

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

**APORTES DE COMPOSITORES PANAMEÑOS AL REPERTORIO DEL
SAXOFÓN**

POR:
MARÍA G. GÓMEZ ALABARCA

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2025

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

APORTES DE COMPOSITORES PANAMEÑOS AL REPERTORIO DEL SAXOFÓN

POR:
MARÍA G. GÓMEZ ALABARCA

**Trabajo de Graduación
para optar por Título de
Licenciada en Bellas Artes con
Especialización en Instrumento
Musical: Saxofón**

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2025

Firmas del Tribunal Examinador

Asesor

Jurado

Jurado

DEDICATORIA

A Dios, por darme la fuerza, la salud y la sabiduría necesaria, para culminar este proyecto.

A mi familia, especialmente a mi madre María Alabarca, quien ha sido mi pilar y constante fuente de inspiración. Su amor incondicional y apoyo inquebrantable, me ha motivado a superar cada desafío, en este camino.

AGRADECIMIENTO

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a Dios, por permitirme llegar hasta este momento crucial en mi vida.

A mi madre, María Alabarca, por su constante apoyo y amor incondicional. Su presencia ha sido un pilar fundamental en mi desarrollo personal y académico.

A mi padre, Harmodio Gómez, y a mis hermanas, Migdalia, Aleyda y Yiliana, por su inquebrantable respaldo. Sus palabras de aliento y apoyo han sido esenciales, para continuar durante estos años.

A mi profesor asesor, magíster Miguel José Araúz Delgado, por ser un mentor excepcional. Aprecio profundamente su paciencia, dedicación y su ejemplo de disciplina, cualidades que han dejado una huella imborrable en mi trayectoria. Su compromiso con la formación de sus estudiantes ha sido invaluable.

Agradezco especialmente a Aníbal Herrera, quien, con paciencia, me introdujo en el mundo de la música desde muy temprana edad. Sus enseñanzas marcaron profundamente mi vida y fueron determinantes en mi decisión de escoger la música como profesión.

A todos los profesores con quienes tuve el honor de compartir clases a lo largo de estos años de formación. Sus enseñanzas y conocimientos permanecerán siempre conmigo.

Finalmente, agradezco al Club de Mujeres de Negocios y Profesionales de Panamá, no solo por su apoyo económico, sino también por sus palabras motivadoras y sincero cariño. Su respaldo ha sido una fuente de inspiración y fortaleza invaluable.

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTO	iv
ÍNDICE DE TABLAS	viii
ÍNDICE DE FIGURAS	ix
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I.....	3
OBRAS PARA SAXOFÓN DE COMPOSITORES PANAMEÑOS	3
Mesano Op. 5.....	15
Andrés Carrizo	17
Aperturas	19
David Soley	22
Laberinto III	24
Élcio Rodrigues De Sá	27
Cuatro Cantos, Op. 70/2	29
CAPÍTULO II.....	31
RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE LOS COMPOSITORES DE LAS OBRAS A INTERPRETAR EN EL RECITAL DE GRADO	31
Paul Creston	33
Lawson Lunde.....	38
Eugéne Bozza.....	40
CAPÍTULO III.....	43
ANÁLISIS DEL REPERTORIO.....	43
SONATA OPUS 19 PARA SAXOFÓN ALTO Y PIANO DE PAUL CRESTON.....	44
Contexto histórico	44
Métrica:.....	44
• Primer movimiento:	44
• Segundo movimiento:.....	44
• Tercer movimiento:.....	44
Estructura general	44
Primer movimiento – Allegro - Con vigor.....	45
• La Exposición	46
• El Desarrollo	47

• La Reexposición	48
• Sección A	49
• A'	50
• A''	50
• B	51
• A'''	51
Tercer movimiento – Vivace – Con alegría	52
• A'	54
• Transición.....	54
• B	54
• A''	54
• C:	55
• Transición.....	56
• A'''	56
• D	56
• A''''	56
SONATA PARA SAXOFÓN ALTO Y PIANO DE LAWSON LUNDE	57
Contexto histórico	57
Métrica.....	57
Estructura general	59
• La Exposición	60
• El Desarrollo	63
• La Reexposición	64
Segundo movimiento – Andantino cantabile	66
• Sección A	66
• Sección B	67
• Sección A'	69
• Sección A	71
• B	71
• A'	72
• C	72
• A	73
• B'	73

• C'	73
• A"	73
• B"	73
PRÉLUDE ET DIVERTISSEMENT DE EUGÉNE BOZZA	75
Contexto histórico:	75
Métrica.....	75
Instrumentación	75
Estructura general	75
Preludio	75
El Divertimento.....	77
CAPÍTULO IV.	80
RECOMENDACIONES/SUGERENCIAS A LOS PROBLEMAS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS DE LAS OBRAS PRESENTADAS	80
Recomendaciones/sugerencias técnicas.....	81
Digitaciones	81
Respiraciones.....	85
CONCLUSIONES	90
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	92
ANEXOS	94

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Obras de compositores panameños para saxofón solo	9
Tabla 2. Obras de compositores panameños para cuartetos y octetos de saxofones	10
Tabla 3. Obras de compositores panameños para grupos de cámara que incluyan saxofón y saxofón solista acompañado de orquesta, banda o Big Band	11
Tabla 4. Aporte de obras no publicadas o pequeñas composiciones	12
Tabla 5. Estructura general del Primer movimiento de la Sonata op.19 para saxofón y piano de Paul Creston	45
Tabla 6. Estructura general del Segundo movimiento de la Sonata op.19 para saxofón y piano de Paul Creston	49
Tabla 7. Estructura general del Tercer movimiento de la Sonata op.19 para saxofón y piano de Paul Creston	52
Tabla 8. Estructura general del Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.....	60
Tabla 9. Estructura general del tercer movimiento de la sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.....	70

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Adolphe Sax hacia 1860 (Musée instrumental de Bruxelles)	5
Figura 2. Compositor Samuel Robles	14
Figura 3. Compositor Andrés Carrizo	18
Figura 4. Compositor David Soley	24
Figura 5. Portada de la Edición impresa de Laberinto III	26
Figura 6. Compositor Élcio Rodrigues de Sá	29
Figura 7. Compositor Paul Creston	35
Figura 8. Compositor Lawson Lunde	39
Figura 9. Compositor Eugéne Bozza	42
Figura 10. Compás 7 al 12. Sonata op. 19 para saxofón alto y piano de Paul Creston	46
Figura 11. Compás 1 al 7. Sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston	50
Figura 12. Compás 1 al 16. Sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston	53
Figura 13. Compás 76 al 88. Sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston	55
Figura 14. Métrica del compás 19 al 21. Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.	57
Figura 15. Métrica del compás 1 al 10. Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.	58
Figura 16. Métrica del compás 7 al 14. Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.	59
Figura 17. Compás 1 al 4. Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.	61
Figura 18. Compás 36. Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde	62
Figura 19. Compás 68 al 73 del Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde	63
Figura 20. Compás 152 al 154. Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde	65
Figura 21. Compás 162 al 164. Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde	65
Figura 22. Estructura general del Segundo movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde	66
Figura 23. Compás 162 al 164. Segundo movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde	67
Figura 24. Compás 33 al 35. Segundo movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde	68
Figura 25. Compás 40 al 42. Segundo movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde	68
Figura 26. Anacrusa al compás 49. Segundo movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.	69
Figura 27. Tema principal del tercer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde	71
Figura 28. Compás 39 del tercer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano para saxofón alto piano de Lawson Lunde	72

Figura 29. Parte final del tercer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.....	74
Figura 30. Compás 1 y 2 del Preludio de Eugéne Bozza	76
Figura 31. Compás 8 del Preludio de Eugéne Bozza.....	77
Figura 32. Compás 1 al 4 del Divertimento de Eugéne Bozza.	78
Figura 33. Compases finales del Divertimento de Eugéne Bozza.	79
Figura 34. Diagrama de posiciones del saxofón para el uso de posiciones alternas.....	82
Figura 35. Compás 8 del Segundo movimiento de la sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston.	83
Figura 36. Compás 38 del Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.....	83
Figura 37. Compás 103 del Primer movimiento de la sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston	84
Figura 38. Diagrama de posición de Sol sobreagudo.....	84
Figura 39. Compás 112 del primer movimiento de la Sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston	85
Figura 40. Compás 101 al 109 del Tercer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Paul Creston	86
Figura 41. Compás 12 al 17 del Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.	87
Figura 42. Compás 66 al 67 del Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Paul Creston.	88
Figura 43. Compás 11 al 13, del Tercer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde	88

RESUMEN

Este trabajo investigativo realizado para optar al Título de Licenciatura en Bellas Artes con especialización en instrumento orquestal: saxofón busca mostrar el estudio de la evolución y desarrollo del repertorio panameño para saxofón en el ámbito académico, desde sus primeras composiciones en el siglo XX hasta las creaciones contemporáneas del siglo XXI. Se examina el papel del saxofón dentro de la música erudita en Panamá, destacando la contribución de compositores clave como Roque Cordero, David Soley y Jorge Bennett, quienes han expandido el repertorio mediante obras para saxofón solo, cuartetos, ensambles de cámara y orquesta.

Asimismo, se documenta la producción de nuevas composiciones por parte de autores como Samuel Robles, David Soley y Andrés Carrizo, quienes han incorporado influencias de la música tradicional panameña y técnicas contemporáneas en sus obras. Se presentan tablas con registros detallados de las composiciones para saxofón, lo que evidencia el crecimiento y diversificación del repertorio.

La investigación también se apoya en entrevistas con compositores nacionales, permitiendo un análisis contextual de sus procesos creativos, influencias y motivaciones. Se resalta la importancia del trabajo investigativo del Dr. Miguel Villafruela en la difusión del repertorio latinoamericano para saxofón, brindando un marco de referencia esencial para este estudio.

También se abarcó el tema de las diversas obras para saxofones de compositores panameños y se logró recabar información acerca de estas. Se realizó una investigación para recabar información detallada de algunas de las obras y sus compositores.

Seguidamente se detalla una breve reseñas de los compositores Paul Creston, Lawson Lunde y Eugéne Bozza quienes son los compositores de las obras seleccionadas para ejecutar durante el recital de grado. En estas reseñas se muestran aspectos sobre su vida, sus estudios, el repertorio compuesto y aspectos relevantes acerca de las obras para saxofón.

En el análisis interpretativo y descriptivo de las obras se tocan temas como contexto histórico, métricas y la estructura formal en la que fueron compuestas las obras.

También se brinda recomendaciones interpretativas para el mejor montaje y estudio de las obras descritas anteriormente.

El fin de este trabajo investigativo es dar a conocer el repertorio actual para el saxofón que ha sido compuesto por maestros panameños, así como también brindar información analítica e interpretativa de las obras seleccionadas a presentar en el recital de grado.

Palabras claves: Saxofón panameño, repertorio académico, música erudita, compositores panameños, técnicas contemporáneas, influencias tradicionales, cuartetos de saxofón, ensambles de cámara, obras para saxofón solo, investigación musical, análisis interpretativo, contexto histórico, estructura formal.

INTRODUCCIÓN

El trabajo presente tiene como finalidad sustentar la culminación de la Licenciatura en Bellas Artes con especialización en instrumento orquestal: Saxofón.

El trabajo investigativo realizado está comprendido en cuatro capítulos formales que muestran más a detalle los resultados de la investigación y los análisis.

El primer capítulo; está enfocado en recopilar y dar a conocer el repertorio compuesto por maestros panameños para saxofón ya sea como solista, dúos, tríos, grupos de cámara y cuartetos. A través de esta investigación se busca conversar directamente con algunos de los compositores para obtener datos más significativos de las obras como lo son el origen de estas, su inspiración, que llevo al interés por este instrumento y muchos datos relevantes acerca de las obras.

En el segundo capítulo; se presenta pequeñas reseñas bibliográficas de los compositores que crearon las obras seleccionadas para presentar en el recital de graduación.

El tercer capítulo; muestra el análisis interpretativo y descriptivo de las obras seleccionadas. Dentro de este análisis se busca mostrar aspectos como métricas, formas de la obra, tonalidades, desplazamiento y estructuras formales. Todo esto en busca de un mayor entendimiento de estas y eso conlleva a un mejor entendimiento e interpretación de estas.

El cuarto capítulo; busca compartir las dificultades encontradas durante la preparación y el estudio de las obras, dar posibles soluciones y recomendaciones técnicas e interpretativas y de esta manera dar opciones a la hora de ejecutar las piezas.

En resumen, este trabajo de grado está basado en el recital de grado, donde se investiga las obras para saxofones compuestas por compositores panameños. A través de la investigación, se busca dar a conocer el repertorio existente en nuestro país para el saxofón. También se investiga las biografías de los compositores y de esta manera conocer más sobre su vida y su legado

Para culminar se realiza un análisis de las obras musicales presentadas en el recital de grado teniendo como enfoque en las estructuras formales, técnicas e interpretativas requeridas.

A través de este trabajo se busca aportar a la promoción del repertorio panameño para nuestro instrumento, el saxofón. Sobre todo, porque los compositores son panameños. También busca dar una perspectiva más amplia de las obras seleccionadas para el recital de grado las cuales pertenecen al repertorio académico del saxofón.

**CAPÍTULO I.
OBRAS PARA SAXOFÓN DE COMPOSITORES
PANAMEÑOS**

El saxofón, inventado en 1846, por el destacado luthier belga Adolphe Sax, rápidamente capturó la atención de varios maestros y compositores que se sintieron atraídos por las posibilidades sonoras de este novedoso instrumento.

Figuras influyentes como Jean Marie Londeix, Jean Baptiste Singelée y Claude Debussy fueron pioneros en la creación de obras dedicadas a la familia del saxofón, contribuyendo significativamente a su desarrollo musical y a su inclusión en distintos géneros y formatos (Asensio, 2004).

Cada uno de estos compositores no solo dejó un legado de obras musicales, sino que también, enriqueció el conocimiento técnico y pedagógico del instrumento a través de la creación de libros y métodos de estudio. Estas aportaciones fueron fundamentales para establecer el saxofón como un instrumento versátil y con una amplia capacidad expresiva dentro del repertorio académico y artístico, asegurando su lugar en la historia de la música.

El saxofón, a pesar de su innovador diseño y versatilidad tímbrica, no logró encontrar un lugar permanente dentro de la orquesta sinfónica tradicional en sus primeros años. La sonoridad del instrumento, aunque apreciada por su capacidad de fusionar características tanto de los instrumentos de viento-metal como de los de viento-madera, no encajaba completamente con los colores orquestales establecidos. Sin embargo, donde el saxofón sí halló un espacio significativo fue en las bandas militares, un contexto en el que su potencia y flexibilidad sonora lo hicieron destacar.

El saxofón no solo aportó una nueva dimensión sonora a estas formaciones, sino que también se adaptó perfectamente a los requerimientos de la música militar, tanto en términos de proyección como de capacidad expresiva. Esta presencia dentro de las bandas permitió que el instrumento ganara notoriedad y popularidad, consolidando su posición dentro de este ámbito musical.

Figura 1. Adolphe Sax hacia 1860 (*Musée instrumental de Bruxelles*)



Nota. Adaptado de *Musée instrumental de Bruxelles*. Adolphe Sax. (s. f.). Library Of Nineteenth-Century Photography. <http://www.19thcenturyphotos.com/Adolphe-Sax-123041.htm>

Con el paso del tiempo, el saxofón fue ganando el interés de maestros y compositores, lo que resultó en un aumento considerable del repertorio para este instrumento. Este creciente interés no se limitó a Europa, donde inicialmente surgió, sino que se expandió globalmente, lo que permitió que compositores de diversas partes del mundo exploraran sus posibilidades sonoras y técnicas.

En Panamá, al igual que en muchos otros países, el saxofón despertó el interés de compositores locales que comenzaron a integrarlo en sus obras. Esta confluencia de estilos ha enriquecido significativamente el repertorio del saxofón, permitiendo que el instrumento no solo se consolide en la tradición clásica, sino que también juegue un papel importante en la música contemporánea de diversas regiones del mundo, incluida América Latina.

Desde el siglo XX, hasta la actualidad, las composiciones panameñas eruditas para saxofón han experimentado un notable crecimiento, abarcando una diversidad de formatos que van desde piezas solistas hasta obras para conjuntos de cámara y orquesta. Este desarrollo refleja no solo el interés por el instrumento, sino también la evolución de la música académica en Panamá, donde los compositores han buscado integrar el saxofón en el contexto de la música contemporánea, explorando sus capacidades técnicas y expresivas.

En este capítulo, se realizará un análisis detallado de las obras más representativas del repertorio panameño para saxofón, destacando tanto las composiciones solistas como las que incluyen al instrumento en ensambles. Se examinará el trabajo de compositores clave, cuyas contribuciones han sido fundamentales para el enriquecimiento del repertorio nacional. A través del estudio de estas obras, se podrá apreciar cómo la música panameña ha adoptado el saxofón, fusionando elementos de la tradición local con influencias de la música clásica y contemporánea internacional, creando así un legado único y valioso.

El compositor panameño Roque Cordero, es reconocido como el pionero en escribir para saxofón dentro de la composición académica del país. Su obra Soliloquio N°2, compuesta en 1976, es una pieza destacada dentro de su catálogo y forma parte de una serie de soliloquios, cada uno dedicado a un instrumento diferente. Cordero explora las posibilidades expresivas del saxofón solista, empleando elementos propios de la música contemporánea, como la atonalidad y el uso de técnicas extendidas.

La obra, concebida para saxofón solo, refleja la madurez creativa de Cordero y su capacidad para fusionar las corrientes musicales internacionales con su propia identidad artística. El Soliloquio N°2, no solo marcó un hito en la música erudita panameña, sino que también, contribuyó al desarrollo del repertorio para saxofón a nivel internacional, al introducir un lenguaje moderno y sofisticado para el instrumento.

En 1987, el compositor panameño David Soley creó Laberinto III, una obra para saxofón alto solo que destaca por su enfoque innovador y su clara inclinación hacia la estética vanguardista. Esta composición incorpora elementos distintivos como el uso de un discurso no lineal, lo que implica una estructura fragmentada y una narrativa musical que desafía las convenciones tradicionales de desarrollo melódico y formal.

Laberinto III, ha ganado un importante reconocimiento, especialmente en Europa, donde ha sido interpretada en diversos festivales y conciertos de música contemporánea. La obra se distingue por la complejidad técnica que exige del intérprete y por su capacidad para transmitir una profunda expresividad a través de un lenguaje moderno. Soley logra emular la estética de las vanguardias, utilizando recursos como la exploración del timbre del saxofón, el uso de técnicas extendidas, y la experimentación con el silencio y el espacio sonoro.

Las últimas composiciones panameñas registradas en el siglo XX, para saxofón corresponden al compositor Jorge Bennett, quien, en 1994, dejó una contribución significativa al repertorio del instrumento con dos obras clave. La primera de ellas, El mundo de Kira, es especialmente relevante por ser la primera obra panameña compuesta para dúo de saxofón y percusión, una combinación poco convencional que destaca por su innovación en la exploración tímbrica y rítmica.

Además de El mundo de Kira, Bennett también compuso un cuarteto de saxofones, diseñado para saxofón soprano, alto, tenor y barítono. Estas dos obras no solo ampliaron el repertorio panameño para saxofón, sino que también demostraron el desarrollo de la música de cámara en Panamá, al introducir nuevas combinaciones instrumentales y explorar las capacidades expresivas del saxofón en distintos contextos.

En el siglo XXI, el interés por el saxofón dentro de la música académica panameña ha experimentado un notable crecimiento, lo que ha impulsado un incremento en la creación y publicación de obras para este instrumento en diversos formatos. Compositores contemporáneos han encontrado en el saxofón una plataforma versátil para explorar nuevas posibilidades sonoras, técnicas y estéticas, lo que ha enriquecido considerablemente el repertorio local.

Entre los compositores más destacados de esta nueva generación se encuentran Samuel Robles, Emiliano Pardo-Tristán, Ricardo Risco y Andrés Carrizo, quienes han registrado obras para saxofón que abarcan desde piezas solistas hasta trabajos para conjuntos de cámara y orquesta. Estos compositores, a través de sus creaciones, han fusionado elementos de la música contemporánea con características de la música

tradicional panameña y latinoamericana, aportando una perspectiva fresca y original al repertorio del saxofón.

Este incremento en la producción de obras para saxofón refleja no solo la creciente relevancia de este instrumento en la música académica panameña, sino también el interés de los compositores en seguir expandiendo sus posibilidades. La diversidad de enfoques y estilos presentes en las composiciones de estos autores evidencia el dinamismo de la música contemporánea en Panamá y garantiza un futuro prometedor para el saxofón dentro de la creación musical erudita.

Es importante señalar que, durante el proceso de investigación, resultó fundamental la publicación del Dr. Miguel Villafruela, un destacado docente, investigador y saxofonista con una amplia trayectoria a nivel internacional. Villafruela ha sido reconocido por su actuación en prestigiosos escenarios, su labor como maestro en congresos de saxofón y su participación como jurado en importantes concursos internacionales.

En su investigación titulada *Saxofón Latinoamericano*, se presenta una valiosa recopilación de obras compuestas para saxofón por compositores latinoamericanos, con el objetivo de promover y difundir un repertorio sobresaliente, junto con los nombres de sus creadores, resaltando la riqueza musical que ha emergido en América Latina. Este trabajo incluye obras de compositores panameños que han sido fundamentales para el desarrollo del saxofón en el país. Estas obras constituyen el punto de partida para la presente investigación, al ofrecer una base sólida para comprender el contexto y la evolución del saxofón en Panamá. La labor investigativa del Dr. Villafruela ha sido un aporte invaluable para identificar y reconocer el repertorio saxofonístico latinoamericano, contribuyendo al posicionamiento de este instrumento en la música académica mundial. (Villafruela, 2002)

Las obras de compositores panameños para saxofón solo han contribuido significativamente al repertorio contemporáneo del instrumento, integrando influencias locales y elementos de vanguardia. A continuación, se destacan las composiciones más importantes:

Tabla 1. *Obras de compositores panameños para saxofón solo*

Año	Compositor	Nombre de la obra	Formato de la obra
1976	Roque Cordero	Soliloquio N°2	Saxofón alto
1987	David B. Soley C.	Laberinto III	Saxofón alto
2022	David B. Soley C.	Macrotela I	Saxofón alto
2022	David B. Soley C.	Macrotela II	Saxofón alto
2023	David B. Soley C.	Laberinto VIIb ("Fanfares") (Transcripción de Laberinto VII para Fagot solo)	Saxofón barítono

El repertorio para cuartetos y ensambles de saxofones ha tenido un lugar destacado dentro de la creación musical panameña, donde varios compositores han explorado las posibilidades sonoras y técnicas de este tipo de formaciones. A lo largo de los años, se han registrado siete obras para cuarteto de saxofones y una obra para octeto, lo que refleja el interés creciente en la escritura para ensambles de saxofones en Panamá.

Tabla 2. Obras de compositores panameños para cuartetos y octetos de saxofones

Año	Compositor	Nombre de la obra	Formato de la obra
1994	Jorge Bennett	Cuarteto de Saxofones	Cuarteto de saxofones (SATB)
2001	Élcio Rodrigues de Sá	Cuatro Cantos op.70	Cuarteto de saxofones (SATB)
2003	Samuel Robles	Mesano Op. 5	Cuarteto de saxofones (SATB)
2005	Emiliano Pardo-Tristán	Ludus N°2	Cuarteto de saxofones (SATB)
2007	Ricardo Risco	Cinco Microestructuras	Cuarteto de saxofones (SATB)
2008	Luis Carlos Pérez	El Punto	Cuarteto de saxofones (AATB)
2013	Andrés Carrizo	Alucinaciones	Cuarteto de saxofones (SSAT)
2021	Luis Carlos Pérez	Ordo Amore	Octeto de saxofones
2022	David B. Soley C	Bagatela - acorde "Tristán"	Cuarteto de saxofones (SATB)
2022	David B. Soley C.	Construcción 2015	Sexteto de saxofones (Arreglo de su obra para sexteto de doble cañas)
2022	David B. Soley C.	Siete Microtelas	Cuarteto de saxofones (SATB) (Arreglo de su obra para quinteto de vientos)

A lo largo de la investigación, se registraron ocho obras para saxofón en grupos de cámara que abarcan distintos formatos, desde dúos hasta quintetos. Estas composiciones muestran una diversidad de enfoques en cuanto a estilos y técnicas, lo que enriquece la música de cámara panameña.

Además de las obras de música de cámara, la investigación también identificó dos piezas significativas en las que el saxofón solista es acompañado por grandes ensambles, lo que ha permitido expandir su protagonismo en un contexto orquestal y de jazz.

Tabla 3. *Obras de compositores panameños para grupos de cámara que incluyan saxofón y saxofón solista acompañado de orquesta, banda o Big Band*

Año	Compositor	Nombre de la obra	Formato de la obra
1975	Élcio Rodrigues de Sá	Trío Op.3, N°3	Saxofón tenor, flauta y guitarra
1975	Élcio Rodrigues de Sá	Trío Op.3, N°4	Saxofón tenor, flauta y guitarra
1976	Élcio Rodrigues de Sá	Trío Op.3, N°6	Saxofón tenor, cello y guitarra
1994	Jorge Bennett	El Mundo de Kira	Saxofón alto y percusión
1996	Élcio Rodrigues de Sá	Acuara Op.65, N°160	Saxofón alto, flauta, guitarra, contrabajo y percusión
2007	Andrés Carrizo	Aperturas	Saxofón alto y percusión
2007	Gabriel Tapia	Concertino	Saxofón soprano y orquesta
2008	Andrés Carrizo	Encuentro	Saxofones alto y tenor, percusión, y piano
2011	Luis Carlos Pérez	Hermanito Kiribi	Saxofón soprano y Big Band
2012	Luis Carlos Pérez	Trípticos	Saxofón alto y violín

Es importante destacar que, además de las obras formalmente publicadas, existe una valiosa contribución de otros compositores panameños en forma de pequeñas canciones, piezas y arreglos que, aunque no se consideran parte del repertorio oficial o publicado, han jugado un rol significativo en el desarrollo y la difusión del saxofón en Panamá.

Tabla 4. *Aporte de obras no publicadas o pequeñas composiciones*

Año	Compositor	Nombre de la obra	Formato de la obra
2017	Juan Carlos Sué De León	Paseo por el Desierto	Saxofón alto y vibráfono
2018	Roger Orcasitas	Influencias	Saxofón alto solo
2020	Edward Ballesteros	Elegía	Saxofón tenor solo
2020	Edward Ballesteros	Isabel	Grupo de cámara
2020	Wences Villar	Alegrías Panameñas	Cuarteto de saxofones (SATB)

Para profundizar en el desarrollo y contexto de las obras panameñas para saxofón, se llevó a cabo una serie de entrevistas con algunos de los compositores más relevantes del país. Estas conversaciones permitieron explorar diversos aspectos de su vida, su crecimiento musical, así como las influencias que han moldeado sus carreras y su interés por escribir para el saxofón. A lo largo de estas entrevistas, los compositores compartieron sus perspectivas sobre temas clave como la evolución de su obra, las influencias de saxofonistas nacionales e internacionales, y los elementos que han definido su estilo compositivo.

Samuel Robles

Biografía

Compositor, musicólogo, director de orquesta, educador y escritor panameño, cuya música ha sido interpretada y grabada a nivel internacional por diversas orquestas, ensambles de cámara y solistas destacados. Entre ellos se incluyen la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, la Sinfónica Venezuela, Dal Niente Ensemble, Violet Duo, Carmen Borregales, Eddy Marcano, Ana Catalina Ramírez, Marco Antonio Mazzini, Roberto Alonso Trillo, Laurel Zucker, Pacífica String Quartet y la Sejong Dream Tree Orchestra de Corea.

Ha dirigido orquestas en Norte, Centro y Suramérica, colaborando principalmente con jóvenes músicos y programas de desarrollo social a través de la música. En 2018, ganó el Premio Roque Cordero de Composición en su edición inaugural con su obra Réquiem por los hijos del cañaveral para coro mixto y percusión. Dos años después, repitió el reconocimiento con Cantata para un soldado para soprano y ensamble mixto. Otras composiciones suyas como Sur para banda sinfónica, Veraguas para orquesta sinfónica, y Danza de la Aurora para arpa han recibido menciones honoríficas en el mismo concurso. Además, obras como Incendio (2021), para solo de cello y El martirio de Francisca de Carbajal (2022), para soprano y orquesta, también fueron galardonadas con el premio Cordero. Sus composiciones son publicadas por Cayambis Music Press.

Es investigador de planta en el CIHAC AIP y asociado al Instituto Smithsonian de Investigaciones Tropicales. Además, es pianista y

acordeonista en Los Guayas, habiendo participado en múltiples álbumes como acordeonista, compositor, arreglista y director.

Su labor investigativa se centra en la música del Caribe, la música tradicional panameña y los compositores de Panamá. Actualmente, lidera dos proyectos de investigación a largo plazo: uno sobre la historia del violín en Panamá y otro sobre la cultura del tambor en Azuero, este último en colaboración con el Dr. Carlos Camacho, apoyado por la SENACYT. Posee un doctorado en composición musical por la North West University, así como maestrías en Musicología Histórica, con especialización en música medieval y renacentista (University of Chicago), y en composición musical (University of Cincinnati-College Conservatory of Music). También es miembro investigador del Grupo Salamanca de Investigación en Museos y Patrimonio Iberoamericano (GSIM). (M. G. Gómez Alabarca, comunicación personal, 24 de octubre de 2023).

Figura 2. *Compositor Samuel Robles*



Nota. Compositor *Samuel Robles*. Sergio Ochoa, s.f., Fotografía otorgada por el compositor vía correo electrónico. © 2023 Samuel Robles

Mesano Op. 5

El Dr. Samuel Robles, músico panameño, creció rodeado de diversas influencias musicales, en gran parte gracias a su padre, quien escuchaba una amplia variedad de géneros. Además, su cercanía con una prima que practicaba ballet le permitió desde temprana edad comprender las múltiples formas en que la música puede expresar emociones y conceptos complejos, algo que se refleja de manera destacada en las composiciones para ballet.

Sus primeros estudios musicales comenzaron con clases particulares de piano bajo la tutela del Maestro Agustín Ortega, destacado músico y profesor. Más tarde, ingresó al Conservatorio Nacional de Música de Panamá, donde cursó estudios de solfeo y teoría musical. Posteriormente, continuó su formación en composición en la Universidad de Cincinnati, en Estados Unidos. También estudió Musicología en la Universidad de Chicago y obtuvo su doctorado en la Universidad de North West, Estados Unidos.

El Dr. Robles, también ha llevado a cabo investigaciones sobre la historia de la música panameña, destacándose por sus estudios sobre el Tambor en Panamá y la Historia del Violín, en el país.

Comenzó su camino en la composición a los 14 años, creando pequeñas piezas inspiradas en lo que escuchaba a su alrededor. A los 17 años empezó a componer de manera más formal, y algunas de esas obras fueron publicadas, mientras que otras sirvieron de base para nuevas creaciones que aún perduran, como es el caso de Mesano Op. 5.

Mesano Op. 5 es una obra compuesta para cuarteto de saxofones, en los formatos de soprano, alto, tenor y barítono. Fue escrita en 2003 y es el resultado de una adaptación de una obra anterior del mismo compositor, originalmente compuesta para una pequeña orquesta que incluía 1 flauta y piccolo, 2 clarinetes, 1 fagot, 2 cornos y cuerdas.

Esta obra, originalmente titulada Danza Atravesá, fue estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá. Sin embargo, al compositor no le terminó de convencer, por lo que decidió darle un nuevo enfoque. A solicitud de la Dra. Cindy Cripps, profesora de saxofón en el Conservatorio de Música de Panamá, compuso una obra para cuarteto de saxofones, retomando las ideas rítmicas y melódicas de Danza

Atravesá. Así nació Mesano Op. 5, una pieza que busca capturar y transmitir las características distintivas del torrente mesano, un ritmo propio del folclore panameño.

La décima cantada es una forma de expresión que tenía el campesino panameño para comunicarse. Dentro de la décima cantada encontramos las denominadas “cantaderas” que se dan entre cantadores y músicos tocando guitarra mejoranera, violín y guitarra española. Entre los ritmos más utilizados en los cantaderas encontramos el Torrente Mesano, creado en la Mesa provincia de Veraguas, el cual es utilizado para abrir las “tardes de cantadera”. El Mesano es un ritmo que en sus letras transmite versos del campesino con temas de las costumbres, ciencia, décimas de sentimiento y en raros casos chacotería. El ritmo del Mesano generalmente se ejecuta en compás de 6/8 acentuando el primer pulso de cada compás (Díaz Rodríguez, 1994).

Mesano Op. 5 fue encargada por la Dra. Cindy Cripps para el Cuarteto Da Capo, integrado por Iván Navarro, Daniel Agudo, Luis Carlos Pérez y la propia Cripps. La obra fue estrenada en el Festival de Saxofón de Wisconsin, Estados Unidos.

Aunque esta pieza cuenta con una versión alternativa para cuarteto de clarinetes, dicha versión no ha alcanzado el mismo nivel de reconocimiento.

En la actualidad, el Dr. Samuel Robles continúa siendo un compositor activo, y sus obras están disponibles a través de Cayambis Music Press, una editorial dedicada a partituras de música clásica latinoamericana.

Andrés Carrizo

Biografía

Compositor, arreglista, director de orquesta y educador, Andrés Carrizo, nació en la ciudad de Panamá en 1982. Hijo de un músico y arreglista de jazz profesional, creció en un entorno profundamente influenciado por la música desde una edad temprana. Durante sus estudios en Williams College (2000-2004), donde obtuvo una Licenciatura en Historia y Música, comenzó a estudiar composición bajo la guía de Ileana Pérez-Velázquez y David Kechley. Al graduarse, fue galardonado con el Premio Robert G. Barrow a la Excelencia en Composición Musical.

Posteriormente, se trasladó a Buenos Aires, Argentina, para continuar su formación en composición con el reconocido pianista y compositor Gerardo Gandini. Tras su estancia en Argentina, continuó sus estudios en Bowling Green State University (2005-2007), donde obtuvo una Maestría en Composición Musical bajo la tutela de Burton Beerman, Marilyn Shrude y Mikel Kuehn.

