

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

**LA INFLUENCIA DE LAS BANDAS DE MÚSICA ESCOLARES EN LA  
FORMACIÓN DE SAXOFONISTAS EN PANAMÁ.**

**ELABORADO POR:  
WENCES ENOC VILLAR GUTIÉRREZ**

**PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ  
2025**

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

**LA INFLUENCIA DE LAS BANDAS DE MÚSICA ESCOLARES EN LA  
FORMACIÓN DE SAXOFONISTAS EN PANAMÁ.**

**ELABORADO POR  
WENCES ENOC VILLAR GUTIÉRREZ**

**TRABAJO DE GRADUACIÓN PARA OPTAR  
POR EL TÍTULO DE LICENCIADO  
EN BELLAS ARTES CON ÉNFASIS  
EN INSTRUMENTO MUSICAL: SAXOFÓN**

**PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ  
2025**

APROBACIÓN DEL TRIBUNAL CALIFICADOR

---

ASESOR

---

JURADO

---

JURADO

# AGRADECIMIENTOS

A Dios, primeramente, que ha sido mi guía, mi ancla y mi roca.

A mi familia, que ha sido el pilar de mi educación y cada superación en mi vida: mi madre, mi padre, mi hermano, mis abuelos, mis tías Analida y Aristela.

A mi profesor asesor K. Odvil por su ayuda, guía y paciencia.

A todos los profesores que durante la carrera han compartido conmigo sus conocimientos.

A la Fundación Danilo Pérez, mi primera casa musical. Aleida Duarte, Luis C. Pérez y Carlos Agrazal

A todos mis compañeros que compartieron conmigo sus talentos y conocimientos, en especial a mi amigo Andrés Martínez, quien compartió y me apoyó durante toda la carrera.

# RESUMEN

La presente tesis examina el papel de las bandas escolares en Panamá como cuna fundamental en la formación de saxofonistas, identificando tanto sus aportes como las limitaciones que afectan el desarrollo integral de los estudiantes. A partir de encuestas y testimonios de músicos profesionales, se señalan problemáticas relacionadas con el estado de los instrumentos, la falta de educadores especializados, la ausencia de rutinas de estudio y los vacíos técnicos. Estos factores repercuten en la preparación de los jóvenes al ingresar a la educación superior, lo que evidencia la necesidad de replantear estrategias pedagógicas que promuevan una enseñanza más completa del instrumento.

En un segundo apartado, se desarrolla un análisis musicológico de cuatro obras representativas del repertorio para saxofón del siglo XX: Sonatine Sportive de Alexandre Tcherepnin, Suite para Saxofón Alto y Piano de Paul Bonneau, Suite para Saxofón Alto y Piano de Pierre Max Dubois y Soliloquio de Roque Cordero. Dichas piezas reflejan la diversidad estilística y cultural que nutre el repertorio del instrumento, desde la tradición francesa hasta la visión nacionalista latinoamericana.

Como conclusión, se subraya el valor de integrar repertorios internacionales y nacionales en la formación académica, ampliando las posibilidades expresivas y profesionales de los saxofonistas en el país.

Palabras clave: saxofón, Panamá, bandas escolares, repertorio siglo XX, formación musical, Roque Cordero, Alexandre Tcherepnin, Pierre Max Dubois, analisis musical.

# ABSTRACT

This thesis examines the role of school bands in Panama as a fundamental training ground for saxophonists, highlighting both their contributions and the limitations that affect students' comprehensive development. Based on surveys and testimonies from professional musicians, the study identifies issues related to the condition of instruments, the lack of specialized educators, the absence of study routines, and technical issues. These factors impact the preparation of young musicians when entering higher education, underscoring the need to rethink pedagogical strategies that foster a more complete approach to instrumental instruction.

The second part develops a musicological analysis of four representative works from the twentieth-century saxophone repertoire: *Sonatine Sportive* by Alexandre Tcherepnine, *Suite for Alto Saxophone and Piano* by Paul Bonneau, *Suite for Alto Saxophone and Piano* by Pierre Max Dubois, and *Soliloquio* by Roque Cordero. These works reflect the stylistic and cultural diversity that enriches the instrument's repertoire, from the French tradition to the Latin American nationalist perspective.

It highlights the value of integrating both international and national repertoires into academic training, expanding the expressive and professional possibilities of saxophonists in the country.

Keywords: saxophone, Panama, school bands, 20th-century repertoire, music education, Roque Cordero, Alexandre Tcherepnin, Pierre Max Dubois, musical analysis.

# ÍNDICE

<b>APROBACIÓN DEL TRIBUNAL CALIFICADOR.....</b>	<b>III</b>
<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>IV</b>
<b>RESUMEN .....</b>	<b>V</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>VI</b>
<b>ÍNDICE .....</b>	<b>VII</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>LA INFLUENCIA DE LAS BANDAS DE MÚSICA ESCOLARES EN LA FORMACIÓN DE SAXOFONISTAS EN PANAMÁ.....</b>	<b>9</b>
<b>FACTORES DEL AMBIENTE MUSICAL .....</b>	<b>13</b>
<i>I. El estado de los instrumentos.....</i>	<i>13</i>
<i>II. Educadores idóneos en el instrumento.....</i>	<i>14</i>
<i>III. El equipo correcto.....</i>	<i>16</i>
<i>IV. La base musical .....</i>	<i>17</i>
<i>V. El estancamiento musical .....</i>	<i>18</i>
<i>VI. La Rutina de estudio.....</i>	<i>19</i>
<b>FACTORES TÉCNICOS DEL SAXOFÓN .....</b>	<b>20</b>
<i>I. Recursos didácticos relacionados con la técnica instrumental.....</i>	<i>20</i>
<i>II. La respiración correcta en la formación musical.....</i>	<i>21</i>
<i>III. La formación de la embocadura.....</i>	<i>23</i>
<i>IV. Desarrollo de la articulación correcta en el saxofón.....</i>	<i>24</i>
<i>V. El sonido individual .....</i>	<i>25</i>
<i>VI. Postura correcta.....</i>	<i>27</i>
<i>VII. La correcta digitación del saxofón .....</i>	<i>28</i>
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>DIÁLOGOS SONOROS: REPERTORIO PARA EL SAXOFÓN EN EL SIGLO XX.....</b>	<b>31</b>
<b>ALEXANDRE TCHEREPNINE .....</b>	<b>32</b>
<i>SONATINE SPORTIVE .....</i>	<i>34</i>
<b>RECOMENDACIONES DE DIFICULTADES TÉCNICAS .....</b>	<b>40</b>
<b>PAUL BONNEAU .....</b>	<b>41</b>
<i>LA SUITE PARA SAXOFÓN ALTO Y PIANO .....</i>	<i>42</i>
<b>RECOMENDACIONES DE DIFICULTADES TÉCNICAS .....</b>	<b>50</b>
<b>PIERRE MAX DUBOIS .....</b>	<b>51</b>
<b>SUITE PARA SAXOFÓN ALTO Y PIANO .....</b>	<b>52</b>
<b>RECOMENDACIONES DE ESTUDIO TÉCNICO: .....</b>	<b>63</b>
<b>ROQUE CORDERO .....</b>	<b>63</b>
<i>SOLILOQUIO .....</i>	<i>65</i>
<b>RECOMENDACIONES DE DIFICULTADES TÉCNICAS .....</b>	<b>69</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>70</b>



# INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se estructura en dos capítulos fundamentales, cada uno explorando áreas cruciales dentro del ámbito musical y pedagógico.

El primer capítulo se sumerge en el papel fundamental que desempeñan las bandas de música en los centros escolares en la formación de músicos profesionales en nuestra nación. Enfocado específicamente en el estudio del saxofón, este capítulo analiza detalladamente los aspectos que requieren mejoras en la enseñanza del instrumento dentro del contexto escolar. Se persigue así la ruptura de un ciclo arraigado durante años, buscando instaurar transformaciones necesarias que permitan a las futuras generaciones de estudiantes llegar a la educación universitaria con un nivel de destreza y preparación superior, con el fin último de elevar el estándar y la relevancia del saxofón en el contexto musical de nuestro país.

El segundo capítulo constituye un análisis exhaustivo de las obras presentadas en el recital de grado. Este análisis se enfoca en obras seleccionadas del repertorio panameño, composición de Roque Cordero. Además, se incorporan piezas del repertorio francés y ruso del siglo XX, las cuales representan los cimientos esenciales del saxofón como instrumento. Estas obras seleccionadas no solo ofrecen una oportunidad para evaluar la ejecución musical, sino que también proporcionan un marco de referencia histórico y artístico que fundamenta la evolución del saxofón como parte integral del panorama musical internacional.

# CAPÍTULO I

# LA INFLUENCIA DE LAS BANDAS DE MÚSICA ESCOLARES EN LA FORMACIÓN DE SAXOFONISTAS EN PANAMÁ.

En el contexto musical panameño, se destaca la notable presencia de saxofonistas importantes y el rol fundamental del saxofón en la historia de la música panameña. El propósito de este proyecto de tesis es profundizar en la génesis de estos músicos, explorando sus raíces y cómo las bandas de música influyeron en sus inicios.

En estos momentos hay una cantidad grande de jóvenes y niños ejecutando saxofón en más de cien bandas escolares a nivel nacional. Se abordará de manera crítica la identificación de áreas de mejora en la formación de saxofonistas en bandas escolares, con el objetivo de trazar un camino hacia un futuro en el que la calidad de los profesionales del saxofón alcance niveles aún más destacados en el ámbito musical panameño.

El saxofón ha sido un catalizador clave en la evolución de géneros musicales panameños, desde los combos nacionales, el típico, la murga, hasta manifestaciones contemporáneas como el clásico, pop y jazz. Su capacidad para fusionarse con ritmos característicos nacionales y adaptarse a diversos estilos ha contribuido a la creación de un lenguaje musical único en el folclor nacional.

