente.

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco, en primer lugar, a Dios por permitirme llegar hasta este momento, el cual representa un hito significativo en mi formación profesional y constituye, además, la puerta hacia futuros logros.

Mi más sincero agradecimiento a mi familia, cuyo apoyo incondicional ha sido fundamental a lo largo de mis años de carrera.

A mis amigos, compañeros de estudio y docentes, quienes han sido una fuente constante de aprendizaje y a quienes valoro profundamente por las lecciones que me han brindado, las cuales atesoraré siempre.

## ÍNDICE GENERAL

<b>DEDICATORIA</b> .....	<b>iii</b>
<b>AGRADECIMIENTO</b> .....	<b>iv</b>
<b>ÍNDICE DE CUADROS</b> .....	<b>vi</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b> .....	<b>vii</b>
<b>ÍNDICE DE ANEXOS</b> .....	<b>x</b>
<b>RESUMEN</b> .....	<b>xi</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I</b> .....	<b>3</b>
Surgimiento del departamento de Música, Escuelas de Inst. musical y música y posterior creación de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Panamá ....	4
<b>CAPÍTULO II</b> .....	<b>11</b>
Repertorio para presentar y sus compositores .....	12
2.1 Paul Creston .....	13
2.2 Lawson Lunde.....	15
2.3 Paule Maurice.....	17
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>20</b>
Análisis y observaciones considerables del repertorio presentado.....	21
3.1 Sonata para saxofón OP.19.....	21
Cuadro n°1: Sonata de Paul Creston.....	21
Estructura general del primer movimiento.....	21
Cuadro n°2: Sonata de Paul Creston .....	29
Estructura general del segundo movimiento .....	29
Cuadro n°3: Sonata de Paul Creston .....	33
Estructura general del tercer movimiento .....	33
3.2 Sonata para Saxofón Alto y piano.....	46
Lawson Lunde (1959) .....	46
Cuadro n°4.....	46
Cuadro n°5.....	53
Cuadro n°6.....	55
3.3 Tableaux de Provence .....	59
Cuadro n°7.....	59

Cuadro nº8.....	62
Cuadro nº9.....	63
Cuadro nº10.....	64
Cuadro nº11.....	65
<b>CAPÍTULO IV</b> .....	<b>67</b>
Recomendaciones para afrontar el repertorio.....	68
4.1 Sonata OP. 19 (1935).....	68
4.2 Sonata para saxofón alto y piano.....	71
4.3 Tableaux de Provence .....	76
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>79</b>
<b>REFERENCIAS</b> .....	<b>80</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>81</b>

## ÍNDICE DE CUADROS

<b>Cuadro 1.</b> Sonata de Paul Creston. Estructura general del primer movimiento. ....	21
<b>Cuadro 2.</b> Sonata de Paul Creston. Estructura general del segundo movimiento.....	27
<b>Cuadro 3.</b> Sonata de Paul Creston. Estructura general del tercer movimiento. ....	31
<b>Cuadro 4.</b> Sonata de Lawson Lunde. Estructura general del primer movimiento (Macro forma)43	
<b>Cuadro 5.</b> Sonata de Lawson Lunde. Estructura general del segundo movimiento. ....	49
<b>Cuadro 6.</b> Sonata de Lawson Lunde. Estructura general del tercer movimiento. ....	51
<b>Cuadro 7.</b> Tableaux de Povençe. Estructura general del primer movimiento. ....	55
<b>Cuadro 8.</b> Tableaux de Provence. Estructura general del segundo movimiento.....	57
<b>Cuadro 9.</b> Tableaux de Provence. Estructura general del tercer movimiento. ....	57
<b>Cuadro 10.</b> Tableaux de Provence. Estructura general del cuarto movimiento. ....	58
<b>Cuadro 11.</b> Tableaux de Provence. Estructura general del quinto movimiento.....	59

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Retrato de Paul Creston .....	13
<b>Figura 2.</b> Retrato de Lawson Lunde.....	15
<b>Figura 3.</b> Retrato de Paule Maurice.....	17
<b>Figura 4.</b> Sonata de Paul Creston. Compases 1 y 2.....	22
<b>Figura 5.</b> Sonata de Paul Creston. Compases 2 y 4.....	23
<b>Figura 6.</b> Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases del 11 al 13 .....	23
<b>Figura 7.</b> Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases 17 y 18.....	24
<b>Figura 8.</b> Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases del 22 al 25 .....	24
<b>Figura 9.</b> Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases 26 y 27 .....	24
<b>Figura 10.</b> Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases 30 y 31 .....	25
<b>Figura 11.</b> Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases. del 36 al 38.....	25
<b>Figura 12.</b> Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases del 56 al 59.....	26
<b>Figura 13.</b> Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases 68 y 69 .....	27
<b>Figura 14.</b> Sonata de Paul Creston. Segundo movimiento. Compases del 1 al 3.....	28
<b>Figura 15.</b> Sonata de Paul Creston. Segundo movimiento. Compases del 7 al 9.....	28
<b>Figura 16.</b> Sonata de Paul Creston. Segundo movimiento. Compases 13 y 14.....	29
<b>Figura 17.</b> Sonata de Paul Creston. Segundo movimiento. Compases 15 y 16.....	29
<b>Figura 18.</b> Sonata de Paul Creston. Segundo movimiento. Compases del 33 al 35.....	30
<b>Figura 19.</b> Sonata de Paul Creston. Segundo movimiento. Compases del 44 al 47.....	30
<b>Figura 20.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 0 al 3.....	32
<b>Figura 21.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases 13 al 16 .....	33
<b>Figura 22.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 21 al 23.....	33
<b>Figura 23.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. compases del 36 al 40.....	34
<b>Figura 24.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento, Compases del 45 al 49.....	34
<b>Figura 25.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. compases del 61 al 70.....	35
<b>Figura 26.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 71 al 78.....	35
<b>Figura 27.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 89 al 97.....	36
<b>Figura 28.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 121 al 132.....	37
<b>Figura 29.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 157 al 166.....	37
<b>Figura 30.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 176 al 179.....	38
<b>Figura 31.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento Compases del 204 al 214.....	39
<b>Figura 32.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 219 al 228.....	39

<b>Figura 33.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 229 al 233.....	40
<b>Figura 34.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento Compases del 234 al 243.....	40
<b>Figura 35.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 244 al 248.....	41
<b>Figura 36.</b> Tercer movimiento. Compases del 261 al 268.....	41
<b>Figura 37.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 169 al 172.....	42
<b>Figura 38.</b> Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 277 al 286.....	42
<b>Figura 39.</b> Sonata de Lawson Lunde. Primer Movimiento - Anacrusa del primer compás hasta el compás 3.....	44
<b>Figura 40.</b> Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases del 4 al 6.....	44
<b>Figura 41.</b> Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases del 24 al 28.....	45
<b>Figura 42.</b> Sonata de Lawson Lunde. Primer Movimiento. Compases del 39 al 41 en letra D de ensayo.....	46
<b>Figura 43.</b> Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases 49 y 50.....	46
<b>Figura 44.</b> Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases del 63 al 66.....	47
<b>Figura 45.</b> Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases del 67 al 73.....	47
<b>Figura 46.</b> Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases del 104 al 106.....	48
<b>Figura 47.</b> Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases 129 y 130 en J de ensayo.....	48
<b>Figura 48.</b> Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases del 155 al 158.....	49
<b>Figura 49.</b> Sonata de Lawson Lunde. Segundo movimiento. Compases del 0 al 3.....	50
<b>Figura 50.</b> Sonata de Lawson Lunde. Segundo movimiento. Compases del 33 al 35.....	50
<b>Figura 51.</b> Sonata de Lawson Lunde. Segundo movimiento. Compases del 51 al 54.....	51
<b>Figura 52.</b> Sonata de Lawson Lunde. Tercer movimiento. Compases 13, 14 y 15.....	52
<b>Figura 53.</b> Sonata de Lawson Lunde. Tercer movimiento. Compases del 22 al 25.....	52
<b>Figura 54.</b> Sonata de Lawson Lunde. Tercer movimiento. Compases del 38 al 40.....	53
<b>Figura 55.</b> Sonata de Lawson Lunde. Tercer movimiento. Compases del 52 al 54.....	53
<b>Figura 56.</b> Sonata de Lawson Lunde. Tercer movimiento. Compases del 66 al 73.....	54
<b>Figura 57.</b> Sonata de Paul Creston. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Primer movimiento. Compases del 3 al 8.....	62
<b>Figura 58.</b> Sonata de Paul Creston. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Primer movimiento. Compases del 101 al 106.....	63
<b>Figura 59.</b> Sonata de Paul Creston. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Tercer movimiento. Compases del 194 al 197.....	64
<b>Figura 60.</b> Patrón Rítmico de corcheas del pasaje ya presentado.....	64

<b>Figura 61.</b> Representación a manera de Semi corchea y corchea con puntillo del pasaje ya presentado.....	65
<b>Figura 62.</b> Representación a manera de corchea con puntillo y semi corchea del pasaje ya presentado.....	65
<b>Figura 63.</b> Representación a manera de tresillos del pasaje ya presentado.....	65
<b>Figura 64.</b> Sonata de Lawson Lunde. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Primer movimiento. Anacrusa al compás 1 hasta el primer pulso del compás 3 .....	66
<b>Figura 65.</b> Representación a manera de tresillo de negras, corcheas y negra del pasaje ya presentado.....	66
<b>Figura 66.</b> Sonata de Lawson Lunde. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Primer movimiento. Letra D de ensayo en compases 40 y 41.....	67
<b>Figura 67.</b> Sonata de Lawson Lunde. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Primer movimiento. Letra F de ensayo desde el compás 63 hasta el 66.....	67
<b>Figura 68.</b> Sonata de Lawson Lunde. Partituras Individuales de Saxofón Alto Eb. Primer movimiento. semi frase de compas 73 y 74.....	68
<b>Figura 69.</b> Sonata de Lawson Lunde. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Primer movimiento. Semi frase antecedente. Letra K de ensayo en compases 146 y 147.....	69
<b>Figura 70.</b> Representación a manera de tresillo de semi corcheas y semi corcheas del pasaje ya presentado.....	69
<b>Figura 71.</b> Sonata de Lawson Lunde. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Semi frase consecuente. Letra K de ensayo en compases 148 y 149.....	69
<b>Figura 72.</b> Sonata de Lawson Lunde. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Anacrusa al compás 1 hasta la primera mitad del compás 11.....	70
<b>Figura 73.</b> Sonata de Lawson Lunde. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Segundo Movimiento. Compases 10 y 11 .....	70
<b>Figura 74.</b> Tableaux de Provence. Partituras de Saxofón Alto. Primer movimiento. Compases 54 hasta el 58.....	71
<b>Figura 75.</b> Tableaux De provence. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Cuarto movimiento número 2 de ensayo en compases del 25 al 27.....	72
<b>Figura 76.</b> Representación a manera de tresillo de semi corcheas y seisillo de semi corcheas del pasaje ya presentado.....	72
<b>Figura 77.</b> Tableaux De Provence. Partituras de Saxofón Alto Eb. Cuarto Movimiento. Número 3 de ensayo en compases del 31 al 33.....	73

## ÍNDICE DE ANEXOS

Entrevista al profesor Armando Zúñiga Rodríguez -----	82
Entrevista al profesor Ignacio Serrano -----	86
Plano general del mecanismo del saxofón -----	92

## RESUMEN

Este trabajo de investigación presenta, a lo largo de sus páginas, una serie de recomendaciones sobre la ejecución de ciertos pasajes que pueden resultar complicados en tres obras muy conocidas del repertorio para saxofón clásico, como parte del proceso para optar al título de Licenciado en Bellas Artes con Especialización en Instrumento Principal Orquestal: Saxofón.

En el primer capítulo; se abordan los orígenes de la Educación en Panamá, comenzando con los primeros educadores: los misioneros que llegaron con la conquista española. Se exploran los inicios de la educación superior con la creación de la primera Universidad del Istmo, hasta llegar a los orígenes de nuestra casa de estudios superiores, sus facultades y el posterior surgimiento, del departamento de Música, que dio paso a la creación de la cátedra de saxofón en la Universidad de Panamá.

A continuación, se presenta una breve reseña de la vida de los compositores, acompañada de una descripción de las obras que serán ejecutadas en el recital de grado.

El capítulo 3; presenta los aspectos más relevantes sobre la forma y estructura de cada movimiento en las obras analizadas, así como diversas observaciones detalladas. Para concluir, se ofrecen varias recomendaciones que pueden contribuir a una mejor interpretación y al enriquecimiento del conocimiento sobre la técnica y mecánica del saxofón.

Este escrito, además de ser una fuente valiosa de información sobre la historia universitaria, proporciona las herramientas necesarias para una mejor comprensión del repertorio, no solo en el aspecto armónico y estructural, sino también, para lograr una ejecución óptima, ya sea al momento de estudiarlo o al presentarlo ante un público.

**Palabras Claves:** primeros docentes, educación en Panamá, Universidad de Panamá, catedra de saxofón, recomendaciones, análisis armónico.

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo, además de respaldar la culminación de la Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Instrumento Musical: Saxofón, ser una exaltación a la historia, no solo de nuestra carrera, sino también de lo que hoy es nuestra Facultad de Bellas Artes, abordando sus orígenes en la entonces Facultad de Filosofía, Letras y Educación, que más tarde, se convertiría en la actual Facultad de Humanidades.

Asimismo, se otorgan crédito y agradecimiento a aquellos que, siendo en su momento estudiantes o docentes, contribuyeron al crecimiento y evolución de la formación instrumental a nivel universitario.

La idea de investigar sobre los orígenes del departamento de Música y la posterior creación de las carreras instrumentales surge a partir de las siguientes preguntas: si bien existe una carrera instrumental en la que puedo mejorar y perfeccionar mis conocimientos, ¿quiénes fueron los pioneros en este campo? ¿De dónde surgió la iniciativa de la Universidad de Panamá, de incluir la enseñanza del saxofón en su plan de estudios?