En marzo de 2014, Carrizo completó su Doctorado en Composición Musical en la Universidad de Chicago, donde estudió con prestigiosos compositores como Shulamit Ran, Marta Ptaszynska y Augusta Read Thomas. Durante su carrera académica, fue reconocido con diversos premios, como el Concurso de la Comisión Estudiantil SCI/ASCAP en 2010, el Concurso de la Comisión del Festival soundSCAPE, además de

recibir una mención de honor en el Concurso de Composición Frederick Fennell de ASCAP/CBDNA en 2008.

Su música ha sido encargada por importantes ensambles y academias, como Ensemble Dal Niente, la Interlochen Arts Academy y el Spektral Quartet. Andrés también es el fundador y director artístico del Festival de Música Contemporánea MusicArte Panamá, y cofundador y director de la Orquesta Méndez/Carrizo, dedicada a colaboraciones de vanguardia en la corriente Third Stream en Panamá. Además, se ha desempeñado como Agregado Cultural de Panamá en Israel.

Actualmente, es director de orquestas en la Cape Henry Collegiate School en Virginia Beach, VA, donde continúa su labor como educador, compartiendo su pasión por la música con las nuevas generaciones. (M. G. Gómez Alabarca, comunicación personal, 28 de octubre de 2023).

Figura 3. *Compositor Andrés Carrizo*



Nota. Compositor *Andrés Carrizo*, s.f., Fotografía otorgada por el compositor vía correo electrónico.

Aperturas

El maestro Andrés Carrizo recibió una gran influencia artística desde temprana edad, pues su padre, un destacado jazzista panameño y egresado de Berklee College of Music, y su madre, dedicada a la historia del arte, le proporcionaron un entorno propicio para el desarrollo de su talento.

Inició sus estudios musicales bajo la guía de su padre y, posteriormente, continuó su formación en piano con clases particulares impartidas por la maestra Carmen Linares.

Inició sus estudios de licenciatura en Williams College, en Massachusetts, Estados Unidos, donde fue reconocido con el premio a compositor distinguido. Impulsado por su fascinación por la música de Alberto Ginastera y Astor Piazzolla, decidió trasladarse a Argentina. Allí estudió, durante nueve meses con el reconocido compositor Gerardo Gandini.

Tras su estancia en Argentina, regresó a Estados Unidos para realizar una maestría en Bowling Green State University, en Ohio, y, posteriormente, obtuvo su doctorado en la Universidad de Chicago.

Su primer acercamiento a la composición para saxofón surgió a raíz de trabajos universitarios asignados por su profesor. Como parte de estas tareas, compuso un cuarteto de saxofones de 90 segundos, duración estipulada por su profesor de composición. Posteriormente, amplió la obra añadiendo dos movimientos más y la tituló Scramasax.

Durante sus estudios de doctorado en Chicago, compuso su siguiente obra para saxofón, titulada Aperturas.

Aperturas es una obra compuesta en 2007, concebida como un dúo para saxofón alto y percusión. Fue comisionada para el saxofonista Jeff Heisler y el percusionista costarricense Olgier Piedra, y se estrenó en noviembre de 2008.

Según el propio compositor, la obra se centra en destacar el uso de los multifónicos, un aspecto del saxofón que siempre le había generado curiosidad y decidió explorar a fondo en esta composición. Para asegurar un uso óptimo de los multifónicos, el

maestro Carrizo estudió el libro *Los múltiples sonidos del saxofón*, el cual ofrece una amplia y detallada información sobre esta técnica.

Me di cuenta que había varios (multifónicos), que estaban relacionados, que había como una quinta y una séptima o una cuarta aumentada y una séptima menor, o una sexta menor y una séptima menor encima, que había como la configuración de varios multifónicos era similar, entonces agarré como tres o cuatro grupos de esos y agarrando las notas que salían de esos multifónicos armé varias escalas artificiales, no son escalas diatónicas, pero eso me dio un material melódico armónico con el cual trabajar que era mío, que no lo tenía más nadie y eso salió, lo parió literalmente el saxofón y por eso me sentí que esa pieza logré algo que no hubiera podido lograr en cualquier otro momento. (M.G. Gómez, comunicación personal, 28 de octubre de 2023).

La posibilidad de obtener varios sonidos en los instrumentos de viento se conoce como multifónicos. Estos sonidos requieren de un estudio técnico específico por parte del instrumentista tanto en lo que respecta a la embocadura y la entonación como en la utilización de digitaciones especiales; consisten en la producción de dos, tres y hasta cuatro alturas simultáneas en instrumentos monofónicos (Proscia, 2011).

En 2008, el maestro Andrés Carrizo compuso su tercera obra, titulada *Encuentro*, un trío para saxofón alto y tenor, percusión y piano. Como parte de su disertación doctoral, realizó su cuarta obra para saxofón, titulada *Alucinaciones*, escrita para cuarteto de saxofones con una disposición de dos saxofones soprano, alto y tenor. Esta obra fue compuesta específicamente para el Cuarteto Anubis.

Actualmente, el maestro Andrés Carrizo reside en Estados Unidos, donde se desempeña como profesor y músico en un grupo de cámara. Su música está

disponible a través de la página web Cayambis Music Press, su página web personal Andrés Carrizo, o mediante contacto directo a través de diversas plataformas y redes sociales.

David Soley

Biografía

compositor y músico, nació en Ancón, Panamá, el 11 de julio de 1962. Comenzó sus estudios musicales en la ciudad de Colón bajo la guía del profesor Edwin Cobham. En 1979, se trasladó a Bakersfield, California, Estados Unidos, donde continuó su formación con el pianista y profesor Dale Brooks. Después de tres años como saxofonista en el Ejército de los Estados Unidos, sirviendo principalmente en la Banda de la 3ra División Armada en Frankfurt, Alemania, Soley prosiguió su educación musical en la Universidad Estatal de California en Northridge, donde obtuvo el título de Bachelor of Music en 1987, y posteriormente en la Universidad de Stanford, donde alcanzó el Doctor of Musical Arts en 1993.

Durante su carrera, Soley ha tenido la oportunidad de estudiar con destacados compositores y directores como Pierre Boulez (Festival Boulez, Los Ángeles, 1984), Lukas Foss y Oliver Knussen (Festival de Música Tanglewood, 1990), y Franco Donatoni (Accademia Musicale Chigiana, 1991).

En el ámbito académico, ha sido Profesor Asistente de Música en la Universidad de Stanford (1995-1999) y en la Universidad de Rice, en Houston, Texas (1999-2001). A partir de 2001, vivió en Brooklyn, Nueva York, donde se dedicó por completo a su carrera como compositor, regresando definitivamente a Panamá en diciembre de 2006.

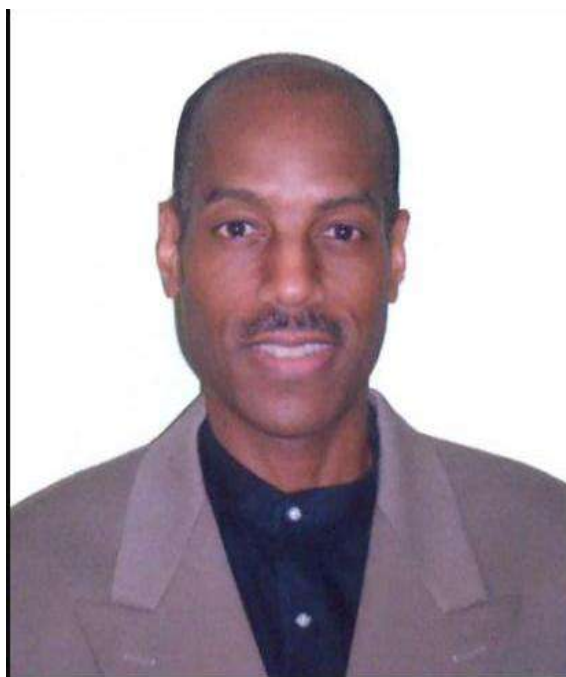
Soley ha recibido encargos de prestigiosas instituciones musicales como la Orquesta Juvenil de Nueva York, la Orquesta Filarmónica de Los

Ángeles, Meet the Composer, la Fundación Musical Koussevitzky, Stony Brook Contemporary Chamber Players, Earplay, IRCAM/Ensemble Intercontemporain, la Orquesta Sinfónica de Chicago y la Fundación Musical Fromm. Su música ha sido interpretada por reconocidas orquestas como la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, la American Composers Orchestra, la Orquesta Sinfónica de Detroit y la Cleveland Orchestra.

Entre sus numerosas distinciones se incluyen la prestigiosa Beca Guggenheim (1993-1994), una ASCAP Foundation Grant (1991), dos BMI Student Composer Awards (1985-1986 y 1986-1987), el Bearns Prize de la Universidad de Columbia (1987), el New England Composers Orchestra Award (1988) y una residencia en el Djerassi Resident Artists Program (abril-mayo 1993).

Entre sus obras más destacadas se encuentran: Relieves (repoussé) para orquesta, Tondo (...unreceeding on.), para gran orquesta, Camaïeu para saxofón alto, Conjunto de Cámara y Sonidos generados por computadora, Agréments para dos pianos y conjunto de cámara, ... para conjunto de cámara, Laberinto IV para viola eléctrica y procesamiento de sonido, Cadeaux para flauta y Grisaille para conjunto de cámara. (M. G. Gómez Alabarca, comunicación personal, 17 de abril de 2024).

Figura 4. *Compositor David Soley*



Nota. Compositor *David Soley*, s.f., Fotografía otorgada por el compositor vía correo electrónico.

Laberinto III

David Soley es compositor y profesor en el Instituto Nacional de Música. Comenzó sus estudios musicales tocando el saxofón en la banda escolar ubicada en la antigua Zona del Canal, en el área revertida.

Desde temprana edad, se trasladó a los Estados Unidos, donde tuvo la oportunidad de recibir clases del profesor Ted Bross. Aunque continuó su formación como saxofonista, también amplió sus conocimientos musicales al estudiar violonchelo y clarinete. Posteriormente, se integró a una banda militar de música de los Estados Unidos, con sede en Franford, Alemania, donde desempeñó el papel de saxofonista durante tres años.

Además, realizó estudios formales en composición en los Estados Unidos, lo que complementó su formación instrumental y amplió su comprensión de la música desde una perspectiva más integral.

Su interés por la música surgió a partir de la escucha de obras que le causaron una profunda impresión, como la Obertura de El Mesías de Händel y las interpretaciones de las Big Bands de la década de 1960. Este despertar musical lo condujo a incursionar

en la composición, comenzando con pequeños arreglos y, posteriormente, con la creación de obras breves para piano.

Su repertorio compositivo abarca una variedad de géneros que incluyen obras para piano, música de cámara, composiciones solistas y piezas orquestales. Varias de sus obras han sido grabadas y estrenadas a nivel internacional. Un ejemplo destacado es *Laberinto VII*, una obra solista para fagot, que fue seleccionada por la Real Academia de Música de Londres para ser parte de su catálogo de compositores en conmemoración de su bicentenario. Además, una de sus composiciones orquestales fue grabada por la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, lo que consolidó su reconocimiento a nivel internacional.

La decisión de componer para saxofón surge de su cercanía con el instrumento, siendo él mismo saxofonista, y del deseo de contribuir a la ampliación del limitado repertorio existente para el saxofón. Esta motivación dio lugar a *Laberinto III*, una obra en la que el compositor busca plasmar una estética modernista, caracterizada por la energía, el elemento sorpresa, las irregularidades y las yuxtaposiciones súbitas con grandes contrastes. El autor evita deliberadamente las estructuras musicales convencionales, generando una pieza con un discurso no lineal y un sonido en constante evolución.

La primera versión de *Laberinto III* fue compuesta en 1985, sin embargo, el compositor no se sintió plenamente satisfecho con el resultado, percibiendo la obra como algo tímida. Por esta razón, en 1987 realizó una segunda versión, que es la que se interpreta en la actualidad. Esta versión definitiva fue publicada el 1 de enero de 1998, por Editions Henry Lemoine, en Francia.

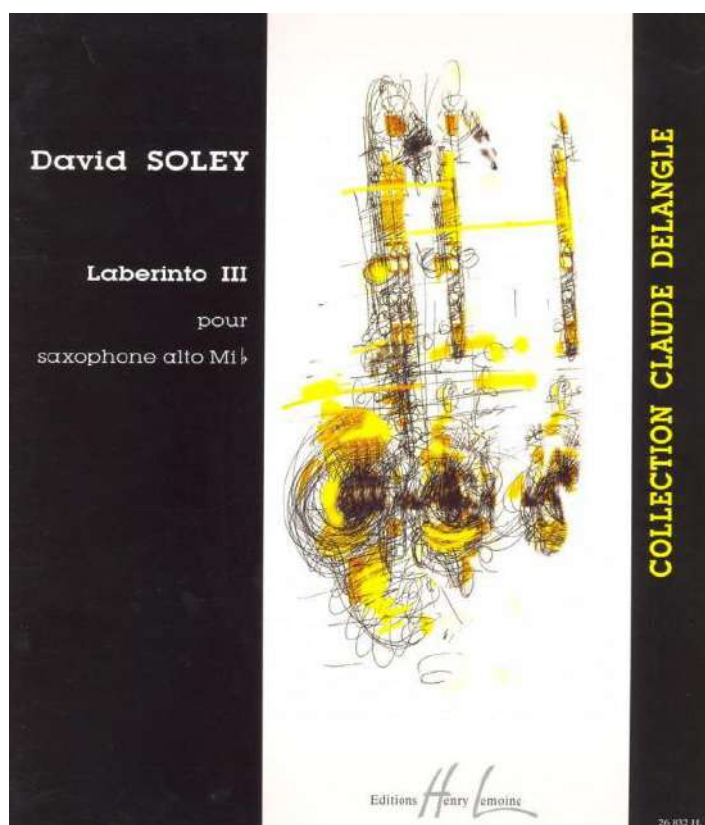
El saxofonista y profesor del Conservatorio de París, Claude Delangle, fue fundamental para la publicación de *Laberinto III*. Además, la obra se incluyó en su colección de piezas para saxofón y, en su momento, fue uno de los requisitos para ingresar al Conservatorio de París.

Dentro del repertorio para saxofón del maestro Soley se destacan los 13 duetos para saxofón y las obras *Macrotela I* y *Macrotela II*, ambas escritas y dedicadas al reconocido saxofonista Claude Delangle. Además, ha realizado arreglos para cuartetos y sextetos de saxofones, contribuyendo de manera significativa al repertorio

de cámara para este instrumento. En la actualidad, se encuentra finalizando Macrotela III y trabajando en una nueva obra para ensamble de saxofones.

El maestro Soley es un compositor activo que reside en Panamá, y sus composiciones pueden ser adquiridas directamente a través de contacto por correo electrónico.

Figura 5. Portada de la Edición impresa de *Laberinto III*



Nota. Adaptada de la *Edición impresa de Laberinto III*, por Editions Henry Lemoine, Collection Claude Delangle, (<https://www.henry-lemoine.com/en/partitions-par-instrument/3140-laberinto-iii.html>).

Élcio Rodrigues De Sá

Biografía

Élcio Rodrigues de Sá Bassi (nacido en 1952, en São Paulo, Brasil) es un compositor graduado en Composición y Dirección Musical por la Escuela de Música de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), Brasil, en 1980, donde estudió bajo la tutela de Ernst Widmer, Jamary Oliveira y Horst Schwebel.

A lo largo de su carrera docente, ha impartido clases en diversas instituciones de enseñanza musical, incluyendo la Escuela Nacional de Música de Luanda, Angola (1982-1986), la Escuela de Música de la UFBA (1987-1992) y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá (UP), donde alcanzó el grado de Magíster en Música en 2009 y se desempeñó como profesor agregado hasta 2023.

El catálogo de obras de Sá Bassi abarca desde música para instrumentos solistas hasta piezas sinfónicas, además de composiciones para teatro, danza y cine. Algunas de sus obras han sido premiadas en concursos de composición y ejecutadas en países como Brasil, Angola, Panamá, España, Argentina, Francia, México y Estados Unidos. En Panamá, varias de sus composiciones han sido interpretadas por la Orquesta Sinfónica Nacional, así como por grupos de cámara como Clarinón, Saltimbanquis y Vox Liber, entre otros ensambles especialmente formados para diversos conciertos en las principales salas del país.

Sá Bassi también ha fundado y dirigido grupos corales y de cámara, con los cuales ha presentado tanto obras originales como numerosos

arreglos corales de piezas de diferentes autores y estilos. Durante 12 años, mantuvo el proyecto independiente del ensamble vocal "Vox Liber", con el que realizó montajes interdisciplinarios y conceptuales, como Música de Origen Africano, Música Popular Brasileña y Tótems: Música Amerindia, entre otros.

Como docente universitario, ha ofrecido conferencias, talleres y ha desarrollado decenas de monografías sobre música. Ha elaborado materiales didácticos, que incluyen análisis estructurales, ejercicios programados y audiovisuales, utilizados como apoyo en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Algunos de estos materiales han sido publicados en plataformas de arte digitales, como Academia.edu.

En 2021, lanzó la segunda edición de su obra Estudios de Armonía, un libro didáctico sobre armonía tonal dirigido a la enseñanza musical en nivel superior, disponible en formato digital. El 27 de junio de 2024, publicó su nuevo libro Lectura Musical, que incluye más de 300 ejercicios de solfeo. Ambos trabajos fueron los primeros lanzados bajo su propio sello editorial: Sá Editions. (M. G. Gómez Alabarca, comunicación personal, 29 de abril de 2024).

Figura 6. *Compositor Élcio Rodrigues de Sá*



Nota. Compositor *Élcio Rodrigues de Sá*, s.f., Fotografía otorgada por el compositor vía correo electrónico.

Cuatro Cantos, Op. 70/2

Élcio Rodrigues de Sá, compositor y docente nacido en São Paulo, Brasil, y posteriormente nacionalizado en Panamá, inició su trayectoria musical tocando guitarra popular en bandas y festivales, lo que lo llevó a componer sus primeras canciones, interpretadas en estos eventos. A los 16 años, ingresó al Instituto de Música de la Universidad Católica de Salvador, en la capital de Bahía, donde cursó tres años de teoría musical como preparación preuniversitaria. Posteriormente, continuó sus estudios de composición en la Universidad de Bahía y obtuvo una maestría en Música en la Universidad de Panamá.

Un momento determinante en su decisión de estudiar composición fue su asistencia a un concierto de compositores de Bahía, en el que participaron destacados académicos de la Universidad de Bahía. Durante este evento, se interpretó música contemporánea que lo impactó profundamente y marcó de manera decisiva su rumbo hacia la composición.

Formó su primer grupo de cámara, lo que le permitió componer sus primeras obras que incluían el saxofón. Entre estas se encuentran el Trío Op. 3, N.º 3 para flauta,

saxofón tenor y guitarra; el Trío Op. 3, N.º 4 para la misma formación, y el Trío Op. 3, N.º 6 para saxofón tenor, guitarra y violonchelo. Estas composiciones, de carácter tonal y con una estructura de "canción" (melodía acompañada), han sido interpretadas tanto en Brasil como en Panamá. En Brasil, el compositor participó como guitarrista, mientras que en Panamá se presentaron en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en 1997, y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá en 2013, como parte del recital de cámara titulado Son Guitarras.

Posteriormente, compuso la obra Acuara, Op. 65, N.º 160, para flauta, saxofón alto, guitarra, contrabajo y percusión. Esta obra fue presentada por primera vez en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en 1997, con la Dra. Cynthia Cripps en el saxofón. También fue interpretada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá, en el año 2000, con el profesor Moisés Hernández como saxofonista. Acuara marca una etapa más madura en la carrera del compositor, caracterizándose por su forma libre y el uso de diversas secciones contrastantes. La obra explora de manera profunda las posibilidades tímbricas y las combinaciones entre los distintos instrumentos.

Finalmente, en 2001, compuso Cuatro Cantos, Op. 70/2, para cuarteto de saxofones. Esta obra ha sido presentada parcialmente en Panamá y en su totalidad en los Estados Unidos. En la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad de Panamá, se interpretaron dos movimientos durante un concierto de cámara que incluyó exclusivamente obras del maestro Rodrigues de Sá. Asimismo, en el Instituto Nacional de Música (actual Instituto de Música Narciso Garay), se ejecutó el tercer movimiento bajo la dirección del profesor Moisés Hernández. La obra se presentó en su totalidad en un Congreso Internacional de Saxofones en los Estados Unidos, dirigida por la Dra. Cindy Cripps. Cuatro Cantos está compuesta por cuatro movimientos, elaborados con técnicas mixtas contemporáneas e interpretados por saxofón soprano, alto, tenor y barítono. Los primeros dos movimientos se caracterizan por el uso de armonía avanzada y ritmos complejos, mientras que el tercer movimiento presenta un enfoque más lírico, con entradas en contrapunto en tiempos débiles y múltiples imitaciones.

La música del maestro Rodrigues de Sá, puede adquirirse directamente a través de sus redes sociales.

CAPÍTULO II.
RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE LOS COMPOSITORES DE LAS
OBRAS A INTERPRETAR EN EL RECITAL DE GRADO

Las obras seleccionadas para este trabajo pertenecen al período musical conocido como música moderna y contemporánea. Este estilo se caracteriza por una mayor libertad en el uso de los recursos musicales, destacando la ausencia de tonalidad tradicional. Un hecho determinante durante este período fue el surgimiento de la tecnología electrónica, que permitió la grabación del sonido, abriendo así nuevos horizontes para la experimentación en la creación musical. La música moderna y contemporánea, comprendida desde aproximadamente 1910, hasta la actualidad, se desarrolla después del impresionismo y marca una ruptura con las convenciones musicales previas.

Algunos de los compositores que se abordarán más adelante nacieron durante el período del impresionismo, aunque su desarrollo musical se dio en la era contemporánea. A pesar de compartir la misma época, presentan diferencias significativas en sus enfoques compositivos, influenciadas por factores sociales y geográficos específicos de sus contextos.

Las composiciones seleccionadas se distinguen por un alto nivel de dificultad, lo que nos permitirá analizar aspectos como la interpretación y la musicalidad. A continuación, se ofrecerán breves reseñas biográficas de los compositores, que brindarán una visión general de sus trayectorias y contribuciones.

Paul Creston

El compositor estadounidense Paul Creston, cuyo nombre de nacimiento fue Giuseppe Guttovergi, nació el 10 de octubre de 1906, en Nueva York. Era hijo de Gaspare Guttovergi y Carmela Collura, inmigrantes italianos que llegaron a Estados Unidos desde Prizzi, Sicilia, en 1905. Creston comenzó a tomar clases de piano a los ocho años y aprendió a tocar el violín gracias a las enseñanzas de su hermano. Además de su inclinación musical, Creston desarrolló un temprano interés por la literatura; a los doce años escribió su primer poema y, un año más tarde, comenzó a trabajar en una novela.

Debido a las dificultades económicas de su familia, Creston abandonó su educación formal tras dos años y medio de secundaria. Durante su estancia en la escuela, adquirió el apodo de "Cress", derivado de un personaje que interpretó en un espectáculo, nombre que más tarde adaptaría a "Creston". En 1944, decidió cambiar su nombre oficialmente a Paul Creston.

Para financiar sus estudios musicales, Creston trabajó en diversas empresas, bancos y compañías de seguros, mientras continuaba tomando lecciones de piano y órgano. Al mismo tiempo, estudió de manera autodidacta inglés, teoría musical y orquestación. Entre sus profesores de piano durante este periodo destacan Gaston Dethier, Carlo Stea y G. Aldo Randegger.

Aunque Paul Creston había comenzado a componer como pasatiempo desde los ocho años, su desarrollo como compositor se intensificó a lo largo de la década de 1920, hasta que en 1932 decidió dedicarse por completo a la composición como carrera. En julio de 1927, Creston contrajo matrimonio con la bailarina Louise Gotto (1903-1989), quien influyó significativamente en su enfoque hacia el ritmo y la danza, elementos clave en su música.

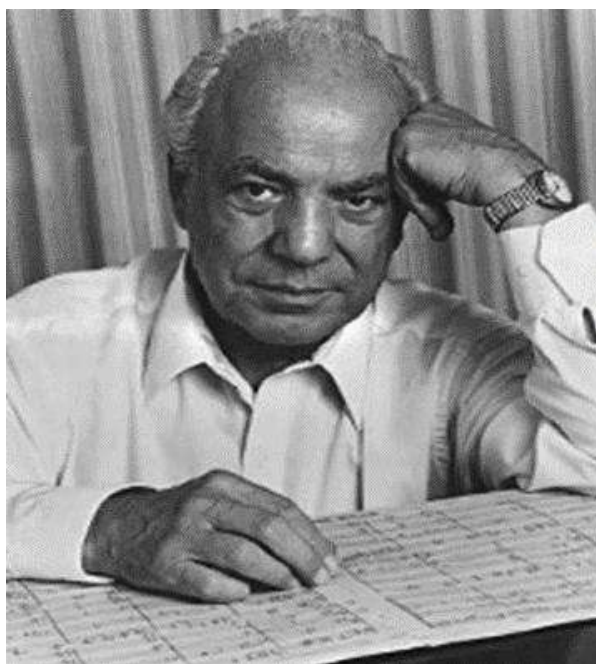
Su trayectoria profesional en la música se consolidó en 1934, cuando fue nombrado organista de la iglesia de St. Malachy's en la ciudad de Nueva York. Entre 1944 y 1950, Creston dirigió un cuarteto en el programa de radio The Hour of Faith, transmitido cada domingo por la mañana, lo que le permitió llegar a un público más amplio y continuar su trabajo creativo.

Entre los años 1940 y 1962, Paul Creston desempeñó un papel destacado en la educación musical, impartiendo clases de composición en más de catorce universidades y colegios de Estados Unidos. Este periodo de intensa actividad académica coincidió con el reconocimiento de su obra tanto a nivel nacional como internacional. En 1960, Creston fue galardonado con una prestigiosa beca del Departamento de Estado de los Estados Unidos, bajo el programa de especialistas estadounidenses. Dicha beca le permitió realizar una gira académica por Turquía e Israel, donde ofreció conferencias magistrales durante más de un mes, centradas en la música estadounidense contemporánea. Esta iniciativa no solo fortaleció los lazos culturales entre los países involucrados, sino que también difundió el conocimiento y apreciación de la música estadounidense en un contexto global, consolidando a Creston como un embajador cultural de su tiempo.

En 1968, Paul Creston asumió el cargo de artista residente en el Central Washington State College, ubicado en Ellensburg, Washington. Esta etapa marcó un nuevo capítulo en su carrera académica, tras haber trabajado previamente como profesor de composición y orquestación en el New York College of Music, entre los años 1963 y 1967. Durante este periodo, Creston consolidó su reputación como una figura destacada en la educación musical, siendo frecuentemente invitado como conferencista y profesor en numerosos colegios y universidades a lo largo de Estados Unidos.

En 1975, decidió retirarse de su puesto en el Central Washington State College, culminando una larga y fructífera trayectoria docente. Tras su retiro, se trasladó a Rancho Bernardo, California, un área residencial en las afueras de San Diego, donde continuó su vida personal, alejándose de los compromisos profesionales, pero manteniendo su legado como uno de los compositores y educadores más influyentes del siglo XX.

Figura 7. *Compositor Paul Creston*



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

Paul Creston es reconocido por haber compuesto un extenso catálogo de 120 obras con números de opus, abarcando una diversidad de géneros musicales. Estas composiciones incluyen piezas para piano, canciones, música de cámara para diversos instrumentos, obras corales, piezas para banda sinfónica y más de 35 obras para orquesta, entre las que se destacan seis sinfonías. Dentro de sus primeras composiciones sobresalientes se encuentran *Threnody* (1938) y *Two Choric Dances* (1938), ambas escritas para orquesta y que marcaron un hito en su desarrollo como compositor.

Además de sus obras formales, Creston también creó una considerable cantidad de piezas sin número de opus, orientadas principalmente a medios de comunicación como la radio, la televisión y el cine, lo que evidencia su versatilidad como compositor. Entre sus contribuciones a la radio, destacan las composiciones para el programa infantil *Storyland Theatre* y las secciones dramáticas del programa de radio *Philco Hall of Fame*. En el ámbito televisivo, compuso para la serie *The Twentieth Century* de la CBS, demostrando su habilidad para adaptar su estilo musical a diferentes contextos

y necesidades del medio audiovisual. Esta labor multifacética amplió aún más su influencia y visibilidad en la cultura popular del siglo XX.

Paul Creston no solo dejó un legado importante como compositor, sino que también contribuyó al campo teórico de la música a través de sus escritos. A lo largo de su carrera, Creston escribió varios artículos para prestigiosas revistas de música, en los cuales compartió sus ideas y enfoques sobre diversos aspectos de la composición y la teoría musical. Además, publicó dos libros de carácter teórico que han tenido una influencia significativa en el estudio del ritmo y la notación musical: Principios de ritmo (1964) y Notación métrica racional (1979).

A lo largo de su carrera recibió diversos premios de composición como:

- Las becas Guggenheim en 1938 y 1939.
- Premio Anual de la Crítica Musical de Nueva York en 1942 por su primera sinfonía.
- Mención de Mérito de la Asociación Nacional de Compositores y Conductores (1941)
- Premio de Música de la Academia Americana de Artes y Letras (1943).
- Mención de Honor de la Asociación Nacional de Educadores Musicales Católicos (1956).

También fue escogido como presidente de la Asociación Nacional de directores y Compositores Estadounidenses en 1956.

Paul Creston fue especialmente reconocido por sus significativas contribuciones a la literatura musical para instrumentos que, en su época, eran considerados menos convencionales o incluso relegados, como la marimba, el trombón, el arpa, el acordeón y el saxofón. Su dedicación a ampliar el repertorio de estos instrumentos le permitió revitalizarlos y ofrecer nuevas posibilidades expresivas dentro del panorama musical. En particular, su obra para saxofón es de gran relevancia, ya que ayudó a consolidar este instrumento dentro de la música de concierto, generando un impacto duradero en los músicos e intérpretes.

La música de Creston se distingue por el empleo de elementos y recursos contemporáneos que reflejan claramente las influencias musicales de su tiempo. A lo

largo de su obra, se pueden observar características como la vitalidad rítmica y la riqueza armónica, que combinan disonancias y polirritmias modernas. Estos rasgos no solo aportan una frescura única a sus composiciones, sino que también subrayan su maestría en el manejo de texturas sonoras complejas. Además, en algunas de sus obras es posible notar una profunda influencia religiosa, lo que añade una dimensión espiritual a su producción.

Su prolífica carrera fue interrumpida en 1984, cuando fue diagnosticado con cáncer. Paul Creston falleció el 24 de agosto de 1985, dejando un invaluable legado como compositor, teórico y educador.

Para saxofón, Creston compuso diversas obras como:

- Suite op.6 para saxofón y piano (1935).
- Sonata op.19 para saxofón alto y piano (1939) de la cual trataremos más adelante.
- Concierto op. 26 para saxofón alto y orquesta (1941).
- Rapsodia para saxofón y órgano (1976).

Lawson Lunde

destacado compositor y pianista, nació el 22 de noviembre de 1935, en la ciudad de Chicago, Estados Unidos. A lo largo de su prolífica carrera, Lunde se destacó no solo como pianista, sino también como compositor, arreglista y director de orquesta, abarcando una amplia gama de roles dentro del ámbito musical.

Su temprano interés por la música se manifestó a la edad de cuatro años, cuando comenzó a tocar el piano, mostrando desde entonces un talento excepcional. A los catorce años, alcanzó un importante hito en su carrera al debutar como pianista solista con la prestigiosa Orquesta Sinfónica de Chicago, un logro que marcó el inicio de su reconocimiento en el mundo musical.

Durante su infancia, Lawson Lunde ganó notoriedad al participar durante ocho años en el popular programa de radio y televisión The Quiz Kids, un panel de niños talentosos que destacaban en diversas áreas del conocimiento. En el programa, Lunde, cariñosamente apodado "Lonny", por la audiencia, se hizo conocido por su destreza en dos campos en particular: la música y los deportes. Esta experiencia no solo lo convirtió en una figura reconocida por el público estadounidense, sino que también evidenció desde temprana edad su aguda inteligencia y su capacidad para sobresalir en múltiples disciplinas. La exposición mediática que obtuvo a través de The Quiz Kids contribuyó a su formación como artista, consolidando su presencia en el mundo de la música mientras mantenía su pasión por otras áreas del conocimiento.

Se graduó de Maine High School y, posteriormente, del Chicago Musical College, donde estudió composición con maestros como Vittorio Rieti y Robert Delaney. En 1957, Lunde obtuvo su título en Psicología en la Universidad Northwestern y ejerció la profesión en la armada. Su tarea en el ejército consistía en supervisar pruebas de inteligencia.

El repertorio de Lunde fue extenso, incluyendo obras para piano, sinfonías y piezas para solistas. Lawson Lunde es reconocido por la poesía y la energía rítmica presentes en sus numerosas composiciones.

Vivió en Des Plaines, Illinois, durante muchos años antes de fallecer el 5 de septiembre de 2019, a los 84 años.

Aunque nunca tocó el saxofón, su repertorio para este instrumento incluye varias obras, entre las que destacan sonatas y suites.

- Sonata I para saxofón alto y piano.
- Sonata II para saxofón alto y piano.
- Sonata Alpina Op. 37 para saxofón soprano y piano (1970).
- Suite para cuarteto de saxofones Op. 11
- Sonatas para saxofón tenor.
- Saxofón alto sin acompañamiento.
- Dúo para saxofón alto y tenor.

Figura 8. *Compositor Lawson Lunde*



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

Eugène Bozza

El compositor francés nació el 4 de abril de 1905, en Niza, Francia. Fue violinista, compositor y director de orquesta. Su carrera musical comenzó en 1916, en el Real Conservatorio de Santa Cecilia de Roma, donde estudió violín. Luego, en 1922, se trasladó a París e ingresó al Conservatorio de París, donde se especializó en violín. Más tarde, regresó al mismo conservatorio para titularse como director en 1930. Dos años después, en 1932, continuó sus estudios en composición. Durante su formación en Francia, tuvo como mentores a Büsser y Rabaud.