Las bandas escolares, las marchas, la murga y la música popular forman parte de nuestra identidad cultural. El saxofón ha servido como vehículo de expresión

artística y social. La presencia de saxofonistas talentosos ha elevado la calidad artística de la música local y ha generado un impacto positivo en la escena musical nacional e internacional. Uno de estos lugares impactados son los jóvenes en edad escolar.

Durante un extenso período, Panamá estuvo sometido a un gobierno militar, donde quienes dirigían este régimen buscaban inculcar las doctrinas castrenses en la juventud a través del sistema educativo. Uno de los medios utilizados para adoctrinar a los estudiantes fue la instauración de bandas de música escolares bajo una perspectiva militarizada, generando así la proliferación de estas agrupaciones a lo largo y ancho del país durante la época del régimen militar.

El impacto de este enfoque militar en las bandas de música escolares ha dejado una marca distintiva en la escena musical panameña, especialmente en comparación con otras regiones de Latinoamérica. La herencia militar se manifiesta claramente en la vestimenta utilizada, donde el uniforme militar completo, con quepis, cristinas, sacos, botas y charoles, se ha convertido en un distintivo visible de las bandas del país. Además, la disciplina de marcha adoptada por estas bandas escolares es notablemente rigurosa, reflejando la influencia militar en la formación y ejecución de los estudiantes músicos.

La inclusión de una amplia variedad de marchas militares en los repertorios de estas bandas escolares es otra manifestación evidente de la influencia cultural que dejó el régimen militar en el ámbito musical panameño. Este legado cultural ha perdurado en el tiempo, sirviendo como recordatorio de un período histórico en el que

la música escolar se utilizó como herramienta de adoctrinamiento y expresión del poder militar en la sociedad. A través de este análisis, se busca comprender la profundidad y el alcance de las bandas de música escolares en la creación de saxofonistas profesionales en Panamá.

Aunque en sus inicios, la creación de las bandas escolares se concibió como una estrategia integral, respaldada por una significativa inversión gubernamental, la realidad actual refleja una desconexión entre la importancia histórica de estas agrupaciones y su situación presente. A pesar de que el régimen militar ya no ejerce influencia en el país, las bandas musicales escolares mantienen arraigada la herencia de esa época.

Sin embargo, en la contemporaneidad, el sistema educativo nacional parece carecer de una agenda estratégica definida o de un interés sostenido en el desarrollo y fomento de estas bandas escolares. A pesar de la considerable inversión económica por parte del Estado, la ausencia de personal idóneo con la responsabilidad de supervisar y respaldar estas agrupaciones ha generado una brecha en su evolución y potencial.

Este olvido gubernamental se manifiesta también en el ámbito profesional musical del país, donde las bandas de música son, en ocasiones, subestimadas. Existe una percepción errónea de que estas bandas representan un nivel musical inferior, a pesar de que la realidad contradice esta noción, ya que la mayoría de los músicos

profesionales de viento en el país tuvieron sus primeras experiencias formativas en estas bandas escolares.

En este contexto, se plantea una interrogante crucial: ¿cómo podemos esperar elevar el nivel musical del país si ignoramos y menospreciamos los cimientos mismos de la educación musical en sus etapas más tempranas? La responsabilidad recae no solo en el sistema educativo, sino también en los músicos profesionales, quienes deben dirigir su atención y esfuerzos hacia estos lugares, reconocidos como la cuna de las siguientes generaciones de músicos y artistas que, en un futuro cercano, contribuirán al panorama musical en agrupaciones profesionales y universidades.

Tras llevar a cabo una exhaustiva encuesta entre saxofonistas profesionales de Panamá, se han identificado y analizado los desafíos que estos músicos han enfrentado en el pasado. Este estudio no solo ofrece una visión retrospectiva de las adversidades superadas por estos saxofonistas profesionales, sino también destaca cómo algunos de estos problemas persisten en las generaciones actuales en las bandas escolares, manifestándose a través de errores comunes entre los saxofonistas emergentes.

Es crucial resaltar que la investigación abarca perspectivas y experiencias de saxofonistas de diversas provincias de Panamá. Se incluyeron participantes de distintos colegios, tanto públicos como privados, y de diversos niveles técnicos en el instrumento. Esta diversidad de muestras asegura la representatividad y amplitud del estudio, permitiendo obtener una comprensión más completa de los retos a los que se enfrentan los saxofonistas a lo largo y ancho del país.

El análisis de las respuestas y experiencias recopiladas no solo arrojará luz sobre los problemas históricos que han marcado la trayectoria de los saxofonistas profesionales panameños, sino que también permitirá identificar patrones y tendencias. Esto, a su vez, proporcionará información valiosa para la formulación de estrategias y recomendaciones que contribuyan al desarrollo integral de los saxofonistas emergentes en el panorama musical de Panamá.

Vamos a dividir en dos partes esta síntesis de problemas que afrontaron todos estos saxofonistas que son profesionales en su instrumento hoy en día, pero tuvieron sus inicios en bandas de música escolares. El primer desglose son los factores del ambiente musical creado dentro de la banda de música y el segundo desglose son problemas técnicos de los saxofonistas normalizados en las bandas escolares. ¿Cuáles fueron esos factores que obstaculizaron a los que en su momento fueron estudiantes? ¿Y cómo podemos mejorarlo?

## FACTORES DEL AMBIENTE MUSICAL

### **I. El estado de los instrumentos**

En la era militar, el surgimiento de las primeras bandas de música escolares marcó una etapa donde se emplearon instrumentos de calidad estándar, muchos de los cuales, asombrosamente, continúan en funcionamiento después de aproximadamente cuarenta años. Sin embargo, este legado de calidad ha experimentado una disminución gradual, y la actualidad refleja una preocupante

tendencia hacia la adquisición de instrumentos de gama más económica por parte de las instituciones educativas.

En particular, los saxofones, en estas bandas, han sufrido las consecuencias de esta transición hacia instrumentos más asequibles. Los problemas notorios, como el fácil desgaste de las zapatillas, el desajuste en la distancia de las llaves, la oxidación y quiebre de las agujas, el desmontaje de piezas y el deterioro de la laca exterior, han proliferado. Esta situación genera frustración entre los estudiantes, quienes, en ocasiones, llegan a cuestionar su idoneidad para la música debido a estas limitaciones instrumentales.

La generalización de estos problemas afecta a todos los saxofones utilizados por estudiantes en los colegios del país. Sorprendentemente, no existen planes concretos por parte del sistema educativo nacional para garantizar el uso adecuado y el mantenimiento óptimo de estos instrumentos esenciales. En un país con más de 100 bandas de música escolares, la ausencia de un protocolo de supervisión y cuidado de estos instrumentos no solo plantea preocupaciones técnicas, sino que también influye en la percepción de los estudiantes sobre la viabilidad de seguir una carrera como instrumentista en Panamá.

## **II. Educadores idóneos en el instrumento**

La carencia de maestros altamente capacitados en la enseñanza de instrumentos representa un desafío sustancial en el sistema educativo de las bandas

escolares en Panamá. Actualmente, el modelo predominante consiste en asignar un único docente para toda la banda, un escenario que, con frecuencia, coloca a un profesor joven, con escasa o nula experiencia como instrumentista, frente a sesenta estudiantes que abarcan una variedad de instrumentos, desde vientos hasta percusión. Esta dinámica, inherentemente, conlleva repercusiones significativas en la técnica individual de cada estudiante en sus respectivos instrumentos.

La rapidez con la que se imparte la enseñanza es un aspecto crucial a destacar. La presión de llevar a estudiantes con conocimientos prácticamente nulos a niveles donde deben interpretar piezas musicales de alto nivel técnico en un tiempo limitado, aproximadamente de seis a ocho meses desde el inicio del año escolar hasta los primeros desfiles, genera tensiones en el proceso de aprendizaje. Esta aceleración no solo afecta la calidad de la enseñanza, sino que también impacta negativamente en el desarrollo técnico de los estudiantes.

El sistema actual de educación musical carece de un enfoque saludable en la enseñanza técnica de instrumentos. La falta de seguimiento y supervisión por parte de profesionales en la técnica musical contribuye a que los errores se perpetúen, incluso alcanzando niveles universitarios, lo que genera un desgaste en la formación de los instrumentistas.

A fin de mejorar este panorama educativo, se propone la creación de espacios permanentes por región, donde los estudiantes tengan la oportunidad de asistir a clases durante un periodo considerable cada año. Estos espacios estarían diseñados

específicamente para impartir enseñanza técnica en sus respectivos instrumentos, proporcionando una plataforma para cultivar la perspectiva profesional de los estudiantes y contribuir significativamente a su desarrollo musical integral.

### **III. El equipo correcto**

La relevancia de los accesorios del saxofón, como las correas, las cañas y las abrazaderas, a menudo se subestima en el contexto de las bandas de música escolares. Existe una arraigada cultura en los colegios que favorece la adopción de opciones más económicas y la resolución de problemas con recursos disponibles, incluso si esto implica sacrificar la calidad de los implementos. Esta mentalidad se orienta hacia la maximización de la cantidad de estudiantes, sin considerar adecuadamente la disponibilidad y calidad de los accesorios necesarios.

La falta de interés en invertir en implementos de calidad es un factor que contribuye a la formación de futuros músicos con carencias y mediocridad en cuanto a profesionalismo en sus equipos. La cultura de conformarse con lo más barato compromete la experiencia musical de los estudiantes y, en última instancia, afecta su desarrollo artístico.

Es imperativo destacar la influencia significativa que los equipos del saxofón tienen en la ejecución del instrumento y en la proyección artística de los músicos. La calidad de los accesorios no solo incide en la experiencia del estudiante, sino que también impacta directamente en la calidad del sonido y la presentación general de la banda. Promover una mayor conciencia sobre la importancia de invertir en equipos de

calidad es esencial para fomentar una imagen artística más sólida y profesional en el ámbito musical escolar.