Estas y otras interrogantes me llevaron a iniciar el proceso investigativo, el cual me permitió entender el origen de muchas cuestiones y aclarar importantes dudas, las cuales quedan plasmadas en el capítulo 1, de este escrito.

Por otro lado, en los capítulos posteriores, se incluyen a tres grandes compositores cuyas obras están profundamente arraigadas en el repertorio para saxofón clásico. Estas piezas exhiben un nivel de virtuosismo más que suficiente para demostrar, a través de su ejecución, un dominio avanzado en diversas áreas, tanto dentro como fuera del ámbito instrumental.

Estos capítulos abordan diversos aspectos de la vida de estos compositores, además de revelar en detalle el gran intelecto presente en la riqueza compositiva de sus obras.

# **CAPÍTULO I.**

## **Surgimiento del de Música, Escuelas de Instrumento Musical y Música y posterior creación de la cátedra de Saxofón, en la Universidad de Panamá.**

Cuando nos referimos a cátedras, docentes e instituciones educativas, estamos abordando directamente el tema de la educación. No hay mejor manera de iniciar este capítulo que ofreciendo una breve revisión sobre la evolución de la educación en Panamá. Para ello, retrocederemos a los primeros momentos de la época colonial en el istmo.

Aproximadamente en el año 1520, durante el segundo año de establecimiento de la ciudad de Panamá, se formaliza el sistema educativo escolar. Para principios del siglo XVII, ya se contaba con cinco escuelas primarias en la ciudad. (Song, 2020)

Los primeros educadores durante la época colonial fueron miembros de diversas órdenes religiosas presentes en el istmo, como los jesuitas, dominicos, franciscanos y las monjas concepcionistas. Estos, a su vez, impartían enseñanzas sobre la religión católica, la escritura, la lengua castellana, las matemáticas y el álgebra. (Estrada C., 2020, pág. 5)

Los educadores coloniales procedentes todos de órdenes religiosas españolas, además de catequizar y adoctrinar a indios, criollos y mestizos, fundaron escuelas y universidades, y a través de estos centros se convirtieron, más que simples doctrineros, en agentes civilizadores que enseñaron las primeras letras y las cuatro operaciones numéricas, e impartieron su religión a las diferentes clases sociales de la época. (Estrada C., 2020, pág. 11)

Entre los principales centros de enseñanza de la época colonial, podemos mencionar los siguientes:

- **Convento de la Merced (1522):**

Impartía principalmente la doctrina cristiana, además de educación primaria, de forma gratuita.

- **Colegio de San Francisco (1571):**

Se encargaba de la enseñanza de la doctrina cristiana y las primeras letras.

- **Primer Colegio del Istmo (1575):**

Funcionó por un corto período debido a la falta de personal. Fue fundado por la Compañía de Jesús.

Posteriormente, fue reabierto por los jesuitas y se consolidó como centro educativo de manera oficial, funcionando desde 1652 hasta 1671. (Estrada C., 2020, pág. 11)

En el año 1749, se fundó la Real y Pontificia Universidad de San Javier, también conocida como Universidad San Francisco Javier, por el religioso panameño Javier de la Luna Victoria y Castro, junto con otros miembros de la orden jesuita. Esta fue la primera universidad de Panamá. Con el inicio de la vida republicana, en 1904, se creó el Colegio Universitario de Panamá. Más tarde, en 1935, mediante el Decreto No. 29, del 29 de mayo de 1935, se inauguró la Universidad de Panamá, la cual se alojó provisionalmente en las aulas del Instituto Nacional. ([Reseña histórica de la facultad de medicina de la Universidad de Panamá], S.F.)

A partir de 1937, se crearon las facultades, siendo la Facultad de Humanidades una de ellas, junto con la Facultad de Educación. Las funciones de ambas facultades no se diferenciaron hasta 1939, a pesar de que la Facultad de Educación estaba incorporada a las especialidades de la Facultad de Humanidades. ([Reseña histórica de la facultad de Humanidades de la Universidad de Panamá], S.F.)

En 1954, se cambió el nombre de la Facultad de Humanidades por el de Facultad

de Filosofía, Letras y Educación, al considerarse que esta denominación era la más adecuada para el conjunto de ciencias y disciplinas afines que se impartían en ella. ([Reseña histórica de la facultad de Humanidades de la Universidad de Panamá], S.F.)

El 6 de septiembre de 1971, la comisión conformada por el profesor Eduardo Charpentier de Castro, director de la Orquesta Sinfónica Nacional; el profesor Damián Carles P., director del Conservatorio Nacional de Música; y el Dr. Diego Domínguez Caballero, director del departamento de Estudios Generales, de la Universidad de Panamá, presentó cortesía de sala de la Facultad de Filosofía, Letras y Educación (bajo la decanatura del Dr. Gustavo García de Paredes), los documentos que proponían la creación del departamento de Música y sus dos escuelas: la Escuela de Música y la Escuela de Educación Musical. Asimismo, se incluyeron los planes de estudio, los programas de asignaturas, la descripción de los cursos y los requisitos de ingreso al departamento de Música. ([Reseña histórica de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Panamá], S.F.)

En julio de 1972, comenzaron a impartirse clases en el nuevo departamento de Música. El personal docente estaba compuesto únicamente por tres profesores de tiempo parcial: el profesor Damián Carles, Eduardo Charpentier de Castro y Jaime Ingram, quienes atendían una matrícula de tan solo seis estudiantes. (Castro, 1995, pág. 16)

A pesar de las dificultades, como la falta de espacios para impartir las clases, el arduo trabajo de estos docentes permitió importantes avances para el departamento de Música. A continuación, se mencionan algunos de estos logros:

- Nombramiento de Eduardo Charpentier de Castro como director del departamento de Música, el 15 de mayo de 1972.
- Acuerdo del Consejo Académico del 18 de julio de 1972, que admitía a los egresados del Conservatorio Nacional de Música anteriores a 1972.
- Acuerdo departamental del 20 de octubre de 1972, que recomendaba

la convalidación del ciclo superior del Conservatorio Nacional de Música.

Ambos acuerdos permitieron que los estudiantes con títulos del Conservatorio, una vez convalidados sus créditos, pudieran ser exonerados de asignaturas como Estudios Generales, Dirección y Literatura Orquestal, Dirección y Literatura Coral, y, por supuesto, del trabajo de grado o tesis, siempre y cuando cumplieran con los requisitos establecidos en dichos acuerdos.

Al ser el departamento de Música uno de los departamentos de la entonces Facultad de Filosofía, Letras y Educación, y no de una Facultad de Bellas Artes, como hubiera correspondido, dado que esta última no existía en ese entonces, surgieron ciertas dificultades en lo que respecta al trabajo de grado dentro de la Licenciatura en Música. El problema residía en que una tesis por sí sola no era suficiente para demostrar el dominio y virtuosismo en la ejecución instrumental. En contraste, la Licenciatura en Educación Musical estaba mejor adaptada al funcionamiento de la facultad. (Castro, 1995, págs. 19, 20)

A partir de 1973, comienzan a graduarse los primeros estudiantes, entre los cuales se encuentra Ibrahim Merel (Licenciatura en Música, 1982). El profesor Merel y Luis

E. Castro se incorporan al cuadro docente del Departamento de Música en 1990 y 1974, respectivamente. Ambos desempeñan un papel fundamental en la cátedra de saxofón, siendo precursores en el origen y desarrollo de esta disciplina dentro del departamento. A mediados de la década de 1980, se produjo otro gran cambio en el pensum académico del departamento con la apertura del turno nocturno.

El profesor Armando Zúñiga Rodríguez, docente retirado de la asignatura de música en la Escuela Secundaria Pedro Pablo Sánchez, miembro en su momento de la Banda Republicana y tres veces secretario general de la Asociación de Estudiantes de Música durante sus años de formación universitaria, nos comparte su experiencia sobre este tema en una entrevista

Si la memoria no me falla, estamos hablando del año 1984 o 1985. Demoré aproximadamente 10 años para poder terminar mis estudios universitarios, estaba terminando en el conservatorio y abre la jornada nocturna. Para ese momento, solo había jornada matutina. Yo tocaba en la Banda Republicana y muchos compañeros estaban en el conservatorio. El profesor Eduardo Charpentier de Castro, primer director del departamento de Música de la Facultad de Humanidades logra abrir la carrera en horario nocturno, se acerca al conservatorio nacional de música para comunicarnos la apertura de esta y fue todo un éxito porque la mayoría de los estudiantes que ingresamos a ese grupo nocturno era de La Chorrera. Dos de ellos que lastimosamente ya no están con nosotros, el profesor Baysa y Edwin Lezcano. Fuimos con mucho orgullo fundadores del grupo nocturno. (Zúñiga, 2024)

También señala que, durante sus años como estudiante, a mediados de la década de 1980, la cátedra de saxofón solo se ofrecía como instrumento secundario en la Licenciatura en Educación Musical. No fue sino hasta la década de 1990, tras varias reuniones con el entonces rector, Ceferino Sánchez, que se instauró oficialmente la cátedra de saxofón como instrumento principal en la Licenciatura en Música.

Por otro lado, el profesor Ignacio Serrano, uno de los docentes más antiguos del departamento de Música y ahora parte de la Facultad de Bellas Artes, además de ser egresado de la segunda generación de este (Licenciatura en Educación Musical, 1986), aporta datos de gran relevancia histórica sobre la cátedra.

La cátedra de saxofón si estaba. En el sentido de que el profesor Luis “Pin” Castro quien era el profesor de Oboe, tocaba en la sinfónica y demás, él era el más experimentado por decirlo de cierta forma. Tengo entendido que él era saxofonista y fue saxofonista que luego inicia sus estudios en oboe. Dado que era el único profesor de cañas, él era quien se encargaba tanto en la

catedra de instrumento secundario, así como en la catedra de instrumento principal. (Serrano, 2024)

Esto sugiere que, de manera extraoficial, el profesor Luis E. Castro fue el primer docente encargado de la cátedra dentro del departamento.

En 1996, el profesor Armando Zúñiga se convirtió en el primer egresado oficial de la cátedra de saxofón de la Universidad de Panamá. Hoy en día, ya se cuenta con profesores especializados en docencia instrumental, quienes contribuyen a fortalecer la formación de los nuevos músicos del mañana.

Desde mi perspectiva como estudiante, he sido testigo de la evolución constante a la que ha estado sometida la cátedra durante mi tiempo en la Universidad de Panamá. Mi trayectoria en la institución comenzó en 2017, cuando ingresé a la Facultad de Bellas Artes, inicialmente en la carrera de Licenciatura en Música. Sin embargo, al año siguiente decidí realizar el cambio hacia la carrera de Instrumento Principal, con especialización en Saxofón.

Durante mi primer año como estudiante universitario, tuve la oportunidad de experimentar de la mano del profesor Ignacio Serrano una de las principales mecánicas que se utilizaban en los inicios del departamento de Música. Esta consistía en asignar al docente con mayor experiencia instrumental disponible para impartir las asignaturas con matrícula reducida.

En otras palabras, dado que en ese momento el profesor Ibrahim Merel era el único encargado de una cátedra de saxofón bastante amplia, se asignó al profesor Serrano la tarea de atender al reducido grupo de estudiantes que formaba parte de la asignatura de Instrumento Secundario.

A partir de mi cambio de carrera en 2018, tuve la oportunidad, junto con mis compañeros saxofonistas, de participar en la Big Band Académica, de la Facultad, la cual realizó diversas presentaciones tanto dentro como fuera del Campus. Estas presentaciones ponían a prueba y evidenciaban los

conocimientos adquiridos durante los seis semestres que abarcaba la cátedra, según el plan de estudios. La Big Band, también estaba a cargo del profesor Ibrahim Merel.

Con la llegada de la pandemia y el confinamiento debido al COVID-19, en 2020, la institución enfrentó grandes desafíos en lo que respecta al ajuste y las adecuaciones necesarias para garantizar una enseñanza óptima en el ámbito instrumental. Por otro lado, el estudiantado en general tuvo que afrontar, en su mayoría, desafíos psicológicos, debido a la naturaleza extrema de los acontecimientos ocurridos.

En 2021, logré culminar exitosamente todas mis materias, a pesar de las circunstancias ya mencionadas. Cabe resaltar que, a mediados de ese año, comencé a recibir clases en la Escuela Juvenil de Música de la mano de quien, hoy en día, no solo es el profesor asesor de este escrito, sino también otro de los grandes precursores de la evolución de la cátedra: el Magíster Miguel José Araúz Delgado. Como uno de sus pupilos, y junto a otros compañeros saxofonistas de la Facultad de Bellas Artes, iniciamos un proyecto de ensamble llamado **GAIA ENSEMBLE**, el cual funcionaba como ensamble institucional o particular, según el caso.

Este espacio brindó la oportunidad no solo de adoptar un enfoque diferente en el aprendizaje instrumental, sino también de acumular experiencia al presentarnos ante diversos públicos y escenarios.

A principios del año 2024, y con el profesor Araúz como parte del personal docente, el ensamble tuvo la oportunidad de representar al país en el **IX Festival Internacional de Saxofón y el VI Congreso ALASAX (Alianza Latinoamericana de Saxofonistas)**, el cual se realizó en la ciudad de San José, Costa Rica, bajo el estandarte institucional y con el gran apoyo de la Universidad de Panamá, ya que estuvo conformado en su totalidad por estudiantes del departamento de Música. Este acontecimiento marca otro hito en la historia del departamento y de la facultad, que año tras año gradúa a cientos de profesionales capacitados, para afrontar los desafíos de la vida profesional.