Durante su vida recibió premios y reconocimientos tales como:

- Primer premio como violinista - Conservatorio de París (1924).
- Primer premio como director - Conservatorio de París (1930).
- Primer premio como compositor - Conservatorio de París (1934).
- Premio de Rome por su fantasía lírica La Légende de Roukmani (1934).
- Chevalier de la Legión de Honor (1956).

En 1938, obtuvo el puesto de director en la Ópera Cómica de París, donde permaneció hasta 1948. Posteriormente, se trasladó a la ciudad de Valenciennes, donde se convirtió en director de la Escuela Nacional de Música, cargo que ocupó hasta su jubilación. Falleció en esa misma ciudad el 28 de noviembre de 1991.

Bozza vivió durante casi todo el siglo XX, lo que le permitió abarcar en sus composiciones una amplia gama de estilos musicales, como el impresionismo, serialismo, minimalismo y maximalismo. Su repertorio es extenso e incluye obras sinfónicas, ballets, conciertos solistas, obras para piano y música de cámara. Entre su producción, se encuentran composiciones para casi todos los instrumentos de viento, incluyendo el saxofón.

En su investigación titulada Las obras para saxofón y piano de Eugène Bozza en 1964: Análisis musical y pedagógico, López (2014), afirma:

La obra para saxofón de Bozza abarca un total de 22 obras compuestas entre los años 1936 a 1970. De la cuales, cinco de ellas, como el Aria para saxofón alto y piano de 1936, Divertissement para saxofón alto y piano Op. 39 de 1939,

Pulcinella para saxofón alto y piano Op.53 N° 1 de 1944, Prelude et divertissement para saxofón alto y piano de 1960 y Nocturne-dance para saxofón alto y piano de 1970, fueron transcritas para otros instrumentos como la flauta travesera, clarinete, corno inglés, fagot, violín o violonchelo.

La mayoría de las obras para saxofón compuestas por Bozza son para saxofón alto y piano como podemos observar existe un total de 10 obras:

1. Scaramouche para saxofón alto y piano (1944).
2. Impromptu et danse para saxofón alto y piano (1954).
3. Chanson à bercer para saxofón alto y piano (1964).
4. Gavotte des demoiselles para saxofón alto y piano (1964).
5. La campanile para saxofón alto y piano (1964).
6. Menuet des pages para saxofón alto y piano (1964).
7. Parade des petits soldats para saxofón alto y piano (1964).
8. Petite gavotte para saxofón alto y piano (1964).
9. Rêves d'enfant para saxofón alto y piano (1964).
10. Tarentelle para saxofón alto y piano (1968).
11. Diptyque para saxofón alto y piano (1970).

También compuso para el cuarteto de saxofón clásico dos obras: Nuagesy Scherzo para cuarteto de saxofones (1946). Algunas piezas para saxofón solo como sus 12 Études-caprices para saxofón (1944), Improvisation et caprice para saxofón solo (1952) y Pièce brève para saxofón alto Solo (1955). Compuso dos piezas para destacar las

cualidades del saxofón frente a la orquesta con un Concerto para saxofón y orquesta de (1937) y un Concertino para saxofón alto y orquesta (1939). Destacar también que compuso una pieza para otro tipo de saxofones, como el saxofón tenor o barítono, *Pièce concertante* para saxofón tenor y piano e *Impromptu et danse* para saxofón barítono y piano (1954), respectivamente. Debemos destacar la importancia de su obra compuesta en 1936, *Aria* para saxofón y piano, pues fue y es la obra más interpretada y conocida por el compositor francés. (p. 4).

Figura 9. *Compositor Eugène Bozza*



Nota. Adaptado de *Éugene Bozza* [Fotografía], por Chewtoy, 2014, Last fm (<https://www.last.fm/es/music/Eug%C3%A8ne+Bozza/+images/c946ace6de094992c94d951940df12d5>). CBS Interactive © 2025 Last.fm Ltd.

CAPÍTULO III.

ANÁLISIS DEL REPERTORIO

SONATA OPUS 19 PARA SAXOFÓN ALTO Y PIANO DE PAUL CRESTON

Contexto histórico: La sonata por definición es una composición instrumental que data del período clásico y está compuesta por 3 movimientos. Estos suelen ser: movimiento I (Allegro), movimiento II (lento) y el movimiento III (allegro).

La Sonata Op. 19, para saxofón alto y piano, del compositor Paul Creston, está estructurada de manera tradicional, pero incorpora los recursos vanguardistas del siglo XX. Fue completada en 1939 y estrenada el 15 de febrero de 1940 en la ciudad de Nueva York.

La obra fue encargada por el virtuoso saxofonista Cecil Leeson, con Paul Creston como pianista acompañante en su estreno. Las primeras grabaciones de esta sonata incluyen interpretaciones de tres saxofonistas destacados: Vincent J. Abato (acompañado por Creston al piano), Marcel Mule y Sigurd Rascher.

Esta Sonata consta de tres movimientos con determinadas especificaciones:

- Primer movimiento – Con vigor
- Segundo movimiento – Con tranquilidad
- Tercer movimiento – Con alegría

Métrica: Creston emplea diversos cambios métricos a lo largo de su sonata, los cuales se pueden agrupar por movimientos:

- Primer movimiento: Utiliza una métrica de 4/4 durante todo el movimiento, con la indicación de tempo "con vigor".
- Segundo movimiento: Se basa en una métrica de 5/4, con el tempo especificado como "con tranquilidad".
- Tercer movimiento: En este movimiento, emplea una métrica de 2/4, acompañada de la indicación de tempo "con alegría".

Estructura general: Como se mencionó anteriormente, la sonata está compuesta por tres movimientos, cada uno con una forma musical distinta. El primer movimiento sigue

la forma sonata, el segundo es un andante libre, y el tercer movimiento adopta la forma de un rondó desarrollado.

Primer movimiento – Allegro - Con vigor

Este movimiento sigue una forma comúnmente conocida como "sonata-allegro", lo que indica que está estructurado en tres grandes secciones: exposición, desarrollo y reexposición.

Tabla 5. Estructura general del Primer movimiento de la Sonata op.19 para saxofón y piano de Paul Creston

Partes	Secciones	Subsecciones	Compases	Posibles ejes tonales
EXPOSICIÓN 1 - 27	Primer grupo temático	I Idea	1 - 6	Si Mayor
		II Idea	7 - 12	
	Segundo grupo temático		13 - 22	
	Codetta		23 - 27	
DESARROLLO 28 - 85	Sección 1		28 - 56	
	Sección 2		57 - 79	
TRANSICIÓN			80 - 85	
REEXPOSICIÓN 86 - 123	Primer grupo temático		86 - 92	
	Segundo grupo temático		93 - 123	

- **La Exposición:** Se presenta desde el compás 1 hasta el compás 27, y en ella se destacan dos grupos temáticos notables, además de una pequeña codetta que conduce al desarrollo. El primer grupo temático comienza en el compás 1, aparentemente en la tonalidad de Si mayor, y se extiende hasta la primera corchea del compás 12. Este grupo temático se divide en dos ideas: la primera, que va del compás 1 al 6, inicia con el saxofón solo en el primer compás, seguido por la entrada del piano en la segunda corchea del segundo tiempo. La segunda idea del primer grupo temático abarca del compás 7 al 12, donde se observan frases imitativas entre el saxofón y el piano.

Figura 10. Compás 7 al 12. Sonata op. 19 para saxofón alto y piano de Paul Creston

The image shows a musical score for measures 7 to 12 of the Sonata Op. 19 for Alto Saxophone and Piano by Paul Creston. The score is written for alto saxophone and piano. Measures 7-12 are highlighted with yellow boxes. A red vertical line at measure 10 marks the 'Anacrusa al Segundo grupo temático'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'ritard.' and a tempo change instruction 'return, slightly in time'.

Nota. II Idea del primer grupo temático del primer movimiento de la Sonata op. 19 para saxofón alto y piano de Paul Creston. Adaptado de *Sonata Opus 19 for Eb Alto Saxophone* Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

El segundo grupo temático de la exposición se ubica entre los compases 13 y 21. Comienza con una anacrusa de tres corcheas que conduce a un tema contrastante en relación con lo previamente expuesto: un tema más delicado, expresivo y con un tempo más lento. En este pasaje, presentado por el saxofón, el compositor utiliza figuras de tresillos de corcheas y mordentes, que son un tipo de ornamento. Tras la intervención del saxofón, que concluye en el primer tiempo del compás 20, el piano imita los dos primeros compases del segundo grupo temático antes de llevar a la siguiente sección. Para finalizar la exposición, encontramos la codetta, que funciona como puente hacia el desarrollo. Esta codetta abarca desde el compás 22, hasta el compás 27.

- **El Desarrollo:** Esta es la sección más larga del movimiento, que se extiende desde el compás 28 hasta el compás 85. Dentro del desarrollo, podemos identificar dos secciones. La línea melódica de la primera sección del desarrollo comienza con una anacrusa compuesta por seis semicorcheas, que llevan al compás 28, ejecutadas por el saxofón. Esta secuencia de semicorcheas se prolonga un compás más.

La primera sección del desarrollo abarca desde el compás 28 hasta el compás 60. En esta sección, el compositor utiliza material de la exposición, como se observa en la frase que inicia en el compás 36, donde hay una imitación variada de la primera idea del primer grupo temático. Este recurso se emplea a lo largo de la sección restante, que combina elementos nuevos con aquellos que imitan la exposición. La primera sección del desarrollo se extiende hasta el compás 56, con el saxofón, para luego pasar al piano solo hasta el compás 60.

A partir del compás 61, el piano inicia la segunda sección del desarrollo, a la que se une el saxofón en el compás 67. En esta segunda sección también se observa el recurso de imitar pasajes de la exposición. En particular, se presentan frases imitativas variadas del segundo grupo temático, como en el compás 71, donde el saxofón utiliza tresillos de corcheas en la melodía principal, al igual que en el compás 17 de la exposición. Asimismo, en el compás

78 se pueden apreciar mordentes, similares a los utilizados en el compás 20 de la exposición.

- **La Reexposición:** Esta sección comienza en el compás 86 con una anacrusa de una corchea interpretada por el saxofón, evocando la segunda idea del primer grupo temático. A partir de aquí, la pieza continúa alternando esta idea con nuevos elementos, retornando repetidamente al motivo rítmico inicial hasta alcanzar el clímax del movimiento en el compás 104, marcado por un La sostenido acentuado en el saxofón (Sol sobreagudo en el registro del saxofón). El motivo rítmico de la segunda idea del primer grupo temático de la exposición sigue presente, ahora mezclado con grupos de semicorcheas, hasta el final del movimiento. En el compás 121, el saxofón ejecuta una escala ascendente en Si Mayor, dando paso a un cierre en el compás 123, donde el piano culmina solo con tres corcheas que desembocan en un acorde, de Mi mayor con séptima.

Segundo movimiento – Adagio – Con tranquilidad

Este movimiento está compuesto en forma libre y cuenta con una sección que denominaremos "A". Este tema se repetirá a lo largo del movimiento, aunque de forma variada. Desde un principio, es evidente la ausencia de un eje tonal definido, ya que el movimiento atraviesa diversas tonalidades.

La estructura rítmica se basa en una métrica de 5/4, lo que indica la presencia de cinco negras por compás; sin embargo, la melodía del tema principal se desarrolla de manera irregular. El tema principal abarca un total de siete compases, en los cuales se va desarrollando mediante pequeñas subfrases. Las subfrases iniciales ocupan los primeros tres compases, con una duración de seis tiempos cada una; luego, se presenta una frase de nueve tiempos, seguida por una subfrase de seis tiempos y, finalmente, una frase de ocho tiempos.

Tabla 6. Estructura general del Segundo movimiento de la Sonata op.19 para saxofón y piano de Paul Creston

Partes	Secciones	Subsecciones	Compases
A	Primera Idea	Tema principal (presentado por el piano)	1 - 7
A'	Primera Idea variada		8 - 14
A''	Primera Idea variada		15 - 23
B	Segunda idea		23 - 33
A'''	Primera Idea variada		34 - 47

- **Sección A:** Podemos denominar esta sección como la "Primera idea" o "Tema principal". Como se mencionó anteriormente, es presentada inicialmente por el piano en la mano derecha, mientras que la mano izquierda acompaña armónicamente la melodía principal con acordes en negras. Esta sección abarca los primeros siete compases y luego es replicada por el saxofón en los siguientes siete compases.

El acompañamiento en negras que ejecuta la mano izquierda del piano durante toda la primera idea se desplaza armónicamente de manera descendente, empleando acordes mayores y acordes con séptima.

Figura 11. Compás 1 al 7. Sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston

II

Wich tranquility [J-66]

Primera subfrase Segunda subfrase Tercera subfrase

Tercera subfrase Cuarta subfrase Quinta subfrase

Quinta subfrase

Nota. Tema principal del Segundo Movimiento de la Sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston. Adaptado de *Sonata Opus 19 for Eb Alto Saxophone* (p.15), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

- **A'**: Esta sección representa la primera variación del tema principal. Destaca por la entrada del saxofón, que retoma la misma melodía inicial hasta el segundo tiempo del compás 10, donde inicia la variación propiamente dicha, empleando nuevas notas, pero conservando el patrón rítmico de corcheas y semicorcheas. Al igual que el tema principal, esta primera variación se extiende a lo largo de siete compases y culmina con una figura de blanca y un acorde de Fa sostenido mayor.
- **A''**: La variación comienza en el compás 15, conservando el patrón rítmico de la primera idea, aunque transportado una quinta aumentada descendente en

relación con el tema principal. Este ajuste se observa únicamente en los primeros seis tiempos; a partir del segundo tiempo del compás 16, se introduce la segunda variación del tema, ahora con tresillos de corcheas, que se extiende hasta el primer tiempo del compás 22.

- **B:** Esta sección presenta el mayor contraste respecto a la sección A y sus variaciones. Se extiende desde el segundo tiempo del compás 22 hasta el compás 33. El compositor inicia la sección con tresillos de corcheas, como en las variaciones previas, para luego introducir un nuevo patrón rítmico conocido como saltillo. Este recurso se utiliza hasta el primer tiempo del compás 26, momento en el que se alcanza el clímax del movimiento, enfatizado por el registro agudo del saxofón y la indicación de matiz fuerte. A partir del segundo tiempo del compás 26, se retoma el patrón rítmico del tema principal. Para cerrar esta sección, el compositor introduce una frase compuesta por una corchea con puntillo, seguida de dos fusas en el compás 31, interpretada por el saxofón y luego imitada por el piano en los dos compases siguientes.
- **A'''**: La última sección de este movimiento comienza en el compás 34 con un solo de piano que prepara armónicamente la entrada de la melodía, la cual es presentada por el saxofón en el compás 35 e incorpora motivos que remiten al tema principal. A partir del compás 37, se observa una referencia rítmica a la segunda variación del tema. En el compás 41, se reintroduce el motivo rítmico de la primera sección, el cual se desarrolla de forma variada hasta el final del movimiento.

Tercer movimiento – Vivace – Con alegría

Este movimiento está estructurado en forma de rondó desarrollado. Al igual que en los movimientos anteriores, no se establece un eje tonal definido; sin embargo, ciertos pasajes sugieren tonalidades específicas.

Tabla 7. Estructura general del Tercer movimiento de la Sonata op.19 para saxofón y piano de Paul Creston

Partes	Secciones	Subsecciones	Compases
A 1 - 14	Primera sección	Tema principal	3 - 13
A' 15 - 39	Primera sección variada		23 - 38
	Transición		39 - 44
B 45 - 75	Segunda sección	I Idea	45 - 75
A'' 76 - 109	Primera sección variada	I Idea	76 - 94
		II Idea	95 - 109
C 110 - 159	Tercera sección	I Idea	110 - 149
		II Idea	150 - 159
	Transición		160 - 163
A''' 164 - 197	Primera sección variada	I Idea	164 - 179
		II Idea	180 - 197
	Transición		198 - 205
D 206 - 245	Cuarta sección		206 - 245
A'''' 245 - 284	Primera sección variada		245 - 284

- **Estribillo:** El tema principal de este movimiento es una melodía que se repite a lo largo del movimiento, a veces de forma variada. Comienza con una anacrusa de dos corcheas interpretada por el saxofón, al que se une el piano en el primer compás. Desde el inicio, se percibe un carácter alegre y enérgico, donde el compositor emplea acentos y mordentes simultáneamente, además de situarlos en tiempos irregulares.

Figura 12. Compás 1 al 16. Sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston

The musical score for the first 16 measures of the Sonata op.19 for alto saxophone and piano by Paul Creston is presented in three systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'With gaiety' and the mood is 'detached alacrus'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, mf, mp), articulation (accents, mordents), and chord symbols (DM, GM, G7, Bm, AM, C#m, CM, EbM, D7, G7). The melody is played by the alto saxophone, and the piano accompaniment is in the left hand.

Nota. Tema principal del tercer movimiento de la Sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston. Adaptado de *Sonata Opus 19 for Eb Alto Saxophone* (p.15), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

- **A':** La primera variación del tema principal comienza con tres compases que son idénticos al estribillo, seguidos por una sección de variación en la que se emplean diversos recursos. Entre estos, el saxofón utiliza arpeggios, mientras que el piano acompaña con un desplazamiento en corcheas. Esta variación concluye en el compás 39.
- **Transición:** Esta sección se desarrolla del compás 39 al 44 y es ejecutada exclusivamente por el piano, que se desplaza armónicamente hasta llegar al compás 45, donde inicia la sección B.
- **B:** La sección B, contrasta con las ideas presentadas anteriormente. El saxofón introduce el tema de manera más calmada, comenzando con dos blancas ligadas y desarrollando la idea con figuras de semicorcheas y corcheas. Mientras tanto, el piano acompaña en corcheas, acentuando cada tres corcheas para evocar una sección del tema principal. La sección B culmina en el compás 75.
- **A'':** La segunda variación del tema principal comienza en el compás 76, interpretada por la mano derecha del piano y transpuesta una segunda menor descendente en relación con el tema principal. Mientras tanto, el saxofón realiza la línea de acompañamiento que previamente ejecutaba el piano en el estribillo. Esta variación se compone de dos ideas destacadas: la primera culmina en el compás 94. La segunda idea inicia en el compás 95, en la cual el saxofón presenta el tema principal transpuesto una segunda mayor ascendente en referencia al estribillo. Esta variación del tema principal finaliza en el compás 109.

Figura 13. Compás 76 al 88. Sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston

Imitación de la frase presentada por el piano en el tema principal
transpuesto una segunda menor descendente

Tema principal transpuesto una segunda menor descendente

Nota. Imitación del tema principal del tercer movimiento de la Sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston. Adaptado de Sonata Opus 19 for Eb Alto Saxophone (p.15), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

- **C:** Esta sección comienza en el compás 110, donde el compositor establece un tiempo más lento y un motivo contrastante respecto a lo anterior. El saxofón introduce la melodía, compuesta por blancas y negras, a la que más adelante,

se le añaden tresillos de negras. Mientras tanto, el piano acompaña con acordes descendentes en negras en la mano derecha y corcheas en la mano izquierda.

- **Transición:** Esta breve transición abarca desde el compás 160 hasta el compás 163. Es interpretada exclusivamente por el piano, que ejecuta corcheas con las notas la, sol sostenido, Fa sostenido y Do.
- **A'''**: El saxofón presenta la tercera variación del tema principal, transpuesta una tercera mayor ascendente en comparación con el tema original. Esta variación consta de dos ideas: la primera comienza en el compás 164 y concluye en el compás 179. La segunda idea inicia en la anacrusa del compás 180 y replica la transposición a una tercera mayor ascendente. Esta variación se extiende hasta el compás 197.
- **D**: La última sección contrastante comienza en el compás 206 y concluye en el compás 245. Esta sección inicia con el saxofón interpretando un intervalo de séptima mayor de Fa a Mi, seguido de tresillos de semicorcheas y blancas. En el compás 212, el saxofón continúa la frase con dieciséis notas y quintillos en el modo Mi mixolidio. Esta variación culmina en el primer tiempo del compás 244.
- **A''''**: La última variación del tema principal comienza en la anacrusa del compás 245, siendo iniciada por el piano en los cuatro primeros compases, que luego se transfieren al saxofón. En el compás 262, se presenta por última vez el tema principal en el mismo eje tonal que la sección A.

SONATA PARA SAXOFÓN ALTO Y PIANO DE LAWSON LUNDE

Contexto histórico: La Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde está estructurada como una sonata tradicional, con sus tres movimientos: Allegro, Andante y Allegro. A pesar de seguir una forma clásica, el compositor incorpora recursos armónicos propios de su entorno, especialmente del período moderno.

Métrica: La sonata consta de tres movimientos, cada uno con diversas métricas.

Primer movimiento: Lunde utiliza una métrica predominante de 4/4; sin embargo, se presentan un total de cuatro métricas frecuentes:

- 4/4
- 3/4
- 2/4
- 5/4

En repetidas ocasiones, el compositor utiliza una métrica diferente por compás, lo cual se observa a lo largo de todo el movimiento.

Figura 14. Métrica del compás 19 al 21. Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.



Nota. Ejemplo de los cambios de métricas por compás en el Primer movimiento: en el compás 19 cambia a 2/4, luego regresa a 3/4 y posteriormente se establece en 4/4. Adaptado de *Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

Segundo movimiento: La métrica dominante en el movimiento es el 4/4, ya que se presenta en la mayor parte de la obra. En total, solo se registran dos cambios de

métrica de forma momentánea, cada uno ocupando un compás. Las dos métricas utilizadas son:

- 4/4
- 2/4

El primer cambio de métrica se encuentra en el compás 9, donde aparece un 2/4, que se retoma en el compás 10 con el 4/4. El segundo cambio de métrica ocurre de manera similar: el 2/4 aparece en el compás 60 y regresa al 4/4 en el compás 61, donde permanece hasta el final del movimiento.

Figura 15. Métrica del compás 1 al 10. Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.



Nota. Ejemplo de los cambios de métrica por compás en el Segundo movimiento: en el compás 9 se presenta un 2/4, que se retoma en el compás 10 con el 4/4. Adaptado de *Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

Tercer movimiento: Seguimos observando el cambio de métrica por compás a lo largo de este movimiento, lo cual ha sido un factor recurrente en toda la obra. La métrica predominante durante el movimiento es el 4/4; sin embargo, se presentan cuatro métricas que se alternan a lo largo de la composición:

- 4/4
- 3/4
- 2/4
- 6/8

Figura 16. Métrica del compás 7 al 14. Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.



Nota. Ejemplo de los cambios de métrica por compás en el Tercer movimiento: en el compás 7, la métrica cambia de 4/4 a 2/4. En el compás siguiente, aparece un 3/4, luego se regresa al 4/4. Posteriormente, la métrica cambia nuevamente a 3/4, luego regresa a 4/4, pasa a 2/4, y luego a 3/4, estableciéndose finalmente en 4/4. Adaptado de *Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

Estructura general: La Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde está concebida en la forma de "sonata clásica", es decir, consta de tres movimientos: el primero es un Allegro, el segundo es un Andantino cantabile y el tercero es un Allegro vivace.

Primer Movimiento - Allegro

La obra inicia con un primer movimiento Allegro, establecido en la tonalidad de La bemol mayor. Sin embargo, en algunas secciones se presenta en Mi bemol mayor, que es la dominante de La bemol mayor. Más adelante, se modula a Mi mayor, luego a Fa mayor y concluye nuevamente en La bemol mayor. Este movimiento sigue la forma de sonata, es decir, cuenta con una exposición, un desarrollo y una reexposición.

Tabla 8. Estructura general del Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde

Partes	Secciones	Subsecciones	Compases	Tonalidad
EXPOSICIÓN 1 - 72	Primer grupo temático	I idea	1 - 11	La bemol mayor
		II idea	12 - 25	La bemol mayor
	Transición		26 - 35	La bemol mayor Mi bemol mayor
	Segundo grupo temático	I idea	36 - 48	Mi bemol mayor
		II idea	49 - 54	Mi bemol mayor
	Transición		55 - 62	Mi bemol mayor
	Codetta		63 - 72	Mi bemol mayor
DESARROLLO 73 - 104	Sección 1		73 - 81	Mi mayor Fa mayor
	Sección 2		82 - 104	Fa mayor
REEXPOSICIÓN 105 - 164	Primer grupo temático		105 - 127	La bemol mayor
	Segundo grupo temático		128 - 145	La bemol mayor
	Transición		146 - 153	La bemol mayor
	Codetta ampliada	Sección 1	154 - 161	La bemol mayor
		Sección 2 (sección final)	162 - 164	

- **La Exposición:** La exposición está comprendida entre los compases 1 y 72. El primer grupo de la exposición abarca del compás 1 al 25, dividido en dos ideas, las cuales se encuentran en la tonalidad de La bemol mayor. El saxofón presenta solo el primer tema, que es posteriormente acompañado por el piano en el tercer compás. Este primer tema comienza con una secuencia de notas en grado conjunto. Dentro de las cinco primeras notas, encontramos la

dominante de la tónica, Mi bemol mayor; luego, de la quinta a la novena nota, aparece la dominante de la dominante, Si bemol mayor, y de la octava a la décima nota, regresa a la dominante de la tonalidad principal, Mi bemol mayor. Después de esta secuencia de notas, la frase resuelve en la tónica.

Figura 17. Compás 1 al 4. Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.

Nota. Presentación del I tema del I Grupo temático del Primer movimiento. Armonización de la secuencia de notas en grado conjunto. Adaptado de *Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

La primera idea abarca del compás 1 al 10. En el compás 11, el piano ejecuta cuatro grupos de semicorcheas en grado conjunto descendente, donde los dos primeros tiempos pertenecen a la subdominante y los dos últimos a la dominante. La segunda idea se desarrolla del compás 12 al 25 y comienza reafirmando la tonalidad de La bemol mayor, iniciando en la tónica. Posteriormente, hay una transición de 9 compases, del compás 26 al 35, que comienza en La bemol mayor y modula a su dominante, Mi bemol mayor. Luego, llegamos al segundo grupo temático, que va del compás 36 al 54, y se encuentra en la nueva tonalidad de Mi bemol mayor. En el compás anterior al segundo grupo temático, encontramos la dominante (Si bemol mayor), la cual se reafirma en los dos primeros compases del grupo temático mediante un juego de tónica y dominante; además, en el tercer compás se afirma la tónica.

Figura 18. Compás 36. Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.

Nota. Inicio del II Grupo temático del Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde. Adaptado de *Sonata for Mi bemol Alto Saxophone and piano*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

Posteriormente, encontramos otra transición entre los compases 55 y 62. Esta comienza con una frase de dos compases en el saxofón, alternando corcheas y semicorcheas, que se repiten en los dos compases siguientes, ascendiendo una cuarta justa. En el compás 59, aparece una frase de corcheas en la que los dos primeros tiempos corresponden a Mi bemol mayor y los dos últimos a la dominante, Si bemol mayor. Esta secuencia se repite de manera idéntica en el compás 60.

A continuación, llegamos a la codetta, que va del compás 63 al 72 y se presenta en la tonalidad de Mi bemol mayor. En esta sección, se observa un cromatismo ascendente que conduce al compás 70, donde aparece un movimiento de terceras ascendentes en la mano derecha del piano. Esta codetta se elabora a partir del primer grupo temático y sirve de introducción para la sección de desarrollo.

Figura 19. Compás 68 al 73 del Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde

(70)

CROMATISMO ASCENDENTE

Terceras mayores ascendentes

f *cresc.* *f* *p subito*

CROMATISMO DESCENDENTE

DESARROLLO

p *cresc.* *portamento*

Frase elaborada sobre el primer grupo temático

Nota. Codetta e inicio del desarrollo del Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde. Adaptado de *Sonata for Mi bemol Alto Saxophone and piano*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

- **El Desarrollo:** La sección de desarrollo inicia en el compás 73 en la tonalidad de Mi mayor, modulando luego a Fa mayor. Dentro de esta sección, encontramos dos subsecciones. La primera subsección comienza en Mi mayor y se extiende del compás 73 al 81. Inicia con una breve frase de dos compases que se repite transpuesta un segundo ascendente. Un recurso similar se observa en el piano en los compases 77-78, donde aparece una frase de dos compases con figuración rítmica idéntica, presentada primero en cromatismo ascendente y luego en cromatismo descendente en la frase consecuente. Estos pasajes muestran una mixtura tonal que modula hacia Fa mayor, tonalidad que se afirma con mayor claridad a partir del compás 79.

La segunda sección del desarrollo abarca del compás 82 al 104 y permanece en la tonalidad de Fa mayor. Dos compases antes, encontramos un juego de acordes en el que predomina la dominante de esta nueva tonalidad, que se afirma al llegar al compás 82 mediante el uso de la tónica en el tiempo fuerte y la dominante en el tiempo débil. En el compás 84, la mano derecha del piano ejecuta quintas paralelas que acompañan la línea del saxofón, la cual está compuesta por grupos de semicorcheas en movimiento ascendente y descendente por grado conjunto.

Más adelante, observamos una progresión rítmica que se extiende del compás 94 al 97. El desarrollo culmina en el compás 104, marcando la transición hacia la reexposición.

- **La Reexposición:** Abarca desde el compás 105 hasta el final de la obra y regresa a la tonalidad principal de La bemol mayor. Comienza con la primera idea del primer grupo temático, que se extiende desde el compás 105 hasta el compás 114. Luego, en el compás 116, aparece un fragmento de la segunda idea del primer grupo temático, que se prolonga hasta el compás 127. La primera idea del segundo grupo temático se desarrolla entre los compases 128 y 145.

A continuación, se presenta una breve transición de ocho compases que comienza en el compás 146. La frase se inicia con un grupo de semicorcheas y corcheas en el saxofón, que se replican una cuarta ascendente en los dos compases siguientes. Luego, se emplea un patrón rítmico que imita el del compás 59, aunque ahora una cuarta justa ascendente, y se repite de la misma manera en el compás 151. Posteriormente, el saxofón utiliza el recurso del "glissando" de forma continua, finalizando con un grupo de semicorcheas que conducen hacia la codetta ampliada.

Figura 20. Compás 152 al 154. Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde

Nota. Final de la transición e inicio de la codetta ampliada del Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde. Adaptado de *Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

El movimiento culmina con una codetta ampliada que se extiende desde el compás 154 hasta el final. Esta sección comienza con la misma frase de la codetta al final de la exposición, en el compás 63, aunque ahora escrita una cuarta justa ascendente. Para cerrar, se utiliza la misma frase que aparece al inicio del movimiento, pero una octava más alta.

Figura 21. Compás 162 al 164. Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde

Nota. Parte final del Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde. Adaptado de *Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

Segundo movimiento – Andantino cantábile

Este movimiento sigue la forma lied ternaria (ABA), en la cual se presenta una primera sección, denominada A, seguida de una sección contrastante, llamada B, y culmina con un retorno a la sección A, aunque con algunas variaciones. Comienza en la tonalidad de Fa mayor, y en la sección B modula a su homónima menor, Fa menor.

Figura 22. Estructura general del Segundo movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde

Partes	Secciones	Subsecciones	Compases	Tonalidad
A 1 - 32	Primera sección	I Idea	1 - 10	Fa mayor
		II Idea	10 - 16	
	Segunda sección		17 – 26	Fa mayor
	Primera sección		27 - 32	Fa mayor
B 33 - 50	I sección		33 - 50	Fa menor
A 51 - 65	I sección		51 - 65	Fa mayor

- **Sección A:** La estructura de esta sección se divide en dos partes. La primera parte, que abarca desde el compás 1 hasta el compás 15, está en la tonalidad de Fa mayor. Dentro de esta primera sección de la parte A, se identifican dos ideas destacadas. La primera idea es presentada por el piano solo, donde la mano derecha expone el tema principal mientras la mano izquierda acompaña. Luego, en el compás 10, el saxofón introduce la segunda idea de esta primera sección de la parte A, junto con el acompañamiento del piano, y esta se extiende hasta el compás 16.

Figura 23. Compás 162 al 164. Segundo movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde

(10) II Idea de la parte A

pp

decresc.

p

a tempo

poco rit.

Tema sobre I Idea de la parte A

pp

p

FM

FM

mf

Db7

Vii

SS -743

Nota. II Idea de la primera parte de la sección A del Segundo movimiento de la Sonata para saxofón y piano de Lawson Lunde. Adaptado de Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

La segunda sección se extiende del compás 16 al 26 y da la impresión de ser una pequeña variación del tema presentado por el saxofón. La parte A concluye con una repetición variada de la segunda idea de la primera sección, desde el compás 27 hasta el compás 32.

- **Sección B:** La sección comienza en el compás 33 y se presenta en la tonalidad de Fa menor. Inicia con una frase de dos compases que establece la tónica de la tonalidad, utilizando frases rítmicas similares a las de la sección A. Esta breve frase se repite en los dos compases siguientes, pero descendiendo una tercera.

Figura 24. Compás 33 al 35. Segundo movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde

Figure 24 shows measures 33 to 35 of the second movement of the Sonata for Alto Saxophone and Piano by Lawson Lunde. The saxophone part begins with a circled 'C' and a blue annotation 'Tema anterior una tercera menor descendente (35)'. The piano part is marked 'mp agitato' and 'p'. Chords Fm, Cm7, Fm7, and DbM are indicated above the piano part. Fingerings i, v, i, i, i, v, i, VI are shown below the piano part.

Nota. Inicio de la sección B del Segundo movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde. Adaptado de *Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

Figura 25. Compás 40 al 42. Segundo movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.

Figure 25 shows measures 40 to 42 of the second movement of the Sonata for Alto Saxophone and Piano by Lawson Lunde. The saxophone part is marked 'mp' and has a blue annotation '(40)'. The piano part is marked 'mp' and 'cresc.'. The saxophone part is highlighted in yellow and orange.

Nota. La frase inicial se repite en el compás 40 una octava más abajo, pero se presenta de manera compartida con el piano. Adaptado de *Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

Esta frase se presenta por última vez en anacrusa al compás 49, a una octava inferior con respecto a la frase inicial. Con esta frase finaliza la Sección B, que concluye en el compás 50.

Figura 26. Anacrusa al compás 49. Segundo movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.