#### **IV. La base musical**

En el entorno educativo de los colegios, la enseñanza de teoría musical a menudo se limita a aspectos básicos, y en algunos casos, la lectura musical es insuficiente o incluso inexistente. Esta limitación contribuye a crear un ambiente propicio para el analfabetismo musical, donde los estudiantes carecen de una comprensión profunda y completa de los fundamentos teóricos esenciales para el desarrollo musical.

La urgencia de impactar positivamente en las generaciones futuras nos insta a considerar la necesidad de establecer una sólida cadena de conocimiento entre los músicos profesionales y los niños. Esta conexión permitiría la transmisión de conocimientos especializados y experiencia acumulada a lo largo de las generaciones, fomentando así un crecimiento continuo y una mejora constante en la comprensión musical de los estudiantes.

La propuesta es trascender la enseñanza básica y promover un enfoque más integral que abarque todos los aspectos de la teoría musical. Facilitar una conexión efectiva entre músicos experimentados y jóvenes estudiantes contribuirá a llenar los vacíos educativos, permitiendo que cada generación construya sobre la base de conocimientos de la anterior. Este enfoque no solo enriquecerá la educación musical, sino que también asegurará un progreso continuo, aspirando a generaciones cada vez más informadas y apasionadas por la música.

## **V. El estancamiento musical**

Las bandas de música escolares, en su enfoque actual, están diseñadas principalmente para cultivar músicos con habilidades suficientes para participar en desfiles. Sin embargo, este paradigma limita la experiencia musical de los estudiantes, ya que no se fomenta un ambiente profesional integral. Los jóvenes músicos suelen carecer de conocimientos sobre otros estilos y géneros musicales, así como de la comprensión de las diversas posibilidades creativas que ofrece la música.

La transición a la universidad a menudo revela una brecha significativa en el nivel musical de los estudiantes, ya que se espera que lleguen con un nivel que no se ha cultivado adecuadamente en las escuelas. Esta falta de preparación provoca estrés y una focalización excesiva en el aspecto técnico de la música, descuidando la vocación musical, la esencia artística y la búsqueda de una identidad musical única en un mundo diverso.

Es esencial recalcar la importancia de brindar a los estudiantes una visión más completa y enriquecedora de la música. La búsqueda de un propósito en la música, la reflexión sobre el papel de un instrumentista y la exploración constante de cómo superarse a sí mismo son aspectos fundamentales que a menudo se pasan por alto. La enseñanza de estos elementos debería ser una prioridad, ya que los músicos profesionales comprenden que ser instrumentista va más allá de simplemente tocar un instrumento.

La falta de atención a estos aspectos puede generar crisis e inestabilidad en la salud mental de los instrumentistas emergentes. Es crucial iniciar un cambio en el enfoque educativo, promoviendo la enseñanza completa del ser músico, mostrando a los estudiantes el panorama musical en su totalidad y ayudándoles a descubrir una voz auténtica en su instrumento que les brinde un propósito sólido para seguir creciendo en la música.

## **VI. La Rutina de estudio**

El enfoque dado a las bandas escolares que prioriza los desfiles y presentaciones sobre la formación musical de cada integrante lleva al abandono de la enseñanza del estudio personal del instrumento. Este abandono deja a los estudiantes a la deriva, obligados a descubrir por sí mismos la importancia de una formación integral una vez que han abandonado las aulas del colegio.

La falta de atención a la enseñanza de rutinas y estudios individuales para cada músico escolar constituye una brecha significativa en el desarrollo y crecimiento de estos estudiantes. La ausencia de una guía sistemática para cultivar hábitos de estudio y práctica personalizados priva a los jóvenes músicos de herramientas esenciales para su progreso artístico y técnico.

En el contexto escolar actual, la promoción se centra principalmente en el estudio de canciones destinadas a desfiles, dejando completamente olvidado el estudio integral que propiciaría la eficaz formación de músicos profesionales. Esta

limitación impide que los estudiantes exploren su potencial musical más allá de las demandas específicas de los eventos escolares, inhibiendo así el florecimiento de habilidades y la comprensión completa de la disciplina musical.

Es evidente la necesidad de reevaluar y revitalizar el enfoque educativo para incluir de manera activa la formación integral del músico en la enseñanza escolar. Esto no solo enriquecería la experiencia musical de los estudiantes, sino que también sentaría las bases para el desarrollo continuo de músicos profesionales con una perspectiva amplia y una comprensión profunda de su arte.

## FACTORES TÉCNICOS DEL SAXOFÓN

### **I. Recursos didácticos relacionados con la técnica instrumental.**

La participación en una banda escolar, aunque no esté explícitamente establecida, requiere un profundo amor y devoción por la música. Estos jóvenes, enfrentándose a diversas adversidades, realizan considerables sacrificios para destacar en sus respectivos instrumentos.

En ocasiones, debido al elevado número de estudiantes, los profesores no pueden abarcar todas las necesidades individuales. Los jóvenes apasionados por sus instrumentos se ven obligados a buscar su propio material educativo y adoptar un enfoque autodidacta. Los libros disponibles en las instituciones educativas suelen ofrecer lecciones básicas de lectura musical y las posiciones fundamentales del

instrumento, pero carecen de información crucial sobre técnicas avanzadas, calidad del sonido, control de la respiración, afinación y otros desafíos comunes que se abordarán detalladamente.

Esta carencia de recursos didácticos especializados es una de las razones primordiales por las cuales los jóvenes ingresan a la universidad con deficiencias técnicas y conceptuales. Dado que las bandas escolares no tienen como objetivo principal la formación profesional de los estudiantes en música, no cuentan con acceso a material didáctico de nivel profesional.

Ante esta situación, surge la interrogante acerca de cómo los estudiantes podrán corregir estas deficiencias y avanzar hacia un nivel profesional sin la orientación de profesores especializados y la disponibilidad de libros con el contenido adecuado. Esta problemática plantea un desafío significativo para el desarrollo artístico y técnico de los jóvenes músicos, quienes buscan superar estas limitaciones para alcanzar un nivel de excelencia en sus habilidades instrumentales.

## **II. La respiración correcta en la formación musical**

La habilidad de respirar correctamente es una faceta crucial, pero a menudo subestimada, especialmente para aquellos jóvenes músicos que ingresan a la universidad. Este aspecto resulta particularmente relevante en el caso de instrumentos como el saxofón, donde la calidad de la respiración tiene un impacto significativo en el

rendimiento y la expresividad musical. A pesar de su relevancia, muchos estudiantes en bandas escolares desconocen por completo esta dimensión esencial.

Los expertos en saxofón destacan la importancia de una respiración adecuada para lograr un desempeño óptimo. Sin embargo, esta noción a menudo se pierde en el ámbito escolar, donde la presión del tiempo y la necesidad de abordar repertorios rápidamente lleva a los profesores a centrarse en que los estudiantes ejecuten las canciones, sin dedicar el tiempo necesario para instruir sobre técnicas respiratorias.

En este sentido, la falta de énfasis en la enseñanza de la respiración correcta se atribuye a la presión del tiempo en la instrucción musical. En un esfuerzo por maximizar el tiempo disponible, los docentes pueden pasar por alto aspectos fundamentales. Aunque en algunos casos se enseña a los estudiantes de instrumentos de viento metal, quienes requieren una respiración adecuada para abordar ciertos registros, muchos saxofonistas no reciben la orientación necesaria sobre la práctica y mejora de la respiración adecuada, así como el desarrollo de una columna de aire eficiente.

Este vacío en la formación puede tener consecuencias significativas en el desarrollo técnico y artístico de los jóvenes músicos, ya que una respiración incorrecta puede afectar negativamente la calidad del sonido, la proyección y la capacidad de expresión musical. Por ende, es esencial abordar esta carencia en la educación musical para garantizar un desarrollo integral y avanzado de las habilidades de los estudiantes en el ámbito instrumental.

### **III. La formación de la embocadura**

Un aspecto recurrente y crítico identificado por saxofonistas profesionales al reflexionar sobre sus inicios en la carrera musical, después de haber formado parte de bandas escolares, es la problemática asociada con la embocadura. Este elemento esencial, aunque complejo, comparte un origen común con los desafíos previamente mencionados: la falta de dedicación por parte de los profesores hacia el desarrollo adecuado de la embocadura de sus estudiantes, priorizando en muchos casos la embocadura necesaria para ejecutar las piezas asignadas.

La calidad de la embocadura se ve afectada por diversos factores, entre los cuales se destaca el estado de los instrumentos utilizados. La presencia de saxofones deteriorados con fugas en las llaves puede obligar a los estudiantes a esforzarse en exceso su embocadura para compensar las deficiencias instrumentales, lo que impacta negativamente en su técnica y sonoridad.

El uso de boquillas inadecuadas, ya sea con cámaras demasiado grandes o pequeñas para el estudiante, presenta otro desafío significativo. Además, es común encontrar boquillas rotas o en condiciones precarias, al igual que abrazaderas deterioradas o, en algunos casos, ausencia de estas, siendo sustituidas por cinta adhesiva o cordones improvisados. Estos aspectos contribuyen a la creación de una embocadura deficiente, afectando la calidad del sonido y la capacidad del músico para expresarse de manera óptima a través de su instrumento.

En el contexto panameño, la disponibilidad limitada de lugares especializados para adquirir una variedad adecuada de cañas de saxofón representa otro desafío para los estudiantes. La dificultad de acceso a estos recursos implica que muchos jóvenes y niños, que no suelen aventurarse solos en extensos desplazamientos, se vean obligados a lidiar con cañas deterioradas, tamaños inadecuados o con números de durezas inapropiados, afectando directamente la calidad de su embocadura.

En conjunto, estos factores convergen para generar y perpetuar una mala embocadura en los estudiantes, obstaculizando su desarrollo técnico y artístico. Abordar esta problemática exige una mayor atención por parte de los educadores musicales, así como la implementación de medidas que aseguren la disponibilidad y mantenimiento adecuado de los instrumentos y accesorios esenciales para el desarrollo de una embocadura saludable y efectiva.