## **CAPÍTULO II.**

### **Repertorio para presentar y sus compositores**

Tras una exhaustiva indagación en los repertorios existentes para saxofón clásico, hemos seleccionado tres obras para este recital que buscan abordar aspectos como el dominio técnico, la resistencia física (control de la embocadura y la respiración) y la interpretación. Estas piezas presentan un nivel de dificultad adecuado para ser interpretadas en una ocasión como la mencionada al inicio de este documento.

Repertorio seleccionado:

- **Sonata para saxofón OP.  
19. Paul Creston (1939)**
- **Sonata Para saxofón alto y  
piano Lawson Lunde (1959)**
- **Tableaux de  
Provence Paule  
Maurice (1959)**

## 2.1 Paul Creston

*Figura 1. Retrato de Paul Creston*



*Nota.* Adaptado de *Paul Creston* (Fotografía), por Walter Simmons, 2023, TOCCATA (<https://toccataclassics.com/paul-crestons-three-narratives-recorded-at-last/>). Copyright © 2025

Nacido en el seno de una familia de inmigrantes italianos en Nueva York, Giuseppe Guttovoggio, conocido como **Paul Creston**, se convirtió en organista de la iglesia de San Malaquías en 1934, tras haberse formado como pianista y organista. A pesar de no haber recibido un entrenamiento formal en teoría musical, aprendió composición de manera autodidacta, estudiando partituras orquestales y desarrollando su habilidad en la lectura musical. Tras dejar su puesto en la iglesia en 1967, enseñó hasta 1975, en el Central Washington State College, año en el que se retiró.

### **Sonata para saxofón Op. 19**

Compuesta en 1935 y dedicada al saxofonista Cecil Leeson, esta obra consta de tres movimientos, cada uno de los cuales lleva un título que actúa como instrucción para el intérprete.

- I. **With vigor** (Con vigor)
- II. **With tranquility** (Con tranquilidad)
- III. **With gaiety** (Con alegría)

Cuando Giuseppe Guttovveglio, que elegiría más tarde el seudónimo de “Paul Creston”, compuso en 1935, la Sonata para saxofón alto y piano Opus 19, no podía imaginar que se convertiría en una de las obras más tocadas del repertorio. Dedicada al saxofonista americano Cécil Leeson (que Creston acompañó en los años 30), esta conocida obra es interpretada por la mayoría de los saxofonistas. (Delangle, 2008)

Un aspecto destacable de esta obra es que el compositor omite el uso de alteraciones fijas o "armadura de clave", en ambos instrumentos a lo largo de toda la composición. Esta omisión es una característica propia del género jazz, aplicado sobre una estructura clásica como lo es la forma sonata.

## 2.2 Lawson Lunde

*Figura 2. Retrato de Lawson Lunde*



*Nota.* Adaptado de *Lawson Lunde* (Fotografía) por Bruce Duffie, 2020, bruceduffie (<https://www.bruceduffie.com/lunde.html>). © 1987 Bruce Duffie

Nacido en la ciudad de Chicago, Lawson Lunde comenzó su carrera musical a la edad de 4 años, ejecutando el piano sin conocimientos de lectura musical, únicamente por oído. Más tarde, sería conocido por el público estadounidense como el panelista "Lonny", durante sus ocho años como "Quiz Kid". Obtuvo su título en Música en el Chicago Musical College, donde tuvo como maestros de composición a Vittorio Rieti y Robert Delaney.

### **Sonata para saxofón alto y piano**

Compuesta en 1959 y dedicada a los destacados saxofonistas Cécil Leeson y Brian Minor, esta obra consta de tres movimientos:

#### **I. Allegro (Alegre)**

Esta es una versión moderna de la forma sonata tradicional, con todos sus elementos bien definidos (exposición, desarrollo y recapitulación). Sin embargo, se inclina hacia la invención melódica del compositor. (Besson, 2011, p. 16)

## **II. Andantino Cantabile (Alegre cantable)**

Aunque teóricamente se considera un movimiento lento, este mantiene una energía constante y animada a lo largo de su duración, especialmente a partir de la parte B de la estructura hasta el final del movimiento.

## **III. Allegro Vivace (Alegre vivo)**

Este es el movimiento más rápido de la obra. Se caracteriza por los cambios repentinos de intensidad, así como por las variaciones y el juego con los valores de compás por parte del compositor.

En el lenguaje musical, se emplean con frecuencia términos en italiano para referirse a indicaciones de velocidad (tempo), interpretación y otros aspectos de las obras.

La Real Academia de la Lengua Española ((RAE), 2024), no s define el termino Allegro de la siguiente manera.

Voz italiana que se usa internacionalmente en el lenguaje musical para indicar que el pasaje al que se refiere debe ejecutarse con movimiento moderadamente vivo. También se emplea, como sustantivo masculino, para designar dicho movimiento o el fragmento que se ejecuta de ese modo.

## 2.3 Paule Maurice

*Figura 3. Retrato de Paule Maurice*



Nota. Adaptado de *Paule Maurice* (Fotografía), por Francesc Serracanta, Historia de la Sinfonía (<https://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-francia/otros-compositores/maurice/>) Copyright © All Rights Reserved.

Nacida el 29 de septiembre de 1910, Paule Maurice realizó sus estudios en el Conservatorio de París, donde fue discípula del profesor de armonía Jean Gallon. Posteriormente, a los veintitrés años, se convirtió en profesora asistente de Gallon. Desempeñó labores como docente en el Conservatorio de París desde 1942, hasta su fallecimiento en 1967.

La catalogación de las obras de Paule Maurice es muy difusa ya que no hay un catálogo completo y oficial. Su obra más conocida es la suite para saxofón y orquesta "Tableaux de Provence" compuesta en 1959, de la que realizó una reducción para saxofón y piano en 1961, para facilitar su interpretación. (Serracanta I Giravent, 2014)

### **Tableaux de Provence**

Obra programática compuesta entre 1948 y 1955, para saxofón alto y orquesta. Aunque generalmente se interpreta con acompañamiento de piano, fue originalmente escrita para saxofón alto y orquesta. Esta obra fue dedicada al virtuoso saxofonista Marcel Mule y evoca los paisajes y la cultura de la región de Provenza, en el sureste de Francia. (Alejandro & Francisco, 2014)

Para conocer la Provenza hace falta completarla con el aroma a lavanda y a jabón vegetal de los mercados, el gusto del vino afrutado o la sinfonía de texturas y aromas que una tradición de paisajismo elabora en jardines y parques. No es casualidad que Cézanne y Van Gogh, dos genios del arte moderno obsesionados con el color y la luz, eligieran la Provenza como refugio y tema de sus obras. (National Geographic, s.f. párrafo tercero)

La obra consta de cinco movimientos, que son los siguientes:

**I. Farandoulo di chantouno / Farandole des junes filles (Farándola de las jóvenes)**

Según la Real Academia Española, el término farándola, traducido al español, se define como:

"Danza de origen provenzal que los bailarines ejecutan colocados en fila y agarrados de la mano."

En esta danza, los participantes forman una cadena, marcando el tiempo con pequeños saltos mientras un abbatmage (persona que dirige la danza) guía la cadena (Wikipedia, 2023).

**II. Cansoun per ma mio / Chanson pour ma mie (Canción para mi amado)**

Este movimiento presenta una sutil y delicada serenata "cantada" por el saxofón alto sobre un acompañamiento. Las notas en la introducción de este movimiento remiten a las notas de afinación de las cuerdas de la guitarra (Svenningsen, 2012, p. 2)

### III. **La boumiano/La bohémienne (La Gitana)**

Movimiento compuesto en conmemoración de los festivales gitanos los cuales celebraban sus fiestas patronales cada año. Los gitanos participantes en el mismo realizaban su peregrinación desde el extremo suroeste de Provenza hacia la localidad de Saint Maries de la Mer (Santa María del Mar). (Svenningsen, 2012, p.2)

### IV. **Dis alyscamps l'amo souspire/Des Alyscamps L'ame souspire (Suspiros del alma de Alyscamps)**

Este movimiento fue compuesto en memoria de un primo y muy apreciado amigo con el cual Maurice pasaba mucho tiempo durante sus visitas a Provenza. Tanto ella como su esposo Pierre Lantier quedaron devastados con su partida al considerarlo "como un hermano" para ellos. (Moore p.36 citado por Svenningsen, 2012, p.2)

Cabe resaltar que "Alyscamps" es el nombre la gran necrópolis romana ubicada en la ciudad de Arlés, en el sur de Francia.

### V. **Lou Cabridan/Le cabridan (El Abejorro)**

Se hace la representación del zumbido y vuelo de un insecto similar al de un abejorro nativo de la región de Provenza. Cuenta, además con una pequeña "cadenza", agregada por Marcel Mule, para quien fue dedicada esta composición.

## **CAPÍTULO III.**

## **Análisis y observaciones considerables del repertorio presentado**

Observación: los análisis armónicos presentados a continuación se centran exclusivamente en resaltar los aspectos más relevantes dentro de cada obra.

### **3.1 Sonata para saxofón**

#### **OP.19 Paul Creston (1935)**

I movimiento "With vigor": Forma Sonata

<b>Sección</b>	<b>Sub sección</b>
Exposición 1-27	A 1-12
	B 13-22
	Codeta 22-29
Desarrollo 28-85	A con material del tema B 30-56
	Tema B 56-64
	Tema B (Sax y piano) 65-79
Transición 80-85	
Recapitulación 86-123	A segunda frase extendida 86-92
	A las dos frases extendidas. 92-123

**Cuadro 1.** Sonata de Paul Creston. Estructura general del primer movimiento.

El primer movimiento de esta obra está dividido en tres grandes secciones: exposición, desarrollo y recapitulación. Como se mencionó en el capítulo anterior, el compositor omite el uso de armadura de clave a lo largo de toda la obra, concentrándose en el uso exclusivo de alteraciones accidentales, las cuales estructuran el desarrollo armónico a lo largo de la composición.

La exposición abarca desde el compás 1 hasta el compás 27. En esta sección, Creston utiliza el concepto que él mismo denominó *armonía pantonal*, el cual se refiere al cambio constante de los centros tonales a lo largo de la obra.

**Figura 4.** Sonata de Paul Creston. Compases 1 y 2



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.2), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

La melodía del saxofón irrumpe abruptamente en un matiz de *forte*, presentando en sus cinco primeras notas el centro tonal de la frase, que corresponde a Re sostenido frigio. Al mismo tiempo, el piano guía rítmicamente la armonía.

Como se observa en la figura, en el primer compás del piano se presenta lo que puede considerarse la primera cadencia de la obra, la cual utiliza una sustitución para formar un tritono (Sol7 dominante - Do7 dominante - Re $\flat$ 7 dominante - Re7 dominante). A continuación, se evidencia el concepto de armonía pantonal, con el desplazamiento constante del centro tonal en los acordes del piano, mientras que el saxofón alto interpreta la parte A de la exposición.

En cuanto a los aspectos rítmicos, el primer grupo de semicorcheas presentado por el saxofón alto, aunque se encuentra en el primer tiempo del compás, genera la sensación de una entrada anacrúsica. Además, se emplean el saltillo y la galopa a lo largo de la obra.

**Figura 5.** Sonata de Paul Creston. Compases 2 y 4



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.2), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

A partir del compás 13, comienza el tema B, que se desarrolla en la tonalidad de Mi mayor de manera más clara y estable en comparación con el tema anterior. La primera frase abarca 4 compases, en los cuales el saxofón interpreta su melodía de forma más nítida en comparación con la sección previa. El piano, por su parte, presenta un acompañamiento arpegiado en la mano izquierda, mientras que en la mano derecha dobla la velocidad al ejecutar semicorcheas, las cuales generan una cierta tensión rítmica en el tiempo.

**Figura 6.** Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases del 11 al 13.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.2), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

A partir del compás 17, se introduce un nuevo elemento rítmico ejecutado por el saxofón: la figura del tresillo.

**Figura 7.** Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases 17 y 18.



*Nota.* Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.2), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

La exposición del primer movimiento culmina con la codeta, que se extiende desde el compás 22 hasta el compás 29. Esta comienza presentando nuevamente el material temático de la parte B, pero ahora transpuesto a una tercera menor por encima del tono original de la sección.

**Figura 8.** Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases del 22 al 25.



*Nota.* Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.4), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

A partir del compás 27, el piano inicia una progresión secuencial utilizando el



**Figura 9.** Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases 26 y 27.

material de acompañamiento del tema B, seguida por el saxofón alto, lo que establece claramente que esta es la melodía principal de la sección. Al llegar al compás 30, comienza oficialmente el desarrollo.

*Nota.* Adaptado de *SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.4)*, Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

La melodía presentada en esta sección resulta de la combinación de dos materiales temáticos: el inicio del tema A de la exposición, que aparece dos veces antes de la reexposición completa del tema A en el compás 36. El piano, por su parte, realiza el acompañamiento utilizando figuraciones rítmicas previamente mostradas. Al llegar al compás 31, se presenta una variación que remite a las dos primeras corcheas del inicio del movimiento.

**Figura 10.** Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases 30 y 31.



*Nota.* Adaptado de *SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.5)*, Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

En el compás 36, se muestra nuevamente el tema A de la exposición. Este pasaje conserva la misma idea progresiva que el inicio del tema A, pero la diferencia radica en el cambio de los dos primeros acordes, que son tríadas de Mi aumentado y Re sostenido aumentado.

**Figura 11.** Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases. del 36 al 38.

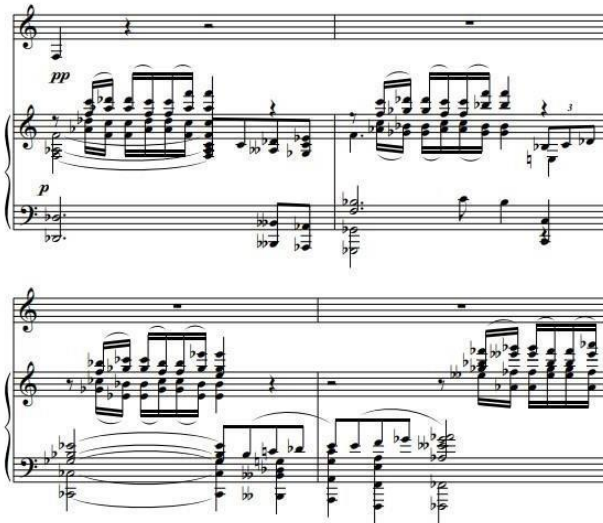
Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.6), Paul Creston, 1945,



Shawnee Press. INC.