SS-743

(50) Piano Inicio de A'

Tempo Iº

mp legato

p poco rit. a tempo

ppp

Cm7 Fm Cdim DbM7 C7 FM

V I Vdim VI VII I

Nota. Final de la sección B del Segundo movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde Adaptado de *Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

- **Sección A':** En el compás 51, se recapitula la parte A en la tonalidad de Fa mayor, pero esta vez la melodía es presentada por el saxofón. En el compás 62, el piano interpreta la primera idea de la primera sección de la A, que es replicada por el saxofón en el compás siguiente. El movimiento culmina en el compás 65 en la tónica de la tonalidad principal, es decir, Fa mayor.

Tercer movimiento – Allegro Vivace

La forma de este movimiento es un rondó desarrollado y está establecido en la tonalidad de La bemol mayor.

Tabla 9. Estructura general del tercer movimiento de la sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.

Partes	Secciones	Subsecciones	Compases	Tonalidad
A 1 - 22	Introducción		1-2	La bemol mayor
	Primera sección	Tema principal	3 - 13	La bemol mayor
		I Idea variada	14 – 22	
B 23 - 38	Segunda sección		23 - 38	
A' 39 - 52	Primera sección variada		38 - 52	
C 53 - 91	Tercera sección	I Idea	53 - 75	
		II Idea	76 - 91	
A 92 - 102	Primera sección		92 - 102	
B' 103 - 106	Segunda sección variada		103 - 106	
C' 107 - 133	Tercera sección variada		107 - 133	
A' 134 - 135			134 - 135	
B' 136 - 137			136 - 137	

- **Sección A:** Este movimiento inicia con una pequeña introducción del piano solo, que toca dos compases en La bemol en octavas. En el tercer compás, el saxofón presenta el tema principal, estableciendo así la tonalidad inicial en La bemol mayor. Este tema se extiende del compás 3 al 13. En el compás 14, encontramos la primera variación del tema, que se mantiene en la misma tonalidad. Los primeros cuatro compases son iguales al tema inicial, y a partir del compás 18 se genera la variación como tal, la cual se alarga hasta el compás 22, donde culmina la sección A.

Figura 27. Tema principal del tercer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde

Allegro vivace (♩ = 152-160)

Sax. TEMA PRINCIPAL

Piano *p* AbM

(5)

AbM Gb

SS -743

Nota. Adaptado de Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

- **B:** La segunda sección inicia en el compás 23 y se extiende hasta el compás 38. Esta sección comienza con el saxofón.

- **A':** La primera sección variada del estribillo comienza en el compás 39 y culmina en el compás 52. En esta sección, el saxofón replica los primeros compases de la primera sección hasta el compás 43, mientras que la mano derecha del piano interpreta la misma melodía, pero una tercera menor ascendente. A partir del compás 44, se inicia la variación, que se extiende hasta el compás 52.

Figura 28. Compás 39 del tercer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano para saxofón alto piano de Lawson Lunde.

Nota. Tema Principal. Adaptado de Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

- **C:** La tercera sección de este movimiento está compuesta por dos ideas. La primera idea comienza en el compás 53 y es presentada por el piano solo en la mano derecha. A partir del compás 61, el saxofón toma el motivo principal que había interpretado el piano. En esta sección, se observa un cambio constante de métrica. La primera idea finaliza en el compás 75. En el compás 76, inicia la segunda idea en el saxofón, que no es más que una imitación de lo presentado por el piano en el compás 53. Más adelante, en el

tercer tiempo del compás 82, se introduce una pequeña variación que consiste en dos semicorcheas seguidas de dos corcheas en staccato. Este patrón se repite en varios compases siguientes, y la sección culmina en el compás 91.

- **A:** Esta sección se presenta en la misma tonalidad que el tema principal. La única variación es que el tema está distribuido entre el saxofón y la mano derecha del piano, creando un juego responsorial. Esta sección se extiende hasta el compás 102.
- **B':** La primera variación de esta sección se establece desde el compás 103, donde el saxofón inicia con una anacrusa de dos semicorcheas. Esta variación se sitúa una quinta disminuida por encima de la frase principal de la sección B, presentada anteriormente en el compás 24. La variación es bastante breve, ya que solo abarca cuatro compases.
- **C':** La sección comienza en el compás 107, presentada por el saxofón que se desplaza principalmente con corcheas, mientras el piano acompaña con redondas y corcheas. Más adelante, en el compás 125, observamos una imitación de la frase del compás 82, pero transpuesta una tercera disminuida ascendente en relación con la vista en la sección C. Esta sección concluye en el compás 133 con una escala descendente de La bemol mayor, iniciada en el compás anterior, que reafirma la tonalidad.
- **A'':** La última aparición del tema principal ocurre brevemente en los compases 134 y 135, donde el saxofón ejecuta el inicio del tema transpuesto una cuarta aumentada ascendente.
- **B'':** Para finalizar el movimiento, observamos dos compases del motivo principal de la sección B, transpuesto una sexta mayor ascendente, seguido de cinco octavas de La bemol que confirman la tonalidad de La bemol Mayor.

Figura 29. Parte final del tercer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde

TEMA PRINCIPAL DE LA SECCIÓN A (135)

p *cresc. molto*

Tema principal una quinta descendente

p *cresc. molto*

Bajo en Ab

f *senza rit.* TEMA PRINCIPAL DE LA SECCIÓN B

ff *senza rit.*

AbM

SS-743

Nota. Adaptado de Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

PRÉLUDE ET DIVERTISSEMENT DE EUGÈNE BOZZA

Contexto histórico: Esta obra del compositor francés, compuesta en 1960, durante el período moderno, lleva por título Preludio y divertimento en español.

El Preludio es una composición breve que sirve como introducción a obras más extensas o puede presentarse como una pieza independiente. El Preludio busca evocar sentimientos, paisajes y sensaciones mediante la expresión musical. A lo largo de su evolución, ha pasado de ser una apertura improvisada de carácter libre a una obra con identidad propia, especialmente destacada durante los periodos barroco y romántico.

El divertimento surgió en el siglo XVIII y su origen se dio por la Suite barroca. Hace referencia a una composición instrumental de carácter ligero, destinada a la recreación y que consta de varios movimientos. Originado en el siglo XVIII, el divertimento suele tener un tono despreocupado y es interpretado por conjuntos pequeños, generalmente en eventos sociales informales. Este género fue cultivado por compositores como Haydn y Mozart, quienes lo utilizaban para piezas de entretenimiento, permitiendo gran flexibilidad en la disposición de instrumentos y la estructura de sus secciones

Métrica: Tanto el preludio como el divertimento están escritos en un compás de 4/4, manteniendo esta métrica constante a lo largo de toda la obra.

Instrumentación: Esta obra fue originalmente concebida para saxofón alto y piano; sin embargo, el compositor realizó una versión alternativa para clarinete en si bemol y piano.

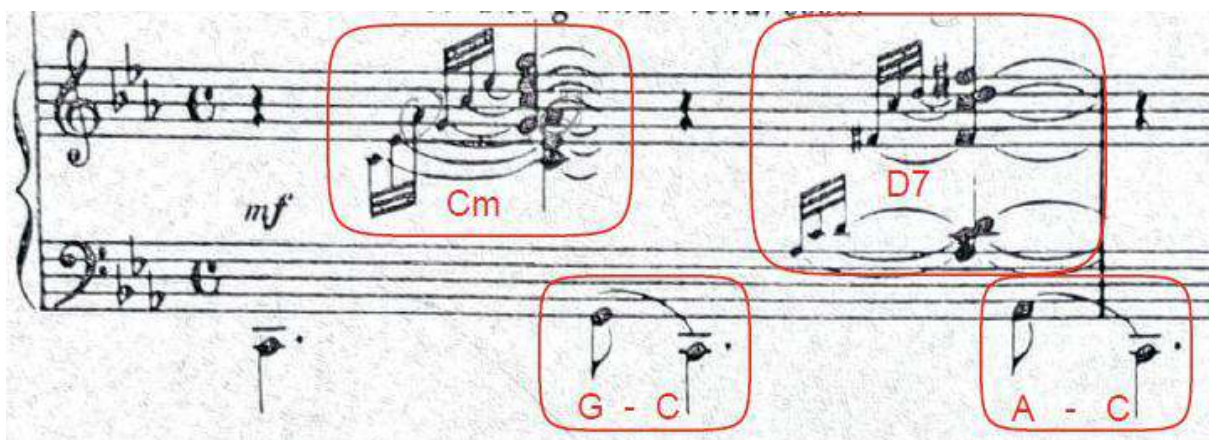
Estructura general: Esta obra breve comienza con un Preludio en el que se presenta una cadencia dentro de su estructura formal. El compositor establece esta sección en la tonalidad de do menor y mantiene una métrica de 4/4. A continuación, sigue el Divertimento, una pieza caracterizada por su ligereza y carácter lúdico. Este segundo movimiento se encuentra en la tonalidad mayor relativa al Preludio, es decir, en do mayor.

Preludio: El compositor establece el preludio en un tempo moderado, con una indicación específica de “avec une grande tendresse,” que significa "con gran ternura".

La pieza comienza con el piano solo, ejecutando acordes arpegiados hasta el tercer tiempo del segundo compás, momento en el cual inicia la melodía principal interpretada por el saxofón.

El piano mantiene arpeggios de do menor y re séptima durante los primeros siete compases en la mano derecha. Simultáneamente, en la mano izquierda, ejecuta un bajo en patrón rítmico de una corchea seguida de una negra con puntillo, desplazándose progresivamente hasta el compás 15. Este bajo mantiene las mismas notas, sol-do y la-do, a lo largo de los primeros nueve compases.

Figura 30. Compás 1 y 2 del Preludio de Eugène Bozza



Nota. Adaptado de *Prélude et divertissement pour Alto Saxophone et piano*, Eugène Bozza, 1939, Alphonse Leduc.

En el compás 10, el bajo del piano invierte el orden de las notas, tocando do y sol, seguido por un cambio a re y sol hasta el compás 13, donde introduce variaciones en las notas en los dos últimos compases de esta sección. En el compás 8, el piano realiza un cambio armónico usando la bemol mayor, mientras que la mano derecha se desplaza en octavas paralelas descendentes. Este mismo movimiento de octavas paralelas descendentes se repite en el compás 10, aunque transportado una segunda mayor descendente. Dicho desplazamiento de octavas paralelas descendentes en la mano derecha del piano se observa en múltiples ocasiones a lo largo del preludio.

Figura 31. Compás 8 del Preludio de Eugène Bozza.



Nota. Octavas paralelas descendentes. Adaptado de *Prélude et divertissement pour Alto Saxophone et piano*, Eugène Bozza, 1939, Alphonse Leduc.

El preludio consta de 26 compases, tras los cuales comienza la cadencia, la sección más libre de la obra. Esta cadencia está escrita exclusivamente para el saxofón y presenta pasajes de tresillos de corcheas, introduciendo más adelante seisillos, aunque continúa predominando el uso de tresillos de corcheas. También emplea grupos de semicorcheas descendentes, que sugieren arpeggios en su ejecución. En la fase final de la cadencia, el compositor utiliza cinco grupos de quintillos, culminando en el registro grave del instrumento.

El Divertimento: Comienza con una introducción de dos compases en el piano, ejecutando corcheas armonizadas. Durante esta secuencia inicial, se presentan los acordes de fa7, sol7 y la menor. En el tercer compás, se incorpora el saxofón mediante pasajes de semicorcheas que se extienden hasta el compás 9, aportando un movimiento melódico que contrasta con la base armónica del piano.

Figura 32. Compás 1 al 4 del Divertimento de Eugène Bozza.

Nota. Progresión armónica. Adaptado de *Prélude et divertissement pour Alto Saxophone et piano*, Eugène Bozza, 1939, Alphonse Leduc.

En el compás 10, el piano cambia de figuración rítmica, pasando de corcheas a semicorcheas, mientras que armónicamente introduce un cambio en cada corchea, obteniendo así ocho acordes por compás. Este patrón se mantiene hasta el compás 15. Paralelamente, el saxofón cambia también de figuración, ingresando con una anacrusa al segundo tiempo del compás 11.

En el compás 16, el saxofón retoma el uso de semicorcheas, alternándolas con corcheas, mientras el piano lo acompaña con corcheas en una figuración que imita el patrón previamente observado en el compás 7.

El saxofón continúa ejecutando semicorcheas, pero en el compás 22 introduce un cambio en la articulación, empleando grupos de dos semicorcheas ligadas seguidas de dos semicorcheas con staccato. Más adelante, la articulación presenta ligeras variaciones. Por su parte, el piano acompaña con corcheas que acentúan los tiempos fuertes, mientras introduce silencios de corchea en los tiempos débiles. En el compás 35, tanto el piano como el saxofón repiten el material melódico y rítmico presentado en el compás 3, hasta que en el compás 39 el saxofón realiza un arpeggio de la menor.

Para concluir el divertimento, el saxofón ejecuta dos compases de tresillos de corcheas, articulados en grupos de tres corcheas a partir de la segunda corchea del primer tresillo, generando una sensación de desplazamiento rítmico. Armónicamente,

estos compases se desarrollan en la escala menor pentatónica, aportando una sonoridad distintiva y concluyente a la obra.

Figura 33. *Compases finales del Divertimento de Eugène Bozza.*



Nota. Progresión armónica. Adaptado de *Prélude et divertissement pour Alto Saxophone et piano*, Eugène Bozza, 1939, Alphonse Leduc.

CAPÍTULO IV.
RECOMENDACIONES/SUGERENCIAS A LOS PROBLEMAS
TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS DE LAS OBRAS
PRESENTADAS

Durante el estudio y preparación de las obras para el recital de grado, se han identificado diversas dificultades en la ejecución e interpretación. Problemas como la digitación, la respiración y las decisiones interpretativas se enfrentaron a través de un proceso continuo de estudio, escucha y experimentación. A continuación, se detallan algunas de las soluciones y recomendaciones técnicas e interpretativas que surgieron durante este proceso.

Recomendaciones/sugerencias técnicas

La técnica se refiere al conjunto de habilidades físicas y motoras que un intérprete desarrolla para dominar el instrumento y producir sonidos con precisión, fluidez y control. Esto incluye aspectos como postura, coordinación, sonido, digitación, resistencia y agilidad.

La técnica instrumental es un camino que facilita la interpretación, permitiendo abordar cualquier obra mediante la construcción de habilidades sistematizadas.

Este concepto engloba aspectos físicos y cognitivos que se desarrollan a través de programas pedagógicos formales, organizados para garantizar eficiencia y precisión en la ejecución. (Túnez, 2018).

Digitaciones: En las obras presentadas, resultó útil el uso de posiciones alternas en varios pasajes, lo que permitió una mayor fluidez interpretativa, especialmente en aquellos segmentos que exigen un movimiento más ágil de los dedos y plantean retos en las direcciones interpretativas.

Tf: Se recomienda el uso de la posición alternativa Tf para el Fa sostenido, especialmente cuando se conecta o proviene de un Mi sostenido. Esta alternativa facilita una mayor fluidez y evita cruces incómodos de los dedos en la posición frontal.

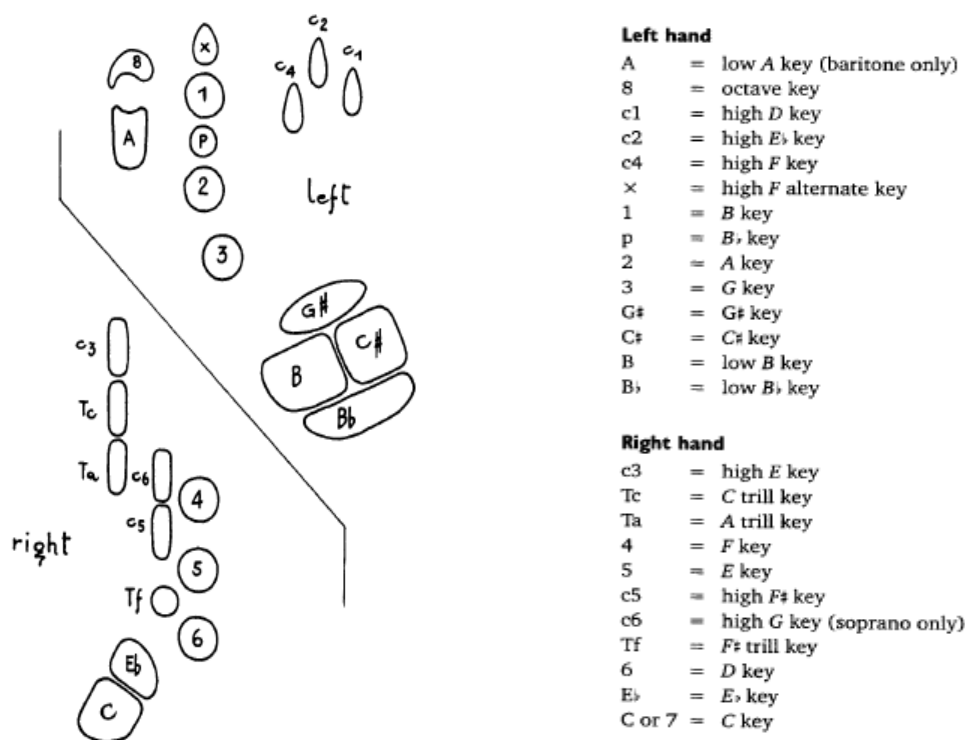
Tc: La posición alternativa para el Do natural, es útil en pasajes que transitan hacia o desde el Si natural, evitando así la complejidad de cruzar el dedo 2, en la posición frontal.

Ta: La posición alternativa para el Si bemol es especialmente útil en pasajes donde es necesario regresar rápidamente a La natural o viceversa. En caso de que no se requiera, también puede considerarse el uso de la posición "Bis" para el Si bemol.

C2: Esta posición alternativa resulta eficaz en pasajes rápidos que involucran el Re en la cuarta línea, seguido del Do en el tercer espacio, o viceversa. Es importante prestar atención a la afinación, ya que esta posición tiende a producir un sonido ligeramente bajo.

También se recomienda el uso de posiciones frontales para las notas Mi natural, Fa natural y Fa sostenido sobreagudo (tercera línea y cuarto espacio adicional superior). El estudio diario de estas posiciones dentro de la rutina es crucial para un mayor control y precisión sonora.

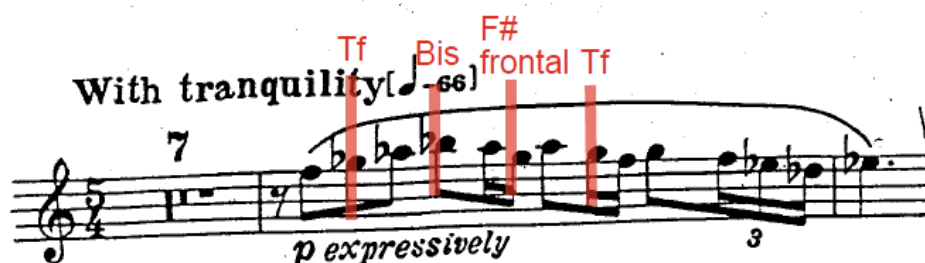
Figura 34. Diagrama de posiciones del saxofón para el uso de posiciones alternas



Nota. Diagrama de las posiciones del saxofón. Adaptado de *The techniques of saxophone playing die spieltechnik des saxophons*, Marcus Weiss, Giorgio Netti, Barenreiter Kassel.

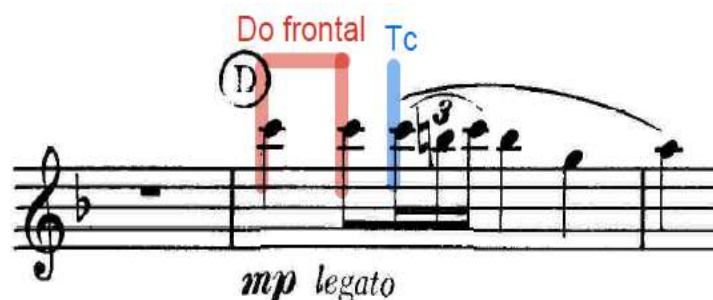
A continuación, colocaremos algunos ejemplos del uso de algunas de las posiciones alternativas antes mencionadas dentro de las obras estudiadas.

Figura 35. Compás 8 del Segundo movimiento de la sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston.



Nota. Uso de las llaves Tf y posición frontal de fa sostenido en el Segundo movimiento de la Sonata op. 19 para saxofón alto y piano de Paul Creston. Adaptado de *Sonata Opus 19 for Eb Alto Saxophone* (p.2-3), Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

Figura 36. Compás 38 del Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde



Nota. Uso de las llaves Tc y posición frontal de do en el primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde. Adaptado de *Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

En una de las obras estudiadas, la Sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston, encontramos el uso de un Sol Sobreagudo correspondiente a la cuarta línea adicional superior, Esta es una nota de las cuales no hay llave específica para ejecutarla. Se hizo una investigación y estudio de las diversas posiciones y de esta manera seleccionar la más conveniente.

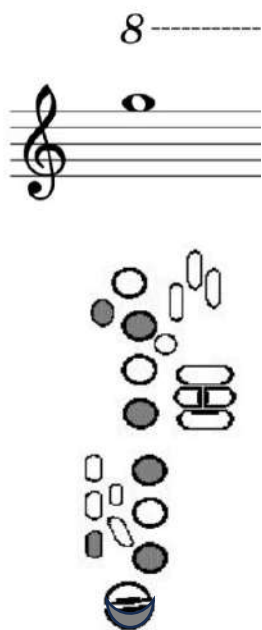
Figura 37. Compás 103 del Primer movimiento de la sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston



Nota. Sol sobreagudo del Primer movimiento de la Sonata op. 19 para saxofón alto y piano de Paul Creston. Adaptado de *Sonata Opus 19 for Eb Alto Saxophone*, Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

Se llegó a la conclusión de que, para lograr una mejor ejecución y precisión en esta nota, la posición recomendada a utilizar sería la siguiente: 1, 3, 4, 6, C y Ta (Ver figura 33).

Figura 38. Diagrama de posición de Sol sobreagudo



Nota. Diagrama de las posiciones del saxofón. Adaptado de *The techniques of saxophone playing die spieltechnik des saxophons*, Marcus Weiss, Giorgio Netti, Barenreiter Kassel.

Respiraciones: Durante la preparación de las obras, fue necesario modificar algunas respiraciones establecidas en las ediciones publicadas, con el fin de preservar la continuidad de las frases melódicas. Las respiraciones sugeridas optimizan la fluidez interpretativa y mantienen la coherencia musical a lo largo de las piezas.

Figura 39. Compás 112 del primer movimiento de la Sonata op.19 para saxofón alto y piano de Paul Creston



Nota. Respiraciones eliminadas y respiración sugerida. Adaptado de *Sonata Opus 19 for Eb Alto Saxophone, Paul Creston, 1945, Shawnee Press, INC.*

Recomendaciones/sugerencias interpretativas

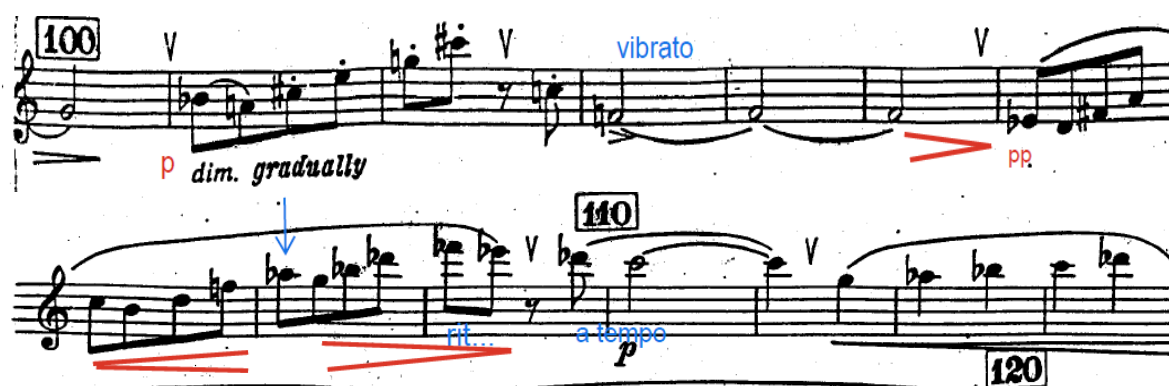
La interpretación musical se entiende como un proceso artístico mediante el cual un intérprete traduce una partitura o un mensaje musical en una experiencia sonora viva, transmitiendo emociones, intenciones y significados. Este proceso combina habilidades técnicas, comprensión estilística y una dimensión personal que incluye la creatividad y la conexión emocional del intérprete con la obra y el público.

Según Josu Okiñena (2019):

La interpretación musical es un acto en el que el intérprete no solo transmite conocimiento, sino que se compromete a construir y organizar una realidad sonora con el objetivo de transmitir un mensaje claro y significativo. Esta actividad implica una interacción entre las dimensiones artísticas y científicas de la música, donde aspectos como el análisis musical, la reflexión personal y la experiencia previa del intérprete juegan un papel crucial para lograr una ejecución coherente y auténtica. (pp. 123-140).

Tras un análisis exhaustivo basado en la escucha de diversas interpretaciones realizadas por destacados maestros del saxofón, se alcanzaron importantes conclusiones relacionadas con aspectos interpretativos de las obras estudiadas. Entre estas conclusiones destacan las decisiones sobre la dirección de las frases, la aplicación de vibratos, el uso de dinámicas no especificadas por el compositor y la incorporación de diversas intenciones expresivas. Este enfoque analítico permitió identificar estrategias interpretativas que enriquecen la ejecución y aportan mayor profundidad artística a las obras.

Figura 40. Compás 101 al 109 del Tercer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Paul Creston



Nota. Ejemplo de recomendación interpretativa. Adaptado de *Sonata Opus 19 for Eb Alto Saxophone*, Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.

En el análisis realizado, se concluyó que es posible implementar diversas herramientas interpretativas para enriquecer la ejecución musical. Por ejemplo, se propone el uso del vibrato en la nota fa becuadro del compás 103, la cual se extiende ligada hasta el compás 105. Este pasaje debe interpretarse con un descrecendo progresivo, pasando de piano a pianísimo.

Posteriormente, en el compás 106, se sugiere realizar un crescendo sutil que culmina en la nota la bemol del compás 108, seguido de un descrecendo hasta el compás 109. Además, se recomienda aplicar un ritardando en el compás 109, específicamente en las corcheas del primer tiempo (notas fa bemol y mi bemol). Finalmente, se debe retomar el tempo original en la anacrusa que conduce al compás 110, garantizando

una transición fluida hacia la siguiente sección de la obra y retomar el tempo original en la anacrusa que conduce al compás 110, garantizando una transición fluida hacia la siguiente sección de la obra.

Figura 41. Compás 12 al 17 del Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde.

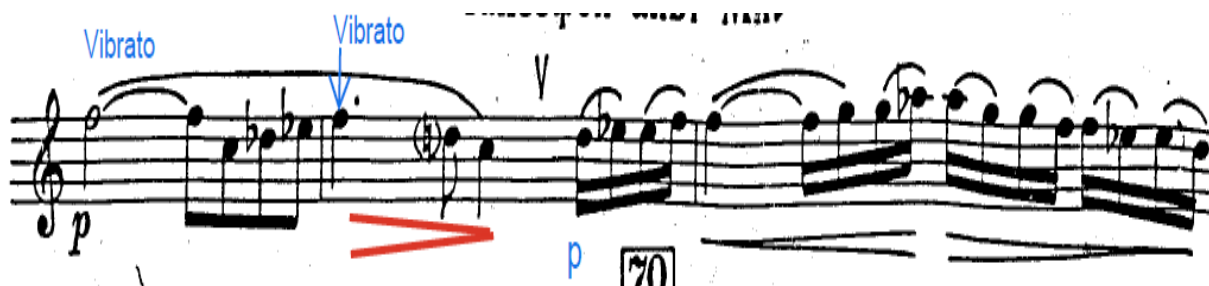
Nota. Ejemplo de recomendación interpretativa. Adaptado de *Sonata for MI bemol Alto Saxophone and piano*, Lawson Lunde, 1959, Southen Music.

En esta sección, se sugiere iniciar con una dinámica de piano, seguido de un ligero crescendo que culmina en la nota do del primer tiempo del compás 13. En la segunda corchea del segundo tiempo de este mismo compás, se debe regresar a un piano, seguido de un nuevo crescendo que da dirección a la frase hasta las corcheas del primer tiempo del compás 14.

Posteriormente, se recomienda realizar un piano súbito en la segunda corchea del segundo tiempo del compás 14, dirigiendo la frase hacia las corcheas del cuarto tiempo del compás 15. En este punto, se debe aplicar un descrecendo rápido en las corcheas del primer tiempo del compás 16. Estas mismas intenciones interpretativas se replican en la siguiente semifrase, asegurando coherencia estilística y expresiva.

Finalmente, se realiza un crescendo desde la segunda corchea del segundo tiempo del compás 17 hasta alcanzar el fortísimo indicado por el compositor en el compás 18, intensificando la culminación de la frase con un impacto sonoro acorde al carácter de la obra.

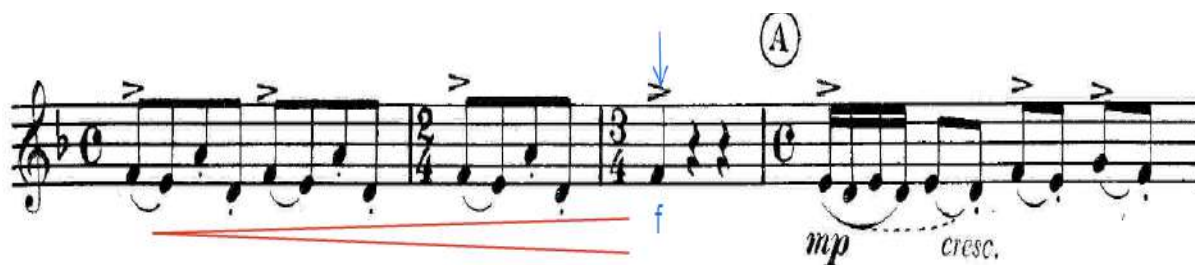
Figura 42. Compás 66 al 67 del Primer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Paul Creston.



Nota. Ejemplo de recomendación interpretativa. Adaptado de *Sonata Opus 19 for Eb Alto Saxophone, Paul Creston, 1945, Shawnee Press. INC.*

Para una interpretación más expresiva, se sugiere aplicar vibrato en la nota fa del compás 66 y nuevamente en la nota fa del compás 67. Asimismo, se recomienda realizar un pequeño crescendo hacia la nota fa del compás 67, seguido de un descrecendo que dirija la frase hacia la nota do de ese mismo compás. Este enfoque permitirá resaltar el carácter melódico de la frase y reforzar la dirección musical hacia su resolución.

Figura 43. Compás 11 al 13, del Tercer movimiento de la Sonata para saxofón alto y piano de Lawson Lunde



Nota. Ejemplo de recomendación interpretativa. Adaptado de *Sonata for Bb Alto Saxophone and piano, Lawson Lunde, 1959, Southern Music.*

Dado que la misma frase, compuesta por cuatro corcheas, se repite a lo largo de la sección, se sugiere realizar un leve crescendo desde el compás 11 hasta la nota fa del compás 13. Este crescendo debe culminar con un énfasis en la nota fa, marcado por

un matiz forte. De esta manera, se otorga una nueva intención y dirección a la frase, destacando su carácter expresivo y diferenciándola de las repeticiones anteriores.

Con estas recomendaciones y ajustes técnicos e interpretativos, se busca proporcionar un enfoque más eficiente y sistemático para abordar los desafíos que presentan las obras estudiadas. Estas propuestas no solo favorecen una ejecución más fluida desde el punto de vista técnico, sino que también contribuyen a una interpretación musicalmente coherente, destacando la intención expresiva y respetando las características estilísticas de cada pieza.

CONCLUSIONES

El trabajo realizado resalta la importancia del saxofón dentro del repertorio académico panameño, promoviendo y visibilizando obras compuestas por autores nacionales. Esta investigación contribuye al reconocimiento de un repertorio que, en muchos casos, ha sido poco documentado y valorado, proporcionando una fuente relevante para futuras interpretaciones y estudios.

El desarrollo del repertorio panameño para saxofón refleja una evolución significativa dentro de la música académica del país. Desde las primeras incursiones de Roque Cordero en el siglo XX hasta las propuestas innovadoras de compositores contemporáneos, el saxofón ha ganado un espacio relevante en la creación musical erudita de Panamá. Este crecimiento no solo ha permitido ampliar las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento, sino que también ha fomentado la integración de elementos de la tradición local con corrientes musicales internacionales.

A través del análisis de las principales obras para saxofón solo, ensambles y grandes formatos, esta investigación ha evidenciado la diversidad estilística y estética que caracteriza el repertorio panameño. La labor de compositores como David Soley, Jorge Bennett, Samuel Robles y Emiliano Pardo-Tristán ha contribuido a consolidar un catálogo de obras que no solo enriquece el panorama musical nacional, sino que también posiciona al saxofón panameño en el ámbito internacional.

Además, la recopilación de datos y entrevistas con compositores ha permitido comprender las motivaciones, influencias y procesos creativos detrás de estas obras, aportando un valioso registro documental para futuras investigaciones. Asimismo, el trabajo del Dr. Miguel Villafruela ha sido fundamental en la identificación y difusión del repertorio latinoamericano, ofreciendo un marco de referencia clave para este estudio. En definitiva, el crecimiento del repertorio panameño para saxofón demuestra el potencial del instrumento dentro de la música académica del país. Su constante evolución sugiere un futuro prometedor, donde nuevas generaciones de compositores y saxofonistas seguirán explorando sus posibilidades sonoras, asegurando así la continuidad y proyección de este legado musical.

Las reseñas biográficas incluidas permiten una mayor apreciación del contexto en el que fueron creadas las composiciones, proporcionando información valiosa sobre los compositores. Este acercamiento biográfico enriquece la comprensión de las obras y el interés que los autores han mostrado hacia el saxofón como instrumento de expresión.

A través del análisis interpretativo y descriptivo de las obras seleccionadas, el trabajo ofrece un enfoque profundo sobre los aspectos técnicos y estructurales de las composiciones. Este análisis no solo facilita una mejor comprensión de las obras, sino que también mejora la interpretación de estas al abordar métricas, tonalidades y formas de manera detallada.

La investigación identifica las dificultades técnicas e interpretativas encontradas durante la preparación de las obras, ofreciendo soluciones y recomendaciones útiles para futuros intérpretes. Esto aporta un valor añadido al trabajo, al proporcionar herramientas prácticas para la ejecución de piezas del repertorio panameño.