#### **IV. Desarrollo de la articulación correcta en el saxofón**

La problemática inherente a la falta de una articulación correcta entre los saxofonistas que emergen de bandas escolares constituye un aspecto destacado y complejo en la formación musical. En muchos entornos escolares, se tiende a percibir la articulación en el saxofón como un elemento excesivo, de aplicabilidad limitada y relevancia únicamente en momentos puntuales. Esta percepción subestima su importancia, llevando a los estudiantes a concebir erróneamente que no es imprescindible desarrollar una buena técnica de articulación para alcanzar la excelencia como saxofonista.

La carencia de un repertorio musical más diversificado, abarcando distintos estilos, géneros y formatos, como la música de cámara, contribuye a mantener en segundo plano la relevancia de una articulación precisa. La falta de exposición a un panorama musical amplio y variado impide a los estudiantes comprender plenamente los beneficios y la necesidad de una articulación adecuada en la interpretación musical.

El saxofón, como instrumento de caña con una boquilla de forma alargada, presenta desafíos específicos en la enseñanza de la correcta utilización de la lengua en relación con la caña y la boquilla. Esta tarea meticulosa requiere una atención detallada que a menudo se descuida en el entorno escolar, donde la presión del tiempo y la falta de profesores idóneos pueden limitar las oportunidades para abordar aspectos técnicos fundamentales.

En el ámbito profesional de la música en Panamá, se observa una marcada deficiencia en el conocimiento acerca de la técnica correcta de articulación. Esta carencia repercute en la dificultad para que estos conocimientos lleguen de manera efectiva a los centros escolares, privando a los estudiantes de la orientación especializada necesaria para desarrollar y perfeccionar su técnica de articulación.

## **V. El sonido individual**

La falta de énfasis en la calidad del sonido individual en bandas de marcha plantea un desafío sustancial en la formación de saxofonistas, ya que la prioridad suele

ser la potencia sonora colectiva en lugar del refinamiento individual. En situaciones donde la banda cuenta con un número limitado de estudiantes, se genera una presión adicional sobre los músicos, quienes se ven obligados a intensificar su esfuerzo para alcanzar el nivel de volumen necesario que permita destacar en los desfiles en un entorno ruidoso.

La necesidad de maximizar la fuerza sonora de la banda puede conducir a que los estudiantes sacrifiquen la calidad del sonido individual en favor de contribuir al impacto colectivo. Este enfoque, aunque pragmático en el contexto de una banda de marcha, puede inculcar en los estudiantes la idea equivocada de que las técnicas destinadas a mejorar la calidad del sonido no son una variable determinante para su progresión en el dominio del saxofón.

Como resultado, los jóvenes saxofonistas tienden a conformarse con tocar simplemente en el registro requerido por la banda, sin buscar activamente perfeccionar y crear un sonido que posea características profesionales. La atención se centra más en la proyección del volumen que en la búsqueda de una expresión sonora refinada y distintiva.

Esta tendencia puede tener consecuencias a largo plazo, ya que limita el desarrollo artístico y técnico de los estudiantes al no fomentar la exploración y mejora de las cualidades sonoras individuales. Abordar esta problemática requiere una reconsideración de las prioridades en la enseñanza musical, incentivando a los estudiantes a buscar la excelencia tanto en la potencia sonora como en la calidad

expresiva de su sonido, promoviendo así un equilibrio armonioso entre el impacto colectivo y el desarrollo individual en la formación saxofonística.

## **VI. Postura correcta**

Lamentablemente, es común que en las escuelas se perpetúe la percepción errónea de que el saxofón no requiere una técnica significativa y se le etiqueta como un instrumento fácil de tocar, lo cual contribuye a crear condiciones desfavorables para el desarrollo de los estudiantes.

Una de las dimensiones particularmente descuidadas es la importancia de mantener una postura correcta. En lugar de enseñar a los estudiantes que una postura adecuada es esencial para tocar el saxofón, se ha arraigado la noción equivocada de que es algo opcional. Este concepto erróneo ha generado condiciones propicias para la adopción de posturas inadecuadas entre los saxofonistas en las bandas escolares.

Dos factores recurrentes que contribuyen a la promoción de posturas deficientes en los estudiantes son evidentes en el entorno escolar:

1. Falta de conocimiento por parte de los maestros: La ausencia de un conocimiento más profundo sobre el saxofón por parte de los maestros, quienes en ocasiones no poseen más que conocimientos básicos del instrumento, crea un vacío significativo en la comprensión de la importancia de una buena postura. La falta de un docente saxofonista especializado en las bandas escolares amplía esta brecha,

permitiendo que los estudiantes adopten posturas que consideren convenientes sin la guía experta necesaria.

2. Irrelevancia atribuida a la correa: La falta de importancia dada a la elección y calidad de las correas contribuye a la adopción de malas posturas. Con frecuencia, los estudiantes utilizan correas defectuosas e inadecuadas para el saxofón, generando condiciones propicias para una mala alineación postural. Esta falta de atención a un componente aparentemente trivial tiene consecuencias significativas en el desarrollo técnico y físico de los saxofonistas.

## **VII. La correcta digitación del saxofón**

La importancia de una correcta digitación en la ejecución del saxofón se ve opacada en las bandas escolares, a pesar de que el diseño del sistema de llaves del instrumento está intrínsecamente adaptado a la anatomía natural de la mano. La variabilidad en la calidad de los instrumentos a veces provoca desajustes que obligan a los estudiantes a aplicar más fuerza de la necesaria para obtener el sonido deseado, generando así dificultades innecesarias en el desarrollo técnico.

Es común observar que, debido a este desajuste instrumental, los estudiantes deben realizar un esfuerzo adicional con sus manos para lograr que el saxofón suene adecuadamente. Este fenómeno no solo afecta la calidad del sonido, sino que también

puede tener repercusiones en la comodidad y la salud física de los músicos, ya que la incorrecta digitación puede generar tensiones innecesarias.

Para promover la correcta digitación, es fundamental incorporar el estudio sistemático de diferentes escalas en la enseñanza del saxofón. Explorar diversas escalas permite a los estudiantes familiarizarse con la variedad de digitaciones disponibles y entender cómo seleccionar la digitación más apropiada para cada pasaje musical. Este enfoque no solo fortalece la destreza técnica, sino que también mejora la capacidad de los saxofonistas para abordar de manera eficiente y fluida una amplia gama de piezas musicales.

Integrar sesiones dedicadas a la práctica de escalas y la exploración de digitaciones en el plan de estudios puede ser beneficioso para desarrollar la destreza digital y mejorar la adaptabilidad de los estudiantes a diferentes contextos musicales. Además, esta atención específica a la digitación contribuirá a minimizar la necesidad de aplicar fuerza excesiva y a fomentar una ejecución más suave y eficiente del saxofón.

## CAPÍTULO II.

# DIÁLOGOS SONOROS: REPERTORIO PARA EL SAXOFÓN EN EL SIGLO XX

El saxofón es un instrumento que, aunque nacido en el siglo XIX, encontró su verdadera identidad en la música del siglo XX. Su sonoridad versátil y expresiva lo ha convertido en un protagonista dentro de la música de concierto, especialmente en el repertorio para saxofón y piano. A lo largo de este capítulo, exploraremos cuatro obras que representan distintas corrientes estilísticas dentro del repertorio del saxofón en el siglo pasado: Sonatine Sportive de Alexandre Tcherepnin, Suite para Saxofón Alto y Piano de Paul Bonneau, Suite para Saxofón Alto y Piano de Pierre Max Dubois y Soliloquio de Roque Cordero.

El desarrollo del saxofón en la música de concierto ha sido influenciado principalmente por la escuela francesa, con figuras como Marcel Mule y el Conservatorio de París jugando un papel clave en la consolidación de su repertorio. Sin embargo, también ha encontrado un espacio significativo en la música latinoamericana, donde compositores como Roque Cordero han incorporado elementos propios de la herencia cultural panameña. La fusión de influencias europeas y latinoamericanas ha enriquecido el repertorio del saxofón, ampliando sus posibilidades expresivas.

El título "Diálogos Sonoros" refleja la interacción constante entre el saxofón y el piano en estas obras, en las cuales ambos instrumentos establecen un intercambio de ideas musicales que va más allá de un simple acompañamiento. Cada pieza seleccionada muestra cómo los compositores han diseñado estos diálogos de manera única, desde el dinamismo rítmico de Tcherepnine hasta la introspección expresiva de Cordero que amplía tanto la técnica del saxofón que genera sus propios diálogos dentro del instrumento con sus amplios sonidos. Más que una colección de obras para saxofón, este capítulo busca resaltar la comunicación musical que se da en estas piezas, donde cada voz instrumental responde, complementa y desafía a la otra, creando un discurso sonoro rico y variado.

## ALEXANDRE TCHEREPNINE

Un destacado compositor nacido en San Petersburgo, Rusia, en 1899, se distinguió por su talento desde temprana edad. Inmerso en un entorno familiar de grandes músicos, comenzó a estudiar piano durante su infancia, logrando componer una docena de sonatas para piano en su juventud. Aunque inició sus estudios en Rusia, la familia Tcherepnine, enfrentando los desafíos políticos del momento, decidió trasladarse a París en 1921. (Ramey, 2002)

En el Conservatorio de París, Alexandre continuó su formación bajo la tutela de destacados maestros como Paul Vidal e Isidor Philipp. La ciudad de París le brindó la plataforma perfecta para destacarse como pianista y compositor. Durante este tiempo,

Tcherepnine aprovechó las oportunidades para conectarse con otros músicos de diversas partes del mundo, llevando a Willi Reich a declararlo "ciudadano musical del mundo".

Esta designación se fundamenta en su legado musical global, con obras ampliamente reconocidas en países como Rusia, Francia, México, Japón, China, Egipto, gran parte de Europa y los Estados Unidos, donde vivió los últimos 30 años de su vida. Tcherepnine se convirtió en un renombrado concertista de piano que exploró el mundo, absorbiendo diversas culturas que, a su vez, influyeron significativamente en su estilo compositivo.