A partir del compás 56, el piano asume el papel de solista, presentando lo que claramente es el tema B, correspondiente a los compases 22 al 29, pero con un carácter totalmente diferente en la tonalidad de Re bemol mayor, la cual se introduce mediante una cadencia plagal.

**Figura 12.** Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases del 56 al 59



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.7,8.), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

En el compás 65, el tema se vuelve a presentar, pero esta vez integrado, desarrollado y ejecutado por el saxofón, y se encuentra en la tonalidad de Mi mayor. Es importante destacar que el tema interpretado por el saxofón es el mismo que aparece en los compases 13 y 14, aunque transpuesto una octava más abajo.

**Figura 13.** Sonata de Paul Creston. Primer movimiento. Compases 68 y 69.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.9), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

Mientras tanto, el piano retoma el tema B en el acompañamiento.

En el compás 80, comienza la transición hacia la recapitulación, que se inicia en el compás 86. A lo largo del trayecto, desde el compás 86 hasta el final, se mantiene un flujo energético continuo. Finalmente, el saxofón presenta nuevamente, de manera indirecta, el tema A del inicio del movimiento.

Il movimiento “With tranquility”

Forma A-A'-A”

SECCIONES	COMPASES	TONALIDAD
Introducción	1-7	A mayor
A	8-14	A mayor
A'	15-34	D mayor
A”	35-47	C mayor

**Cuadro 2.** Sonata de Paul Creston. Estructura general del segundo movimiento.

El segundo movimiento de esta obra comienza con una introducción a cargo del piano, que presenta el tema principal. Este tema será interpretado posteriormente por el saxofón en tres ocasiones.

**Figura 14.** Sonata de Paul Creston. Segundo movimiento. Compases del 1 al 3.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.15), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

Aunque el movimiento comienza en La mayor, la progresión armónica, a través del uso de acordes dominantes séptimos y dominantes secundarios, genera una sensación de incertidumbre inmediata. Sin embargo, la armonía finalmente guía al piano de regreso a la tonalidad de La mayor, dando paso a la intervención del saxofón. La dinámica predominante varía del pianísimo al piano, acompañada de la indicación de "expressively" (expresividad).

**Figura 15.** Sonata de Paul Creston. Segundo movimiento. Compases del 7 al 9.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.16), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

Por debajo de la melodía del saxofón, la progresión armónica se mantiene constante casi hasta el final de la sección A, guiando la armonía hacia Fa sostenido mayor. A lo largo de la sección, la dinámica permanece en piano, alcanzando solo en un momento un meso forte como intensidad máxima. La sección culmina con un ligero retardo en un acorde de Fa sostenido mayor.

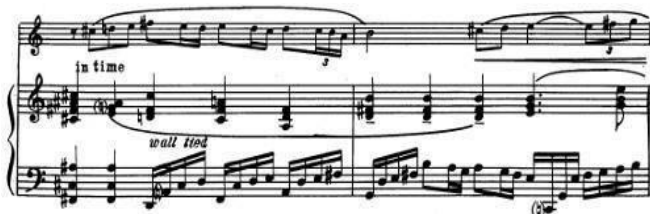
**Figura 16.** Sonata de Paul Creston. Segundo movimiento. Compases 13 y 14.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.16), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

La siguiente sección, denominada A', destaca por el rápido y constante cambio de los centros tonales, lo que hace imposible establecer un único centro tonal en esta parte de la obra.

**Figura 17.** Sonata de Paul Creston. Segundo movimiento. Compases 15 y 16



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.17), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

La última sección del movimiento, denominada A'', se presenta a través de una cadencia completa de dominante secundario, lo que establece la armonía en Do mayor. Durante los compases 35 a 37, el piano modifica su progresión rítmica a semicorcheas, ampliando los arpeggios en ambas manos.

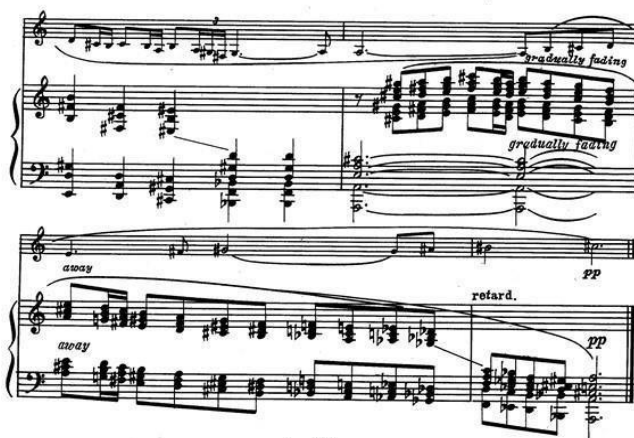
**Figura 18.** Sonata de Paul Creston. Segundo movimiento. Compases del 33 al 35.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.19), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

La sección y el movimiento concluyen desvaneciendo gradualmente la melodía hasta alcanzar un pianissimo, confirmando la tonalidad de La mayor mediante una cadencia de dominante secundaria. Tras un retardo en la penúltima nota, el saxofón finaliza con la nota Do sostenido, que corresponde a la tercera mayor del acorde.

**Figura 19.** Sonata de Paul Creston. Segundo movimiento. Compases del 44 al 47.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.20), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

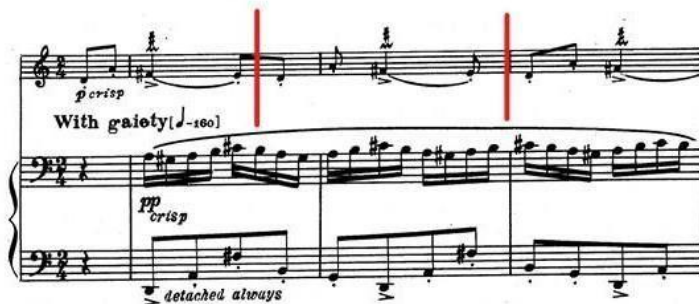
III movimiento "With  
gaiety" Forma Rondo

<b>Secciones</b>	<b>Subsección</b>	<b>tonalidad</b>
A 0-39	a1 0-14	D mayor
	a2 14-39	
B 39-75	Interludio 39-44	F# mayor
	b1 45-58	
	b2 59-75	
A 75-109	A 75-88	D mayor – E menor
	Interludio 88-94	
	A 95-109	
C 110-163	C1 110-138	B mayor
	C2 139-159	
	Interludio 159-163	
A 164-197	A1 164-179	F# mayor
	A2 179-197	
D 197-245	Interludio 197-205	A mayor
	D1 205-219	
	D2 219-245	
A 246-286	A1 246-261	D mayor
	A2 261-269	
	A (Coda) 269-286	

**Cuadro 3.** Sonata de Paul Creston. Estructura general del tercer movimiento.

Una característica principal de este movimiento es el juego métrico completamente contrastante con la sección A, o tema principal. Este rompe por completo con la fracción de compás presentada (2/4), sugiriendo, tanto por la ubicación de los acentos en el solista como en el acompañamiento, que la métrica real se encuentra en un juego de ritmos binarios y ternarios abruptos.

**Figura 20.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 0 al 3.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.21), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

El primer ejemplo de juegos métricos se encuentra en el primer compás del movimiento. El motivo principal de la sección A comienza en el tiempo débil y se extiende hasta el compás 39. Su característica principal es el uso repetitivo del mordente, junto con lo que el compositor denomina el "Acento embellecido" y el "Acento dinámico".

En el compás 13 aparece un nuevo elemento rítmico en la mano derecha del piano: una sincopa que genera un efecto de tropiezo y guía la armonía a través de cadencias auténticas en los compases 14 y 15, donde se inicia la repetición del tema A.

**Figura 21.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases 13 al 16.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.22), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

Una vez retomado el tema A en el compás 15, se observan algunas variaciones, especialmente en los compases 21 a 23. Estos patrones rítmicos constituyen una clara referencia a los compases 110 y 111 del primer movimiento.

**Figura 22.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 21 al 23.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.22), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

En el compás 36, el saxofón ejecuta la misma figuración que al final de la primera parte, consistente en semicorcheas sobre el acompañamiento sincopado del piano. En esta ocasión, el matiz es inverso, presentándose como un crescendo desde el compás 36 hasta el 40.

**Figura 23.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. compases del 36 al 40.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.23), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

El acompañamiento del piano consiste en secuencias de corcheas basadas en una estructura superpuesta que se mantiene a lo largo de todo el tema B. Estas secuencias, en disminuyendo, conducen a la presentación del tema B por parte del saxofón en el compás 45.

**Figura 24.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento, Compases del 45 al 49.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.23), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

Una nueva idea melódica en el saxofón marca el inicio de la segunda parte del tema B. La armonía transita desde la tonalidad previa de Fa sostenido mayor hacia una nueva tonalidad.

**Figura 25.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. compases del 61 al 70.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.24), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

El tema B culmina en el compás 74. El piano ejecuta corcheas en la mano derecha y una escala de semicorcheas en la tonalidad de Do bemol lidio con la mano izquierda.

El tema A reaparece en el compás 71, presentando una inversión en los roles tanto del piano como del saxofón. Mientras el saxofón ejecuta el acompañamiento anterior en semicorcheas, el piano asume la melodía con la mano derecha. Esta inversión culmina en el compás 88, cuando el piano presenta un interludio de seis compases.

**Figura 26.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 71 al 78.

Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.25), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

La armonía se desplaza hacia una nueva tonalidad tras la afirmación de Re mayor en el compás 88. Se traslada a través de Mi mayor y menor, y finalmente, mediante una cadencia perfecta, culmina en Do mayor. El saxofón presenta el tema A en el compás 94, una segunda mayor por encima de la tonalidad original.

**Figura 27.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 89 al 97.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.26), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

El tema C se crea a partir de la combinación de dos ideas. La primera consiste en una media escala de negras, que comienza en el séptimo grado, se desplaza hasta el cuarto grado y regresa al tercero. La segunda idea está compuesta por tresillos de negras. Esta idea se repite un tono abajo en los compases siguientes, en comparación con la frase original. Además, la primera idea se repite y se extiende, pero ahora en la tonalidad de Fa mayor.

**Figura 28.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 121 al 132.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.27), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

La sección C concluye en el compás 159 con una cadencia en relación de tercera (Fa sostenido 7 - Re dominante 7). El piano presenta un interludio en solitario de cinco compases, con un decrescendo progresivo. El tema A, o "Refrán", reaparece en el compás 164, con la indicación de que ambos instrumentos toquen en piano. La tonalidad es claramente Fa sostenido mayor, y la armonía remite a la misma construcción contrapuntística mostrada al inicio del movimiento.

**Figura 29.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 157 al 166.

Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.29), Paul Creston, 1945,

Shawnee Press. INC.

Un aspecto que destacar en comparación con el tema A original, en los compases 176-179, es la utilización de semicorcheas al final de la frase por parte del piano, en lugar del saxofón, como ocurría anteriormente. Esta variación remite a los compases 74 y 75.

**Figura 30.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 176 al 179.



*Nota.* Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.29), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

La sección D comienza en el compás 205 con un intervalo de séptima mayor, el cual inicia de manera anacrúsica desde un Fa grave hasta un Mi agudo, con un rápido crescendo de *forte* a *esforzato*. La tonalidad es claramente La mayor, y la progresión armónica es fácilmente reconocible. Esta sección se puede dividir en tres partes: la primera, desde el compás 205 hasta el 220; la segunda, desde el 220 hasta el 230; y la tercera, desde el 230 hasta el 245.

En los compases 212 y 213, el saxofón inicia una nueva frase con semi corcheas y quintillos en modo Mi mixolidio, mientras que el piano toca únicamente tres notas en la voz, creando una sincopa con las mismas notas que se encuentran en la línea de bajo.

**Figura 31.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento Compases del 204 al 214.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.31), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

La segunda parte de la sección D comienza en el compás 220, donde el tema se transporta una tercera mayor por encima de la tonalidad inicial. El piano mantiene el mismo acompañamiento rítmico, pero la armonía comienza a desplazarse hacia otra tonalidad. Una primera variación se presenta en los compases 224 y 225, cuando el saxofón ejecuta tresillos de corchea precisamente en el momento en que la armonía se traslada hacia Si bemol mayor.

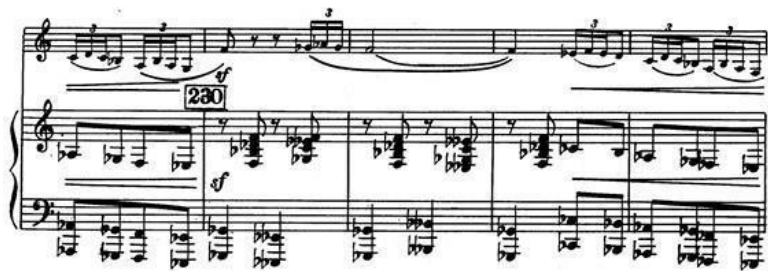
**Figura 32.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 219 al 228.

Musical score for Figure 32, showing measures 219 to 228 of the third movement of the Sonata for Eb Alto Saxophone by Paul Creston. The score is in 3/4 time and features a saxophone line and piano accompaniment. Measure 220 is marked with a box.

Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.32), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

A partir del compás 230, el tema D, es presentado con una nueva variación, la cual consiste en una sola nota en la repetición del acompañamiento del compás 229.

**Figura 33.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 229 al 233.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.32), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

En el compás 234, el incipit del tema D, es presentado una quinta por encima del tono inicial, en el matiz de fortísimo, que gradualmente disminuye hasta llegar a un pianísimo en el compás 245.