Finalmente, este trabajo de investigación y recital cumple un rol crucial en la promoción del saxofón dentro del ámbito académico y cultural en Panamá. Al destacar el repertorio nacional, se fomenta el interés por el instrumento y por las creaciones de compositores panameños, lo que puede generar nuevas oportunidades de difusión y apreciación tanto a nivel local como internacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Asensio, M. (2004). *Historia del saxofón*. Valencia, España: Rivera Editores.
- Bozza, E. (1939). *Prélude et divertissement pour Alto Saxophone et piano*. Alphonse Leduc.
- Britannica, T. Editors of *Encyclopaedia* (2022, October 6). Paul Creston. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Paul-Creston>
- Britannica. (s.f.). *Prelude | Classical, Baroque, Romantic*. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/prelude-music>
- Cowell, H. (1948). *Paul Creston*. *The Musical Quarterly*, 34(4), 533–543. <http://www.jstor.org/stable/739927>
- Creston, P. (1945). *Sonata Opus 19 for Eb Alto Saxophone*. Shawnee Press, Inc.
- Díaz Rodríguez, M. (1994). *El torrente mesano dentro del contexto folclórico-musical panameño* (Tesis de licenciatura, Centro Regional Universitario de Veraguas - Universidad de Panamá).
- Dignity Memorial. (2019). *Lawson C. Lunde Obituary*. Retrieved October 31, 2024, from <https://www.dignitymemorial.com/obituaries/des-plaines-il/lawson-lunde-8848529>
- Editions Henry Lemoine. (s.f.). *Laberinto III [Partitura]*. Collection Claude Delangle. Recuperado de <https://www.henry-lemoine.com/en/partitions-par-instrument/3140-laberinto-iii.html>
- López Núñez, N. (2014). *Las obras para saxofón y piano de Eugène Bozza en 1964: Análisis musical y pedagógico*. Sinfonía virtual, Edición 27.
- Lunde, L. (1959). *Sonata for E-flat Alto Saxophone and Piano*. Southern Music.
- Musée instrumental de Bruxelles. (s.f.). *Adolphe Sax. Library of Nineteenth-Century Photography*. Recuperado de <http://www.19thcenturyphotos.com/Adolphe-Sax-123041.htm>
- Okiñena, J. (2019). *La interpretación musical: un acto artístico y científico*. En *La enseñanza y el aprendizaje de la música en la actualidad* (pp. 123-140). Madrid: Ediciones Académicas.
- The Actors' Chapel (15 de junio de 2023). *PAUL CRESTON*. St. Malachy's Church - The Actors' Chapel. <https://actorschapel.org/paul-creston>
- To The Fore Publishers. (n.d.). *Lawson Lunde- Sonata for Soprano Saxophone*. Retrieved October 31, 2024, from <https://www.totheforepublishers.com/composerindex/sonataforsopranosaxophone.php>

Túnez, M., Guzmán, M. N., Ferrero, L., & Shifres, F. (2018). *¿De qué hablamos cuando hablamos de técnica instrumental? En Experiencia, producción y pensamiento*. Libro de resúmenes de las Jornadas de Investigación en Música. La Plata, Facultad de Bellas Artes. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71152>

Villafruela, M (marzo de 2002). *Saxofón Latinoamericano*. <https://www.saxofonlatino.cl/>

Weiss, M., & Netti, G. (s.f.). *The techniques of saxophone playing / Die Spieltechnik des Saxophons*. Bärenreiter Kassel.

Yale University Library. (n.d.). *Basic glossary of musical forms*. Recuperado de <https://web.library.yale.edu>

ANEXOS

Catálogo de obras panameñas para saxofón publicadas en la página web de Saxofón Latinoamericano del Dr. Miguel Villafruela.

Compositor	Título	País
Ballesteros, Edward José (1992)	Elegía (2020)	Panamá
Ballesteros, Edward José (1992)	Isabel (2020)	Panamá
Bennett, Jorge (1968)	Cuarteto de saxofones (199x)	Panamá
Bennett, Jorge (1968)	Kira's World (El Mundo de Kira) (1994)	Panamá
Bonilla, Luis David (1977)	Suite Caribeña (2021)	Panamá
Carrizo, Andrés Aristóbulo (1982)	Encuentro (2008)	Panamá
Carrizo, Andrés Aristóbulo (1982)	Alucinaciones (2013)	Panamá
Carrizo, Andrés Aristóbulo (1982)	Aperturas (2007)	Panamá
Centella, Abraham Alexys (1992)	Aleph (2017)	Panamá
Cordero, Roque (1917 - 2014)	Soliloquios No 2 (1976)	Panamá
Orcasitas O., Roger A. (1993)	Influencias (2018)	Panamá
Pardo-Tristán, Emiliano (1960)	Ludus No 2 (2005)	Panamá
Pérez, Luis Carlos (1978)	Hermanito Kiribi (2011)	Panamá
Pérez, Luis Carlos (1978)	El Punto (2008)	Panamá
Pérez, Luis Carlos (1978)	Trípticos (2012)	Panamá
Risco, Ricardo ()	Cinco Microestructuras (tema, 3 variaciones y una plegaria) (2007)	Panamá
Robles Áreas, Samuel (1974)	Mesano, Op. 5 - A (Divertimento) (2003)	Panamá
Soley, David (1962)	Macrotela I (2022)	Panamá
Soley, David (1962)	13 Duetos para Saxofones (2023)	Panamá
Soley, David (1962)	Laberinto III (1998)	Panamá
Soley, David (1962)	Macrotela II (Transcripción Imaginaria - Beckett) (2022)	Panamá

Soley, David (1962)	Bagatela - acorde "Tristán" (2022)	Panamá
Soley, David (1962)	Siete Microtelas (Transcripciones Imaginarias) (2022)	Panamá
Soley, David (1962)	Laberinto VIIb ("Fanfares") (2023)	Panamá
Soley, David (1962)	Construcción 2015 (2022)	Panamá

Sue De León, Juan Carlos (1992)	Paseo por el desierto (2017)	Panamá
Tapia, Gabriel ()	Concertino (2007)	Panamá

Entrevistas

Comunicación personal con el compositor Samuel Robles realizada a través de la plataforma Zoom, el 24 de octubre de 2023

Orador 1: Entrevistadora María Gómez

Orador 2: Entrevistado Dr. Samuel Robles

Orador 1

Para dar inicio, quiero agradecerle nuevamente por permitirme esta entrevista, que tiene como fin ayudarme en mi trabajo de grado, que trata sobre las obras panameñas para saxofón escritas por compositores panameños. Bueno, en el día de hoy estamos con el doctor Samuel Robles, y para comenzar quisiera que me hablara de quién es Samuel Robles, con sus palabras.

Orador 2

Bueno, yo soy músico, y desde muy temprana edad quedé cautivado por todo lo relacionado con la música. Me dedico principalmente a la composición y a la investigación. En cuanto a la investigación, trabajo en temas que tienen que ver con la historia de la música panameña, con dos líneas específicas: una sobre todo lo relacionado con el uso del tambor en Panamá, que tiene muchas ramificaciones, y otra que trata sobre el violín, la historia del violín en Panamá, que va mucho más atrás de lo que habíamos pensado anteriormente. Estoy realizando trabajo de archivo y consultando fuentes contemporáneas del siglo XIX y anteriores, con el propósito de contribuir a la reconstrucción de esa historia y la recuperación de esa memoria.

Además, busco comprender todos los fenómenos relacionados con estas dos líneas que estoy trabajando, las cuales son aspectos muy destacados de la música panameña. Como compositor, siento que para mí es una necesidad. Es importantísimo tener esa plataforma a través de la cual puedo expresarme, comunicar cosas y, aunque quizá nunca llegue a decir quién soy, sí puedo, a través de la composición, dar pistas sobre lo que hay detrás. Esto siempre está muy relacionado con los temas que elijo para las piezas. Cuando hablo de "tema", no me refiero al tema musical, sino al contexto que rodea la pieza: de qué trata, por qué existe.

Rara vez, y estoy tratando de recordar algún caso, escribo música sin un motivo. Siempre hay algo detrás, algo que alimenta esa música. Siempre hay un factor externo que influye en la música y que rige, o que yo permito que rija, los procesos técnicos y compositivos que utilizo en cada pieza. Aparte de eso, no sé qué más podría mencionar... Fuera del ámbito musical, me gusta el béisbol. Si tienes alguna otra pregunta o interés sobre cualquier otro aspecto, no dudes en preguntarme.

Orador 1

Ok, sí, está bien, pero a ver, los inicios en la música, usted comentó que desde muy pequeño estuvo involucrado en la música, ¿tuvo familiares que lo motivaron, le enseñaron?

Orador 2

No, no tuve familiares que estuvieran en la música, pero sí tuve un papá al que le gustaba mucho escucharla. Tenía muchos discos, y siempre había música en la casa, música de todo tipo. A mi papá le gustaba todo tipo de música: la que estaba de moda en ese momento, y también la de cuando él era niño. Había heredado los discos de su mamá, mi abuela, a quien sí le gustaba la música clásica. Ella tenía varios discos de Beethoven, Chopin, Rachmaninoff, y todo eso lo conservo. Cuando descubrí esos discos, comencé a escucharlos por curiosidad.

También tengo una prima que bailaba ballet. Desde muy pequeño, no recuerdo exactamente cuándo fue la primera vez que fui a verla, pero tengo recuerdos de tener seis años y estar en Colón, en la sede del YMCA, viendo a mi prima bailar El Lago de los Cisnes. Ella era la bailarina principal ese año, y fuimos a verla. Yo quedé fascinado con eso. Como he dicho muchas veces cuando me preguntan, lo que más me cautivó de la música fue su capacidad para expresar cosas complejas, muchas veces sin necesidad de usar una sola palabra. Creo que eso es algo que se manifiesta claramente en el ballet. Los mejores compositores de ballet fueron capaces de comunicar pensamientos complejos, los mismos que se están formulando en la cabeza de los personajes y que motivan sus acciones. Esos compositores lograban transmitir argumentos a través de la música que acompañaba una acción física, y poder decir tantas cosas sin usar palabras me parece una de las cualidades más fascinantes de la música.

Irónicamente, una de las cosas que más disfruto hacer con la música es escribir para la palabra: escribir canciones, piezas para solistas, acompañados o solos, con orquesta o coro. Me gusta mucho escribir para la voz, pero incluso en esos casos, donde hay texto, soy muy consciente de que el texto no lo dice todo. La música tiene una responsabilidad muy importante en la forma en que las personas la escuchan. La gente escucha la música de manera emocional, no de una forma técnica. No se detienen primero en lo que dice la letra para ver si la pieza los conmueve o no; la gente primero escucha la música y luego revisa la letra.

Orador 1

Entiendo. Bueno, ya la siguiente pregunta eran las influencias de su niñez musicales, y creo que me la respondió, porque por lo que entiendo, esa conexión constante con la música ya sea por la escucha, o por las veces que acompañaba a su prima, todo eso lo iba llenando de información, pero hay alguien más, un compositor, ya cuando iba creciendo.

Orador 2

También tengo que decir que a mí me rodeaba el mismo ambiente musical que rodeaba a todo el mundo, y a pesar de que mi papá no era como muy... por lo menos no tenía discos, por decir, de un Fello Escudero, de un Dorindo Cárdenas y esas cosas, esa música también estaba muy presente en casa durante el día, o sea, cuando se hacían oficios y esas cosas, estaba prendida la radio, y eso era lo que se oía en la radio, más que cualquier otra cosa en ese tiempo. Entonces eso también fue como

construyendo parte de mi ADN, y yo aprendí a amar esa música, y esa es una parte muy importante del trabajo que yo hago con investigadores, es estudiar eso.

Tengo investigaciones publicadas que tratan acerca de la músicaailable de Panamá, y lo hago porque es un repertorio que me gusta muchísimo, me gusta entender los diversos lugares de donde viene. Entonces eso también forma una parte importante, esa conexión con el repertorio de música panameña, que desde chico uno está expuesto a eso. Ya cuando yo comencé a estudiarlo y a dedicarme a tratar de aprender un instrumento, y eso, desde el principio yo creo que yo sentí que yo lo que quería hacer era escribir música.

Yo nunca tuve la pretensión, ni honestamente ni siquiera el interés, de ser muy muy muy bueno tocando un instrumento. A mí lo que me interesaba era componer música, y yo soy muy honesto acerca de eso porque yo no me siento en un instrumento y es bastante obvio que no soy experto en ninguno. Y sin embargo a mí siempre me interesó entender la música, entender qué estaba pasando ahí.

Entonces eso me llevó a hacer dos cosas. La primera cosa que me llevó a hacer fue a estudiar la propia música, entender qué estaba pasando en ella. Comenzando por la música que estaba tocando cuando estaba en mis clases de piano por muchos años, y tratando de puyar a mi profesor para que me dijera todas las cosas que estaban pasando detrás de la música.

Y a veces era frustrante porque él decía, yo no te puedo decir esas cosas, yo no sé nada de eso, tienes que ir a donde otra persona que te pueda decir esas cosas y yo te puedo enseñar a tocar piano. Entonces era frustrante para mí y era frustrante para él porque él quería que yo practicara más, yo lo que quería era saber cómo funcionaban las cosas. Entonces a través de eso me fui, si yo tocaba una pieza de Beethoven, entonces yo quería ver qué más había hecho Beethoven que se parecía a eso.

Entonces me iba a buscar las piezas de orquesta, las piezas de cámara, los cuartetos de cuerda, las sinfonías, las misas. O sea, me iba a buscar todo el repertorio de Beethoven para ver cuáles eran las tendencias dentro de su música, qué eran las cosas que hacía. Y entonces uno se va, uno se va como con una cadenita estudiando piezas.

Como me gustaba el ballet, entonces comencé a escuchar mucha música que era originalmente para el ballet, por ejemplo, Stravinsky. Stravinsky es uno de los más grandes compositores de ballet.

Hizo ballets inolvidables, hizo ballets que cambiaron toda la historia de cómo nosotros entendemos el ballet, de cómo entendemos la composición para la música de orquesta. Pájaro de fuego, Pulcinella, La consagración de la primavera, Juego de cartas, etcétera. Y pues ahí es un camino que me llevó en un interés de entender qué estaba pasando con la música.

En un momento en Panamá donde era difícil hacer eso, donde era difícil conseguir partituras, donde era difícil conseguir gente que pudiera ayudarlo a uno. Y bueno, eso era un reto bastante importante. Y la otra cosa que me hizo hacer ese interés fue que yo quería producir eso, yo quería armar eso.

Entonces eso me llevó a tener un interés con la dirección de orquesta. Porque al buscar entender las piezas, entonces también sentí que esa era una forma que yo tenía de explorar las piezas y explorar el funcionamiento interno de la música con mucha mayor responsabilidad. Porque tengo la responsabilidad de reproducirlo, tengo una responsabilidad con la música, con el compositor, con un estilo, con los músicos que están enfrente de mí, con un público.

Entonces esa responsabilidad múltiple me alimenta. Porque siento que se convierte en un estímulo muy grande para poder comprender la música a tal punto que nunca voy a estar yo satisfecho, pero puedo por lo menos comunicarle algo suficiente a los músicos que estén haciendo música conmigo para que al producir ellos algo, a través de ese texto que está ahí escrito en el papel, puedan crear algo que es inmediato, que pasa efímero, se va de una vez frente a un público, pero que logra meterse debajo de la piel del público.

Entonces para mí eso es una responsabilidad muy grande, un reto muy grande, y es una forma que tengo de ayudarme a comprender mejor cómo funciona la música. Entonces, entre los compositores que me encontré en ese camino, que obviamente nunca termina, pero yo creo que hay compositores que descubrí que se han quedado conmigo todo el tiempo. Uno de ellos, yo creo que quizá el mayor, es Alberto Ginastera, un compositor argentino.

Pues él tiene un repertorio que no solamente, como a veces solemos hablar de Ginastera, que es que él usa los motivos folclóricos, y él usa esto y él usa lo otro, pero en realidad la música de Ginastera es mucho más que eso, es mucho más que el ballet de estancia, que es lo que más se suena de él, mucho más que sus piezas para piano, sus piezas características, donde utiliza más o menos el mismo tipo de figuras rítmicas y eso, de escala pentatónica y esas cosas que usa en estancia.

Ginastera también hizo muchas cosas para revolucionar. Como nosotros comprendíamos la orquestación, me parece que es importante, no solamente para los latinoamericanos, sino para todo el mundo, pero tristemente a Ginastera se le encasilló en un tema de nacionalismo, entonces cuando quiso hacer otras cosas, la gente decía, pero es que ¿por qué ella no hace nacionalismo? Es que nos gusta estancia.

Entonces como que le quisieron asignar periodos. Ah, Ginastera tiene periodos. Tiene tres periodos.

Claro, porque eso es lo que la gente hacía con Beethoven. Ah, y Beethoven tiene el periodo heroico y el periodo no sé qué. Esas cosas no son tan importantes.

Entonces yo siento que hemos encasillado un poco a Ginastera, pero Ginastera es un regalo que no termina de dar. Yo lo escucho, lo escucho, lo escucho y siempre voy encontrando cosas nuevas, formas nuevas de orquestar que están ahí escondidas en un pequeño pasaje de una pieza que casi no se toca y cosas de esas. Stravinsky también es otra gran inspiración, porque siento que él era un tipo que sabía mucho robar, sabía mucho tomar ideas que ya existían y convertirlas en cosas nuevas, que yo creo que ese es uno de los retos más importantes que tienen los compositores, porque nosotros no estamos haciendo nada nuevo.

Esa es una cosa en la que uno tiene que entrar en términos en paz con eso muy pronto como creador. Uno no está haciendo nada nuevo, todas las cosas ya están. Incluso la primera persona que creo estaba imitando la naturaleza, entonces también está haciendo cosas que ya existen, pero interpretadas de cierta manera que se convierten en un mensaje que tiene muchas capas.

Entonces eso es lo que hacemos nosotros los artistas, crear mensajes complejos que tienen muchas capas, y a veces la gente siento que va a los conciertos o dice ojalá yo supiera más de música para poder entender. Y la respuesta que yo le doy siempre a esas personas es tú no entiendes qué pasa en la música de Michael Jackson, tú no entiendes qué pasa en la música de Fello, no entiendes qué está pasando ahí, no entiendes cuál es la armonía, no entiendes qué es una nota de paso de las cosas que están pasando ahí, no entiendes toda la técnica que se utiliza en el estudio para poder producir ese sonido, no sabes cómo funcionan los pedales con los que se está modificando el sonido de la guitarra, no entiendes nada de eso, pero lo bailas, lo bailas y lo cantas y lo gozas. Entonces lo mismo se hace frente a una orquesta sinfónica, lo mismo se hace frente a un cuarteto de cuerdas, es lo mismo, es meterse debajo de la piel. Entonces yo siento que afortunadamente yo entendí eso muy pronto, y yo no estoy con esas cosas de que no, es que esto es demasiado para ti, y a mí hay una cosa que me molesta profundamente, cuando la gente dice yo no voy a programar esta pieza para este público porque yo creo que ellos no lo van a entender, o porque yo creo que ellos no son lo suficiente.

He escuchado a mucha gente que quiere hacer conciertos en el interior y dicen ay no, es que vamos a tocar el Punto Santa Librada, y no sé, claro, porque obviamente en el interior la gente nada más está preparado para escuchar atravesados y cosas. No, no es así, para nada. Y bueno, ese es un paréntesis.

Otro compositor que siento que también una influencia bien grande es Shostakovich, Shostakovich, meto ahí más o menos en ese mismo pastel a Gustav Mahler, aunque ellos dos son muy diferentes entre sí, comparten una cosa importante, que es que ellos están contando la historia de su vida a través de todo su cuerpo de composición, específicamente sus sinfonías, y eso los llevó a ellos a comprender la orquesta casi que de una forma obsesiva, a comprender las tradiciones de las cuales ellos estaban formados, de las cuales ellos venían de una forma obsesiva, y lo comprendieron tan bien que tú puedes encontrar la ancestría de Mahler cuando tú escuchas sus piezas.

Tú estás escuchando una pieza y de repente te sale como una banda klezmer, de judíos europeos en el fondo, y eso es interrumpido por un vals vienés así medio tétrico, y eso está contando, como ejemplo te lo pongo, está contando la historia de cómo Gustav Mahler era judío que tuvo que bautizarse para poder tener un trabajo en Viena, porque Viena era muy, muy católico, y entonces un judío no podía tener el puesto al que él aspiraba a tener y que se merecía tener por lo bueno que era como director de orquesta, el puesto de director musical de la orquesta estatal de Viena, un puesto público pagado por la ciudad, y no podía tenerlo siendo judío, entonces él tiene que bautizarse, tiene que casi que cortar con su historia personal para poder acceder a un puesto, y él está contando eso continuamente, aparece ese tema en su obra, pero aparece por aquí, aparece sutil, aparece una melodía por allá en la cuarta flauta, y toda la suma de esas cosas muy complejas es lo que nosotros escuchamos en sus sinfonías, que nos conmueven mucho y que escuchamos esas melodías larguísimas, expansivas, y decimos, wow, ¿qué habría estado pensando Mahler? Mahler había estado pensando en sí mismo y lo duro que era ser él, y Shostakovich también, Shostakovich lo mismo, solamente que como vienen de lugares diferentes y están entrenados por personas diferentes y viven en momentos históricos distintos, su música es consecuentemente diferente, Shostakovich era ruso, vivía en medio del peor momento político de su país, estaba con miedo de ser arrastrado en la noche para que lo llevaran a un campo de trabajo forzado como se llevaban a muchos de los artistas que habían reubicado en casas, bueno, este es tu pedazo de casa, te vamos a poner ahí, el régimen comunista, y los artistas todos vivían en la misma área de Moscú, y entonces él tenía una maleta, tenía una maleta al lado de la puerta hecha, porque él decía, si me van a llevar, yo quiero tener mi maleta lista, ese tipo de cosas, trató, por lo menos pensó en algún momento en suicidarse, dejó eso dicho en el octavo cuarteto para cuerdas, que es una cosa realmente maravillosa, es una pieza que casi que es una nota de suicidio, casi es una nota que él está dejando y diciendo por qué, por qué lo hizo, no lo llega a hacer, después que muere Stalin, él siente como que la libertad de comenzar a hacer otras cosas, y se le da permiso de viajar y va a los Estados Unidos y hace conferencias en UCLA, una universidad en California, y en Princeton, no sé dónde va, otros lugares, pero tuvo una vida horrible, espantosa, y entonces encima tener que pensar que tiene tus hijos, o sea, muy difícil, todo eso está en las sinfonías, o sea, tú notas claramente cuál es la primera sinfonía que él escribe cuando Stalin ya está muerto, es una cosa realmente magistral, entonces a mí me inspira mucho que esta gente que ha sido tan exitosos, irónicamente, en crear música, bueno, quizá exitoso no es la palabra, efectivo, en crear esta música que es tan personal, pero tan personal, que es imposible que otra persona la escriba, pero al mismo tiempo, siendo personal, es tan universal, que todo el mundo se puede identificar con ella, es la gran paradoja de la mejor música que existe, es muy, muy, muy personal, pero a la vez es muy, muy, muy universal.

Entonces, yo creo que si vamos a hablar de compositores, esos son, y después habrá muchos más, o sea, Josh Krohn, esto, lo otro, pero yo creo que esa es la gente como que siempre está, como que en mí, al principio de mi pensamiento, hay otros compositores como Héctor Villalobos, si no estén revueltas, Alfred Schnittke, George Genescu, o sea, hay tanta música, pero hay siempre un puñado de compositores que siempre andan con uno, uno sale a hacer un mandado y ellos van detrás de uno,

diciéndote cosas, y cuando uno va a escribir música, entonces uno, en todas las partes del proceso de escribir la música, uno está pensando en las cosas que uno ha aprendido de esa gente, entonces, así mismo como yo tengo a Stravinsky, diciéndome cosas, Stravinsky tenía también a Tchaikovsky diciéndole cosas, y tenía a Rimsky-Korsakov diciéndole cosas, y tenía a Brahms, y estaba Beethoven y él decía no me convences, yo creo que hay algo más, pero me convence algunas cosas que hiciste, me convence por qué hiciste esas cosas, así que yo voy a robarme eso, por eso es que digo que él era un gran ladrón, pero bueno, por ahí va la cosa, yo creo que eso más o menos contesta a las dos preguntas que me acabas de hacer, así que bueno, si quieres seguimos.

Orador 1

Sí, muy bien, me quedó bastante claro, bueno, para continuar, sus estudios musicales,

Orador 2

ok, a ver, qué tan atrás comienzo yo, yo comencé estudiando piano con el profesor Agustín Ortega, que era pianista, organista, de la gente que más duro trabajaba en la música en Panamá en su tiempo, un tipo sumamente respetado, y yo tuve la suerte de estudiar con él, después de ahí yo comencé a estudiar en el conservatorio, y yo estaba en un programa que tenía en ese tiempo, que ya no lo tiene porque el plan ha cambiado varias veces desde que yo estuve en el conservatorio, que era un programa que se llamaba Solfeo y teoría, era un programa donde tú no veías instrumentos, sino que estudiabas todas las materias académicas, y consecuentemente pues no daba un certificado.

Pero como yo estaba allá, yo entendía que era lo que yo quería hacer con mi vida, yo decía no me voy a poner a hacer eso, yo estoy estudiando mi piano acá con el profesor Ortega, entonces ahí estudié varios años, ahí tuve de profesor de Solfeo y dictado a profesor Centella, que nadie quería nunca dar clases con él porque era absolutamente estricto, pero esa era la razón por la cual yo lo buscaba y pasé mucho trabajo con él pero aprendí mucho con él sobre todo por cómo aproximarse a lo que uno hace. A veces siento que nosotros, incluso la gente que está en la música, porque todos los que están en la música, nos encanta la música, pero incluso nosotros a veces hay ciertos trabajos, hay ciertas tareas que nosotros hacemos como por obligación. Y voy a enseñar porque en realidad es lo que da plata pero uno siento que debe buscar aquellas cosas que a uno realmente le apasionan y a Centella le apasionaba con mucho fervor la enseñanza de esos aspectos fundacionales de la música y él le molestaba mucho que los estudiantes se salieran de su curso, entonces cuando tú salías del curso una vez y querías volverte o te lo asignaban, él decía no, no, no y no te hablaba, no te hablaba más y de hecho eso me pasó con él, yo me salí del conservatorio porque yo quería ir a estudiar, yo me fui a estudiar afuera y cuando me fui a despedir de él para agradecerle, él dijo no, no, no porque me estaba saliendo, no de estudiar con él yo lo entendí yo lo entendí, entendí que eso era producto de su pasión, producto de su interés en mi crecimiento y yo era su único estudiante en todos los grupos que yo estaba con él, yo era su único estudiante, entonces era una cosa bien loca, comenzamos tres, a la semana los otros dos se fueron y quedé yo y así pues y también tuve clases ahí de historia y de armonía con el profesor Efraín Cruz

que en ese tiempo pues ya tenía tiempito ahí enseñando en el conservatorio y es un tipo que también es muy, muy apasionado de las cosas que le gustan y pues me despertó también una pasión importante por la historia de la música y es algo que le agradezco mucho porque eso se convirtió en pues la, o se convertiría más adelante pues en la una parte muy importante de mi carrera como músico después de ahí yo me fui a estudiar a los Estados Unidos estudié composición en la Universidad de Cincinnati luego de eso y atendiendo esa esa pasión que descubrí por la historia de la música me fui a estudiar musicología en la Universidad de Chicago seguí estudiando composición ahí pero pues me dediqué más a estudiar musicología y trabajé ahí en ambas universidades pues con varios profesores y muy reconocidos en su campo y pues es una experiencia invaluable haber estado esos cuatro años allá. Y después yo regresé acá a Panamá y después de unos años entonces hice mi doctorado, Universidad de Northwest, Universidad Sudafricana y bueno aquí ya eso es lo último que voy a hacer porque ya pues después de eso ya uno llega a un punto en el que ya uno dice ya hasta aquí llegué con la universidad.

Orador 1

Ok, pero es muy interesante cómo pasó del conservatorio y cómo se enfocó, en el conservatorio todavía estaba menor de edad, adolescente, como estaba ya tenía la certeza de que era lo que quería hacer, ya había decidido que como instrumentista no, pero en la rama de la armonía, composición y eso sí, me parece muy interesante.

Orador 2

Yo creo que muchas personas lo saben también, pero nosotros tenemos presiones no, o sea no te creas que todas estas cosas eran de que guau que fácil hacer todo esto y que yo no tenía a mi papá encima diciéndome que no hiciera esto. Yo siento que muchas personas quisieran hacer ciertas cosas con la música, pero sucumben ante la presión de un entorno que pues le va diciendo a veces de formas sutiles y a veces de formas no tan sutiles, que lo que ellos decían o lo que ellos están pensando, incluso antes que la persona lo diga, que lo que ellos están pensando no es correcto, así que la persona nunca lo dice y nunca lo hace, o como por ejemplo la gente que va y le dice a su papá, bueno yo quiero estudiar música, yo quiero estudiar saxofón, ok, está bien, tú puedes estudiar saxofón, pero vas a estudiar medicina primero, pero vas a ir a la tecnológica, porque vas a hacer una carrera de aprovechamiento y después si tú quieres tener ahí a tu lado, entonces la gente no entiende, es una cosa que yo le digo mucho a los padres, a quienes le tengo confianza y quienes sé que me van a escuchar, porque si no, ni siquiera pierdo tiempo en eso, les digo es que lo que usted no entiende, no termina de entender, es que la música no es una cosa que uno puede agarrar de lado, la música es muy exigente, hay un ejemplo que yo les pongo siempre, si tú quieres estudiar en una universidad reconocida, donde vas a aprender y donde vas a tener una posibilidad de dedicarte con cierto grado de éxito a esto, cuando tú tienes 17 años, que tú vas a hacer una aplicación a esa universidad, a ese conservatorio, ya tú tienes que saber música, ya tú tienes que saber armonía, ya tú tienes que saber historia, ya tú tienes que tocar el instrumento, ya tú tienes que saber todas esas cosas, pero a los que le preguntan a los estudiantes de medicina, a los aspirantes de estudiantes de medicina, y les preguntan química, les preguntan física, les preguntan biología, matemáticas, pues no les preguntan anatomía, no les preguntan que si la vena es esta,

que si la arteria no sé dónde, que si el hipotálamo, que no sé qué, porque todo lo que ellos van a usar en su carrera lo van a aprender después, ellos lo que están evaluando es la posibilidad de que esa persona vaya a poder cumplir con el plan académico, pero acá ellos lo que están viendo es que ya tú sabes las cosas para poder entonces agarrarte de ahí y hacer que tú despegues, entonces no es lo mismo, no es lo mismo que tú estés completamente inmiscuido en tu asunto, desde que tienes cinco años, cuatro años, tres años, si tocas cuerda o 10, 11, 12, 13 años, que es más común para los vientos, y que cuando tú tienes 17 años ya tienes 6 años, 5 años, 7 años, 10 años, de tener una profunda conexión con eso, entonces que tú le digas a una persona que ya está entregada a eso y quiere hacer eso y le va diciendo de manera sutil, es cotidiana, todos los días, bueno, sí, es que qué bueno que estás con tu musiquita, que es una cosa que te ayuda a concentrarte, a que tu escuela te vaya bien, para que seas un ingeniero, entonces te van diciendo poco a poco lo poco importante que es lo que tú haces y aquello a lo que te has entregado con mucha pasión, con mucha entrega, con mucha disciplina, que te ha dado amigos, que te ha dado satisfacciones, que te ha dado crecimiento, que te ha ayudado a superar frustraciones a tu alrededor, te están diciendo que eso no es importante, entonces para mí no fue fácil, yo tuve todas estas cosas, nada más que, no sé, no sé qué tenía yo, yo insistí, insistí, insistí, y como yo, o sea, no quiero decir que soy especial, hay mucha gente que hace esto también, es parte de nuestra historia, de todos los músicos, e incluso es parte de la historia de todos los músicos en todo el mundo, yo conozco músicos en todas partes, músicos alemanes, músicos de muchos países de Latinoamérica, músicos estadounidenses, músicos de todas partes, salgo muy raras excepciones de gente que son hijos de músicos y cosas de esas, incluso algunos hijos de músicos también pasan por eso, o sea, que este, esta forma de comunicarse con los muchachos que los hace ver que lo que ellos están pensando no es importante, entonces yo valoro mucho eso que tú has dicho, soy muy consciente de la fortuna que tuve de haber podido dedicarme a eso y creo que eso me ocasionó algunos problemas, porque yo tuve muchos huecos también cuando estaba estudiando, que tuve que llenar más adelante, pero yo creo que en el balance de las cosas, yo creo que al final esa terquedad que yo tenía, pues tuvo buenos resultados y como digo muchas veces, mi papá después que era el primer opositor a que yo me dedicara a la música, mi papá se convirtió rápidamente en mi fan número uno, hasta el día que murió, entonces pues no la tenemos fácil, no la tenemos fácil y sin embargo si nosotros perseveramos y nosotros logramos pues hacer esto al final del día, nosotros tenemos una carrera que es, que está llena de satisfacciones que son producto de mucho trabajo y eso es importante, porque las cosas que son satisfacciones, que son producto de nada, así mismo se van, no valen mucho, pero las cosas que son muy satisfactorias, que vienen producto de mucho trabajo, se quedan con nosotros siempre y esas son cosas que entonces nosotros podemos transmitir, si nosotros crecemos en la amargura, nosotros vamos a devolver amargura, pero si nosotros crecemos en ese espíritu de aprender para dar, entonces eso es lo que nosotros vamos a hacer siempre y nos vamos a convertir en agentes multiplicadores de paz.

Orador 1

Estoy muy de acuerdo con lo que usted acabó de comentar y sí, así pasa, también pasa a lo contrario, pues que vemos a muchos que quisieron ser músicos, pero fueron

obligados a hacer otra profesión y en esa otra profesión lo hacen así, como bueno, sobrevivo, pero no es lo que realmente les apasiona

Para continuar, cómo y cuándo llega la composición a su vida, por lo que me ha comentado desde muy pequeño estuvo ya definido, tenía definido que quería componer. ¿Cuándo se decide, o sea, antes de entrar a la universidad? Bueno, antes de entrar a la universidad sí, porque estudió composición, pero ¿mientras estaba en el conservatorio o mucho antes?