Su música, caracterizada por una amalgama de elementos folclóricos y compositivos de diferentes países, adquirió una diversidad e interculturalidad únicas. Para muchos, sus composiciones representan una síntesis de culturas compositivas, fusionando influencias de manera magistral.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Tcherepnine emigró a los Estados Unidos, estableciéndose en Chicago. Junto a su esposa, asumió roles como profesor en la Universidad de Paul. Durante este período, compuso su segunda sinfonía, estrenada en 1951, y recibió el encargo de crear la tercera sinfonía, estrenada en 1955. En 1957, presentó dos obras fundamentales: el Divertimento, Op. 90, y su cuarta sinfonía.

En 1964, Tcherepnine se trasladó a Nueva York, aunque continuó viajando constantemente por Europa. Su contribución a la música persistió hasta su

fallecimiento en París en 1977. Su legado perdura como un testimonio de la riqueza y diversidad de la expresión musical, cimentando su lugar como un ciudadano musical del mundo cuya influencia trasciende fronteras.

## **SONATINE SPORTIVE**

Compuesta alrededor de 1950 por Tcherepnine, se erige en una obra musical breve y dinámica que busca cautivar al oyente mediante la diversión y la espontaneidad. Esta pieza única se distingue por su inspiración en el mundo del boxeo, estructurada en dos asaltos repletos de energía, intercalados por un intervalo de tiempo libre destinado a la contemplación. El primer movimiento de la obra, en particular, despliega una intensidad impactante al introducir vigor y golpes en los acentos del piano, imitando de manera astuta la contienda de puños en un ring de boxeo.

El primer asalto se revela como un éxtasis de sonidos, donde Tcherepnine emplea motivos definidos para tejidos melódicos que generan un enlace coherente entre los temas. La elección del compositor de construir una plataforma sonora que encapsule la experiencia de un asalto de boxeo es particularmente notable. Específicamente, la decisión de no presentar de manera deducible los temas principales de las partes, sino de desglosarlos en motivos individuales, añade una capa de complejidad y originalidad a la composición.

La analogía con el boxeo se manifiesta de manera tangible en el primer movimiento, donde los golpes pianísticos, tratados como puñetazos, generan una representación sonora vívida de la acción dentro del ring. Esta elección temática y la ejecución magistral de Tcherepnine revelan una profunda comprensión de cómo la música puede trascender sus límites convencionales para narrar historias y evocar emociones de manera única.

El segundo asalto, al ser precedido por un tiempo libre destinado a la meditación, agrega una dimensión reflexiva y contrastante a la obra. Este intervalo permite al oyente absorber la intensidad del primer asalto y prepararse para la siguiente embestida musical. Es una pausa estratégica que contribuye a la riqueza narrativa de la "Sonatine Sportive" y refleja la habilidad de Tcherepnine para equilibrar la emoción y la introspección en su composición.

Sonatine Sportive se presenta como una obra maestra musical que trasciende las convenciones, inspirada en la energía y la estrategia del boxeo. A través de su enfoque innovador en la estructura y su capacidad para evocar la intensidad de un combate, la pieza demuestra la maestría de Tcherepnine en la creación de experiencias sonoras inolvidables y profundamente impactantes. (Ieduc.)

En los compases iniciales, Tcherepnine demuestra su virtuosismo compositivo al introducir un motivo distintivo de cuatro compases. Este motivo no solo establece la estructura melódica fundamental de la obra, sino que también evoca de manera elocuente la impresión de un boxeador esquivando habilidosamente los primeros

golpes en el transcurso de un combate. La habilidad del compositor para crear esta sensación de aparición y desaparición, sutilmente imitando los movimientos evasivos de un pugilista, refleja su profunda comprensión de la conexión entre la música y la narrativa visual.

La reiteración clara de este motivo en la anacrusa del compás 9 revela la maestría de Tcherepnine en la creación de coherencia temática a lo largo de la composición. Este recurso musical, como un leitmotiv hábilmente empleado, contribuye a la continuidad narrativa de la pieza, estableciendo un vínculo estructural que perdura a lo largo de la obra. La elección estratégica de reintroducir el mismo motivo refuerza la cohesión temática y contribuye a la construcción de una narrativa musical sólida.

A medida que la composición avanza, el motivo inicial se somete a un desarrollo ingenioso y creativo que se extiende hasta el compás 47. Tcherepnine demuestra su destreza al expandir y transformar este motivo original, explorando nuevas dimensiones sonoras y manteniendo la frescura musical a lo largo de la pieza. Este desarrollo progresivo no solo enriquece la experiencia auditiva, sino que también subraya la habilidad del compositor para tejer una trama musical rica y evocativa.



aprecia un cambio en la textura que incorpora motivos ya presentados anteriormente. El compositor, en este punto, busca generar nuevos espacios sonoros y adopta una estrategia que prescinde del uso de acordes triádicos o funcionales, optando en su lugar por acordes simétricos o interválicos con el objetivo de crear sonoridades innovadoras. La ausencia de un tema principal definido lleva al compositor a explorar recursos extensos en el desarrollo de motivos armónicos y rítmicos.

El piano desempeña un papel crucial como recurso rítmico en esta composición. Los patrones rítmicos que repite y desarrolla son innovadores y establecen un diálogo dinámico con el saxofón. Raramente, se encuentran notas largas o momentos de reposo en el piano; en cambio, mantiene una vitalidad constante, intercambiando melodías de forma continua con el saxofón.

En el compás 107, se inicia la recapitulación, marcada por un cambio a "Più vivo", una alteración de tonalidad y un cambio rítmico en el acompañamiento. El piano introduce un grupo de corcheas con una impresión rítmica contundente que va en aumento hasta el compás 116, donde concluye con un acorde de Mi menor séptima.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>1-47</b>	<b>48-106</b>	<b>107-121</b>

*Ilustración 2, Tabla de forma musical, por Wences E. Villar*

El segundo movimiento se titula "MI TEMPS" y representa un espacio tranquilo entre dos movimientos rápidos y enérgicos. Se inicia con una introducción de piano que abarca hasta el compás 7. Aunque esta introducción se encuentra en 2/4 y utiliza

un compás 3/8, busca emular un vals. En el compás 7, la melodía se inicia en el saxofón, presentándose en modo solista.



manifiesta de tres maneras distintas: desde el primer compás hasta el compás 30, la imitación tiene una separación de dos compases; del compás 30 al 49, la imitación es de un solo compás, y del compás 50 al 53, es de un pulso de tres corcheas.

Desde el principio, se nos presenta un tema que se desarrolla mediante la constante imitación. Este tema incorpora un motivo que perdura a lo largo de todo el movimiento. Este motivo experimenta variaciones a lo largo de la Parte A, evolucionando hasta alcanzar un clímax en el compás 43.



Ilustración 5, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

Seguidamente, se introduce un motivo más breve, compuesto por tres corcheas y una negra, que disminuye la intensidad. En el compás 50, la imitación empieza a tener un pulso de tres corcheas de diferencia, y el mismo motivo comienza a intensificarse hasta llegar al compás 53. En este compás, concluye la imitación y da inicio a un contrapunto a dos voces, ya que el piano reproduce la misma figura en ambas manos, pero en octavas distintas. (Tcherepnin)

(cruz, 2022)

## Recomendaciones de dificultades técnicas

En esta obra, el compositor se ha destacado por plasmar un estilo armónico notablemente innovador y distinto a lo convencional. Este enfoque disruptivo desafía las convenciones tradicionales, lo cual da como resultado la ausencia de una referencia técnica clara para los pasajes musicales. En contraste con la abundancia de recursos técnicos disponibles, como estudios de escalas y arpeggios, que suelen servir como herramientas comunes para facilitar la ejecución de obras musicales, la carencia de una guía técnica específica para los pasajes en esta composición se hace evidente.

En el pasaje de los compases 19 y 20 podemos ver el sentido armónico del compositor.

Los pasajes musicales se caracterizan por su naturaleza cromática, hexatónica, tonal y por la presencia de saltos e intervalos, aspectos que desafían los métodos y prácticas convencionales de ejecución. Esta diversidad tonal y cromática añade una complejidad y riqueza únicas a la pieza, requiriendo del intérprete un enfoque más sensitivo y una comprensión profunda de las sutilezas armónicas presentes en estos pasajes.

En este sentido, la obra desafía al intérprete a explorar nuevos territorios musicales y a desarrollar una comprensión más completa de la estructura armónica y melódica. La falta de una referencia técnica predefinida desafía al ejecutante a abordar estos pasajes con un enfoque creativo y flexible, fomentando así una interpretación más personal y única de la obra.

La única manera para hacer frente a la obra es un lento estudio de la misma, poniendo sumo cuidado en cada nota. A continuación, vamos a ver uno de los pasajes más complejos encontrados en el primer movimiento, que se encuentra en los compases 25 y 26. Este cuenta con una nota acentuada cada cinco semicorcheas; esto, sumado a lo innovador que son las escalas, es un reto que lleva al ejecutante a enfocarse y repetir múltiples veces el pasaje.

## PAUL BONNEAU

Nacido en París en 1918, fue un destacado compositor francés cuyo legado musical abarcó una amplia gama de géneros y formatos. Su temprano inicio en la música lo llevó a sumergirse en los estudios musicales desde una edad temprana, y su formación formal tuvo lugar en el prestigioso Conservatorio de París. Fue aquí donde floreció su pasión por la composición, una llama que lo acompañaría a lo largo de su carrera.

Su incursión inicial en el mundo musical se produjo al unirse a la banda de la Armada Francesa, donde no solo contribuyó como músico, sino que también ascendió a la posición de director. Esta experiencia no solo afianzó sus habilidades musicales, sino que también le brindó una comprensión más profunda de la interpretación y dirección musical.