**Figura 34.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento Compases del 234 al 243.

Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.33), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

El piano presenta por primera vez una pequeña frase del tema A, de manera solitaria. Luego, el saxofón interviene en el compás 250 con una anacrusa previa.

**Figura 35.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 244 al 248.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.33), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

El saxofón cierra la primera parte del tema A, alterando el final de la frase, iniciando con dos grupos de semi corcheas como si fueran el cierre de la frase original del tema A. Sin embargo, esta escala de Re mayor, ejecutada en intervalos, se cierra con una figuración rítmica que reemplaza el comienzo anacrúsico en corcheas.

**Figura 36.** Tercer movimiento. Compases del 261 al 268.

Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.34), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

La tercera y última repetición del tema A, comienza en el compás 270. Esta vez, el tema, interpretado en fortísimo, está compuesto exclusivamente por corcheas. El piano presenta una progresión armónica diferente, pero mantiene la misma estructura. De hecho, la armonía incluye algunos pasajes ambiguos.

**Figura 37.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 169 al 172.



*Nota.* Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.35), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

En el compás 280, el piano ejecuta una escala indefinida en semicorcheas, seguida por el saxofón durante dos compases más, hasta dar fin al movimiento y a la obra en sí.

**Figura 38.** Sonata de Paul Creston. Tercer movimiento. Compases del 277 al 286.



*Nota.* Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.35), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

### 3.2 Sonata para Saxofón Alto y piano

Lawson Lunde (1959)

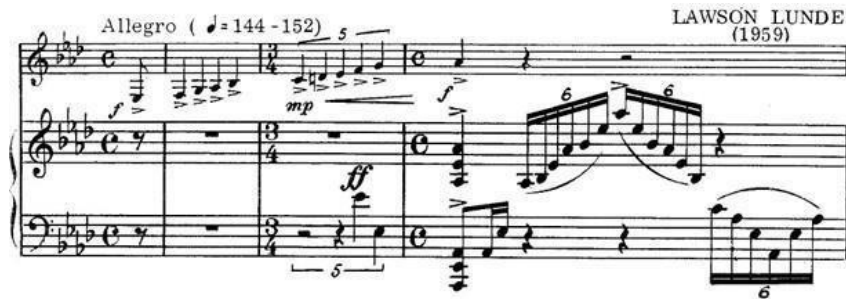
I movimiento Allegro: Forma sonata

<b>Partes</b>	<b>secciones</b>	<b>Subsecciones</b>	<b>compases</b>	<b>Tonalidad</b>
Exposición (1-66)	GT1 1-36	A1 A2	1-25 26-36	Ab Mayor
	GT2 37-54	B1 B2	37-48 49-53	Eb Mayor
	Transición 54-62			Eb mayor
	Codetta (63-66)			Eb Mayor
Desarrollo (67-104)	A (67-81)			E mayor
	B (82-104)			F mayor
Reexposición (105-164)	GT1	A1	105-128	Ab Mayor
	GT2	B1	129-144	
	Transición 145-153			Ab mayor
	Coda extendida 154-164			Ab mayor

**Cuadro 4.** Sonata de Lawson Lunde. Estructura general del primer movimiento (Macro forma)

Dentro de este movimiento, se destacan varios aspectos temáticos, comenzando por el uso recurrente de cambios en el valor de los compases y la inclusión de figuras irregulares como tresillos, quintillos, entre otras.

**Figura 39.** Sonata de Lawson Lunde. Primer Movimiento - Anacrusa del primer compás hasta el compás 3.



Nota. Adaptado de Sonata for Eb Alto Saxophone and piano (p. 1), Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

En esta primera figura se observa la introducción del movimiento, la cual está compuesta por una breve fanfarria interpretada por el saxofón. En esta sección, se destaca el uso del modo lidio sobre la escala de La bemol, lo que refleja la influencia de elementos del jazz en el lenguaje musical del compositor.

**Figura 40.** Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases del 4 al 6.



Nota. Adaptado de Sonata for Eb Alto Saxophone and piano (p. 1), Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

Como se observa, el saxofón introduce el primer motivo del primer movimiento, el cual se caracteriza por el uso de galopas, tanto anacrúsicas como en tiempo regular. Este motivo se mantiene hasta el compás 25, momento en el que da paso a la segunda sección del primer grupo temático. En el compás 24, el piano retoma el motivo presentado, lo que conduce a la siguiente idea melódica.

**Figura 41.** Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases del 24 al 28.

*Nota.* Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano (p.2,3)*, Lawson Lunde, 1959, Southern Music.

La idea presente, ubicada en la letra B, del ensayo, muestra al saxofón ejecutando la segunda idea del primer grupo temático, desplazada por una tercera mayor descendente en cada repetición. Por su parte, el piano realiza movimientos de segunda mayor en las tres primeras blancas, acompañados de acordes mayores y mayores con séptima.

A partir del compás 38, comienza el segundo grupo temático, cuya idea melódica en el saxofón alto se basa en el uso de tresillos de semicorchea. Esta sección se desarrolla casi en su totalidad en la tonalidad, de Mi bemol mayor.

**Figura 42.** Sonata de Lawson Lunde. Primer Movimiento. Compases del 39 al 41 en letra D de ensayo.



Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano (p.4)*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

Las figuras presentadas muestran la primera idea del segundo grupo temático, la cual se desarrolla en el quinto grado de la tonalidad del movimiento, que es Mi bemol mayor.

**Figura 43.** Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases 49 y 50.



Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano (p.4)*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

A partir del compás 49, encontramos la segunda idea del segundo grupo temático, que introduce una variación de la galopa mediante el uso de tresillos dentro de la frase. El piano ejecuta la misma idea de manera simultánea, una sexta mayor por debajo de la melodía del saxofón. Esta estructura se mantiene hasta el compás 54,

momento en el cual el saxofón inicia la transición hacia la codeta, ubicada en el compás 64.

**Figura 44.** Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases del 63 al 66.



Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano* (p.5), Lawson Lunde, 1959, Southern Music.

A partir del compás 67, comienza la sección de desarrollo. Como primera idea a desarrollar, el piano presenta un breve interludio de seis compases, en el que se expone tanto parte de la introducción como un pequeño fragmento del tema "a1" de la exposición, situado en la tonalidad de Mi mayor.

**Figura 45.** Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases del 67 al 73.



Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano* (p.6), Lawson Lunde, 1959, Southern Music.

La última gran sección de este movimiento, la reexposición o recapitulación,

comienza a partir del compás 105, con el saxofón alto y la mano derecha del piano ejecutando la idea de los primeros compases a través de un movimiento en espejo, siendo el saxofón alto el encargado de interpretar la idea de manera inversa.

**Figura 46.** Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases del 104 al 106.



Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano* (p.8), Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

Esta sección incluye únicamente la primera idea de los grupos temáticos. A diferencia de la exposición, la primera idea del segundo grupo temático está ubicada en la tónica (La bemol).

**Figura 47.** Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases 129 y 130 en J de ensayo.



Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano* (p.10), Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

A partir de la letra K de ensayo, en el compás 146, comienza una transición que conduce hacia la coda final del movimiento, ubicada en el compás 155.

**Figura 48.** Sonata de Lawson Lunde. Primer movimiento. Compases del 155 al 158.



Nota. Adaptado de Sonata for Eb Alto Saxophone and piano (p.13), Lawson Lunde, 1959, Southern Music.

El movimiento andantino cantábile: Forma canción ABA

Partes	Subsecciones	tonalidad
A 0-32	a1 (0-9) a2 (10-32)	Fa mayor
B 33- 51	b1 (33-39) b2 (40-51)	
A' 52 al 65		Fa mayor

**Cuadro 5.** Sonata de Lawson Lunde. Estructura general del segundo movimiento.

El movimiento inicia con una introducción por parte del piano la cual presenta el tema central de la sección A. El saxofón alto realiza su intervención a partir del compás 10 hasta el 32 introduciendo nuevas ideas melódicas.

**Figura 49.** Sonata de Lawson Lunde. Segundo movimiento. Compases del 0 al 3.

The image shows the first three measures of a musical score for Saxophone and Piano. The tempo is marked 'Andantino cantabile' with a metronome marking of 63-69. The saxophone part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and a 'semplice' marking. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano* (p.14), Lawson Lunde, 1959, Southern Music.

La sección B del movimiento estará dividida en dos subsecciones. La primera de ellas desde el compás 33 hasta el 39 donde el saxofón alto presenta el nuevo tema. La segunda subsección inicia en el compás 40 hasta el 51 y consiste en la repetición del tema principal de la sección, pero esta vez a modo de pregunta y respuesta entre el saxofón y el piano incluyendo además una pequeña transición la cual nos lleva a la última sección de este movimiento.

**Figura 50.** Sonata de Lawson Lunde. Segundo movimiento. Compases del 33 al 35.

The image shows measures 33 to 35 of the musical score. The saxophone part is in the upper staff, starting with a circled 'C' and a dynamic marking of *mp agitato*. The piano part is in the lower staff, starting with a dynamic marking of *p agitato*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. Measure 35 is marked with '(35)'.

Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano* (p.16), Lawson Lunde, 1959, Southern Music.

La misma va desde el compás 52 hasta el 65. El saxofón alto es quien presenta esta vez el tema dado por el piano al principio del movimiento.

El movimiento concluye con el piano incluyendo en sus dos últimos compases las ideas tanto de la primera intervención de saxofón, así como la idea principal de la parte B.

**Figura 51.** Sonata de Lawson Lunde. Segundo movimiento. Compases del 51 al 54.



Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano* (p.18), Lawson Lunde, 1959, Southern Music.

### III movimiento Allegro vivace: Forma Rondo ABACABCA

Sección
A 1-23
B 24-38
A 39-52
C 53- 91
A92-102
B 103-119
C 120-133
A134-137

**Cuadro 6.** Sonata de Lawson Lunde. Estructura general del tercer movimiento.

Para culminar esta obra, el tercer movimiento se compone de un total de 8 secciones, que forman una estructura de rondó, característica de los movimientos finales de este tipo de obras.

El movimiento comienza con dos compases ejecutados por el piano, los cuales presentan un juego de octavas con la nota La bemol en la mano izquierda. Seguidamente, el saxofón alto inicia su intervención, presentando el tema A del movimiento. Este tema se repetirá en el compás 14, siendo ejecutado también por el piano en la mano derecha, pero a una quinta superior.

**Figura 52.** Sonata de Lawson Lunde. Tercer movimiento. Compases 13, 14 y 15.

The musical score for Figure 52 consists of three measures (13, 14, and 15) in 3/4 time. The key signature has three flats. Measure 13 is marked with a circled 'A'. Measure 14 has a 'cresc.' marking. Measure 15 is marked with '(15)'. The piano part has a 'mp' marking in measure 14. The saxophone part has a 'cresc.' marking in measure 14.

Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano* (p.19), Lawson Lunde, 1959, Southern Music.

El tema B del movimiento comienza en el compás 24, presentando una nueva idea rítmica y melódica formada por "galopas" en el saxofón alto. Esta idea se desplaza una quinta cada vez que es ejecutada por el saxofón.

**Figura 53.** Sonata de Lawson Lunde. Tercer movimiento. Compases del 22 al 25.

The musical score for Figure 53 consists of four measures (22, 23, 24, and 25) in 3/4 time. The key signature has three flats. Measure 24 is marked with a circled 'B'. Measure 25 is marked with '(25)'. The piano part has a 'p' marking in measure 24 and an 'mp' marking in measure 25. The saxophone part has a 'p' marking in measure 24.

Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano* (p.21), Lawson Lunde, 1959, Southern Music.

El tema A aparece nuevamente en el compás 39. El piano, al igual que en la primera aparición del tema, presenta la melodía simultáneamente con el saxofón, pero esta vez a una tercera menor de distancia.

**Figura 54.** Sonata de Lawson Lunde. Tercer movimiento. Compases del 38 al 40.



Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano* (p.22), Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

A partir del compás 53, el piano presenta la idea melódica de la sección C. Posteriormente, en el compás 61, el saxofón alto experimenta cambios bruscos en la duración de los compases, alternando entre compases simples (2/4, 3/4, 4/4) y compases compuestos (6/8).

**Figura 55.** Sonata de Lawson Lunde. Tercer movimiento. Compases del 52 al 54.



Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano* (p.23), Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

Un aspecto clave a destacar en cuanto a la rítmica es el uso del "dosillo", dentro del compás de 6/8. Este patrón rítmico contrasta fuertemente con las figuraciones irregulares presentadas a lo largo de la obra.

**Figura 56.** Sonata de Lawson Lunde. Tercer movimiento. Compases del 66 al 73.



Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano* (p.24), Lawson Lunde, 1959, Southern Music.

A partir del compás 91 y hasta el final de la obra, se presentan de manera breve y fugaz las ideas de las secciones A, B y C.

### 3.3 Tableaux de Provence

Paule Maurice (1959)

I movimiento "Farandole des jeunes filles": Forma ABA'

Sección	Sub sección	Tonalidad
Introducción 1-16		Sol Hipolidio
A (17-44)	a (17-24) b (18-32) c (33-44)	Sol Hipolidio C# Dórico Ab Mayor
Desarrollo 45-78		
B 79-118	d (79-86) e (87-108) f (109-118)	
Transición 119-136		
A' 137-169	a (137-144) B (145-152) c' (153-169)	Sol Hipolidio C# dórico Ab mayor/G mayor
coda 170-184		C lidio

**Cuadro 7.** *Tableaux de Provence. Estructura general del primer movimiento.*

El primer movimiento de la obra comienza con una introducción de 16 compases por parte de la orquesta, seguida de la intervención del saxofón en el compás 17, lo que da inicio a la primera gran sección de la obra. La primera subsección, denominada "a", tiene su centro tonal en Sol hipolidio, un modo plagal derivado del Do lidio. Los últimos dos compases comienzan y terminan con la nota "finale", lo que da lugar a una escala auténtica de Do lidio.