Orador 2

Antes, antes, porque hay una parte que me salté. Mientras yo estaba en el conservatorio, y de hecho desde un poquito antes, yo había entrado en una academia que había abierto en ese tiempo Arístides Valderrama, mejor conocido como Tillo Valderrama, uno de los más grandes músicos que ha tenido Panamá, todavía vive.

Y yo estudié con él también. Antes de todo eso ya yo estaba que quería componer y trataba de hacer pequeñas composiciones cuando tenía 13, 14, 15 años, que estaba con el piano y eso. Trataba de hacer composiciones basadas en las cosas que yo escuchaba, no como que hacer versiones mías de piezas que yo escuchaba, que al final se convirtieron como en ejercicio.

Que eso no dista mucho de los ejercicios que ponen los profesores de composición. Mira, ahora me vas a hacer esto basado en esto y así. Entonces, desde muy temprano, pues yo sabía que yo quería hacer eso y lo intentaba.

Ya cuando yo tenía 17, 18, 19 años, ya yo comencé a escribir ya un poquito más, más seriamente. Y varias de las piezas que yo hice en ese momento, pues eran cosas que hoy yo no mostraría. Son piezas que uno va haciendo como para entender un poco de qué se trata eso.

Pero algunas de las piezas que se escribieron en ese tiempo todavía están por ahí dando batalla y todavía se tocan. Incluso están hasta publicadas. Y de ese tiempo viene la pieza que, digamos, es la mamá de mi pieza para cuarteto de saxofones.

Que originalmente era una pieza para una pequeña orquesta. Que se hizo para un concierto de compositores panameños que creo que fue la primera vez que eso se hizo en Panamá en ese tiempo. Y era una pieza muy breve.

La pieza continúa siendo breve, pero era una pieza muy breve. Y tenía como que estas melodías que venían como que pintadas un poquito del folclor. Venían pintadas de melodías de piezas para violín, de melodías del canto de la mejorana.

Tenían esos mismos giros melódicos. Pero rítmicamente la pieza tenía como que mucha actividad rítmica. Tanto en forma simultánea, ritmos diferentes que pasan al mismo tiempo, como de la misma línea melódica que era utilizando muchos compases asimétricos.

Algunos pulsos tienen tres corcheas, otros pulsos tienen dos y así. Entonces a esa pieza le gustaba mucho al maestro Ledezma. Entonces la tocó muchas veces en la orquesta.

Todavía me dice, oye, vamos a hacer una nueva versión de la pieza. Yo le digo, sí, sí, sí, pero no sé si al final llegue a hacerlo. Inicié un día, pero no sé si lo llegue a hacer.

Lo que sí hice con ella fue cuando Cindy Cripps... Cindy tenía un cuarteto de saxofones que se llamaba Da Capo. Y ese cuarteto de saxofones estaba la gente más dura de Panamá. Estaba ella, estaba Iván Navarro, estaba Daniel Agudo y Luis Carlos Pérez.

Tú difícilmente vas a encontrar en ese momento en Panamá cuatro saxofonistas que se llevaran tan bien entre ellos y que conectaran tan bien y que además fueran músicos tan extraordinarios como ese grupo. O sea, fue una época muy bonita para el saxofón en Panamá porque esta gente pues crearon, pienso yo, una escuela de saxofón que estaba mirando otras cosas, que estaba mirando otros horizontes distintos a los que se habían estado haciendo. Y ojo que con esto no estoy diciendo que lo que se estaba haciendo estaba mal.

Solamente que Cindy llega a darle un twist muy especial a esto porque Cindy les enseñaba saxofón mientras Jim, su pareja en ese tiempo, les enseñaba fagot. Y Cindy y Jim eran los dos fagotistas de la Orquesta Sinfónica Nacional en ese momento. Los dos tocaban fagot, pero Cindy también tocaba saxofón.

Y estos músicos crecen con esa multiplicidad de instrumentos que te duplica el repertorio. Porque una cosa es tener el repertorio de tu instrumento, del saxofón, que es un instrumento, un repertorio nuevo. El saxofón es un instrumento muy, muy nuevo comparativamente con todos los otros.

Todavía no se ha ganado como que, entre comillas, ganado un puesto permanente en la orquesta. Es como que una curiosidad cuando hay un saxofón en la orquesta y vamos a tocar cuadros en una exposición. Pero el fagot sí tiene una historia enormemente larga y tiene mucho repertorio.

Y el fagot ha estado ahí siempre, desde que hay orquesta. Entonces, cuando tú pones a una persona en esa posición, tú le multiplicas el campo de acción. Y en el caso de Luis Carlos, que tocaba saxofón desde pequeño cuando estaba en el Episcopal, Luis Carlos también lo amplía con el clarinete y la flauta.

Entonces, eran gente que tiene una cabeza enorme llena de música y que, además, entre ellos hay como una hermandad muy especial. Y el cuarteto, cuando tú los escuchabas a ellos, tú escuchabas todo eso. Entonces era muy especial.

Entonces, Cindy me pide a mí que ella quería como una pieza que le sirviera, que la pudiera programar como parte del programa o que la pudiera programar como un bis. Entonces, me habían dicho que les gustaba esa pieza y yo decía, bueno, esa pieza yo

en realidad ya no quiero que suene más. Ya estoy como que, en otras cosas, ya como que hasta un poquito de pena quizá me daba en ese tiempo.

Entonces yo agarré esa pieza, agarré el material musical, el material melódico y rítmico y la convertí en la pieza para saxofón. Y esa es la pieza que está hoy ahí. Es una pieza que ellos estrenaron en un festival de saxofones, creo que, en Wisconsin, me parece. Pero la tocaron ahí y después la tocaron varias veces.

Yo más adelante hice una versión alternativa de la pieza para cuarteto de clarinetes, pero nadie la toca porque uno de los clarinetes es clarinete alto. Es para cuatro clarinetes diferentes. Entonces no hay muchas piezas con esa configuración.

Siempre son tres clarinetes y un bajo, o dos clarinetes y dos bajos, o uno de esos hace bajo y si bemol, o los cuatro son si bemol, pero muy raro es que no hay el instrumento casi. Entonces por eso es por lo que la pieza quizás no se toca mucho como obra de clarinete. Pero como obra de saxofón sí, se ha tocado algo y ya le perdí la pista.

Pues ya se toca y yo no me doy cuenta. Y siento que como pieza para saxofón me gusta más, siento que cuando la reconstruí como pieza para saxofón, el Mesano este, siento que entendía mucho mejor la música de la cual eso venía y entendía mucho mejor cómo comunicar lo que yo estaba pidiendo en cuanto a las articulaciones, en cuanto a los matices. Y fue un reto bonito porque yo no había escrito en ese momento para saxofón todavía.

Así que fue una bonita oportunidad de hacer una pieza con un material que me gustaba, pero que ya yo no estaba cómodo con el contexto en el que la había escrito y sentí que en el cuarteto de saxofón iba a tener una nueva vida y así ha sido pues por fortuna. Y mucha gente me ha dicho después de eso que quieren que les escriba piezas para saxofón y que les escribe y que les escriba, pero el asunto es que uno no tiene tiempo para hacer tantas cosas. Y además de que uno vive de esto y entonces uno tiene que hacer también una combinación de las cosas que uno quiera hacer y de las cosas que le van a traer un retorno a uno.

Y la pura verdad es que a medida que uno va creciendo en el campo de la composición, pues ya uno va dejando de hacer piezas porque sí y uno va tomando oportunidades que surgen para hacer piezas. Entonces yo escribo, he estado escribiendo por los últimos seis años piezas para el concurso Roque Cordero, por ejemplo. Afortunadamente me ha ido bien con eso y pues lógicamente estoy recibiendo algo de eso y pues todos los años también recibo encargos de gente que quiere que les escriba piezas.

Y entonces mi tiempo se va en eso porque el resto del tiempo entonces lo estoy usando para la investigación. Pero ojalá que se pueda dar la oportunidad porque a mí sí me gustaría hacer una pieza para saxofón, por ejemplo, saxofón y piano, saxofón y orquesta, sí me gustaría. Pero sí son cosas que toman mucho tiempo, toman mucho esfuerzo y quisiera poder tener ese tiempo y ese esfuerzo digamos dedicado para poder hacerlo.

Así que por ahí voy, por ahí voy. Yo no sé si tú has escuchado la pieza, no sé ni siquiera si hay alguna grabación de YouTube que se pueda escuchar por ahí, pero si hay alguien que tiene una grabación de esa pieza por ahí, estoy seguro de que va a ser Luis Carlos. Capaz que él tiene una grabación de eso porque ellos sí la llegaron a grabar cuando estuvieron tocándola en varios conciertos que hicieron.

Creo que fueron a Costa Rica también, a un taller que hubo por allá. Puede que sea que tenga una grabación de la pieza. Sí la he escuchado varias veces aquí en Panamá que la han tocado, pero yo no tengo grabación de ella.

Así que no sé, si encuentras una me avisas.

Orador 1

Sí, yo veo al profesor Luis Carlos muy seguido en la universidad, así que yo seguro le pregunto y si me da alguna grabación yo se la pago. Tengo unas preguntas.

La obra que usted comentó, que era antes de convertirse en cuarteto de saxofones, ¿se llamaba igual: Mesano?

Orador 2

No, se llamaba Danza Atravesada. Hasta eso me daba como cosita porque eso no decía lo que era en realidad la pieza, así que ni el título me gustaba. Así que por eso cuando se convirtió en una pieza para saxofón, se convirtió en algo que era más cerca de donde venían esas piezas, que son las melodías que se utilizan para cantar los versos cuando uno canta el Torrente de Mesano.

Entonces por ahí es que viene la cosa. Ese era el origen verdadero de la pieza, pero bueno, yo la había puesto así porque tenía esas cosas rítmicas, quería hacer eso. Cuando tú dices atravesado, ya eso tiene unas implicaciones bien específicas en la música de Panamá y no están presentes en esa pieza.

Entonces por eso es por lo que además de la misma pieza, pues yo siento que ni siquiera el título pues reflejaba lo que en realidad era. Así que creo que por lo menos para mi concepto, yo sé que Maestro Ledezma no estaría de acuerdo, pero para mí concepto yo creo que le di un mejor giro a la pieza, poniéndola en el cuarteto de saxofones y poniéndola pues ya con un nombre que siento yo mejor comunica cuál es su ADN musical.

Orador 1

¿Y la danza atravesada en ese entonces era para la orquesta?

Orador 2

Sí, era para una orquesta pequeña.

Déjame ver si me acuerdo. Era una flauta que después agarraba un pícolo, eran dos clarinetes, un fagot, dos cornos y las cuerdas. Creo que eso era.

Una orquesta pequeñita.

Orador 1

Y cuando fue estrenada o cuando la solicitó la doctora Cindy, ¿qué año más o menos?

Orador 2

Yo no me acuerdo. Yo no me acuerdo cuándo eso habrá sido.

No me acuerdo. Capaz que si vas a la página de Cayambis ahí dice que escrita en el año tal, entonces ahí va a estar. Pero ahorita no me acuerdo.

Y no quiero decir algo que va a ser súper equivocado, así que mejor como que si yo lo averiguo después te lo digo o si tú lo encuentras por ahí.

Orador 1

¿Estuvo el saxofón presente durante todo su crecimiento musical? ¿O era como la primera vez que tenía contacto con un saxofonista o con música para saxofón?

Orador 2

No, yo siempre... En Panamá es bastante difícil estar alejado del saxofón si no está en la música, porque es un instrumento bastante ubico. Tú vas a carnavalear y ahí están los saxofones.

O sea que saxofones siempre. Siempre ha habido saxofones. Y pues lo que va cambiando es cómo uno mira el instrumento y cómo uno se aproxima a él.

Y pues eso ocurre a medida que uno va descubriendo el repertorio del instrumento y uno va viendo cómo los compositores han utilizado el instrumento en distintas formas, en distintos lugares. Es muy distinto lo que hace Ravel con el saxofón a lo que hacía, no sé, Jacques Ibert, por ejemplo. Jacques Ibert trataba, pienso yo, el instrumento de una manera noble.

Lo trataba como un instrumento, lo trataba con respeto. Y yo creo que gente como Ravel, que lo usó en varias piezas, en su orquestación de cuadros de una exposición y eso, siento que lo usaba como una curiosidad. Esa es mi impresión.

Ay, es que suena tan sensual y suena tan no sé qué. Cosa muy estereotípica del instrumento. Y yo creo que gente como Ibert le dio una personalidad propia al instrumento que podía explotarse, digamos, en esa corriente.

O sea, la otra corriente está en la música popular y toda la gente que adopta el saxofón dentro de su música. Porque como es un instrumento nuevo, no hay músicas que proceden del saxofón. El saxofón se adapta a una cultura que lo adopta.

Entonces, por ejemplo, los mambos del merengue, antes de ser del saxofón, son de los acordeones. Y antes de ser de los acordeones, son de las cuerdas o quien sea qué cosa antes. Y así en todas las músicas.

No siempre había otra cosa antes. Nosotros en la murga, no se puede imaginar una murga sin saxofón. Se puede imaginar una murga sin trombón, si tienes una trompeta, o sin trompeta si tienes un trombón.

Pero necesita el saxofón. Porque el saxofón está cuando se cantan los versos. El saxofón está para que la gente pueda oír la melodía y no se pierda.

Pero que no los tape, que se puedan oír las palabras. Entonces, es una reinterpretación del tamborito. Entonces, adoptamos el saxofón de las bandas militares, lo adoptamos dentro de la música que ya se estaba cantando en desfiles en la calle, que era el tamborito de paseo, de andar en una tuna.

Entonces, muchas culturas, como esos dos ejemplos que te di, adaptan el saxofón a sus tradiciones y le dan nuevas voces, le dan nuevas formas de oírse. Y eso, entonces, genera que las compañías que los hacen, los fabricantes de instrumentos, los fabricantes de accesorios de sus instrumentos desarrollen cosas que lo ayuden a sonar más como la gente quiere que suene. Entonces, por eso es por lo que hay, que si boquillas que se usan mejor para el jazz, que si cañas que se usan mejor para tocar clásico, etcétera, etcétera.

Y el saxofón en la boca de Charlie Parker es un instrumento completamente distinto al saxofón del mejor murguero que tú te puedas encontrar en la vida. Y es otro instrumento distinto al profesor de saxofón de la Universidad de París, o quién sabe qué cosa. Es un instrumento, pienso yo por ser nuevo también, y por haber tenido tanta difusión, porque probablemente en algún tiempo era más barato que otros instrumentos, pues recibió muchos hogares, y muchos hogares que lo trataron de formas muy distintas, y lo convirtió en un muy rico.

Entonces, aquí en Panamá, para regresar a tu pregunta, aquí en Panamá, nosotros siempre hemos sido un país que se ha nutrido de muchas cosas, se ha nutrido de muchas culturas. Entonces, aquí en Panamá hay mucha gente que toca saxofón, históricamente, de toda la vida, que para quienes también el instrumento suena diferente de una a otra persona. Entonces, uno creciendo en esta cultura, pues eso está ahí presente, la cosa es que uno lo note o no, y que uno piense que puede hacer con eso.

Así que sí, el saxofón siempre estuvo, y siempre había gente cercana a mí que tocaba el saxofón, y yo era de esa gente que probablemente era un poquito una peste, que siempre andaba encima de los músicos preguntándoles cosas, preguntándoles cosas, preguntándoles cosas, y había músicos que eran más receptivos a eso que otros, y entonces mi repertorio, cuando yo estaba comenzando a reflejar eso, yo tenía varios amigos clarinetistas, entonces escribí muchas piezas para clarinetes, porque hablaba con ellos y les preguntaba cosas, y cómo suena aquí, y cómo suena acá, y qué pasa

si haces esto, y qué pasa si haces esto otro, y si tú tocas esta posición, y tú tocas esta otra posición, entonces así uno va aprendiendo acerca del instrumento. El saxofón es uno de esos instrumentos que yo decidí que iba a aprender por lo menos a tocar una escala. Yo quiero ver cómo se toca esto, y entonces pues hubo un tiempo en el que en el que pedía saxofones prestados como para aprender y entenderlo, y ver qué cosas eran más posibles ahí que en el clarinete, por ejemplo, o qué cosas eran menos posibles ahí que en el oboe, por ejemplo.

Hay ciertas articulaciones que simplemente nunca van a sonar de cierta manera, y así, pues entonces tratando como de entenderlo, obviamente yo no te puedo decir que yo aprendí a tocar saxofón, pero como que tener el instrumento, y como que tocarlo un poquito, sacarle sonido, entender lo difícil que es además, pues yo creo que contribuye mucho a la forma en la que uno se aproxima a él, y no escribir como que cualquier cosa, y decir que eso suena, dale tú tócalo, pero es que tú no tomaste en cuenta que este dedito yo lo tengo que mover así, aunque haya un rodillo, pues eso no es la cosa más fácil del mundo, ir y venir de eso, cosas de esas, gracias a... Está como que no suena como yo esperaba. Es eso, es que oye, pero por qué no suena, oye, pero por qué tiene que parar ahí, yo sé, todos los compositores pasamos por eso, pasamos por ese proceso de aprendizaje, pero ese proceso de aprendizaje es mejor y más efectivo si tú tienes a gente en tu entorno que está dispuesto a ayudarte, y pues por fortuna yo tuve gente en mi entorno que me ayudó a eso, y que me ayudó a entender ciertas cosas, por lo menos las cosas básicas al principio, como para ponerme en mi camino.

Orador 1

¿Hizo eso con todas o la mayoría de las obras que ha compuesto, o sea, el relacionarse tan directamente con los instrumentos?

Orador 2

No, hay instrumentos que yo nunca, ni siquiera siento que pudiera intentar sacarle un sonido, yo no creo que yo podría sentarme con un fagot, por ejemplo, eso me intimida mucho, pero lo que sí he hecho es manipular los instrumentos, todos, y entender, por ejemplo, o sea, cómo tienen que estar las manos en la posición del instrumento, y entender ese tipo de cosas, el fagot, esto es horrible, me parece que es horrible, pero ellos desarrollan una forma de hacerlo muy interesante, y entender que hay ciertas partes de la digitación del fagot, de la misma mano, que están en el tubo bajando, y otras que están en el tubo subiendo, pero están en la misma mano, es horrible, es un instrumento espantosamente horrible, que admiro mucho, no quiero ni siquiera intentarlo, pero eso no me impide a mí aprender acerca del instrumento, eso no me impide tratar de entender cómo funciona lo más que pueda para lo que lo necesito, y hay instrumentos en los que me he metido más, porque he tenido proyectos que requieren que me meta más, entonces, una de las cosas que yo sí hice fue que un tiempo, cuando estaba en Cincinnati, yo me compré un violín, compré un violín de 50 dólares, una cosa lo que yo podía, y con ese violín yo aprendí, la primera cosa que aprendí fue a afinarlo, y después de eso, entonces, a tocar por lo menos algunas escalas, y cuál es la postura correcta del instrumento, y entender cuándo no está bien, cuándo sí está bien, y cómo se agarra el arco, y cómo se siente cuando uno tiene que

cambiar de cuerda, cuál es el movimiento, y me decían, no, baja el hombro, no sé qué, y todas esas cosas, entonces, todo eso ayudó a entender el instrumento.

Más adelante, el violín, entonces, me sirvió para entender que a veces hay cosas teóricas que en teoría deben funcionar, pero que en la práctica no, o sea, en el violín tienes cuatro cuerdas que no se tocan al mismo tiempo, igual en todos los instrumentos de cuerda, cuando tú pones un acorde de cuatro notas, tú tienes que tocar, ponte que dos primero y dos después, o que haces unas arcadas que requieren que estés cambiando rápido de nota, pero tu mano está como si estuviera tocando acorde en una guitarra. Hay digitaciones que, si tú ves el cuadro de digitaciones en papel, tú dices, ah, no, yo puedo hacer esto, la mano me da, pero ponlo ahí para ver si es verdad que eso es práctico, entonces tener el violín me ayudó para eso. Obviamente el violín no es lo mismo que el sello, no es lo mismo que la viola, no es lo mismo que el contrabajo, pero te permite tener un entendimiento suficiente como para ver qué cosas son prácticas y qué cosas funcionan, y cómo poder solucionar las cosas que no son tan cómodas, ¿no? Y aun así me pasa que escribo algo y la persona que está tocando me dice, no sé cómo decirle esto, pero, entonces así yo aprendo, ¿no? Pero sí, hay que meterse, hay que meterse durísimo.

Hace poco escribí por primera vez una pieza que tenía órgano, y a mí toda la vida me había parecido muy intimidante el órgano, órgano de tubo, pues, ese órgano electrónico no le escribe cualquier cosa de cualquier mundo, pero el órgano de tubo no, el órgano de tubo siempre me había parecido una cosa sumamente intimidante. Entonces lo estudié, no hablé con ningún organista porque, ¿qué organista voy a hablar aquí en Panamá? Aquí en Panamá, no hubo órganos por mucho tiempo, entonces ahora es que hay unos órganos en la merced y en la catedral, que tocan muy pocas personas, pero me puse a ver organistas de otros lugares, ¿no? Me puse a ver organistas que explicaban cómo funcionaban los registros y qué cosas hacían los diferentes teclados, y cómo uno los puede poner los dos juntos, y cómo se separan, y qué tiempo toma hacer cada cosa de esa, y cómo todos los órganos son diferentes, y puede tomar tiempos diferentes, y que en definitiva tiene que dar suficientes pasos para que los organistas tomen sus decisiones. Fue una cosa, o sea, yo estaba, wow, o sea, me estaba explotando la cabeza de tanto que estaba aprendiendo.

Entonces, bueno, escribí la pieza, y la pieza ganó el concurso, pues. Y cada que hago esas cosas, hay un comentario del jurado, es que esta persona se nota que conoce muy bien, que tiene una amplia experiencia con el órgano, que voy a tener experiencia, lo que tengo es, ¿sabes?, obsesión con el instrumento y de no hacer nada que vaya a hacer que una persona que lo entiende y que lo sabe muy bien, diga, esta persona no entiende el instrumento. Entonces, pues, hay que estudiarlo, hay que estudiar los instrumentos.

A mí, uno de los piropos más grandes que me han dicho es, una vez me estaba entrevistando una persona acerca de, así como tú, pero para el clarinete. Me dice, es que mi papá me estaba volviendo a practicar la pieza, y mi papá toca clarinete, y mi papá me dijo, ese señor es clarinetista, ¿verdad?

O sea, para mí es una cosa grandísima que alguien diga que estudié lo suficiente el instrumento como para que las cosas que yo escribo suenen que deben estar ahí. Y eso aun así no me satisface, aun así, quiero aprender más, y cuando escribo una pieza nueva, aprendo más cosas para poder entenderlo mejor. Pero sí es muy lindo cuando se reconoce que uno ha hecho ese trabajo.

Así que sí, uno tiene que hacerlo. Es la responsabilidad de uno como compositor, y es una responsabilidad que yo pienso que es sagrada, de no estar tirando cosas por ahí porque sí, y esperar que suenen. Uno tiene que entender el rango dinámico del instrumento, que es qué tan fuerte o qué tan piano puede tocar los instrumentos en cada parte del registro.

Hay instrumentos donde eso es bastante regular toda la distancia, como el clarinete, por ejemplo. El clarinete puede tocar muy piano abajo y muy fuerte, y también puede hacerlo arriba. No es fácil, pero se puede.

Pero la flauta no tanto. El oboe no puede tocar muy piano en el registro grave, y tampoco puede tocar muy legato en el registro grave. Entonces uno debe tener respeto por esas cosas.

Uno no puede de buenas a primeras decir, yo voy a escribir un solo para el oboe en la octava inferior, que va a ser largo y que va a tener todas estas ligaduras. Hermano, mejor escríbaselo al corno inglés.

Orador 1

Ok, entiendo, entiendo. Ya para finalizar lo que me dijo de la obra para saxofón.

Entonces la idea viene de la doctora Cindy, que le solicita a usted hacer la obra para el cuarteto que en ese entonces tenía. Y anterior a eso, me comentó que es la obra, o sea, antes de Mesano, estaba como inspirada, por decirlo así, o basada en el torrente Mesano. O esa era la idea.

Orador 2

Sí, sí, esa era completamente la idea.

Esa era una figura de acompañamiento que no es más que el torrente Mesano.

Y que usa también, de repente, la séptima bemol, que son características del torrente Mesano. Y la melodía del canto sobre la dominante descendiente. Entre mayores estaba, y entonces...

O sea, es una cosa que es totalmente extraído de esa estética del torrente Mesano. El acompañamiento, el canto. Pero eso se convierte en otra cosa armónicamente en la pieza para saxofón.

Se convierte en una cosa más interesante armónicamente. Y en la pieza original, era muy apegada a la armonía del Mesano. Ya es la pieza para saxofón, entonces yo meto otras cosas, la hago muy, muy cromática.

La enredó más antes de desenredarla. Y yo creo que queda una cosa que es más interesante y única. Entonces eso, yo creo que, repito, le da un mejor hogar a esa música y le hace también un poquito más personal.

Orador 1

Ok, bueno profesor, muchas gracias por su tiempo, por tanta información que me ha brindado.

muchísimas gracias nuevamente, gracias por su tiempo y que tenga bonita tarde.

Orador 2

Igualmente, hasta luego.



Comunicación personal con el compositor David Soley realizada personalmente el 17 de abril de 2024

Orador 1: Entrevistadora María Gómez

Orador 2: Entrevistado David Soley

Orador 1

Buenas tardes, ahorita estamos con el profesor David Soley, compositor panameño, escribió la obra para saxofón Laberinto 3. Para comenzar ¿quién es David Soley?

Orador 2

Bueno, soy compositor, profesor de música en el Instituto Nacional de Música, empecé mis estudios musicales en Colón, Arcoiris. Importante fue el profesor Edwin Coba, un músico panameño reconocido que ya falleció, pero él me daba material teórico para resolver y leer y aprender, y recuerdo que un día me dijo que estaba matriculado en el conservatorio de Colón. De la nada, él me había matriculado, yo ni sabía.

Entonces, él me apoyó de esa forma práctica, ¿verdad? Y entonces, sí, empecé a escribir cosas pequeñas, hacer arreglos principalmente, pero nada grande, y bueno, me interesó bastante y seguí escribiendo música. Entonces, tuve la oportunidad con mis hermanos para mudarme a los Estados Unidos, donde tuve la oportunidad de estudiar con otro profesor que me apoyó prácticamente, que se llama Dale Brooks.

Me dio clases de piano y también aspectos de teoría, y sí, me apoyó. También él falleció, pero años más tarde enviaba grabaciones de alguna obra mía y él me contestaba con cartas de apoyo también, así que fue muy buena experiencia. Entonces, pasé tres años tocando saxofón en una banda militar de los Estados Unidos en Alemania, Frankfurt, Alemania.

Y ahí pude empezar a escuchar música moderna y también importante, obtener grabaciones. Así que eso me ayudó mucho a ir escuchando todo lo que estaba pasando. Entonces, de vuelta en los Estados Unidos, hice mi licenciatura en una universidad estatal, Northridge, que tenía un nivel excelente, excelente nivel.

Y recuerdo que tenía que hacer un recital de composición de mis obras, así que eso me ayudó bastante, pero tenían un programa muy profesional. Entonces, el doctorado pude completarlo y hacerlo en la universidad de Stanford, así que composición. Y por ahí también tuve la oportunidad de estudiar en Tanglewood y también un verano de perfeccionamiento en Siena, Italia, con el profesor, el maestro Franco Donatoni.

Orador 1

Sus inicios como tales en la música. ¿Cómo comenzó en la música?

Orador 2

Bueno, por las grabaciones, escuchando grabaciones de música. Recuerdo bien la obertura del Mesías de Haendel. Eso me impresionó muchísimo y en realidad no llegaba a escuchar todo el Mesías, simplemente la obertura.

Y después de esa introducción dramática, lo que me gustaba mucho, el allegro que viene después como una fuga. Y recuerdo siempre que la respuesta al sujeto salía al unísono y era como magia musical. Y siempre me acuerdo de eso, la obertura del Mesías de Haendel.

Y ese segmento donde viene el sujeto y la respuesta, porque la respuesta es una respuesta tonal. Así que, como la fuga, el sujeto principal inicia en el quinto grado, la respuesta tiene que iniciar en el primer grado para no exceder la octava. Y el sujeto mismo termina en el primer grado tónica.

Así que la misma nota en que finaliza el sujeto es la misma nota en que empieza la respuesta. Y es una gran genialidad, como repito, magia musical que me gustó bastante. Todavía me gusta.

Orador 1

¿Y eso lo llevó a estudiar?

Orador 2

Bueno, a empezar a escribir mi propia música. Recuerdo bien, obras iniciales tomaban como semanas y semanas y no sabía qué hacer. No sabía cómo lo podría resolver.

Así que simplemente intentaba y seguía, seguía, seguía escribiendo y todo eso. Así que sí, prácticamente de esa forma, escuchando, empecé a tratar de escribir mis propias obras. Pequeñas para el piano.

Orador 1

Influencias musicales en sus inicios.

Orador 2

Bueno, grabaciones como mencioné de Haendel, pero también grabaciones de, ni siquiera sé los nombres, pero artistas de jazz, pero como de los 60, 70 por ahí. Big Bang, estilo de Big Bang, pero muy virtuosos, mucha precisión, mucha energía y todo eso. Y sí, eso me impresionó bastante inicialmente.

Orador 1

Me comentó que sus estudios musicales, los estudios los comenzó en Colón, en el conservatorio.

Orador 2

Bueno, en las escuelas de la antigua área revertida, con el profesor Edwin Cobham. Entonces después él me dijo que él me había matriculado en el conservatorio de Colón. Pero antes los estudios iniciales fueron, bueno, tocando saxofón en la banda de la escuela y material teórico y cosas así.

Orador 1

Musicalmente comenzó en la banda de la escuela.

Orador 2

Sí, tocando saxofón. Como siempre, primero es hacer música y después viene el deseo de entender y teoría y cosas así. Escribir algo.

Orador 1

¿De qué escuela era él?

Orador 2

Las escuelas de la antigua zona del canal.

Orador 1

Y luego, entonces, en el conservatorio de Colón.

Orador 2

Bueno, solamente tuve como un par de clases porque después nos mudamos a los Estados Unidos.

Orador 1

¿Y allá en los Estados Unidos?

Orador 2

Sí, entonces, bueno, terminé la escuela secundaria y empecé a tocar cello y seguí tocando saxofón y también empecé a tocar clarinete.

Orador 1

¿Después de la secundaria? ¿Después de la secundaria? Entonces...

Orador 2

Bueno, ese periodo, una banda militar de los Estados Unidos, como por tres años, es estacionado en Frankfurt, Alemania.

Orador 1

Y luego me dijo que regresó a la Universidad de Stanford.

Orador 2

Universidad Estatal de Northridge. Universidad Estatal de California en Northridge. Bueno, en inglés, Cal State University, Northridge.

Orador 1

¿Ahí estudió?

Orador 2

Sí, composición. Licenciatura.

Orador 1

¿Y luego?

Orador 2

Bueno, un par de años viví en Boston, pero después para hacer el doctorado... ¿Cómo se traduce? Doctor de Artes Musicales.

Doctor of Musical Arts en Stanford University, en la Universidad de Stanford en California.

Orador 1

¿Maestría?

Orador 2

Doctorado. Doctorado en Artes Musicales. En inglés, Doctor of Musical Arts.

La homologación aquí que hice en la U, se dice Doctorado de Artes Musicales.

Orador 1

Y me dijo que pasó un verano en Italia.

Orador 2

Correcto. En el Conservatorio de Siena. Y también...bueno, el verano antes de ese, hice un verano en Tanglewood, en el Festival de Música de Tanglewood, en Massachusetts.

Orador 1

¿Verano es?

Orador 2

Festival de Tanglewood. Festival de Música de Tanglewood.
Tanglewood. T-A-N-G-L-E-W-O-O-D. Tanglewood.

Orador 1

¿Massachusetts?

Orador 2

Sí. Sí, los nombres son en inglés, pero creo que en Google usted podrá verificar.

Orador 1

La siguiente pregunta es, ¿cómo y cuándo llega la composición a su vida? Según lo que me ha dicho, desde pequeño...

Orador 2

Sí, desde joven, adolescente, empecé en serio y pensé que podría hacerlo y simplemente seguí escribiendo música, seguí componiendo. Sí, y después decidí formalizarlo con estudios formales. Sí, pero desde adolescente me interesó escribir música, sí.

Orador 1

¿Su repertorio desde su inicio hasta ahora?

Orador 2

Bueno, tengo música para piano, tengo música de cámara para diferentes combinaciones de instrumentos. Tengo piezas para instrumentos solistas, por ejemplo, el laberinto 1 para flauta, laberinto 2 con trabajo inicialmente, laberinto 4 para viola eléctrica, tengo laberinto 5 para violín, laberinto 6 todavía estoy trabajando para piano,

laberinto 7 que ya terminé y está en el sitio web de la Real Academia de Música en Londres para su bicentenario. Así que encargaron varios compositores y tuve la buena suerte y es para Fagor, laberinto 7.

Orador 1

¿Real Academia de Londres?

Orador 2

Sí, Real Academia de Londres. Y para celebrar su bicentenario ellos encargaron como 200 piezas solistas para los 200 años. Y hay una grabación con partitura, así que cuando tenga tiempo. Entonces en la búsqueda puedes buscar por mi apellido o por la pieza laberinto VII para Fagot.

Y bueno, repertorio también tengo piezas para orquesta.

Orador 1

¿Orquestales? Sería sinfonía

Orador 2

Bueno, como oberturas, pues. Piezas cortas, como de 8 minutos. Tengo una pieza más grande que hice, pero todavía no ha sido estrenada.

Pero tuve la buena suerte de una pieza que fue tocada por la Filarmónica de Los Ángeles, también por la Filarmónica de Cleveland. Y la pieza que resultó muy complicada para fácilmente presentarla fue un encargo de la orquesta de Chicago. Así que sí, he tenido, bueno, mucha suerte, sí.

Mucho apoyo en mi desarrollo con los compositores.

Orador 1

¿De las obras orquestales hay grabaciones también?