Sin embargo, su verdadero reconocimiento llegaría cuando se convirtió en un renombrado director de música ligera en la Orquesta de la Radio, donde su talento y destreza en la composición brillaron con intensidad. A través de su trabajo en este ámbito, Bonneau cautivó a audiencias con su habilidad para fusionar melodías cautivadoras con arreglos innovadores, lo que lo estableció como una figura influyente en el panorama musical francés.

Una faceta significativa de su carrera fue su colaboración estrecha con la industria cinematográfica francesa. Su genio creativo se reflejó en la composición de 51 bandas sonoras originales para películas francesas. Estas composiciones no solo enriquecieron las películas con sus melodías memorables, sino que también evidenciaron su versatilidad para adaptarse a diferentes atmósferas y narrativas, consolidando su reputación como un compositor versátil y talentoso.

La contribución de Paul Bonneau a la música francesa no solo radica en su prolífica producción musical, sino también en su capacidad para fusionar elementos clásicos y contemporáneos. Su legado perdura como un testimonio del talento musical excepcional que poseía, dejando una huella indeleble en la música francesa y en el mundo de la composición cinematográfica. Su habilidad para conmover, emocionar y deleitar a través de su música sigue siendo un legado perdurable en la historia musical de Francia. (Ieduc., Paul bonneau: suite pour saxophone alto et piano)

## **LA SUITE PARA SAXOFÓN ALTO Y PIANO**

Se escribió en 1944 y consta de cuatro movimientos cortos: 1. Improvisation, 2. Danse des démons, 3. Plainte, 4. Espièglerie.

Esta obra busca crear panoramas sonoros de importancia y trascendencia tanto para el intérprete como para el oyente. A pesar de tener un nivel de dificultad promedio, el compositor emplea un alto grado de técnica intencional para crear líneas melódicas con escasas referencias, lo que nos lleva a apreciar la originalidad y destreza del compositor en su campo armónico.

Esta obra comienza con un interludio titulado 'Improvisación', un movimiento que, en sí mismo, hace honor a su nombre al introducirnos en primer lugar a una línea melódica en los dos primeros compases, repitiéndola en los dos siguientes. Esta repetición enfatiza una melodía libre que expone el estilo compositivo de toda la pieza.

Una razón significativa por la cual el compositor repite esta melodía radica en su complejidad perceptiva. Al repetirla dos veces, se logra apreciar plenamente la belleza de una línea melódica que demuestra un alto nivel compositivo. Además, esta repetición busca sumergirnos en un nuevo mundo sonoro. El prelude funciona como una puerta de entrada que nos introduce a un escenario musical moderno.



Ilustración 6, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

En la primera instancia, el tema aparece interpretado por el saxofón en solitario, con un tiempo libre. Sin embargo, en la segunda presentación del tema por parte del saxofón, el piano lo acompaña con acordes ejecutados en blancas. Es importante destacar que el compositor no recurre a acordes tradicionales en esta ocasión, sino que opta por acordes de séptima, acordes simétricos y acordes de referencia interválica.

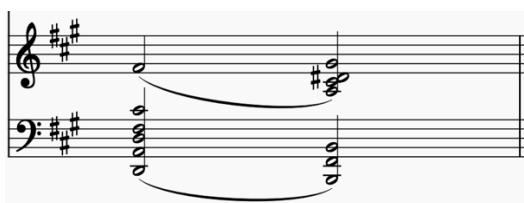


Ilustración 7, Transcripción de tema armónico, por Wences E. Villar

En el compás 5, se aprecia la introducción de la sección B del preludio, la cual marca un cambio melódico. Esta sección pasa de una línea melódica en el saxofón, que simula una improvisación de jazz, a una parte que enfatiza el contrapunto entre las dos voces del piano y la voz del saxofón. A diferencia de la sección anterior, esta parte B carece de un tema específico, pero sí cuenta con un motivo claro.



Ilustración 8, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

La sección B se inicia con un motivo repetitivo en el saxofón, el cual se va variando a lo largo de toda esta sección en la voz del saxofón, mientras el piano ejecuta un juego rítmico de quintillos y seisillos. Este motivo se repite nuevamente en el compás 17, reafirmando su presencia.

En el compás 24, se presenta una variación de la sección A. Aunque no se cuenta con el tema melódico completo, se identifica el cambio en el movimiento debido a su alteración de tempo, intención y textura. Además, el piano acompaña con blancas de manera muy similar a la exposición del tema inicial. El movimiento no busca establecer una estabilidad armónica mediante el uso de un modo mayor o menor, sino que opta por crear un ambiente un tanto más misterioso. Esto se confirma con el último acorde, un la menor nueve sin tercera. La omisión de la tercera nos proporciona una sensación de un final algo inesperado.

**II Danse des démons, estese**segundo movimiento es una fuga, algo poco convencional en compositores modernos como Bonneau. Sin embargo, el compositor no se limita, ya que busca crear una atmósfera totalmente moderna mediante el uso de centros tonales poco convencionales.

Desde el compás 1 hasta el 16, podemos observar la exposición, la cual está compuesta por cuatro voces. El sujeto tiene una prolongación de 4 compases y no sigue un tono o modo tradicional.



Ilustración 9, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

El contrasujeto aparece en el compás 5, con un intervalo de una sexta arriba del sujeto.



Ilustración 10 Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

La tercera aparición del sujeto es en la voz del saxofón en el compás 9, con un intervalo de sexta mayor por encima del contrasujeto anterior.



Ilustración 11, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

En el compás 13 está la cuarta y última aparición de la exposición.



Ilustración 12, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

Normalmente, en una exposición de una fuga, se presenta primero el sujeto y luego el contrasujeto con una quinta de diferencia. Sin embargo, en este caso, dado que no estamos hablando de modos tradicionales, el compositor presenta la exposición de los sujetos con una sexta mayor de diferencia (equivalente a cuatro tonos y medio ascendente).

Estas cuatro notas se presentan en el siguiente orden: 'A – F# – D# – C'.

Estas notas forman una perfecta simetría armónica al mantener la misma

distancia entre ellas, configurando un perfecto cuadrado dentro de un círculo de quintas. Estas mismas notas corresponden también a un acorde disminuido.

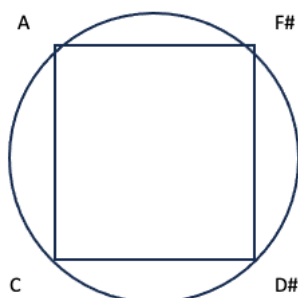


Ilustración 13, gráfica armónica, por Wences E. Villar

El desarrollo comienza en el compás 16, tiene movimientos de contrapunto que se van haciendo variaciones cada 4 compases; así, aunque no tenga un tema propio, se sigue manteniendo fijo y constante para el oyente. En el compás 27 aparece el motivo principal del sujeto; este motivo se sigue dividiendo y apareciendo hasta el compás 47, donde hay un cambio en la textura, dando espacio por cuatro compases hasta el compás 52, que vuelve a aparecer el sujeto.

La reexposición que empieza en el compás 52 presenta el tema principal en el registro agudo del piano, seguido de dos reexposiciones, esta vez con un intervalo de una cuarta aumentada por debajo del sujeto. La coda comienza en el compás 75, con un cambio de textura significativo; se extiende hasta el compás 82, donde finaliza.

Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda
1- 16	17-52	52-75	75-82

Ilustración 14, Tabla de forma musical por Wences E. Villar.





En el compás 81, comienza la recapitulación de la sección A. El piano, con la mano izquierda, acompaña la interpretación, mientras que con la mano derecha se presentan los primeros cuatro compases del tema principal. Simultáneamente, el saxofón continúa con el trino. Luego, en el compás 85, el tema se traslada a la voz del saxofón. En el compás 89, se repite el tema, pero en esta ocasión, el piano ejecuta el trino con la mano derecha mientras el saxofón presenta la melodía.

El tema experimenta una variación o desarrollo desde el compás 99 hasta el compás 102. Posteriormente, comienza la coda. En esta sección, sin presentar parte del tema principal, el saxofón retoma el trino en Re, previamente visto en el desarrollo, mientras que el piano ejecuta arpeggios de Dmaj7 para culminar con un acorde simétrico conformado por las notas Do#, Re, Fa# y Sol.

<b>Intro</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>Coda</b>
<b>1-14</b>	<b>15-38</b>	<b>39-80</b>	<b>81-103</b>	<b>104-109</b>

*Ilustración 18, Tabla de forma musical por Wences E. Villar.*

#### Recomendaciones de dificultades técnicas

La recomendación dada es estudiar la obra como la sugiere la lectura, luego buscar la manera de hacer una libre interpretación de la misma para así darle sentido al movimiento; si no se hace una propia versión de la misma, la obra pierde cierto carácter.

El tercer movimiento “Plainte” es una obra muy lenta que, aunque a primera vista parezca sencilla, cuenta con la dificultad rítmica. Se recomienda una sesión previa de solfeo que busque establecer bien las bases rítmicas y a su vez darle sentido y la

energía necesaria en los puntos específicos que la obra necesite para tener sentido melódico.

## PIERRE MAX DUBOIS

Compositor francés nacido en 1930, dejó un legado significativo en la música contemporánea, particularmente en la composición para saxofón. Se distinguió por crear numerosas obras dedicadas a este instrumento, tanto en solitario como dentro de la música de cámara. Ejemplos notables de su contribución al repertorio del saxofón incluyen el Cuarteto de saxofones en F y la Sonata para Saxofón y Piano.

Una de las facetas más destacadas de Dubois radica en su habilidad para fusionar la riqueza tonal y las posibilidades técnicas del saxofón con la expresividad musical. Su dominio en la creación de obras para este instrumento lo consolidó como un referente en el ámbito de la composición contemporánea.

Un aspecto crucial de su formación musical fue su tutela bajo la guía de Darius Milhaud, reconocido compositor francés del siglo XX. La influencia de Milhaud en Dubois se manifestó en la adopción y evolución de varios elementos compositivos, los cuales Dubois continuó explorando y desarrollando a lo largo de su carrera.