La segunda subsección, titulada "b", cambia abruptamente su centro tonal al modo Do sostenido dórico, mientras que la última frase, "c", modula nuevamente hacia la

tonalidad de La mayor. Es importante destacar que, a lo largo de todo el movimiento, la armadura de Sol mayor se mantiene constante.

Después de la primera sección A, comienza el desarrollo en el compás 45, el cual retoma las ideas de la segunda frase de la subsección "a". Además, encontramos fragmentos de la subsección "b" en dos momentos: primero, tras un interludio de seis compases que marca el inicio del desarrollo, y nuevamente justo antes de la reaparición de la frase "a" en el compás 79. Esta reaparición del tema "a", concluye el desarrollo y da paso a la segunda gran sección, denominada B.

Esta nueva gran sección se compone de tres subsecciones secuenciales, denominadas "d", "e" y "f". Los centros tonales varían con cada frase. La subsección "d", a su vez, se divide en dos frases que comienzan con la misma idea, pero que difieren en su resolución.

La subsección "e", consta de tres frases, de las cuales las dos primeras se encuentran en las tonalidades de Re menor y Mi menor. La tercera frase omite dos compases de la secuencia, lo que la hace más breve en comparación con las dos anteriores.

Para finalizar esta gran sección, encontramos la subsección "f", compuesta por dos frases que se extienden desde el compás 109 hasta el 112 y desde el compás 113 hasta el 117. A continuación, tenemos una transición de 18 compases que precede a la última gran sección del movimiento (A').

Esta sección presenta únicamente una variación tonal en la subsección C. El movimiento culmina con una coda que utiliza la primera idea temática de la subsección "a".

II movimiento “Chanson pour ma mie”: Forma ABA

<b>Sección</b>
Introducción 0-4
A 5-11
B 12-19
A' 18-27

**Cuadro 8.** *Tableaux de Provence. Estructura general del segundo movimiento.*

Este movimiento, en particular, es el más sencillo de toda la obra desde el punto de vista estructural. Comienza con una breve introducción a cargo del piano, que ejecuta intervalos melódicos de cuartas superpuestas. Estas notas son una clara alusión a las notas con las que se afinan las cuerdas de una guitarra. El saxofón realiza su primera intervención con una anacrusa en el compás 4, extendiéndose hasta el compás 11. A partir del compás 12 y hasta el compás 16, se presenta la sección B del movimiento, que concluye con la exposición de la sección A'. En los últimos dos compases, el piano introduce la idea presentada al principio, pero esta vez de manera inversa.

III movimiento “La bohémienne”: forma ABA

<b>Sección</b>	<b>Tonalidad</b>
Introducción 1-4	Do menor
A 5-12	Do menor
B 13-18	Sol menor
A' 19	Do menor
Coda	Do mayor

**Cuadro 9.** *Tableaux de Provence. Estructura general del tercer movimiento.*

Al igual que los movimientos anteriores, el tercer movimiento presenta una breve introducción seguida de una forma ternaria ABA, además de una coda. En la introducción, se incluye una referencia sutil al final de la segunda frase de la sección A. Esta sección se compone únicamente de dos frases, de las cuales la segunda se extiende en sus últimos cuatro compases para dar paso a la sección B.

La sección B, contiene dos frases que se estructuran como pregunta y respuesta entre el saxofón y el piano. Para culminar, se presenta la sección A prima, la cual ofrece una variación melódica en comparación con su versión original.

#### IV movimiento “Des Alyscamps L’ame souspire”

<b>Sección</b>	<b>sub sección</b>
Introducción	
A 2-16	a (2-8) b (9-12) c (13-16)
Transición 20-28	
B 29-45	b' (29-33) b" (34-40)
Retransición 41-45	
A (a cortada) 46-52	a (46-51) B (52-59)
B'	B''' (60-61) d (62-63)
A' (acortada)	a' (64-70)

**Cuadro 10.** *Tableaux de Provence. Estructura general del cuarto movimiento.*

El cuarto movimiento se caracteriza por tener una estructura notablemente diferente en comparación con los movimientos anteriores. Comienza con una introducción, seguida de una gran sección A, la cual se divide en tres

subsecciones (a, b, c). Posteriormente, se presenta una gran sección B, que toma la subsección b y la presenta en dos variaciones, denominadas b' y b". Además, se presenta una retransición que da paso a tres grandes secciones, que consisten en la combinación de dos secciones intercaladas: A truncada, B' y A' acortada. Con cada repetición del tema A, posterior a su primera presentación, se omiten frases, lo que resulta en la progresiva reducción de cada sección.

V movimiento "Le cabridan"

<b>Sección</b>	<b>Sub sección</b>
A 1-95	a (1-12)  Desarrollo (13-18)  b (23-31)  Desarrollo (32-57)  a (64-74)  Transición (75-95)
B	C (96-103)  C' (104- 112)  Secuencia (113- 121)  Transición (122-148)  Cadenza (149-158)  Retransición 159-169
C 170-193	a 170- 176  Secuencia 176-193
Coda 194-207	

**Cuadro 11.** *Tableaux de Provence. Estructura general del quinto movimiento.*

El último movimiento de esta obra es el más rápido de todos. Su construcción temática y melódica difiere considerablemente de los otros movimientos, debido a su carácter veloz y al uso predominante de semicorcheas. Muchas de las frases de este movimiento se extienden de manera que se entrelazan con las frases siguientes.

Una escala secuencial o de enlace nos lleva nuevamente hacia las frases melódicas entre los compases 58 y 63. En este segmento, el solista ejecuta una escala de manera solitaria, la cual incluye una serie de cromatismos. Esta frase nos reconduce a la primera frase del movimiento.

La sección B comienza después de una sílaba en el compás 95. Esta, a su vez, empieza con dos frases, siendo la segunda una variación de la primera. La transición hacia la cadenza del solista empieza en el compás 122, dando paso a la cadenza propiamente dicha en el compás 148, la cual comienza con un calderón.

La sección B concluye con una re-transición, que comienza en el compás 159, con la reentrada del acompañamiento. Tras una breve pausa, se da inicio a la última gran sección del movimiento, denominada "C", que comienza con la misma frase introductoria del inicio del movimiento e incluye también un intenso material secuencial.

La coda presenta un material similar al de la sub-sección "b". El movimiento concluye con un compás de sextillos de semicorcheas, que culmina en la nota Do, sugiriendo el uso del modo sol Hipolidio.

## **CAPÍTULO IV.**

## Recomendaciones para afrontar el repertorio

A continuación, se presentan diversas recomendaciones para abordar el repertorio, las cuales están relacionadas con aspectos técnicos generales (afinación, digitación, etc.). Es importante destacar que se presentarán situaciones específicas que requieren mayor atención en comparación con otras secciones de la obra que se esté estudiando.

### 4.1 Sonata OP. 19 (1935) Paul Creston

**Recomendaciones generales:** Estudiar y/o reforzar el dominio de las posiciones frontales utilizando la llave "gota" o "X", combinada con la llave "TA" (véase anexos), para las notas Mi, Fa y Fa sostenido. Una vez completado este paso, comenzar la exploración del registro agudo, enfocándose en la nota Sol.

#### Recomendación específica #1

**Figura 57.** Sonata de Paul Creston. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Primer movimiento. Compases del 3 al 8



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb (p.2), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

Como se puede apreciar, las notas circunvaladas en color rojo

corresponden a la nota Fa, la cual debe ejecutarse utilizando la posición frontal (combinación de la llave "gota" o "X", más la tecla 2 y la llave de octava). Sin embargo, en este caso particular y por razones técnicas, la nota debe tocarse sin soltar las teclas 1 y 2, realizando un sutil movimiento de la muñeca de la mano izquierda hacia arriba para accionar la llave X. Dicho movimiento permitirá un mejor alcance entre las posiciones de cada nota.

Por su parte, la nota circunvalada en color púrpura corresponde a Fa sostenido en el registro sobreagudo, la cual también requiere el uso de la posición frontal. Al igual que la nota anterior, Fa sostenido debe ejecutarse con la combinación de teclas 1 y 2, la llave de octava y la llave C5 o TA, dependiendo de la afinación o del modelo del instrumento.

## Recomendación específica #2

**Figura 58.** Sonata de Paul Creston. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Primer movimiento. Compases del 101 al 106.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb (p.5), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

La imagen presentada corresponde al que puede considerarse como el pasaje cumbre de todo el primer movimiento, y también a la nota más aguda de toda la obra.

El pasaje comienza con un paso cromático entre la nota Si bemol (circulada en azul) y El becuadro. Para ejecutar el Si bemol, se utiliza la llave TA. A continuación, se emplea la posición frontal para el Fa natural (teclas 2 y "gota" más la llave de octava), hasta llegar finalmente a la nota cumbre, que tiene dos posibles opciones de ejecución:

- Opción 1: Posición de Si bemol bis (tecla 1 más P), llave 4 y C5, más la llave de octava.
- Opción 2: Llaves 1, 3, 4, 6, 7 y TA, más la llave de octava.

Como se mencionó anteriormente, la elección entre ambas opciones puede variar en función de la afinación y/o modelo del instrumento en uso.

### Recomendación específica #3

**Figura 59.** Sonata de Paul Creston. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Tercer movimiento. Compases del 194 al 197.



Nota. Adaptado de SONATA Opus 19 for Eb Alto Saxophone. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb (p.10), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

El pasaje presentado puede abordarse de varias maneras utilizando diversos patrones rítmicos. Esto para lograr internalizar las notas y mecánica a utilizarse al momento de ejecutarse.

A continuación, varias sugerencias de patrones rítmicos a utilizarse.

#### a) A manera de corcheas.

**Figura 60.** Patrón Rítmico de corcheas del pasaje ya presentado.



Nota. Colaboración Propia.



## 4.2 Sonata para saxofón alto y piano. Lawson Lunde (1959)

**Recomendaciones generales:** estudiar y/o reforzar posiciones auxiliares con llaves TA, TC, TF, y “Gota” o X (Véase anexos).

### Recomendación específica #1

**Figura 64.** Sonata de Lawson Lunde. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Primer movimiento. Anacrusa al compás 1 hasta el primer pulso del compás 3.



Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano. Partituras Individuales de Saxofón Alto Eb (p.1)*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

Se presenta un quintillo con figuras de negra, el cual debe distribuirse de manera equitativa en los tres pulsos que dura el compás.

Para facilitar la colocación de las notas, se recomienda a modo de aproximación estudiar el pasaje de la siguiente manera:

**Figura 65.** Representación a manera de tresillo de negras, corcheas y negra del pasaje ya presentado.



Nota. Se recomienda estudiar dicho patrón iniciando de manera lenta y cómoda para luego ir buscando la velocidad de ejecución deseada.

Con esta idea en mente, poco a poco iremos colocando cada nota en el valor que corresponde hasta poder ejecutar el pasaje de manera correcta.

## Recomendación específica n°2

**Figura 66.** Sonata de Lawson Lunde. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Primer movimiento. Letra D de ensayo en compases 40 y 41.



Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano. Partituras Individuales de Saxofón Alto Eb (p.2)*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

Como se puede observar, hay dos notas de Do, antes de entrar en un tresillo que presenta un pequeño cromatismo.

Se recomienda ejecutar las dos primeras notas de Do, utilizando la posición estándar (tecla 2 y llave de octava), y al entrar en el tresillo, se utilizará la llave TC para realizar el cromatismo de la siguiente manera:

- TC + llave 1 (Do auxiliar)
- llave 1 (Si)
- Finalmente, regresar a la posición anterior.

Caso parecido se nos presenta en el compás 62 (F de ensayo)

**Figura 67.** Sonata de Lawson Lunde. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Primer movimiento. Letra F de ensayo desde el compás 63 hasta el 66.



Nota. Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano. Partituras Individuales de Saxofón Alto Eb (p.2)*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.



## Recomendación específica n°4

**Figura 69.** Sonata de Lawson Lunde. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Primer movimiento. Semi frase antecedente. Letra K de ensayo en compases 146 y 147.



Nota. Adaptado de Sonata for Eb Alto Saxophone and piano. Partituras Individuales de Saxofón Alto Eb (p.5), Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

La semi frase presentada retoma los conceptos vistos en recomendaciones anteriores. En este caso específico, las notas Do (circuladas en celeste) se ejecutan con posición frontal, mientras que las otras notas Do se tocarán utilizando la posición TC. Al final de la semi frase, encontramos un quintillo de semi corcheas que puede ser estudiado de la misma manera que se sugiere en la Recomendación

**Figura 70.** Representación a manera de tresillo de semi corcheas y semi corcheas del pasaje ya presentado.



Específica N°1 de esta obra.

Nota. Colaboración Propia.

## Recomendación específica n°5

**Figura 71.** Sonata de Lawson Lunde. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Semi frase consecuente. Letra K de ensayo en compases 148 y 149.



Nota. Adaptado de Sonata for Eb Alto Saxophone and piano. Partituras Individuales de Saxofón Alto Eb (p.5), Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

A continuación de los compases de la recomendación anterior, encontramos dos compases que presentan un motivo similar. Inicialmente, se podría considerar el uso de la posición TF para ejecutar los cromatismos entre Fa y Sol bemol. Sin embargo, por razones estéticas, se recomienda emplear las posiciones originales o frontales en las notas del primer compás y en la primera parte del segundo compás. A partir de la nota Sol bemol indicada, se sugiere utilizar las posiciones auxiliares cromáticas (TF, TA, etc.).

### Recomendación específica n°6

Esta recomendación es útil para el estudio completo del segundo movimiento de la obra que se analiza en este punto del capítulo.

**Figura 72.** Sonata de Lawson Lunde. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Anacrusa al compás 1 hasta la primera mitad del compás 11.