Orador 2

Yo tengo grabaciones de una obra de como 8 minutos que se llama Relieves a José. Y yo tengo audio, así que quizás tenga que comprimirlo, pero creo que puedo enviarlo a su Whatsapp o su correo electrónico. Me lo puede escribir a Whatsapp y entonces le aviso cuando tengo esa cosa.

Orador 1

¿Estuvo el saxofón durante su crecimiento y algunas influencias saxofonistas?

Orador 1

Dexter Gordon, él es mi saxofonista de jazz preferido. Hay una pieza, o una presentación de él, se llama Modal Mood. Está en YouTube y solamente dura como 5 minutos y unos segundos.

Pero energía, energía, precisión, vive y vibrante. Así que sí, Dexter Gordon. Y también, por supuesto, clásico Claude Delangle.

También hay otro francés, Vincent David. Sí, quizás el saxofonista más famoso ahora. Por ahí él también tiene muchas de sus obras en YouTube.

Orador 1

¿Cómo llega la idea de componer para el saxofón? Porque el saxofón es un instrumento que muy poco lo escogen en el ámbito clásico.

Orador 2

Bueno, esa es una buena razón porque no es tan común como otros instrumentos. Pero también como yo tocaba saxofón, quería escribir una pieza para, entre comillas, mi instrumento.

Orador 1

Ok, ahora vamos a hablar un poquito del Laberinto III. ¿De qué trata la obra? ¿En qué se inspiró?

Orador 2

Bueno, entonces, por lo general, la estética modernista de la vanguardia. Y quería transmitir energía y una estética de sorpresa y regularidad. Sorpresivo y regular.

Y yuxtaposiciones súbitas y abruptas. De grandes contrastes, pues. Y le había comentado que era como evitar esa direccionalidad que es como estándar en la música.

Uno desarrolla, uno llega a clímax y uno termina. Evitar eso, hacer algo más... bueno, yuxtaposiciones, pues.

En vez de desarrollo lineal, yuxtaposiciones sorprendidas, pues. Un discurso no lineal. Y el sonido siempre en movimiento.

Así que, en vez de notas o alturas claras, siempre como trémolos o trinos, el sonido siempre en movimiento. Ok.

Orador 1

Ese es lo que quiso transmitir.

Orador 2

Sí, sí. Y una energía vibrante y sorprendente que uno sí tiene que escuchar. Que no puede tomar nada por sí o que no sea tan predecible.

Porque a veces es parte de la música porque se percibe en el tiempo. Pero quería algo que no fuese tan predecible, que mantuviera la atención del público. Y, repito, la estética modernista de la vanguardia.

En ese periodo eso me inspiraba, pues.

Orador 1

Laberinto 3, ¿en qué fecha se compuso?

Orador 2

Bueno, la versión original creo que alrededor del 85 por ahí. La primera versión después me pareció demasiado tímido. No quería hacerlo demasiado difícil, que se podía tocar fácilmente y todo eso.

Pero después hice otra versión. Y, bueno, es la versión que se toca hoy. Así que lo escribí con la intensidad que quería transmitir.

Y sin preocuparme por simplificarlo para que se pudiera tocar con mayor facilidad. Así que, para mí, mirando hacia atrás, ese era el problema de la primera versión. Como quería que no fuera tan difícil, pues.

Pero después descarté eso y realicé las ideas. Y a la larga me resultó.

Orador 1

La segunda versión, la primera me dijo que alrededor del 85. ¿La segunda?

Orador 2

Bueno, 87, 88 por ahí. Pero se publicó oficialmente en el 98. Ediciones Henry Lemont en Francia.

L-E-M-O-I-N-E. La casa editorial.

Orador 1

¿La obra fue comisionada para alguien?

Orador 2

No, no. Pero Claude Delangle fue muy importante en impulsar la obra. No solamente la publicación, porque es parte de la colección Claude Delangle de esa casa editorial. Pero él la hizo como requisito para admisión al Conservatorio de París.

Orador 1

¿Le ha perdido la pista a cuántas veces ha sido tocada?

Orador 2

Sí, porque hace años, cuando estábamos en el viejo edificio 800 en Albrook, vi un panfleto donde aparecía esa pieza como parte de unos concursos, creo que era de Andorra también. Así que ni sabía. Así que sí, es bastante interesante.

Y hay otros saxofonistas que conocí porque tocaban y subían sus presentaciones en YouTube. Así que hay varios que tocaron.

Orador 1

¿Se acuerda de quién fue el primer saxofonista que la tocó?

Orador 2

Se me escapa el nombre. Se me escapa el nombre. Pero un saxofonista que sí la tocó mucho, la tocó muy bien, se llama Gary Scavone.

Y él hizo una grabación excelente.

Orador 1

¿Gary?

Orador 2

Sí, Scavone. Gary, G-A-R-Y, Scavone, S-C-A-V-O-N-E. Sí.

Orador 1

¿Ha hecho otras obras para Saxofón?

Orador 2

Sí, estoy trabajando en una serie de macrotelas, macrotela 1, macrotela 2, que fue escrita y dedicada a Claude Delangle. Y recién inicios del año terminé macrotela 3, pero todavía no lo he pasado limpio en la computadora. Pero también hice varios arreglos de otras obras para cuarteto de saxofón, para un grupo de 6 saxofones. Y recién hice otro arreglo iniciando este año para un conjunto de 12 saxofones, pero todavía está en manuscrito. Y también tengo una composición para dúos, 35 duetos para dos violas en 4 libros. Y de esos 35 hice arreglos de 13, 13 duetos para saxofón. Así que algunos son casi imposibles, otros son más casi imposibles que los otros casi imposibles.

Orador 1

¿Esos los tiene en limpio?

Orador 2

Sí, sí, tengo pdf de esos.
Yo los puedo compartir con usted también.

Orador 1

Ya iba a decir, se los iba a pedir. Me dijo la obra para 12 saxofones en un ensamble.

Orador 2

Sí, así que un saxofón en mi bemol piccolo, creo que son dos sopranos.

Orador 1

¿Tiene sopranino?

Orador 2

Sopranino, sí. Un sopranino, dos sopranos, entonces tres altos, tres tenores, dos barítonos y un bajo. Eso debería sumar 12. Así que todavía tengo que pasar esto en limpio.

Iba a empezarlo, pero entonces empecé a escribir piezas para piano solo. Estoy en esa obra finalizando entonces el año pasando en limpio a la computadora. Quizás inicio del próximo año también, porque durante el año escolar hay mucho menos tiempo.

Orador 1

Sí, claro.

Orador 2

Estaré pasando en limpio en mi computadora quizás ocho meses, no sé, nueve meses.

Orador 1

Sí, igual yo le pregunto. Pero sí, pues entonces para mí es muy interesante e importante que aparte de conocer, también podamos tener el privilegio de tocar nuestra música.

Orador 2

Sí, todavía yo estoy aprendiendo el repertorio de saxofón, todavía. Porque mi interés en la música de la vanguardia me llevó a ensambles más modernizados. Pero ahora sistemáticamente trato de buscar el repertorio de saxofón. Así que ya hay muchos músicos maravillosos aquí.

Orador 1

Sí, excelentes, excelentes músicos. Sí, también yo escuché varias veces su obra y me gustó mucho que es como bastante contemporánea. Se va alejando de eso mismo que usted mencionaba. Pero se trabaja mucho eso de voy hacia un sitio, llego a ese sitio y se repite eso. O voy de arriba y voy abajo. Entonces es muy lineal.

Orador 1

¿Planes a futuro?

Orador 2

Seguir componiendo. Seguir componiendo. Y tengo obras para otros conjuntos, repasarlos, para hacerlos como tocables, presentables ahora. O disponibles, quizás algo tan sencillo como hacer un arreglo para un grupo de saxofones o un grupo de otros instrumentos que están aquí ahora en Panamá. Así que, repasando, sí, así que bibliotecario de mi propia música, pero seguir componiendo también. Porque a veces pienso en eso mucho porque tengo obras, tengo bosquejos y un montón de cosas, pero sigo componiendo, ¿verdad? Así que acumulación, pero tengo que sentarme para ser bibliotecario de mi música, poner orden.

Orador 1

¿Su música se publica en algún...?

Orador 2

Sí, bueno, la pieza que se publicó, Laberinto 3, en la Casa Editorial Henry Lemoine en París, Francia.

Orador 1

Pero, su música actual, voy a decir que alguien quiere comprar su música, conseguir su música.

Orador 1

Tendrían que contactarme directamente. Porque tengo anuncios en varios grupos interesados en diferentes obras, pero por lo general tienen que contactarme a mí por mi correo electrónico. Y, bueno, también tengo que mantenerme en contacto con algunos saxofonistas por motivos de posibles publicaciones y todo eso, pero todo toma mucho tiempo.

Escribo una pieza hoy, se lo envió un saxofonista de nivel, pero como tiene nivel, siempre está ocupado. Entonces pasan dos o tres años, ok, la voy a tocar en tres años o dos. Todo como cámara lenta.

Orador 1

Claro, claro.

Orador 2

Porque he iniciado algunas conversaciones, pero todo en cámara lenta, y uno no quiere ser demasiado pesante o molestar demasiado. Así que uno, paciencia o imitación de paciencia.

Orador 1

Ok, creo que con eso damos por terminada la entrevista.

Orador 2

Muchas gracias.

Orador 1

Muchísimas gracias a usted. Muchísimas gracias por brindarme esta entrevista, por su trabajo, que es buenísimo, por siempre dejar a Panamá de una u otra manera en alto.

Orador 2

Gracias, muchas gracias. Muchas gracias por su interés. Sí, muchas gracias. Comunicación personal con el compositor Andrés Carrizo realizada a través de la plataforma Zoom el 28 de octubre de 2023

Orador 1: Entrevistadora María Gómez

Orador 2: Entrevistado Andrés Carrizo

Orador 1

Buenas tardes, estamos con el compositor Andrés Carrizo, es compositor, director, arreglista y educador panameño y el día de hoy vamos a hablar un poco de su vida, sus obras y en especial de las de Saxofón. Para dar inicio, bueno, ¿quién es Andrés Carrizo? Así como un breve pantallazo.

Orador 2

Soy un compositor panameño, yo crecí en Panamá hasta que tenía dieciocho y entonces me vine a los Estados Unidos, donde vivo ahora, a estudiar y acá me quedé, pero en mi casa siempre hubo mucha música y mucho arte, porque mi papá era músico de jazz profesional y mi mamá era galerista, historiadora del arte, así que siempre hubo mucho arte tanto visual como sonoro en la casa y no era lo que yo me esperaba, yo pensaba que iba a estudiar economía o algo así cuando fui a la universidad, pero me picó el bicho de la música y 20 y pico años después aquí estoy.

Orador 1

Excelente, me agrada eso, es muy interesante que estuvo rodeado de música, pues, de arte más que todo. ¿Y cómo sus inicios en la música ya como tal?

Orador 2

Bueno, como dije, mi papá era músico, pero él siempre tuvo mucho talento y un tremendo oído, pero él llegó a la música como profesión más tarde, ya cuando yo había nacido, entonces nos mudamos a Boston por unos años a que él estudiara en Berklee, en Boston, que fue cuando aprendí inglés y mis primeras memorias son de conciertos a los que yo iba con mi papá de jazz super avant-garde o de escuchar Buscando América de Rubén Blades y una cosa que no me acuerdo pero que él me ha contado varias veces era que él tenía que dirigir una obertura de Mendelssohn, de Sueños de una noche de verano, y que a mí me encantaba eso y aprendí a dirigirlo a los tres años porque lo estaba imitando a él y que me decía, y ya la clase había acabado, pero tú insistías que tú querías seguir escuchando Mendelssohn y dirigiendo, entonces te lo tenía que poner todos los días, te ponía la grabación una sola vez, era como el trato, y bueno, sí, siempre estuve como expuesto a eso, cuando nos mudamos de vuelta a Panamá en el 87, primero me enseñó él un poco, pero eso es difícil, me está tocando vivirlo ahora, yo quería enseñarle piano a mis hijos y la dinámica padre hijo es otra, así que él me puso a estudiar con una maestra que conocía, que fue mi maestra hasta los 18, Carmen Linares, y poco a poco, al principio no, en verdad no lo consideré como una posible profesión, no me interesó así, no me apasioné realmente hasta que llegué a la secundaria, se fue como a los 15, 16, 17, de verdad me puse a tocar más en serio, pero en verdad fue cuando llegué a la universidad, como dije antes, tomé el primer semestre de teoría musical para poder hablar con mi viejo un poco más educadamente, saber algo de cómo funcionan los acordes y la armonía, qué sé yo, y la última tarea de esa clase fue la que me voló la cabeza, porque teníamos que escribir un, hacer un arreglo para los estudiantes que estábamos en la clase, entonces creo que habían como dos flautas, un clarinete, un oboe, tres violines, cosas así, entonces tú podías escoger el ensamble que querías, y el profesor puso como 20 partituras así, chicas de piano, y yo agarré una de un compositor que no tenía idea quién era, Bartók, uno de los microcosmos de piano, y lo agarré porque me pareció como, se veía como interesante, era un microcosmos basado en el tritono, así que era súper disonante, pero lo fui posponiendo porque estaba ocupado y tenía otras cosas que hacer hasta el día antes de que tenía que entregarlo, y acabé mis clases a las 10 de la mañana, y me metí al salón de práctica a comenzar a hacerlo, y comencé a escribir las líneas, y primero tocarlo, nunca había escuchado nada así, y comencé a escribir las líneas y señales, y entonces poco a poco comencé a escribir líneas que no estaban ahí, como un contrapunto extra, y en eso me fui, y cuando terminé, llegué a la doble barra, y me subo la cabeza, y eran como las 8 de la noche, me había quedado ahí como 9 o 10 horas sin almorzar, sin cenar, sin ir al baño, quedé como en un trance, y salí de ahí con la cabeza en las nubes, y pensé, carajo, si yo pude hacer esto así 10 horas sin parpadear, esto quizás sea algo que deba perseguir, porque me apasioné, fue un enfoque que nunca me había pasado antes, y ese fue el bicho que me picó, una vez que me pasó eso, ya no hubo vuelta atrás, creo que tomé una clase más de economía, que era lo que iba a estudiar, y dije, olvídase, el resto fue pura música.

Orador 1

Qué interesante, como usted dice, lo picó el bicho.

Para continuar, bueno, ahí la siguiente pregunta eran sus influencias musicales, pero ya basándome en lo que usted me comentó, podemos contar como influencia musical de sus inicios, su papá, su mamá.

Orador 2

Mi mamá no, mi mamá era artista visual y mi mamá no tenía oído, pero sí, mi papá, mi maestra Carmen Linares, Rubén Blades, que hasta el día de hoy, los Beatles, hasta el día de hoy, cuando comencé a estudiar música, bueno, Bach, porque siempre toqué mucho Bach, cuando comencé a estudiar música más en serio, el rock progresivo me llegó a descubrir a Ginastera, porque hay un grupo que se llama Emerson, que hizo un arreglo de un movimiento del concierto de piano de Ginastera, y cuando escuché la versión original, y fui descubriendo todo lo que hizo él, creo que su música es la que más he tocado como pianista, y mi papá siempre me tocó un montón de Piazzolla cuando yo era niño, pero nunca me interesó hasta que lo volví a escuchar yo a los 19, y entonces me volvió loco, y una vez que terminé la universidad, me gané un premio, y con ese premio me fui a estudiar a Argentina, donde estudié con un compositor que se llamaba Gerardo Gandini, que también me cambió la vida, una super influencia, y bueno, Stravinsky, Bartók, Ligeti, siempre, en un catálogo de muchos compositores y muchos músicos, Danilo Pérez, Miles Davis, Queen, hay una variedad inacabable, la música es un mundo infinito.

Orador 1

Así es, ok, a ver, algo de sus estudios, estudios musicales.

Orador 2

Bueno, mi primer maestro fue mi papá, como le dije antes, y Carmen, aunque Carmen Linares, ella siempre me enseñó más piano. Después, cuando llegué a la universidad, mi maestro de teoría, y después maestro de composición, también se llamaba David Kekli, te lo voy a escribir en el Instagram para que lo tengas ahí, y también estaba, el año que llegué yo, llegó una compositora cubana a enseñarme a mi universidad, que se llama Ileana Pérez Velásquez, y ella fue una gran influencia, porque creo que el primer día me dijo, ¡Wow! Entonces, que tú eres el primer estudiante latino, venga a mi oficina cuando quieras, me soñé. Y entonces yo pasaba por su oficina cuando me daba la gana, creo que después de un rato, ella como que quedó un poco hastiada, pero ya me había dicho que pasara, y siempre me hacía como que, es que estoy por salir, bueno, entra, a ver, y cuando veía lo que yo estaba haciendo, decía, ¿sabes que esta línea es interesante? Pero si haces este, y ella se metía entonces en la música, y nos pasábamos ahí hora y media, y de repente le llamaba el marido, ¿dónde estás? Así que ella siempre fue una gran influencia también, en cuanto a mi educación.

Y después me gradué, estudié con Gerardo Gandini, en Argentina, que también me cambió la vida, porque sus clases, él no daba clases privadas, él daba clases en grupos, y éramos un grupo de 4, 6 estudiantes, yo era el más joven, yo tenía como 23 años, los demás ya estaban en sus 30s y 40s, pero cada uno llegaba con lo que estaba escribiendo, y se lo mostraba a Gerardo, y todos lo conversábamos, y entonces Gerardo abría una partitura así, una de las obras maestras del siglo XX, algo de Berio,

o de Ligeti, o de Stravinsky, o algo así, o de Stockhausen, o Schoenberg, no sé, y la analizábamos juntos, o él nos guiaba a través de la pieza, pero desde el ojo del compositor, en el caso de Schoenberg, Schoenberg era un obsesivo en cuanto a las células que usaba, entonces la célula que usa aquí, las primeras siete notas son las células, entonces acá en el segundo compás hace la misma cosa, pero en inversión, así que ves todos y te ibas llevando, y aquí en 25, tú crees que esto es diferente, pero el obsesivo hijo de su madre no se puede soltar de eso, y lo pone así, entonces esta otra nota está acá, y tú ibas y dije, wow, así es como, y te daba un punto de vista interno de cómo el compositor del siglo XX, del siglo XXI armaba la música, cosa que es inusual, hasta el día de hoy no he conocido a un maestro que enseñe de esa manera, entonces eso me abrió un montón de puertas en cuanto a técnicas, en cuanto a apreciar música, que superficialmente suena súper disonante cuando la escuchas, pero él me mostró que es algo así como cuando un niño prueba una comida la primera vez, el impacto de los sabores nuevos, lo desconcierta y la escupe, o qué sé yo, pero ya cuando el niño va creciendo y le vuelves a dar la comida, y el niño se espera ese shock, y lo que encuentra es que ya, esperándose el shock inicial, puede llegar a acceder como las sutilezas de la cocina, y lo mismo me parece que pasa con la música, una vez que el shock de ciertas disonancias ya lo has enfrentado, entonces llegas a descubrir un montón de sutilezas sonoras que toman tiempo, toma tiempo llegar a acceder esas cosas, pero Gerardo me abrió un mundo que sin él yo sería otro tipo de músico, y bueno una vez que me mudé a Argentina hice mi maestría en Ohio y estudié con los profesores allá, hice mi doctorado en la Universidad de Chicago, y estudié allí con también excelentes compositores y compositoras, compositoras en verdad, mis tres maestras ahí fueron todas mujeres, y fuera de esa educación formal, la educación continua toda la vida, yo ahora estoy enseñando en universidad acá y todos los días aprendo algo de mis estudiantes, o los escucho tocar algo que nunca lo había escuchado de esa manera, o me hacen una pregunta que yo nunca me había considerado, o que nunca me había hecho a mí mismo, y ese aprendizaje es eterno.

Orador 1

¿Cuándo en Argentina hizo la licenciatura?

Orador 2

No, no, yo hice todo en Estados Unidos, en Argentina fue, hice la licenciatura acá en una universidad que se llama Williams College, que queda en Massachusetts, que es una universidad muy antigua, una de las primeras de Estados Unidos, y me gané el premio de compositor distinguido, y me dieron un premio en efectivo, y no sabía qué hacer con eso, y mi papá fue el que me dijo, pero sabes que Argentina acaba de devaluar, así que el dólar en Argentina compra lo que tres dólares compran en Panamá, porque el peso y el dólar habían estado a la par en los 90, y con la crisis del 2001, Argentina tuvo que devaluar, pero el peso en Argentina todavía comprabas lo que un dólar, pero con un dólar comprabas tres pesos, así que, y me dijo Ginastera y Piazzolla son tus favoritos, porque no te vas ahí y ves qué pasa, y estuve ahí como nueve meses hasta que se me acabó la plata, y llegué, y a través de uno de mis maestros de piano, Jaime Ingram, él me enseñó un poco tiempo, ya cuando yo estaba en la universidad, pero estudié con él un rato, él había vivido en Argentina, y me dijo tienes que hablar con este profesor que enseña en la UCA, la Universidad Católica, llegué, me entrevisté con él, le puse un par de grabaciones, y él me dijo mira, por el

tipo de música que tú escribes, el único con el que tú debes estudiar aquí es Gerardo Gandini, lo voy a llamar, después me escribió, me puso en contacto con Gerardo, y estudié con él ocho meses y medio, o algo pero no fue una licenciatura, fue estudiar por la progresión personal, ¿no?

Orador 1

El doctorado, me repite, ¿dónde?

Orador 2

En la Universidad de Chicago.

Orador 1

Ok, muy bien.

Usted es pianista, ¿no? El instrumento base es piano. ¿Cómo y cuándo llega la composición a su vida?

Orador 2

Una vez que me pasó eso, en mi primer año, el cuento que te eché, eso fue lo que me interesó, de una vez me puse, creo que llegué a Panamá esa navidad, y me puse a escribir como cositas, por aquí, por allá, y siempre gravité hacia, no sé, hacia algo más disonante, quizás por los Beatles, o por el rock progresivo, no sé, pero ese siempre fue el camino que se me abrió en mi mente de una vez, y una vez que mis maestros vieron como mi interés, a ellos también se les hizo muy natural trabajar conmigo, y eso en verdad se me definió, claro, yo escribí un cuarteto de cuerdas, fue una de las primeras cosas que hice, y se lo mostré a un profesor allá, de cuerdas, él es director, es verdad, pero el sello era su instrumento, y me dijo, esto se ve bueno, vamos a tocarlo, y arregló un cuarteto de estudiantes, y yo le dije, ¿y quién va a ser el cellista?, y él me dijo, bueno, si no te molesta, puedo ser yo, y yo, por favor, adelante maestro, claro, y él había sido cellista en la Sinfónica de Boston, era un súper músico, y lo tocaron, y hubieron problemas, porque era mi primera composición, cosas que ahora no haría de esa manera, pero se tocó en vivo, y llegué con la grabación a mi casa ese verano, y dije a mi papá, que como dije, era profesional, oye mira, tengo mi primera composición, y le di el CD, y leí la partitura, y él se quedó callado, no dijo nada, se la puso así, y se sentó viendo la partitura, escuchando la música, y cuando se acabó, la cerró así, y me miró así, y me dijo, está buenísima, cuánto me alegro, porque si hubiera estado mala, y yo te hubiera tenido que decir que no tenía futuro en esto, me hubiera destrozado el corazón, y yo sé que era así, porque teníamos una relación muy íntima, él era mi mejor amigo, y una vez que me dijo eso, fue como que, ok, tengo futuro en esto, y ya ese fue el impulso que necesitaba para no dar vuelta atrás.

Orador 1

Qué lindo, qué lindo, tuvo siempre el apoyo.

Orador 2

Sí, sí, sí, y de mi mamá también, aunque era otro el ámbito de mi mamá, y mis papás estaban divorciados, así que yo sé que para ella hubo como cierto, como que, carajo,

se fue por la música en vez de por el arte, pero qué vamos a hacer, y siempre me apoyo también, pero mi hijo de tigre nace rayado, y mi hijo de músico nace bien rayado.

Orador 1

Repertorio compositivo desde sus comienzos hasta la actualidad, o sea, a la hora de componer, por lo que veo, ¿su preferencia es ya siglo XX para acá?

Orador 2

En cuanto a mi gusto, lo que me gusta escuchar. No, digo, compongo todo del siglo XXI para acá, porque comencé a componer en el 2001, así que no quedaba otra, no podía componer en el siglo XIX.

Entiendo que me estás preguntando por estilo, no por época, pero digo, depende de muchas cosas, ¿no? Si estoy escribiendo para un instrumento que no conozco, por ejemplo, voy a hacer algo un poco más conservador armónicamente o técnicamente, hasta que yo internalice más cómo funciona el instrumento. Como una de las primeras cosas que escribí para arpa, ahora escribo un montón para arpa, pero como no conocía bien el instrumento, lo tomé muy cómo, ok, voy a trabajar con los pedales de esta manera, no voy a cambiar mucho, creo que hice como dos cambios de pedal en toda la pieza, y es una pieza muy tonal. Cuando trabajo con músicos de rock, trabajo bastante con, aunque hace tiempo que no lo hago, pero trabajé con Carlos Méndez bastante en un rato, y también tiene que ser una cosa un poco más tonal, porque son canciones de rock, ¿no? Si estoy escribiendo para un, depende del coro, también va a ser algo más tonal, a menos que sea un coro con mucha experiencia haciendo música más disonante, pero yo diría que al principio mi música era un poco más disonante y a lo largo del tiempo me he vuelto más tonal usando técnicas más bien de color que de disonancia o de técnicas extendidas, por ponerlo así.

Orador 1

Estuvo presente el saxofón durante su crecimiento, y si tuvo alguna influencia, ¿quién sería?

Orador 2

Sí, estuvo presente desde el comienzo, en parte porque mi maestro Keckley, le envié su nombre en Instagram, él escribía mucho para el saxofón, y lo que hacía en mi universidad es que ellos contrataban, ponteá, tres grupos que vinieran a dar conciertos al año, y eran grupos con los cuales los profesores de composición estaban trabajando, pero cuando venían a dar conciertos a la U, tenían que hacer una sesión de una hora para leer piezas que escribían los estudiantes, así que uno de los grupos que él trajo cuando yo estaba estudiando con él, era el Cuarteto de Saxofones de West Point, que eran unos lince, entonces nos puso a escribir cosas de 90 segundos para cuarteto, que fue lo primero que escribí para el saxo, y me encantó, el saxo es un instrumento como de tradición híbrida, por un lado se desarrolló como instrumento clásico, en Francia, creo que Adolphe Sax era francés, pero arraigó tanto en el jazz, que mucha gente no sabe que hay una tradición de saxo clásico, porque no se usa tradicionalmente en la orquesta, ya era un instrumento más moderno cuando la orquesta se formó, pero hay unas obras increíbles para saxofón clásico que cuando uno se adentra, las obras de Berio para saxofón clásico, las obras de Toyo Hosokawa,

un compositor japonés increíble, y te das cuenta que es un instrumento muy muy versátil, y ya cuando, tiempo después, cuando estuve en Ohio haciendo mi maestría, en Ohio, en Bowling Green, se llamaba la universidad, tenían un estudio de saxofón muy importante, y una de las maestras de composición, una de mis maestras, Marilyn Shrewd, estaba casada con el profesor de saxo, así que el estudio estaba abierto para lo que quisiéramos, y extendí el cuarteto ese de 90 segundos que había escrito, entonces le añadí dos movimientos más, y lo tocaron ahí, y me puse a trabajar entonces muy conjuntamente con uno de los saxofonistas estudiantes que había tocado mi cuarteto, y para él escribí aperturas, que es como la primera pieza que considero mi primera obra ya formada, en cuanto a mi estilo, para saxofón alto y percusión, la escribí para él y para un percusionista costarricense que se llama Olman Piedra.

Orador 1

La primera obra que mencionó, ¿se llamaba 90 segundos o duraba?

Orador 2

Duraba 90 segundos, la primera obra se llama Scrama Sax, que me gustó el título porque acaba con sax, pero Scrama Sax era una espada corta que usaban los sajones, y como la pieza era cortita, me pareció un título apropiado.

Orador 1

Bueno, la pregunta que sigue es cómo llega el saxofón a su vida como compositor, por lo que dijo anteriormente llega por la universidad, porque tuvo que componer para el cuarteto de saxofones, ¿correcto?

Orador 2

Correcto, sí.

Orador 1

Ahora, acerca de la obra, si quiere me puede hablar de las tres, yo tengo en la investigación que realicé, tengo tres obras de usted. Son Aperturas, Encuentros y Alucinaciones, exacto. ¿Hay otra?

Orador 2

El primer cuarteto que escribí, Scrama Sax, que lo considero un cuarteto de estudiantes todavía, aunque tiene sus momentos, era como muy influenciado por Shostakovich en ese momento, pero ya Aperturas, que es de la cual quería hablar, le puse Aperturas porque esa pieza me abrió un mundo un mundo compositivo del cual me he aprovechado hasta ahora.

Primero fue la primera pieza que escribí cuando llegué a Chicago a comenzar a hacer mi doctorado, así que ya había tenido seis, siete años desde que comencé en mis estudios formales de composición y ya me sentía un poco más confiado en lo que estaba haciendo, ya como manejaba un poco mejor, tenía más experiencia, no había tenido como mis altibajos composicionales, pero siempre estaba buscando algo que me diera como un estilo propio. Uno siempre dice que los compositores jóvenes están

buscando su voz y algo así era el caso conmigo y entonces para esa pieza, cuando me la comisionó Jeff, el saxofonista este que mencioné antes, lo único que sabía que quería hacer era algo con multifónicos porque para mí eran misteriosos. Como pianista comprendo, obviamente la física entre dedos y teclas es obvia, viendo a alguien que toca cuerdas, de nuevo es obvio la interacción entre dedos y cuerdas, pero los instrumentos de viento eran un misterio y lo siguen siendo en parte.

Toda esa manipulación de la embocadura, ¿cómo se dice eso en español? De la embocadura, así se dice. Para mí era inaccesible, no tenía idea cómo se hacía eso, entonces me compré el libro de los múltiples sonidos del saxofón, se llama el libro de Kean See, que es un tomo que tiene un listado grande de multifónicos para el soprano, el alto, el tenor, el barítono y me di cuenta que había varios que estaban relacionados, que había como una quinta y una séptima o una cuarta aumentada y una séptima menor, o una sexta menor y una séptima menor encima, que había como la configuración de varios multifónicos era similar, entonces agarré como tres o cuatro grupos de esos y agarrando las notas que salían de esos multifónicos armé varias escalas artificiales, no son escalas diatónicas, pero eso me dio un material melódico armónico con el cual trabajar que era mío, que no lo tenía más nadie y eso salió, lo parió literalmente el saxofón y por eso me sentí que esa pieza logré algo que no hubiera podido lograr en cualquier otro momento y no era una idea original, no era que yo era el primero que hacía algo así, pero sentí cierto como orgullo en haber llegado a ese a ese punto por mi cuenta y eso me dio de nuevo cierta confianza, cierto impulso en cuanto a cómo usar la música que sale de los instrumentos para escribir para ellos y no sólo el saxofón sino cualquier instrumento con el cual trabajaba, con el cual he trabajado desde entonces, ese ha sido mi mi objetivo y además la pieza me quedé muy complacido con esa pieza, fue algo que dije como que ok, esto es una dirección una dirección que puedo seguir y el hecho de que el saxofón fue el instrumento que me abrió esa puerta, me ligó para siempre con el saxo, es uno de mis instrumentos favoritos y hasta el caso que ya cuando me gradué de Chicago decidí hacer alucinaciones, fue mi disertación de graduación y para mí fue obvio, abrí este capítulo de mi vida con el saxofón, voy a cerrarlo con cuatro Así que si hay un linaje entre esas dos piezas es eso.

Además de que hay cierta relación en la técnica que usé para extraer el material. Pero Aperturas me mostró un camino.

Orador 1

Me repite, fue encargada por su profesor.

Orador 2

No, esa fue encargada por uno de los saxofonistas que tocó mi cuarteto cuando yo estaba en Ohio. Yo tenía el cuarteto ScramaSax, que era un movimiento chico de 80-90 segundos. Cuando llegué a Ohio, como había este estudio de saxofonistas todos fabulosos, pensé ¿por qué no hago una expansión de esto y le añado dos movimientos más?

Entonces hablé con Marilyn, mi profesora, y ella me dijo tienes que trabajar con estos cuatro. Te la van a tocar muy bien. La preparamos como una semana, dos semanas, algo así.

Y Jeff, que era uno de los que estaba tocando ahí, que es un saxofonista excelente, me dijo Oye, me gustó tu cuarteto. Olman, que era un percusionista costarricense que estaba haciendo su doctorado ahí, me dijo Olman y yo trabajamos mucho. ¿Por qué no nos escribes una pieza para saxofón y percusión?

Eso ya fue cuando yo estaba terminando mi maestría. Le tomé la palabra y cuando llegué a Chicago comencé a escribirla. Fue súper grato también porque yo se la mandé ya terminada.

Y a los tres días me mandó una grabación de ellos ensayando, pero la tocaron de cabo a rabo. Qué bien. Y entonces la escuché y escuchándola ya entonces pude editarla un poco y quitarle una sección que no funcionaba, acortar una cosa.

Y me dijo esto está bien difícil, es altísimo si no lo escribes así. Así que tuve tiempo de corregir y de editar y mandársela de vuelta. Y ya cuando la tocaron en vivo, yo quería morirme de la felicidad.

Orador 1

En su página hay una grabación, me parece que es en su página que hay una grabación de apertura.

Orador 2

Sí. Aperturas está en mi página de Soundcloud, pero no está en mi página personal andrescarrizo.com. Porque no cabía, pero está en mi Soundcloud.

Orador 1

Entonces sí fue el saxofonista. Antes de continuar, el tiempo se me está acabando. Si se termina, si se puede volver a conectar.

Igual ya estamos terminando. ¿El apellido del saxofonista? Y si me puede mandar el nombre de los cuatro, si se acuerdan.

Orador 2

¿De qué tocaron el Skarma Sax? No. De ellos no me acuerdo.

Me acuerdo de Jeff. De uno que se llamaba Sean Pattayanikorn, que también después tocó Aperturas. Estoy en contacto con el tercero.