La conexión con Milhaud no solo marcó su formación, sino que también se convirtió en un legado que definió su estilo musical. Dubois heredó y expandió la paleta de técnicas compositivas, el uso innovador de la armonía, la textura y la forma, elementos distintivos de la enseñanza y la tradición musical de Milhaud.

La obra de Pierre Max Dubois se distingue por su originalidad, expresión y capacidad para explorar las capacidades del saxofón en un contexto musical variado. Su contribución al repertorio del saxofón sigue siendo apreciada y estudiada, dejando una huella perdurable en la música clásica contemporánea y en la historia del saxofón como instrumento destacado en la música de cámara y solista. (Wise) (Billaudot.)

## SUITE PARA SAXOFÓN ALTO Y PIANO

**El primer movimiento** de esta obra comienza con un tema principal que se mantiene presente a lo largo de toda la composición. Esta melodía posee un carácter simétrico y abarca una duración de 8 compases. Después de estos 8 compases, el tema se repite nuevamente, esta vez interpretado por la voz del saxofón.



El factor simétrico es uno de los aspectos más destacados de la composición de Dubois, lo cual resalta en una obra con características atonales, politonales y contemporáneas. A pesar de estas complejidades, la pieza se mantiene en melodías de 8 compases en compás 2/2, con repeticiones y pequeñas variaciones. Este enfoque permite al oyente encontrar una referencia constante, facilitando así una conexión con la música.

La primera presentación del tema se ejecuta en el piano en octavas. Cuando el saxofón toma el tema, el piano acompaña utilizando acordes de séptima. En el compás 9, se introduce por primera vez un acorde de Re menor con séptima, seguido por acordes progresivos en los compases 12 y 13. Dubois caracteriza su estilo compositivo al utilizar movimientos cromáticos a lo largo de toda la obra.

El desarrollo del tema principal comienza en el compás 17, presentando una variación del tema. La imitación es un elemento evidente, buscando establecer referencias de fondo antes y después de exponer un tema específico. Esto es notable entre la voz del piano en el compás 18 y el compás 25 del saxofón.

En el compás 29, surge un nuevo tema en la voz del piano, al que denominaremos BA. A pesar de mantener el mismo factor simétrico que el tema principal (formado por 8 compases y repeticiones), no guarda una relación directa con dicho tema. Los dos últimos compases de BA contienen un motivo que se desarrollará más adelante en el mismo tema.



Ilustración 20, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

El tema aparece en la voz del saxofón en el compás 37 y luego de su exposición desarrolla el motivo del tema hasta el compás 50.

En el compás 51 aparece un nuevo tema; este tema, con una prolongación de 8 compases, se presenta en el piano, luego en el saxofón en el compás 59.



Ilustración 21, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

Este tema se continúa desarrollando hasta el compás 96; cada vez que se presenta, lo hace de un modo modulante. Luego de esta presentación del tema, llega hasta una barra de repetición que lleva al principio, con una leve variación en la primera aparición del tema.

Exposición			Desarrollo	Reexposición			Coda
A	B	C		A	B	C	
1-28	29-50	50-96	105-136	137-163	164-186	187-207	208-216

Ilustración 22, Tabla de forma musical por Wences E. Villar.

**El segundo movimiento “RONDO”** Con una forma ABACABA, el movimiento nos introduce el tema en la voz del saxofón desde el primer compás. El tema tiene una

prolongación de tres compases; comienza de manera ascendente desde el segundo grado de la tonalidad.



Ilustración 23, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

La exposición se encuentra en Reb. Este tema es de una duración considerablemente corta; por tanto, el compositor lo refuerza con una repetición del tema, pero medio tono arriba.

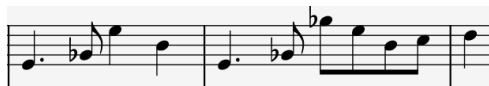


Ilustración 24, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

Seguido de esto, la obra continúa con un desarrollo de 2 compases antes de reintroducir el tema en el piano. El tema se presenta en la sección grave del piano, en la tonalidad de fa. Mientras este tema se expone en el registro grave del piano, el saxofón introduce un motivo que se irá desarrollando hasta llegar a la parte B, donde emerge un tema completamente nuevo. Posteriormente, el tema retorna con el mismo motivo de corcheas ligadas del desarrollo de la parte A.

La sección B comienza en el compás 17 con un cambio a *piu mosso*. El tema consta de las partes A y B, cada una de ellas con 4 compases respectivos. El tema inicia con un contratiempo en la sección grave del piano, mientras que la melodía se expone en una octava más alta. El contratiempo y la melodía se mantienen en un registro cerrado, generando una sensación de tensión. A través de esto, se observa que el

compositor busca crear contrastes sonoros para distinguir las distintas partes del movimiento.



Ilustración 25, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

En el compás 21 se presenta la segunda parte del tema B, esto en la voz del saxofón con un motivo de corchea; este motivo ya lo pudimos observar en el desarrollo de la exposición. Esta melodía busca ir creciendo hacia la última nota, que es un FA agudo, eso en función de alcanzar un clímax. Este FAa culmina acompañado de un acorde fortísimo de FA# aumentado para darle puente a una silenciosa cadena.



Ilustración 26, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

La cadenza en esta composición se percibe como un espacio destinado a mostrar el virtuosismo del intérprete de una manera elegante. Se compone de una serie de semicorcheas donde se acentúa la primera semicorchea de cada grupo de cuatro. A pesar de que una serie de cuarenta y ocho semicorcheas podría no parecer llamativa, el énfasis en cada grupo de cuatro crea un ambiente armónico y melódico

envolvente. Al final de esta cadenza, se produce un retardado que conecta esta sección con la reintroducción del tema principal del rondó.

La primera reaparición del tema se escucha en el compás 26, en la tonalidad original de Re bemol. Sin embargo, solo se presenta durante 2 compases antes de desaparecer en un breve desarrollo de 3 compases.

La sección C comienza en el compás 33 sin presentar un tema principal; podríamos considerar esta parte como un desarrollo. Con un cambio de tempo y un motivo recurrente de semicorcheas, se produce un cambio drástico que crea contraste y representa el clímax de todo el movimiento.



*Ilustración 26, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar*

Podemos apreciar la evolución del motivo del desarrollo o parte C hasta el compás 48. Hasta el compás 40, el motivo es llevado por la voz del saxofón, y desde el compás 41 hasta el 48, el motivo es llevado por el piano mientras el saxofón introduce un nuevo tema.

En el compás 49, se evidencia la recapitulación del tema principal, el cual retorna en la tonalidad del La bemol mayor. Este tema se presenta durante 7 compases.



*Ilustración, transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar.*

Aunque el tema se expone siempre de manera clara, la constante modulación y cambio de registro enriquecen la orquestación, a pesar de que la obra está compuesta para piano y saxofón.

Desde el compás 48 hasta el compás 65, se observa la aparición del tema B, el cual culmina con una cadenza interpretada en el saxofón. Este tema se presenta de manera idéntica a la primera exposición del tema, a diferencia del tema A, que se presenta con variaciones y modulaciones en cada ocasión.

En el compás 71, inicia la última presentación del tema A. En esta instancia, el tema comienza en el saxofón con acompañamiento de piano. Sin embargo, a diferencia de la exposición inicial, el tema se presenta primero en re mayor y luego en re bemol mayor. Es importante recordar que en la exposición inicial se presentó primero en re bemol y luego en re natural mayor.



*Ilustración 28, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar*

Esta presentación del tema se divide en cuatro partes: la exposición del tema en re en el saxofón (4 compases), la interpretación del mismo tema en la mano izquierda del piano (4 compases), seguido por un desarrollo (2 compases), y la presentación del tema nuevamente en la mano izquierda, pero esta vez en re bemol (2 compases).

Después de esta última presentación del tema, sigue una breve coda de 2 compases que consiste en una cadencia auténtica perfecta de mi bemol menor. Inicialmente, se presenta el quinto grado (si bemol) en octavas en la mano izquierda del piano, resolviendo posteriormente con un acorde de mi bemol mayor en primera inversión.

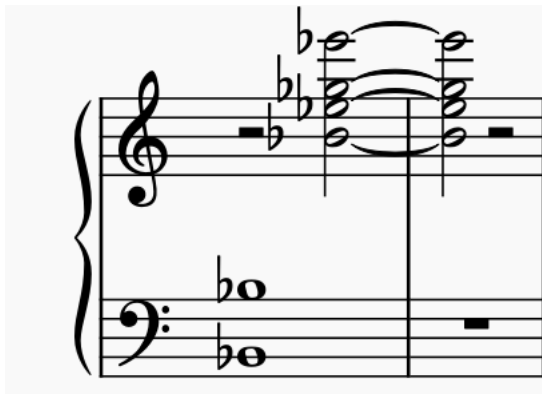


Ilustración 29, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

Forma: ABACABA

A	B	cadenza	A	C	A	B	cadenza	A	coda
1-16	17-24	25	26- 32	33-48	49-57	58-65	66-67	68-82	83-84

Ilustración 30, Tabla de forma musical por Wences E. Villar.



La reexposición difiere de la exposición inicial hasta el compás 59, donde evoluciona hacia un clímax situado en el segundo tiempo del compás 63, marcado por un calderón y su posterior finalización en el compás 67.

Este movimiento se hace con una forma tripartita.

A	B	A
Exposición	Desarrollo	Reexposición
1-20	21-40	41- 67

Ilustración 32, Tabla de forma musical por Wences E. Villar.

**El cuarto movimiento es un rondó** con un compás de 3/8, que sigue una estructura y melodía tradicional, buscando ofrecer una percepción clara mientras la armonía busca innovar. Esto genera un equilibrio entre dos extremos compositivos. Los juegos rítmicos, utilizando tresillos y sincopas, nos llevan a un sentimiento nostálgico, aunque simultáneamente se mantienen dentro de un contexto moderno.