*Nota.* Adaptado de *Sonata for Eb Alto Saxophone and piano. Partituras Individuales de Saxofón Alto Eb (p.6)*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

Al principio del movimiento, y considerando la naturaleza característica de los segundos movimientos en las sonatas, se nos presenta una indicación que sugiere cómo abordar el estudio del movimiento de la siguiente manera.

**Figura 73.** Sonata de Lawson Lunde. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Segundo Movimiento. Compases 10 y 11.



*Nota.* Colaboración propia.

### 4.3 Tableaux de Provence Paule Maurice (1955)

#### Recomendaciones generales:

- Estudio enfocado en la técnica, particularmente en la articulación del instrumento.
- Reforzamiento o estudio de la enarmonia, prestando atención a los nombres y las diferentes notaciones que corresponden al mismo sonido.

#### Recomendación específica n°1

**Figura 74.** *Tableaux de Provence. Partituras de Saxofón Alto. Primer movimiento. Compases 54 hasta el 58.*



*Nota.* Adaptado de *Tableaux de Provence pour Saxophone et Piano. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. (p. 1)*, Paule Maurice, 1961, Lemione Editions.

Recomendación para este pasaje: La principal sugerencia consiste en evitar cortar la ligadura en los grupos de corcheas a partir del número 5 de ensayo. Para ello, se emplearán las siguientes posiciones:

La sostenido: Llaves 1 y 4.

Do: Posición auxiliar (llave 1 y TC)

## Recomendación específica n°2

**Figura 75.** *Tableaux De provence. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. Cuarto movimiento número 2 de ensayo en compases del 25 al 27.*



*Nota.* Adaptado de *Tableaux de Provence pour Saxophone et Piano. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. (p.6)*, Paule Maurice, 1961, Lemione Editions.

Usualmente estamos acostumbrados a ver figuras rítmicas irregulares como tresillos, seisillos o, en algunos casos, quintillos. Sin embargo, en esta ocasión se nos presenta un diesillo, el cual, en cuanto a la colocación de las notas en el tempo, lo abordaremos de la siguiente manera:

**Figura 76.** *Representación a manera de tresillo de semi corcheas y seisillo de semi corcheas del pasaje ya presentado.*

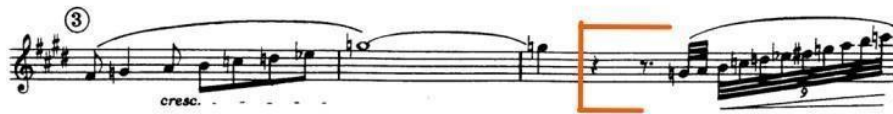


*Nota.* Colaboración Propia.

Tomaremos las primeras cuatro figuras del diesillo como un grupo de semicorcheas, colocando la primera nota como un silencio, ya que está ligada a la figura anterior en el pasaje original. A continuación, las últimas seis figuras se abordarán como un seisillo. Gradualmente, iremos ajustando la colocación de las figuras hasta que el ritmo tenga el sentido adecuado.

### Recomendación específica n°3

**Figura 77.** *Tableaux De Provence. Partituras de Saxofón Alto Eb. Cuarto Movimiento. Número 3 de ensayo en compases del 31 al 33.*



*Nota.* Adaptado de *Tableaux de Provence pour Saxophone et Piano. Partituras individuales de Saxofón Alto Eb. (p.6)*, Paule Maurice, 1961, Lemione Editions.

Nuevamente, y por última vez en el movimiento, se nos presenta un caso similar a la recomendación anterior. Abordaremos este pasaje utilizando un enfoque similar para la colocación de las notas en el nueve-sillo.



Como se puede observar, hemos dividido el nueve-sillo en dos partes: las cuatro primeras notas forman un grupo de semicorcheas, mientras que el resto se coloca a manera de quintillo.

## CONCLUSIONES

Durante mi trayectoria universitaria, he sido testigo de la evolución tanto de mi institución como de la comunidad estudiantil, compuesta por futuros colegas que luchan incansablemente por alcanzar el tan anhelado objetivo de obtener una licenciatura. No obstante, estos logros no serían posibles sin la incondicional labor de los docentes, quienes se dedican a fomentar el desarrollo integral de los estudiantes, tanto en el ámbito académico como en el profesional. Además, el uso de nuevas tecnologías y métodos de enseñanza ha sido un factor clave para optimizar la formación de las nuevas generaciones, brindando acceso de manera más expedita a herramientas que permitirán afrontar los retos y desafíos de un campo laboral artístico cada vez más desafiante y competitivo.

Este escrito pretende ser un sincero agradecimiento a aquellos que, día tras día, aportan su esfuerzo y dedicación para formar a los profesionales del mañana.

Conocer diversos aspectos de la vida y obra de los compositores nos permite comprender mejor cómo combinan elementos de la música “erudita” con corrientes y estilos como el jazz en sus obras. Durante la preparación del repertorio para mi presentación en el recital, enfrenté varios desafíos técnicos que me llevaron a profundizar en la mecánica del saxofón, ampliando así mis conocimientos, que hasta ese momento eran escasos. Además, el análisis contribuyó a un mejor entendimiento de las obras, lo que me permitió complementar de manera más efectiva tanto la parte solista como la del acompañamiento.

## REFERENCIAS

- (s.f.). Obtenido de Fac. Medicina-Universidad de Panamá:  
<https://facmedicina.up.ac.pa/historia>
- (RAE), R. A. (1 de Mayo de 2024). *Real Academia de la Lengua Española y Asociación de Academias De la Lengua Española: Diccionario panhispánico de dudas (PDP) [en línea]*. Obtenido de <https://www.rae.es/dpd/allegro>
- Alejandro, H., & Francisco, N. (2014). Obtenido de Impresiones de autor:  
<https://impresionesdeautor.wixsite.com/impresionesdeautor>
- Castro, E. C. (1995). *Memoria del Departamento de Música de la Universidad de Panamá*. Panamá: Textos escolares Chong-Ramar.
- Estrada C., J. G. (2020). *Evolución de la educación en Panamá*. Obtenido de studocu.
- Londeix, J. M. (1989). *¡Hola! Sr. Sax*. París: Alphonse Leduc.
- Lunde, L. (3 de febrero de 1987). A conversaton Whit Bruce Duffie. (B. Duffie, Entrevistador) Obtenido de [bruceduffie.com](http://www.bruceduffie.com/lunde.html):  
<http://www.bruceduffie.com/lunde.html>
- National Geographic. (s.f.). *Provenza La región de piedra y lavanda*. Recuperado el 1 de Mayo de 2024, de Viajes National Geographic:  
<https://viajes.nationalgeographic.com.es/z/provenza>
- Real Academia Española. (s.f.). Recuperado el 1 de Mayo de 2024, de Real Academia Española: <https://dle.rae.es/farandola>
- Serracanta I Giravent, F. (2014). *Historia de la sinfonia*. Obtenido de <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-francia/otros-compositores/Maurice/>
- Serrano, I. (4 de septiembre de 2024). (R. Jaén, Entrevistador)
- Song, B. (2020). Investigación exploratoria acerca de la educación en Panamá. *Ibero-América studies*, 3.
- Svenningsen, J. (2012). *Analysis of Tableaux de Provence*.
- Wikipedia. (22 de noviembre de 2023). Recuperado el 1 de mayo de 2024, de Farandola: [https://es.wikipedia.org/wiki/Farandola\\_\(danza\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Farandola_(danza))
- Zúñiga, A. (17 de marzo de 2024). (R. Jaén, Entrevistador)

## **ANEXOS**

**Entrevista**  
**Prof. Armando Zúñiga Rodríguez**

**Fecha: 17 de abril de 2024**

**Entrevistador: Raúl Jaén**

**Entrevistado: Prof. Armando  
Zúñiga.**

**X:**

**Entrevistado**

**r Y:**

**Entrevistado**

X: Estamos aquí con el profesor Armando Zúñiga Rodríguez, Docente de la materia de música en la Escuela secundaria Pedro Pablo Sánchez y primer egresado de la cátedra de saxofón de la universidad de Panamá según información suministrada dentro de la institución. Primeramente, buenas tardes y gracias por la entrevista.

Y: Gracias por la oportunidad de brindar el apoyo y hacer aportes que sean útiles.

X: como primera pregunta ¿aproximadamente para que año ingresa usted a la Universidad de Panamá como estudiante?

Y: si la memoria no me falla, estamos hablando del año 1984 o 1985. Demoré aproximadamente 10 años para poder terminar mis estudios universitarios, estaba terminando en el conservatorio y abre la jornada nocturna. Para ese momento solo había jornada matutina. Yo tocaba en la Banda Republicana y

muchos compañeros estaban en el conservatorio. El profesor Eduardo Charpentier de Castro, primer director del departamento de música de la facultad de humanidades logra abrir la carrera en horario nocturno, se acerca al Conservatorio Nacional de Música, para comunicarnos la apertura de esta y fue todo un éxito porque la mayoría de los estudiantes que ingresamos a ese grupo nocturno era de La Chorrera. Dos de ellos que lastimosamente ya no están con nosotros, el profesor Baysa y Edwin Lezcano. Fuimos con mucho orgullo fundadores del grupo nocturno.

X: Casualmente en la investigación que he estado realizando se me hace énfasis de lo que era en ese entonces el departamento de música de la facultad de humanidades que luego pasa a ser lo que es actualmente la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá.

¿Tiene usted alguna idea de cómo pudo haber sido el proceso de inauguración de la cátedra de Saxofón?

Y: Bueno, yo prácticamente hice las dos licenciaturas que había en aquel momento. la licenciatura en educación musical la cual era gestionada por la facultad de educación como todo lo relacionado a esa área y la carrera de Instrumento. No había saxofón en esta carrera, solo en la carrera de educación musical como instrumento secundario. Di los dos años que abarcaba la materia con el profesor Ibrahim Merel. Fui tres veces secretario general de la asociación de estudiantes de música con el compañero Marcos Niple como subsecretario el cual es profesor en estos momentos. Hablamos con el profesor Charpentier y luego con el primer decano de la facultad de Bellas Artes, el profesor Néstor Castillo (Q.E.P.D.). Bajo la gestión del entonces rector Ceferino Sánchez a través de la asociación el profesor Néstor Castillo Restrepo. Esto luego de manifestaciones y reuniones con el rector.

Hablo yo con el profesor Néstor y le explico que quería ser licenciado en saxofón.

No sabía que iba a ser el primero y tampoco pedí ser el primero y él me dice “te toca un camino muy fuerte que tienes que limpiar para los que vienen y vendrán detrás de ti”

Se nombra entonces al profesor Carlos Correa, no sé si todavía está trabajando.

X: (Interrumpe) se jubiló en el año 2019, antes de la pandemia.

Y: Bueno, tendré que ir a visitarlo.

Hablé con él y me dice “ok, vamos a trabajar”. Di mis tres años de saxofón como instrumento principal, para optar a la Licenciatura en Música con Especialización en Saxofón. Me fue muy difícil y gracias a la guía del profesor Correa, en el año 1996, se me presentó la oportunidad de sustentar con un concierto público en el paraninfo universitario las obras que había tenido que mandar a buscar a Estados Unidos. En ese entonces el difunto profesor Iván Valdés, quien era el director de la Escuela de Música (instrumento) y me dijo: “Tienes que tocar una hora o más” luego me dice que debo hacer una tesina, la cual hoy en día, puede ser consultada en la biblioteca Simón Bolívar. Gracias a Dios saqué A+, muy bueno el concierto, llevé a muchas personas y con el tiempo me di cuenta de que había sido el primero, con honores.

X: una gran historia de superación la que acabo de escuchar. Ahora que menciona el tema de la asociación de estudiantes quería preguntarle en que año se da todo este movimiento, para la creación de la cátedra.

Y: calculo yo que, para la década de los 90 post invasión, vuelvo y te repito, varias manifestaciones y reuniones con el entonces rector Ceferino Sánchez. El profesor Falconett que si estuviera aquí no me dejaría mentir, el encabezó la lucha estudiantil a través de todos nosotros siendo yo el secretario general, el compañero Marcos Niple como subsecretario. También con el MEDUCA, se obtuvieron varios logros, en esa época ya todos teníamos trabajo en diversas instituciones, no éramos jóvenes acabados de salir de la escuela secundaria.

De escuela de música pasamos a facultad de bellas artes al mando del profesor Néstor Castillo restrepo. Él nos apoyó mucho, el grupo fue creciendo y hubo la necesidad de contratar a más profesores al ya tres los grupos. Recuerdo que al profesor Efraín Cruz junto con otro compañero del conservatorio, yo los llevé a que hablarán con el profesor Néstor entre otros profesores más que ayudaron a crecer la Facultad de Bellas Artes.

Nosotros fuimos muy celosos cuando había elecciones de decano, al mantener la hegemonía de que el decano fuese músico. Fue algo que se mantuvo por más de 10 años. No recuerdo quien quedo después, pero el primero con todas las de la ley, el profesor Néstor.

X: bueno profesor, con esto daríamos por concluida esta entrevista. Nuevamente muchísimas gracias por su tiempo y apoyo.

Y: Como no, con mucho gusto, estamos a la orden.

## **Entrevista**

**Prof. Ignacio Serrano**

**Fecha: 4 de septiembre de 2024**

**Entrevistado: Prof. Ignacio Serrano**

**Entrevistador: Raúl Jaén**

**X:**

**Entrevistado**

**r Y:**

**Entrevistado**

X: Nos encontramos con el profesor Ignacio Serrano, docente de gran trayectoria dentro del departamento de Música de la entonces Facultad de Filosofía, Letras y Educación. Futura Facultad de Humanidades y todavía docente hoy en día, del departamento de Música, de la ahora, Facultad de Bellas Artes, de la Universidad de Panamá.

De ante mano muchísimas gracias por permitir esta entrevista.

Como primera pregunta, ¿en qué año aproximadamente ingresa usted como estudiante a la Universidad de Panamá?

Y: Yo ingrese en el año 1977, iniciando así mis estudios de música en la Universidad de Panamá. todo nuestro primer año de carrera fue de estudios generales, solamente materias culturales. Ya para el siguiente año ingreso entonces a la especialidad. Hice mis cuatro años de materias, además de mi tesis.

En ese tiempo las carreras eran Licenciatura en Educación Musical y la

Licenciatura en Música las cuales hoy día son lo que conocemos como Licenciatura en música y Licenciatura en instrumento musical, carrera a la cual ingresaban aquellos que aspiraban a ser instrumentistas.

X: ¿Existía durante sus años de estudiante una cátedra establecida de Saxofón?

Y: La cátedra de saxofón si estaba. En el sentido de que el profesor Luis “Pin” Castro, quien era el profesor de Oboe, tocaba en la sinfónica y demás, él era el más experimentado por decirlo de cierta forma. Tengo entendido que él era saxofonista y fue saxofonista que luego inicia sus estudios en oboe. Dado da que era el único profesor de cañas, él era quien se encargaba tanto en la cátedra de instrumento secundario, así como en la cátedra de instrumento principal.

En mi caso en particular nunca di clases de saxofón en la universidad. Solamente estudie dos años en el conservatorio con el maestro Rafael García, dado a que en ese momento nuestra visión no estaba muy clara. Íbamos a nuestras clases de universidad, en las mañanas y luego, al conservatorio en las tardes, pero una vez que nos dimos cuenta de que, podíamos cubrir el pénsum académico, del conservatorio en la universidad, decidimos estar de lleno ahí. Por eso, decidí no continuar mis estudios en saxofón porque en ese momento podía hacerlo en el conservatorio, pero no lo hice.

Simplemente, tomé dos años con el profesor García y continué en la Universidad. Mi instrumento secundario fue la guitarra. En ese tiempo, la experiencia que tuve con el saxofón fue lo poco que estudiamos con el profesor García y luego a título personal, actividades realizadas dentro de la escuela de música. Ahora veo a los profesores, haciendo más trabajos grupales con los estudiantes y eso me hace remembranza del que puedo decir que fue el primer cuarteto en sí que tuvimos dentro de la escuela de música llamado “Cuatro en Sax”. No necesariamente éramos muchachos que estudiamos el saxofón, sino que les gustaba, algunos ya venían con referencias de bandas escolares, nos reunimos y formamos el

cuarteto de saxofón en su dotación tradicional que sería Soprano, Alto, Tenor y Barítono.

Básicamente hicimos nuestra vida universitaria con ese grupo, aprendimos mucho también porque cada uno realizaba sus arreglos para grupos y etc. Así que hay muchas cosas que formalizaron un poco más el aprendizaje dentro de lo que era el plan de estudio.

X: Como siguiente pregunta: cuando usted entra al cuadro docente del departamento de Música ¿Cómo se manejaba la cátedra de saxofón?

¿Seguía siendo el profesor Luis E. Castro el docente encargado de la cátedra o el departamento había realizado cambios con respecto a contratación de profesores entre otros temas a nivel administrativo?

Y: Ingresé a la planta docente en 1987, pero nos graduamos en el 86", producto de que terminamos, pero nos costó cuatro años culminar nuestra tesis. En el año 87, inicia por primera vez el plan nocturno, casi todos los que nos graduamos en el 86 tuvimos la oportunidad de ingresar en dicho plan. Dentro de eso está el amigo y colega Ibrahim Merel quien era saxofonista. El sí desde que lo conocimos se dedicó al saxofón.

Una vez iniciado el plan nocturno se mantuvo el mismo patrón porque la primera reforma del plan de estudio se da en 1992, ya cuando nos convertimos en facultad. Anterior a eso se mantenía todo lo relacionado a la Licenciatura en Educación Musical y Licenciatura en Música. Así que básicamente se mantenía el mismo plan de estudio.

Ahora, a pesar de que había las dos escuelas que eran de instrumento y docencia, muy pocos estudiaban instrumento.

Eso hacía que no se nombraran muchos profesores en el área de instrumento. Por otro lado, la universidad para nombramiento de instrumentistas tenía ciertos

requisitos y era muy difícil. Por ende, todo lo relacionado a Saxofón en ese momento era atendido por el profesor Castro e inclusive, aunque no recuerdo con exactitud cuando el profesor Armando Zúñiga, se graduó, quien fue su profesor asesor.

X: en la entrevista que le realice, el me menciona al profesor Carlos Correa, como su asesor. El profesor Merel era el docente de la catedra en la modalidad de instrumento secundario, pero cuando se esta materia en la modalidad de instrumento principal es el profesor Correa, quien lo prepara para su graduación.

Y: Lo que pasa es que como no había una formalidad en el currículo de las asignaturas, aparentemente el profesor Correa dado a que estuvo toda una vida dedicada a la banda del Cuerpo de Bomberos, él tocaba saxofón. Entonces, por algún hecho que no recuerdo ya de manera administrativa se decidió que el profesor Correa atendiera al colega Zúñiga, para graduarlo de instrumento.

Lo recuerdo porque hubo una época en la cual como no había un profesor titular nombrado para la catedra, se escogía a los jurados para la sustentación basados en la en la experiencia que tuviese cada uno en el saxofón. Muchas veces se tomaban como jurado inclusive para otros instrumentos.

Tal vez este es un cambio muy significativo dado a que ahora si tenemos profesores de instrumento, antes no los había y los instrumentistas que se graduaban lo hacían guiados por algún profesor de la plantilla que tuviera experiencia con el instrumento. Caso contrario de los clarinetes dado a que el hermano del profesor Eduardo Charpentier de Castro, era clarinetista y siempre estuvo ahí, mas no así, por ejemplo, los trompetistas y saxofones. En el caso del profesor Castro por su experiencia lo escogían a él, pero no era una cuestión de que estaba nombrado para la catedra de saxofón como lo es ahora. A través del tiempo, el profesor Ibrahim quien tampoco estaba nombrado para la cátedra, al tener la experiencia, les asignaron a los estudiantes que aspiraban a la carrera

de instrumento principal.

Con las acreditaciones que se han estado dando a nivel académico ya hay colegas nombrados en la cátedra de saxofón dado a que ya poseen la acreditación en el sentido de que tienen licenciatura y maestría. Hay otros que poseen doctorados en sus instrumentos y esto ha formalizado un poco más que haya profesores acreditados, para los instrumentos.

Hoy día ya tenemos casi toda la sección de caña y la sección de viento metal. En la época en la que yo estudie no los teníamos. Que yo recuerde, de los compañeros de aquel entonces que tocábamos saxofón nunca dimos clase con el profesor Castro. El profesor solo daba clases a aquellos en el área de instrumento principal. no recuerdo con exactitud, el profesor con el cual Zúñiga inició sus estudios, pero si tienes toda la razón en el hecho de que fue uno de los primeros egresados de la carrera.

Ahora estamos reyes, los muchachos de hoy día tienen esa oportunidad de tener profesores en el área de especialidad. En el caso de saxofones tenemos al profesor Iván Navarro, Miguel Araúz, Jacob Garrido que son estudiantes que en su momento se graduaron de instrumento principal saxofón. Hubo un momento en el que solo estaba el profesor Ibrahim y no era específicamente nombrado para la cátedra, sino que, por su experiencia, dictaba las clases tanto en principal como en secundario.

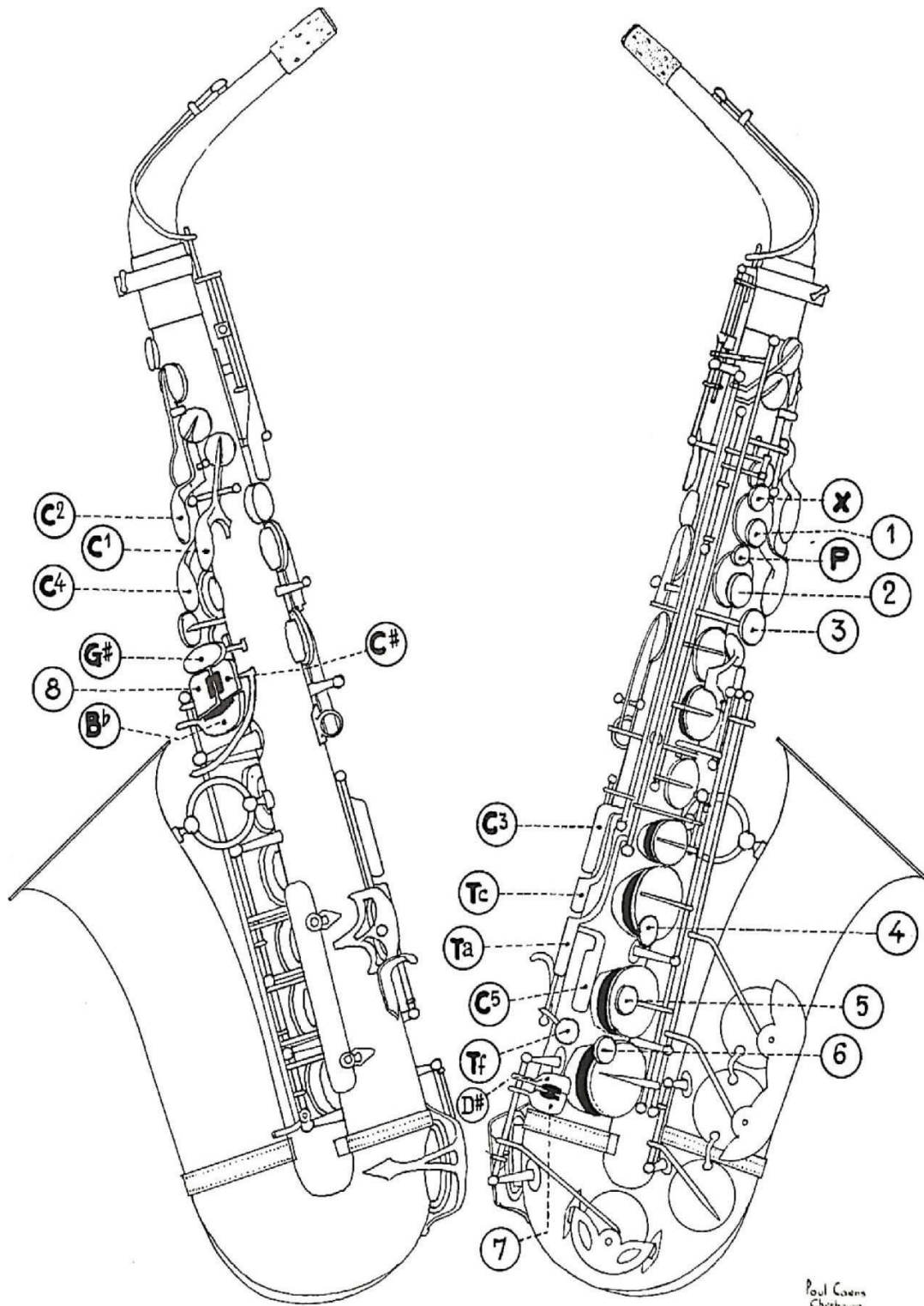
X: Como última pregunta. ¿tiene usted conocimiento sobre algún documento oficial en donde se de fe por parte de las autoridades universitarias la creación oficial de la cátedra de saxofón?

Y: desde que se iniciaron labores en el 72, con el profesor Charpentier, creo que en su libro Memorias, del departamento de Música, el menciona los instrumentos.

Recuerda que el abrió las dos escuelas y tenía que formalizar un pénsum académico o plan de estudio con sus requisitos. Y en el caso de música debías tener un requisito de instrumento. De ahí a que se hiciera realidad contratando un profesor para cada instrumento, eso no se hizo. Lo que quiero decir es que siempre hubo un plan de estudio y ahí deben aparecer los posibles instrumentos que se iban a enseñar. Prácticamente fuimos segunda generación de egresados y en esa generación hasta casi toda la década de los 80, por decirlo así, no había mucha afluencia de estudiantes interesados en la carrera de instrumento tal vez producto de la falta de profesores para esa materia. Ya con el cambio a la Facultad de Bellas Artes en el año 92 seguía el plan de estudios incluyendo todos los instrumentos, pero ya había de manera más formal un profesor de saxofón que es entonces donde entra el profesor Ibrahim Merel y el profesor Correa que tenía también su experiencia en el instrumento. Ya para el año 2010, tenemos la oportunidad de tener colegas graduados de licenciatura y con maestrías para casi todos los instrumentos.

Si te fijas en el plan de estudios de aquel entonces y lo comparas con el actual vas a encontrar casi los mismos instrumentos, pero con la diferencia de que antes no se contrataban docentes, ahora sí. No se hacía dado a la poca cantidad de estudiantes que había.

X: Con esto estaríamos concluyendo con nuestra entrevista agradeciendo de ante mano el tiempo brindado por su persona. Además de exaltar la labor de todos aquellos que contribuyeron con el desarrollo de nuestra cátedra.



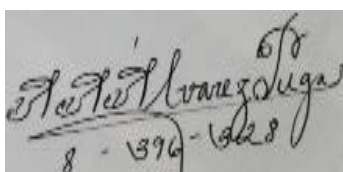
**Panamá, 17 de febrero de 2025**

**A QUIEN CORRESPONDA**

**E. S. M.**

La presente nota, certifica que el estudiante **Raúl Jaén**, sometió a la consideración del profesor **Alberto Álvarez Puga**, con cédula de identidad personal número **8-396-328**, la revisión de fondo y forma del Proyecto Final de Graduación, para optar al Título de **Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Instrumento Musical Saxofón**, en la **Universidad de Panamá**.

Sin más. Atentamente,

A handwritten signature in black ink, reading "Alberto Álvarez Puga" with a horizontal line underneath. Below the signature, the identification number "8-396-328" is written.

**Alberto Álvarez Puga**  
**Profesor de Español**  
**Cédula: 8-396-328**  
**Registro del Diploma No. 70403**