Ilustración 33, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

El tema principal consta de dos partes: cuatro compases de melodía y cuatro compases de un breve desarrollo antes de repetir la melodía. Comienza con el piano y, en el compás 9, se traslada al saxofón. Este tema principal del rondó posee características propias de una danza, buscando emocionar, alegrar e impactar al oyente con una melodía ágil y dinámica, a la vez que es fácil de percibir y aprender.



## Recomendaciones de estudio técnico:

El compositor busca crear líneas melódicas fáciles de recordar; esto, sumado a que las líneas en su mayoría son tonales, crea la ventaja de que sea fácil de leer al ejecutante.

El buen manejo del registro del saxofón es importante, ya que usa el registro grave con líneas rápidas, igualmente el registro agudo.

El segundo movimiento “Andante” cuenta un tema fácil de reconocer en su parte A, pero en la parte B se presenta un nuevo tema “A tempo” que cuenta seisillos de semicorchea y grupos de fusas, cada grupo se presenta diferente, pero esta modulación a su vez también se mantiene durante cada línea melódica, esto facilita la ejecución de cada grupo después de un reconocimiento de cuál es el tono donde se encuentra la misma.

El tercer movimiento “Tempo de Gavota” es un breve movimiento con una forma tripartita ABA. La parte A es un coqueto tema que no cuenta una complejidad técnica, pero la parte B cuenta con un motivo que desafía al intérprete. Compás 21 al 24. En este tema usa dos notas de adorno que dificultan mucho la ejecución; para esta sección debemos plantear las diferentes modulaciones del motivo y ejecutarlo de manera individual cada grupo hasta conseguir lograr el efecto necesario. Luego de ver las diferentes modulaciones del motivo, podemos tocar toda la sección de manera lenta, acompañados de un metrónomo.

## ROQUE CORDERO

Roque Cordero, compositor panameño nacido en 1917, demostró desde una edad temprana sus habilidades musicales al integrarse a la banda del Benemérito Cuerpo de Bomberos de Panamá, tocando el clarinete. Su involucramiento en esta banda le brindó la oportunidad de realizar copias de partituras, lo que le permitió comprender la estructura musical y, eventualmente, crear arreglos para la banda. Fue bajo la tutela de los maestros Castro y de Saint-Malo que comenzó su incursión como arreglista.

En 1943, obtuvo una beca para estudiar en la Universidad de Minnesota, Estados Unidos. Durante su estancia, Dimitri Mitropoulos, director de la Orquesta Sinfónica de Minnesota, descubrió su obra "Capricho Interiorano", despertando su interés. Mitropoulos gestionó que Ernst Krenek, un respetado profesor de contrapunto y composición y reconocido compositor dodecafónico, aceptara a Cordero como alumno. Este encuentro enriqueció los conocimientos previos de Cordero sobre la música dodecafónica que ya había vislumbrado en Panamá.

En 1944, compuso la "Obertura Panameña", seguida al año siguiente por su primera sinfonía. En 1947, se graduó con honores de la Hamline University y regresó a Panamá en 1950 para enseñar en el Conservatorio Nacional bajo la dirección de su mentor Alfredo de Saint-Malo. Desde su país natal, continuó componiendo diversas obras, entre las cuales se destacan un dúo para dos pianos, "Sensemaya", "Adagio Trágico para Orquesta" y su segunda sinfonía, estrenada en el Segundo Festival Latinoamericano en Caracas, Venezuela, donde obtuvo el Premio Caro Boesi.

Entre 1964 y 1966, dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional y enseñó en el Instituto Nacional de Música, impartiendo conocimientos sobre contrapunto y armonía. Siempre interesado en la educación musical, buscaba transmitir a sus alumnos lo que había recibido de figuras como Krenek y Saint-Malo.

En 2004, la Orquesta Sinfónica Nacional organizó una gala en homenaje a Cordero, interpretando algunas de sus obras más importantes. En 2007, el maestro Emilio P. Tristán creó el Concurso Centroamericano de Composición para Guitarra en honor a los 90 años de Cordero.

Roque Cordero falleció en 2008, dejando un legado compositivo innegable y elevando la música panameña a nivel internacional. Se considera el compositor panameño más destacado, habiendo recibido premios en países como Estados Unidos, Venezuela, México, Costa Rica y Puerto Rico. Sus composiciones fueron interpretadas por importantes orquestas en Estados Unidos y México, consolidándose como un referente fundamental en la música latinoamericana. (Panamatour.)

## **SOLILOQUIO**

El primer movimiento, denominado “Lento”, inicia con un tema conformado por una línea serial. En este movimiento, se puede apreciar el uso de la serie como una línea que abarca desde las notas más agudas hasta el registro grave, culminando con las últimas cuatro notas que continúan la serie. Este tema se presenta en dos ocasiones, siendo la segunda vez con variaciones en la serie.



Ilustración 36. Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

El compositor emplea un complejo juego de ritmos asimétricos y asincopados, haciendo uso de figuras rítmicas como cinquillos, seisillos y tresillos, lo que permite una amplia gama de matices rítmicos en el movimiento. En lugar de compases, este movimiento se estructura en secciones. (C., 2011)

En el aspecto melódico, el compositor explora una variedad de recursos dodecafónicos, iniciando desde una compleja atonalidad y abarcando un amplio registro, desde notas agudas hasta el Sib grave, la nota más baja en el saxofón alto. Las articulaciones se conciben desde una perspectiva rítmica, con acentos, staccatos y a veces frulatos, todos incorporados en una única línea.

**El segundo movimiento**, un presto, exige un alto nivel técnico al saxofonista y presenta una estructura tripartita. Busca contrastar desde un movimiento suave hasta uno lleno de energía, en ocasiones, incluso con una fuerza que semeja golpes. Cordero emplea variaciones de compases dentro de una única línea melódica.

Comienza con un tema peculiar conformado por un motivo de semicorcheas moviéndose por medias tonales, similar a un trino. La pieza utiliza un compás de 3/8 y la digitación como recurso percusivo. Si bien el tema no se presenta de manera

novedosa en sus repeticiones, fragmentos de este se perciben a lo largo de toda la exposición y la recapitulación.



Ilustración 37, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

El mismo tema se repite en el compás 5, luego en el compás 8, y posteriormente en el compás 12. Aunque se presenta el tema cuatro veces, lo hace en diferentes centros tonales. En el compás 6, se aprecia un motivo importante de la parte A, en el cual el saxofón asume un papel percusivo. Esta línea, compuesta por dos corcheas agudas y dos graves, contrasta con el tema principal. Intercalado con la percusión, aparece un motivo de caída que consiste en una nota aguda seguida de otra más de una octava inferior, unidas por ligadura.

La parte B comienza en el compás 60, con un cambio de tempo más lento y un tema más suave, lo que genera un notable contraste en el movimiento; este busca imitar un pasillo panameño. Inicia con un tema conformado por cuatro compases, alternando entre un compás de 3/4 y otro de 6/8. Este tema se repite dos veces y concluye con una línea serial prominente que atrae rápidamente la atención.



Ilustración 38, Transcripción de tema melódico, por Wences E. Villar

En el compás 79, se presenta una ingeniosa variación del tema utilizada para finalizar esta parte B y dar inicio a un momento de transición. Desde el principio, la variación mostrada muestra similitudes con el tema principal de la parte A, pero se mezcla de manera hábil con los elementos de la parte B, facilitando la entrada a esta etapa de transición hacia la recapitulación de la A.

La recapitulación comienza en el compás 89 con el tema, aunque lo presenta alterando su orden y en un centro tonal diferente. En el compás 95, después de presentar el tema, aparece la percusión utilizando la misma digitación: un golpe grave, dos agudos y uno grave, seguido del motivo que simula una caída, intercalado entre la percusión.

Posteriormente, se observa un desarrollo que se presenta como un divertimento, reutilizando los motivos de la exposición, pero todos presentados en otro centro tonal. En el compás 119, el tema aparece por última vez antes de entrar en la coda en el compás 123. La coda se presenta como un tema nuevo, aunque se asemeja al tema de la A, siendo un tanto jovial, fuerte y llamativo para anunciar la llegada del final en el compás 129. Concluye con un Do# tocado dos veces, recordando que es el mismo final que el del primer movimiento. (ai, 2019)

A	B	A	Coda
1-59	60-88	89-122	123-129

Ilustración 39, Tabla de forma musical por Wences E. Villa.r

## Recomendaciones de dificultades técnicas

El primer movimiento “Lento” utiliza todo el registro del instrumento y un poco más, ya que cuenta con un La sobre agudo; también usa acelerando que necesita un nivel de técnica para por la velocidad de las notas. Utiliza también cinquillos y seisillos. Todas estas dificultades técnicas se pueden superar con un estudio lento y detallado de la obra.

El segundo movimiento “Presto giocoso” tiene muchos cambios de compás y síncopas que dificultan la lectura de la obra. Esto se puede superar con el previo estudio del libro de solfeo del compositor. Este manual sirve como referencia para ejecutar la obra.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ai, M. (2019). An introduction to contemporary characteristics in twentieth-century piano music for the late-intermediate student.

A pedagogical analysis of the bagatelles, opus 5 by Alexander Tcherepnin. (s.f.).

Billaudot. (s.f.). Pierre-Max Dubois.

C., J. O.. (2011). Modern Latin American repertoire for classical saxophone.

Cruz, E. (2022). La forma musical.

Leduc., A. (s.f.). Alexander Tcherepnin: Sonatine sportive for alto saxophone and piano. Musicroom.

Leduc., A. (s.f.). Paul Bonneau: Suite pour saxophone alto et piano. Musicroom. .

Panamatour. (s.f.). Roque Cordero.

Ramey, P. (2002). Alexander Tcherepnin. Tcherepnin Society.

Roque Cordero. (s.f.). Panamatour.

Tcherepnin, A. (s.f.). A pedagogical analysis of the bagatelles, opus 5 by . University North of Texas .

Wise. (s.f.). Pierre-Max Dubois. Music Classical.