Él vive en Austria ahora, pero su nombre se me escapa ahora. Y el cuarto era un saxofonista griego, del cual no volví a saber. Probablemente regresó a Grecia y está trabajando allá, pero perdí el contacto con él.

Orador 1

Ok, pero el de Aperturas, entonces sí tiene el nombre de...

Orador 2

Sí, él es Jeff Heisler. Te lo acabo de mandar a tu página de Instagram también, por el chat. Y el enlace a la grabación.

Te puedo mandar la partitura también, si te interesa.

Orador 1

Sería maravilloso.

Quería preguntar algo más de la obra. Entonces, ¿la obra tiene alguna idea, algún... no sé, ¿qué quería reflejar?
Por decirlo así, inspiración o algo así.

Orador 2

Esa obra no tenía un programa externo. Esa música sencillamente salió. Fue una combinación de esas ideas que salieron de los multifónicos, de armar escalas artificiales a través de eso.

Por un lado, y por otro lado, yo sabía que Olman tocaba congas súper bien. Así que fue como una... Lo que salió fue algo como ritual, ritualístico.

Donde yo me conecté con las técnicas de conga latina y lo hablé con él también mucho, de los golpes que se les dan a las congas y los diferentes sonidos que puede hacer, cómo se le pega el borde con el borde de la palma de la mano, con los dedos en el centro, con los dedos en el borde, y cómo sacarle diferentes sonidos. Y de ahí salió algo como, no sé, proto-caribeño con saxo. Y cuando acabó, cuando estaba llegando al final de la obra, decidí como...

Quiero revelar, quiero mostrar las cartas que he estado usando, pero de una manera encubierta. Así que lo que hice fue como una coral, de nuevo, así a lo Bach, de los multifónicos que usé, de los cuales saqué las escalas. Así, desnudos, pero con quintas o cuartas en el vibráfono, en los arcos.

Porque me pareció que la combinación de sonidos era linda. Y eso para mí es uno de los... Sigue siendo uno de los momentos más gratificantes que he escrito porque me ha ganado mucho el resultado.

Orador 1

El año del estreno de la obra, ¿y dónde?

Orador 2

Eso se estrenó en el, la escribí en el 2007, y se estrenó creo que, en noviembre del 2007, en Ohio, en Bowling Green, Ohio, donde estudié. Que queda como a, no sé, cuatro horas de manejo de Chicago, que en Estados Unidos cuatro horas no es nada. Así que yo manejé, me quedé ahí una noche, no recuerdo ni con quién me quedé, con un amigo.

Ensayé con ellos un día, mi concierto fue la noche y me regresé al día siguiente. Fue muy positivo el haber estado tan de cerca con los, con los que iban a tocar la obra, pues a la hora de hacerla, no solo como entregarla y ya, pues. Sí, sumamente.

Es súper gratificante como, esa conexión que uno forma con un músico, cuando un músico de verdad le ha dedicado tiempo a, tiempo y energía y enfoque y amor a la música que hizo uno, ¿no? Como por ejemplo eso de que les envié la partitura y a los pocos días me mandan una grabación así casi perfecta de vuelta. Pues, o sea, estos tipos se están fajando, y eso es súper gratificante porque todos sabemos, todos somos músicos, ¿no? Bueno, está bien, es otra energía, pero cuando tú ves que hay interés, que hay pasión, así sí es rico.

Orador 1

Me imagino que sí.

¿Planes a futuro? Como compositor, ¿tiene, no sé, el saxo en algún plan cercano?

Orador 2

El saxofón, la guitarra y el arpa siempre como que rondan mi vida, siempre reaparecen. Tengo tiempo de no tocar, de no escribir para el saxo específicamente, pero estoy seguro que saldrá algo ya. Pero yo ahora me mudé a Colorado hace como tres años. Mi esposa también es música y ella y yo enseñamos acá en Colorado College. Y acá formé un grupo con músicos locales, que somos piano, guitarra eléctrica, flauta y voz. Y la verdad que mis energías compositivas están bastante dedicadas a lo que estamos haciendo juntos.

Pero también me invitan como parte del profesorado a festivales y acabo conociendo a estudiantes fabulosos o músicos con los cuales acabo trabajando. Estoy escribiendo una pieza para un cellista japonés ahora, que de nuevo es súper gratificante porque se la mando y me mandan comentarios a los pocos días. Y ese cómo, dame que te doy, es súper sabroso y súper estimulante.

Orador 1

¿Dónde se pueden conseguir sus obras?

Orador 2

Me escriben. No, mentira. Es verdad, me pueden escribir y yo se las mando.

Me publica Cayambis Music Press, que es la misma editora que trabaja con Carlos Camacho y está radicado en Virginia. Y el año entrante pensamos sacar nuestro primer disco, mi grupo y yo, que nos ganamos un fondo para eso. Qué bueno.

Orador 1

Felicidades por eso. Gracias. Bueno, ya para concluir, bueno creo que tengo la información.

No sé si me quisiera hablar algo rapidito acerca de las otras dos obras, si fueron encargadas o lo hizo porque en el momento le quiso componer para saxofón.

Orador 2

Fueron como encuentros. La escribí para Jeff también, el mismo que me comisionó Aperturas, y fue en la premiere de Aperturas.

Él estaba tocando entonces. Él tenía el dúo con Olman y tocaba también en un trío con una pianista fabulosa que se llama Yicheng Ye, que ahora es su esposa, y con una percussionista que tocaba marimba. Y Isabel, la marimbista, y Yicheng se me acercaron después y me dijeron, queremos que escribas para nuestro trío.

Y dije, perfecto. Y con esa obra hice algo que jamás he vuelto a hacer, pero me parece que el resultado quedó bien, que era algo más teatral. Tenía un juego de luces, a veces los músicos tocaban tras bastidores, y había como un juego de luces para, si el músico estaba en escena, solo se alumbraba a ese músico, y si un músico estaba fuera de escena, entonces se prendía la luz cuando él o ella estaba tocando, pero había como ese tipo de cosas.

Y para Alucinaciones, fue mi disertación, y yo siempre había querido trabajar con un cuarteto de Chicago que se llamaba Anubis, que lo lideraba Ryan Munsey, que es un saxofonista que murió tristemente el año pasado, era joven de mi edad, y el grupo de Ryan era fabuloso, y ellos estuvieron de acuerdo. Yo me acerqué a Ryan y le dije, me

encantaría escribir para ustedes, y me dijo, dale. Y yo después traje a Ryan, él vino a Panamá, yo hice un festival hace como 10 años, que se llamaba Música Arte, y Ryan fue uno de los músicos que vino a tocar acá, o allá.

Orador 1

Ok, excelente. Bueno, creo que eso es todo, y bueno, darle las gracias por su tiempo, por conceder esta pequeña entrevista, que me va a apoyar mucho en mi trabajo.

Orador 2

Ojalá te ayude, y gracias a ti por el interés en lo que hago.

Orador 1

Claro, siempre es muy importante para nosotros, creo yo, por lo menos ahora en toda esta investigación. Yo no tenía tema en sí, y no sé, un día la curiosidad, creo que alguien me preguntó, dije, pero y para saxofón, ¿en panameño qué hay? Y yo dije, bueno, creo que después de Roque Cordero no hay nada.

Orador 2

Claro, los soliloquios, o el soliloquio.

Orador 1

El soliloquio, y eso me dejó con la intriga, y bueno, ahí salió el trabajo, y después investigando, me doy cuenta de que hay bastantes obras, pero en Panamá, creo que son muy pocas las que se han tocado hasta hoy. Yo espero algún día presentar alguna de sus obras, y ahora investigando, y eso que tenemos tanto que explorar aquí, por lo menos los saxofonistas aquí estamos muy interesados, la escuela está avanzando, y estamos más como en el área, por lo menos en la universidad, en el área clásica, en el área educativa, y eso, pero estamos muy fuera, y la verdad no veo como un interés por lo propio, por tocar lo que tenemos aquí. Así que yo espero en un futuro no tan lejano, tocar obras panameñas, de compositores panameños, la verdad sí sería muy gratificante para mí.

Orador 2

Bueno, si en algo te puedo ayudar, cuenta conmigo. Y te iba a decir, no creo que tenga tu email, pero si me lo mandas por Instagram, yo te hago llegar la partitura.

Orador 1

Ah sí, perfecto, yo se lo mando por Instagram, yo le mando el correo. Y muchísimas gracias, gracias por su tiempo, por todo, gracias.

Orador 2

Gracias a ti María, cuídate. Igual.



Comunicación personal con el compositor Élcio Rodrigues de Sá realizada personalmente el 17 de abril de 2024

Orador 1: Entrevistadora María Gómez

Orador 2: Entrevistado Élcio Rodrigues de Sá

Orador 1

Para dar inicio con esta entrevista, vamos a hablar con el profesor Élcio Rodrigues de Sa. Para comenzar, quiero darle las gracias al profesor por aceptar esta entrevista, que busca información acerca de los compositores panameños que han hecho obras para saxofón en el formato que sea. Esto para mi trabajo de grado, para optar por el título en licenciatura en bellas artes con especialización en instrumento orquestal saxofón.

Muy bien, como primera pregunta, ¿Quién es Élcio Rodrigues de Sa?

Orador 2

Se puede ver sobre varios aspectos. Soy un viajero, nací viajando, soy migrante dentro de mi propio país de origen.

Mi familia se ha mudado a un país muy grande, como ustedes saben, y yo fui migrante toda la vida. Viajé bastante dentro del país. Después pasé muchos años en el nordeste de Brasil, en Bahía, donde estudié en la Universidad Federal de Bahía, en la Escuela de Música de la Universidad.

Tuve un previo en el instituto, también estudié en el instituto. Me dediqué a la música y a la vez a teatro y fotografía. Son cosas que yo hacía a la vez, solo después de que me concentré profesionalmente en la música.

Después de que me gradué, viajé a África, trabajé allí unos cuatro años y medio. Luego volví a Brasil y entré a la universidad como profesor. Después, después de unos años, vine a Panamá y desde ahí no he salido más de aquí como mi base de vida.

Ya soy naturalizado en Panamá. Hace mucho tiempo. Con mucho orgullo.

Tu pregunta tiene muchas posibilidades, ¿no? Yo tengo que ver por qué lado voy.

Orador 1

Mi profesor asesor es el profesor Miguel Araúz. No sé si lo recuerda. También le dio clases a él.

Y él me comentó, cuando yo le presenté, le propuse mi tema de investigación y estuve en la investigación de los compositores. No lo tenía contemplado y él me mencionó y me dijo, es panameño, así que también se incluye.

Orador 2

Bueno, gracias por incluirme. Yo realmente pensé en eso, ¿no? Eso tiene que de cierta manera constatar, ¿no?

Porque no es lo mismo para efectos, ciertos efectos, la persona haber nacido o haberse naturalizado. Son cosas que tienen su matiz. Yo sé, por haber viajado a cierta cantidad de veces, yo esto para mí no tiene la más mínima importancia.

A mí lo que me preocupa es qué persona tengo delante de mí. O sea, qué tipo de... a mí es lo que me guía.

¿De dónde nació? ¿Dónde? No, eso no tiene nada que ver.

Claro, te crees en un lugar y te cargas a ser parte de uno, a dónde vayas. Pero eso era importante si había algo ahí. No me tenía contemplado y eso no me iba a preocupar al más mínimo, ¿sabes?

Pero yo ya tengo un corte de muchos efectos, si era. No depende de si me quieren o no. Esa es una cosa que se impone por la vida.

Convivo con eso muy bien y definiendo los colores. Sí, yo definiendo. Si voy ahí, voy a la lucha.

Que no me provoquen.

Orador 1

Bueno, siguiente pregunta. Sus inicios en la música.

Orador 2

Mis inicios en la música, yo comencé como muchas personas empiezan informalmente. Siempre desde el punto de vista de hacer, yo aprendí a tocar guitarra popular con amigos, con colegas que tocaban más que yo. Lo aprendí, fui tocando y fui siempre queriendo superarme, superarme, superarme.

Siempre no estaba satisfecho. Aprendía dos acordes, quería dos más. Aprendía una canción, quería dos más.

Y así fue mi inicio. Con el tiempo empecé, me gustaba inventar mis propias canciones. Hasta era un poco necio en eso, porque iba a todos los lugares y quería tocar primero las mías.

Entonces era medio necio, ¿no es así? Un cabezón, como dicen por ahí. No, pero era mi manera de comunicarme con el mundo, con las personas y expresarme.

Entonces, fue informalmente. Y así informalmente, en mi época había muchos festivales estudiantiles. Yo participaba en la secundaria y festivales estudiantiles dentro de la ciudad, de la provincia.

Entonces, mi contacto con la tarima fue temprano, en mi adolescencia. Y cuando llegó un cierto momento de mi vida, yo tenía que posicionarme. Yo estaba tocando con bandas, era un músico popular de oído, tocaba de oído y todo.

Y fue creciendo el trabajo, proyectando. Yo estaba invitando músicos para tocar conmigo, con otras bandas. Y músicos que leían, tocaban en la orquesta sinfónica, músicos que iban a ensayar, hasta aprender de memoria.

Las cosas de tocar todo un programa de memoria, ¿no? Los músicos más profesionales no querían estar ensayando para aprender de memoria. Yo dije, bueno, dame mi parte, que yo voy a tocar con tiempo.

Para estar ahí ensayando toda la tarde, yo no voy. Eran músicos que ya eran profesionales, yo era amateur. Entonces yo dije, ¿sabes qué?

Yo ya quería aprender a escribir música porque ya quería tener las cosas registradas para tocar. Y ese fue el motor que me hizo, definitivamente, aprender la teoría musical, la teoría de la música para escribir. Entré en el Instituto de Música.

Hice un curso pre-universitario, son tres años del Instituto de Música. Era el Instituto de Música de la Universidad Católica de Salvador, en Bahía mismo. Y ahí aprendí las herramientas básicas de escritura musical.

Después de un tiempo, ya no estaba, o sea, no bastaba, no alcanzaba todo. Yo había interesado en otras cosas y quería escribir para otros grupos más amplios y faltaba información. Y yo entré en su examen para la universidad.

Entré en composición y yo acabé escribiendo mis músicas. Para entrar en la universidad, usted ya tiene que saber escribir música y tiene que tener música escrita ya. O sea, no entra para aprender.

En la universidad ya entra para pulir lo que usted aprendió. Incluso esa escuela fue la primera escuela superior de Brasil. Es una escuela fundada por compositores, tienen un foco en la creatividad muy grande.

Y ahí yo empecé a estudiar composición. Era un curso de larga duración, son seis años. No es un curso de dinero, son cursos muy intensos, muy completos.

Y ahí fue cuando desarrollé mis herramientas. Para decidir estudiar ahí en la escuela, yo fui ver un concierto de música de compositores de Bahía, de compositores académicos de la universidad. Y el primer concierto para mí fue decisivo.

Para mí era una locura muy grande lo que estaba haciendo. Era pura música contemporánea y yo no estaba acostumbrado a verla. Pero cuando yo la vi, eso fue lo que yo quería.

La libertad completa, la música completamente libre. No siempre es libre así, pero era libre. Entonces yo dije, wow, es con esas personas que yo quiero estar.

No con esas banditas tocando en la noche y haciendo shows. No me sirve más, yo no quiero eso aquí. Entonces era mi participación, tuve profesores de cierto peso dentro de la música brasileña, premiados y todo.

Música contemporánea. Y mi vida parecía abrirme un panorama completamente nuevo. Y eso fue mi inicio en la música.

Fue más o menos eso. Yo fui dejando de ser cantautor como era lo que era y fui pasando a ser solo compositor y a escribir más. Y fui dejando de tocar también.

Yo tocaba bastante. La gente me contrataba para acompañarme en grabaciones y en conciertos. Yo iba y pasaba una o dos veces en la música y ya la sabía toda.

Las canciones tienen una secuencia de acordes muy obvia. Entonces yo aprendía y salía limpiando, haciendo contracantos y esas cosas todas. Y fui dejando de hacerlo porque ya no me satisfacía.

No procuraba eso de nada, no me satisfacía. Artísticamente yo quería más que otra cosa. Y ahí fui probando otras cosas nuevas.

Conocí músicos impresionantes. Nosotros trabajábamos con microtonos, trabajábamos con postonales. También estudié toda la historia de la música desde sus orígenes.

Fue un estudio muy completo. Lo digo tranquilamente. Saben exactamente lo que es. No estoy enchufando nada. Fue un estudio muy completo. Hasta manejar orquestas sinfónicas con coros y todo, con composición.

Entonces eso fue muy fuerte para mí. Y después fui comprobando poco a poco que esa formación fue para mí decisiva. Qué bueno que tuve la suerte de vivir en una ciudad cerca.

Vivía a dos cuadras de la escuela de música. Era una de las mejores escuelas de música del país. Yo vivía a dos cuadras.

Iba caminando y me acordaba con el café en la boca. En ese aspecto fui privilegiado.

Orador 1

Ok. Bueno, profesor. Una pregunta que tenía aquí era cómo y cuándo llega la composición a su vida.

Por lo que me comentó anteriormente, cuando aprendió a tocar guitarra popular, también ahí ya empezó a hacer sus propias canciones, y usted misma las tocaba. ¿Así llegó la composición?

Orador 2

Sí, desde el punto de vista, como dices, del trabajo musical espontáneo, sin preparación académica, sin conocimiento técnico, simplemente por imitación.

Yo veía que hacían otros y trataba de hacer una cosa parecida, aprovechando. Ah, el tipo inventó una nueva manera de hacer tal cosa. Yo iba e imitaba también, trataba de hacer diferente, pero en realidad era una imitación diferenciada, ¿no?

Se llama imitación diferenciada. Fue así como empezó la cosa. Cuando empecé a estudiar en la universidad, yo ya estaba viendo, fui dándome cuenta de que composición era una cosa muy distinta, era una cosa a otro nivel, y lo que yo hacía antes nada más era que también se puede considerar en ciertos aspectos una composición popular, música popular, espontánea.

Y la otra que yo estaba aprendiendo a hacer, las personas se acostumbran a llamar como académica, ¿no? Pero una vez que tú aprendes bien lo académico, tú no puedes separar eso, no lo clasificas así, solo para el efecto de aclarar lo que se hace, no para aclarar. Hoy en día yo no agarro la guitarra y voy tratando de hacer un verso y una idea y tratar de montar una canción, yo no hago más este tipo de trabajo, porque no me satisface.

Yo ya trabajo en un nivel, yo casi ni agarro la guitarra, no sé, ¿será que funciona así mismo? Ah, sí, sí, y sigo escribiendo, y voy hablando. No tengo, como música popular, yo tenía que estar tocando y repitiendo y cambiando, era un trabajo muy, como se dice, esculpido, ¿no?

Nota por nota. Ahora ya, por el dominio técnico, yo ya puedo dar un salto para el técnico de trabajo, ¿no? Trabajo mejor así.

Orador 1

Ok, me faltó preguntarle, ¿aprendió a tocar guitarra como a qué edad?

Orador 2

Depende, cuando se pregunta si aprendía a tocar guitarra, yo charrasqueaba la guitarra, ¿no? Yo charrasqueaba con los amigos, eso es lo que yo hacía durante mucho tiempo.

Aprendía a tocar con técnica, ¿no? Cuando entré en el Instituto de Música Católica, yo tenía un profesor de guitarra, todavía está vivo, Josmar Assis, profesor Josmar Assis, y él, de vez en cuando nos comunicábamos y todo, está bien mayor y todo, pero él también, y él tocaba música popular y música clásica. Él era una persona así y me enseñó, me agarró de la base y me enseñó, los dedos se ponían así, la mano así, etc.

Y me fue dando la primera formación. Entonces, edad, déjame ver, edad, edad, 17, 16, por ahí, por ahí estaba. Estaba entre los 16 y los 17, por ahí.

Y fue cuando estaba estudiando música para aprender a tocar guitarra en serio. Y ya yo, cuando entré a estudiar música en la Universidad, en el Instituto de Música de la Universidad Católica, el Instituto de Música, yo ya era una persona que subía al palco regularmente en los mejores teatros de Bahía. O sea, yo me paraba a cantar, cantaba todo, en la ciudad, algunas personas del medio cultural, artistas que me conocían, me saludaban, y me decía, ¿cómo está la guitarra?

Y yo decía, bien, chévere. No sabía ni quién era quien estaba hablando conmigo, pero era esa cosa así, ¿no? Entonces, yo dije, jajaja.

Y después, cuando fui a estudiar música en serio, yo dije, no, eso está, eso, eso va a quedar dando vueltas y mudas aquí. Haciendo esto, yo no, no, yo quiero más. Y mi papá también me dijo una vez, si tú querías realmente estudiar música en serio, él no quería, ¿no?

Mi papá era ingeniero, y su grano aquí fue fuerte oposición a eso. Pero cuando él vio que no podía y yo no me cambiaba, él dijo, bueno, si tú quieres música, realmente ve a estudiar en serio, ¿sí? Déjate de estar por ahí con la guitarra abajo del brazo todo.

No dijo así con esa palabra, pero era eso que él quería decir. Porque eso es más bohemio, eso es más, trata de estudiar en serio música y tal. Él me dijo, sepárate.

Y solo fui a aceptar, solo fui a aceptar con mi carrera. Cuando mi propio profesor de composición, el suizo Ernest Wittmann, dirigió música mía en concierto. Él dirigió música mía.

Ah, y mi papá dijo, bueno, si Wittmann está dirigiendo música de ese pelado, en algo debe estar, en algo debe estar. Pero bueno, pues yo empecé así a los 16, 17 años. Yo empecé a estudiar guitarra como estudiar, ¿no?

No, pero charrasqueaba nada más. Hasta ahí solo charrasqueaba. Manera de decir popularmente, ¿no?

Orador 1

Su repertorio compositivo, ¿cuál es su repertorio compositivo?

Orador 2

Bueno, en síntesis, yo tengo música para instrumentos solistas, para cámara, grupos de cámara. Tengo para coros, coros y acompañamiento.

Para orquestas de cámara, para orquestas sinfónicas. Músicas, estoy hablando desde el punto de vista de la música, del instrumento, ¿no? Del material.

Pero dentro de eso que estoy hablando, con ese material hice mucha música para teatro. Mucho antes de graduarme, yo hacía música para teatro. Música para teatro, música para grupos de danza y algunas películas, algunos cines, generalmente cortometrajes.

No hice largometrajes, no hice cortometrajes. Pero bueno, música de cine, mi currículum. Todo eso yo he hecho, y también he integrado música multidisciplinaria.

Música con teatro, con danza y con artes visuales. Todo eso en un solo trabajo. He hecho eso con un grupo.

Claro, teniendo un director de teatro, un artista plástico, y trabajamos juntos haciendo el trabajo. Es una de las cosas que más me gusta, justamente, trabajar con escena. Es fantástico.

Aquí hice algunos trabajos, de cierto peso, pero después las cosas se hicieron un poco difíciles. Y yo me fui alejando por no encontrar proyectos a mi gusto. Y ya, eso es.

Orador 1

Ok. ¿Cómo llega la idea de hacer algo para saxofón?

Orador 2

Es muy simple. Yo siempre trabajé con lo que tenía en la mano. Nunca he trabajado para marimbas africanas si yo no había estado en África todavía.

El saxofón estaba por ahí, pero yo no tenía con quien trabajar. Nadie me llamaba. Ningún saxofonista me decía, vamos a tocar juntos ocasionalmente.

Entonces, yo he sido siempre muy práctico. No tengo música en la gaveta. Solo una. Solo una y no siquiera está totalmente guardada porque ya fue leída en público. Pero yo trabajo con lo que hay. Cuando hice mi primer grupo de cámara, cuando estaba entrando a la universidad, yo tenía un colega que tocaba saxofón.

Le dije, ¿por qué no tocamos juntos? Vamos a hacer un grupo. Entonces tenía flauta, saxofón, cello y guitarra.

Ese fue mi primer grupo de cámara. Entonces, yo empecé a trabajar con... Este grupo no duró muchos años.

Hicimos algunos conciertos, algunas piezas. Luego, un colega viajó y otro murió. Bueno, era así.

Era una flauta, saxofón, cello y guitarra. Empezó como un trío. La persona que tocaba el saxo tocaba también el cello.

Después, esa persona tuvo que viajar para Río y yo me quedé y tuve que llamar a otra persona. Entonces, quedamos un cuarteto como tenía. Flauta, saxofón, cello y guitarra.

Y el cellista era panameño. Después de este paso, ¿será? Mi colega de mi grupo de cámara, un panameño que estaba estudiando allá, era Jaime Ledezma Bradley, el hermano del director de la sinfónica.

Fue mi colega. Estudiábamos en la misma promoción, más o menos.

Y tocábamos juntos. Yo conseguía, como se dice aquí, la chamba para él. Él estaba ahí como estudiante.

Yo también, pero él salía de la chamba y yo decía, ¡Hey, Jaime, vamos! Y él tocaba conmigo y éramos muy amigos. Y él estudiaba cello y composición también.

Eso, las dos cosas. Y bueno, fue así que yo escribí para mis primeros tríos, o cuarteto de tríos incluyendo el saxofón. No era para el saxofón solista.

Esas músicas eran músicas dentro de un formato de melodía acompañada. Básicamente, eran melodías, música tonal. Intermedio, eran canciones instrumentales. Vamos a ponerlo así. Pero ya dando un trabajo instrumental que superaba el nivel de canción. Porque la canción tiene un formato que se apega a la letra y yo con sonidos. Yo podía flexibilizar las ideas. Tenía una idea sonoramente más flexible. Pero aun así, eran músicas que quedaban dentro de ese rango de melodía acompañada.

Esas fueron las primeras piezas que hice con el saxofón. Y después no tuve más oportunidad de trabajar con el saxofón. Esa fue mi oportunidad.

Después que terminé el trío, porque cada uno tenía que seguir su camino, no daba para seguir manteniendo un grupo así. A veces conseguimos proyectos con una

entrada de dinero, pero ese tipo de trabajo no se mantenía mucho tiempo. Solo vine a componer para el saxofón muchos años después, aquí en Panamá.

Con un cuarteto de saxofones que escribí. Con la idea de montarlo. Y yo mismo nunca pude montar todos los cuatro movimientos.

Se llama Cuatro Cantos y cada uno es un canto. La pieza que es mi pieza de mayor... ¿Cómo se dice?

La pieza con los objetivos más grandes musicalmente, artísticamente más ambiciosos para el saxofón. Cuatro Cantos. Fue leído algunas veces en la universidad.

Hicimos un par de movimientos de una vez, porque el cuarteto no tenía la disponibilidad para aprender todos los cuatro movimientos. Entonces se tocaron dos movimientos en un concierto de cámara. Un concierto que hice en la universidad, con música mía.

Y después tocaron en Estados Unidos. La profesora Cindy Cripps viajó a Estados Unidos y llevó mi cuarteto. Y tocaron allá en un festival de saxofones.

Y mi música fue tocada en Estados Unidos. Sin mayor trascendencia ni nada, pero fue tocada completa allá. Y aquí un cuarteto con el profesor Moisés Hernández.

Él grabó, tocó en el Instituto Nacional de Música en Vivo. Y yo lo tengo grabado. Un movimiento.

Un solo movimiento. Y está en mi YouTube. En mi YouTube tengo mi página.

Entonces lo tengo ahí abierto. Este es el tercer canto. Canto 3 de cuatro del cuarteto. Este movimiento está grabado. Es una grabación un poco casera. No es una grabación profesional.

La imagen no es de las mejores. Pero se ve. El cuarteto se escucha bastante bien.

Es un movimiento. Es el tercer movimiento. Es un movimiento con una técnica netamente contrapuntística.

Yo realmente tengo una tendencia muy grande a trabajar de manera contrapuntística. Varias melodías combinándose a la vez. Es algo que uso mucho.

No digo que es mi técnica, pero lo uso bastante. Cuando me doy cuenta, ya estoy entrando en esto. En esa manera de trabajar.

Yo voy cantando una cosa, cantando otra. Y voy cantando junto. Esta pieza está basada en un tema.

Muy pequeño. Un tema muy pequeño. De un punto para el medio.

De Tonito Rudas. Una vez fui con mi esposa a entrevistar a Toñito Rudas.

No recuerdo el contexto, pero tuvimos que entrevistarlo. Entonces, grabamos ese material. Lo escribimos.

Y me encantó el tema. Ese es el punto. Y yo dije, voy a hacer algo con eso.

Y cuando estaba haciendo el cuarteto, yo dije, voy a hacer un movimiento lento con ese punto. Porque el punto es un poco más lento que las otras partes. Una danza lenta.

Y yo lo hice todavía más lento. Lo hice todavía más lento. Y quedó ese canto así.

Hasta hoy me emociona cuando lo escucho. Me tocan las fibras. Porque la gente no se asocia con el punto.

Porque la imagen del punto que usted tiene. Es tocando la mejorana. Tiene aquella concepción folclórica.

Muy marcada. El punto es eso. Para mí es basado en un punto.

Pero ya no es más un punto. Hay un canto que suena más. Suena más que un punto.

Pero yo lo hice en homenaje a él. En homenaje a Toñito Rudas. El folclorista Toñito Rudas

Yo creo que él ni lo sabe. Pero bueno, ¿qué va a ser? En homenaje a Toñito Rudas. ¿Por qué? Porque me pareció que era una persona que merecía... Que uno...

Es aquella cosa que te dije al inicio de la entrevista. Estar atento a lo que tienes alrededor de ti. A las cosas de raíz.

A las cosas que las personas hacen espontáneamente. De una cultura. Pero hay que poner atención en eso.

Porque esa energía es una energía primitiva. Primitiva en un sentido de menos que otra. En un sentido es la energía...

Con mucha fuerza que nace dentro de los seres. Como una respuesta cultural a su grupo humano. Entonces eso tiene una fuerza.

Y debe ser reconocida por una persona. Y debe ser alimentada. No solo para que se siga haciendo.

Para que los académicos... Vayan, estudien, aprendan. Y traigan eso para su música. Entonces eso es muy importante. Ya se hace bastante en Panamá. Pero cuando llegué aquí no pasaba mucho.

No pasaba. Llegué aquí en 1993. Y...

No pasaba mucho. Había una cierta separación en esas cosas. Salvo algunas excepciones.

Orador 1

¿Fue estrenada completa en Estados Unidos?

Orador 2

Así es.

Orador 1

¿Pero se realizó dos movimientos antes, en la Universidad de Panamá?

Orador 2

Exactamente. Y además esa presentación del cuarteto. Con el profesor Moisés Hernández.

Que ahora no sé el nombre. Estaba ahí el profesor Iván Navarro. Estaba tocando ahí también.

No recuerdo el nombre de todos. Lo tengo por ahí apuntado. Entonces ellos lo tocaron en el instituto.

En un concierto de profesores y estudiantes. Tocarón ahí y grabaron. Y tengo ese video grabado.

Lo puse en mi YouTube. Para que la gente pueda ver. Está abierto.

Cualquier persona puede ver. Otra cosa que tengo...

Orador 1

¿Se acuerda de los nombres? De los que lo tocaron la primera vez en la universidad.

Orador 2

No. No, porque eso fue un concierto con mucha gente. Y cada profesor responsable tenía que darme los nombres de todos.

Y yo no sé si tengo eso ahí. Yo sé que el profesor responsable fue el profesor Ibrahim Merel. Él fue el profesor que juntó el cuarteto para tocar.

Y decidieron tocar dos movimientos de la obra. Nada más. Y lo tocaron.

Orador 1

Por casualidad, mi asesor no estaba en ese cuarteto. Es que me parece que él me dijo que él había tocado una obra suya.

Orador 2

Solo puede ser esto.

Solo puede ser esto. Yo realmente no lo recuerdo. Ese día, yo no pude ver los ensayos ni nada.

Porque era un concierto entero. Casi dos horas de conciertos solo con obras mías. De todas maneras.

Fue una exposición de obras mías. Y yo llevé las partituras. Las coloqué en una mesa disponible para todos los que quisieran ver las partituras.

Entonces, tenía grupos vocales. Tenía grupos clarinetes. Tenía grupos saltimbancas. Era mucha gente. Entonces, yo no tenía control. No tenía todos los detalles.

Nunca tuve ningún colega, ninguna secretaria trabajando conmigo. Yo hice todo solo.

Entonces, usted puede imaginar la presión, la energía.

Entonces, ciertas sutilezas yo no pude cubrir. Y yo era el que presentaba. Yo era el que le daba la cara.

Subía bien a la hora. Va a tocar tal cosa. Entonces, era demasiado.

Usted puede imaginar que yo no tenía una infraestructura más profesional, más correcta. Como debería ser. Entonces, yo perdía los nombres de las personas.

Yo tengo que ir buscando el papelito del programa. ¿Dónde está? Esa era la realidad de la universidad.

Guardé todo lo que pude. Pero ese concierto fue muy complicado. Tenía grupos de guitarra.

Tenía una orquesta de guitarra. Un trio de guitarra. Dos.

Fue impresionante. La gente se apuntó. Yo pensé, bueno, voy a ver quién viene.

Y de repente el concierto estaba larguísimo. Un montón de gente. Fue bonito.

Por ahí tengo algunos materiales. Lastimosamente, no tengo los nombres de todos.

Orador 1

¿En qué año fue el concierto?

Orador 2

No te puedo decir eso. Yo puedo apuntar aquí y buscar el concierto. ¿Dónde está el concierto de mi música?

Tengo algunas imágenes de celular que algunas personas hicieron.

Son imágenes, grabaciones muy burdas. Que tengo para mí como registro. Pero jamás voy a poner.}

Para mostrar. Porque sé que no fueron trabajadas para grabación. Para el concierto, sí.

Para la presentación, sí.

Orador 1

Bueno, aquí ya le preguntaré.

Me imagino que el cuarteto que tocó la obra completa en Estados Unidos fue el cuarteto Dacapo. Porque en lo que llevo investigando, ese fue como el cuarteto que creó la profesora Cindy. Cuando estuvo acá.

Y ya anteriormente también me mencionaron que llevaron obras para un festival en Estados Unidos.

Orador 1

Ah, eso está ahí. Yo no me acuerdo, mira.

Y yo guardé. Ella me mandó la publicación para mi currículum como registro en un libro así. Un libro así.

Bien grueso. Con toda la programación del festival. Adonde estaba ahí.

Pero eso yo lo leí hace muchos años. Yo no me acuerdo más. Quién tocó y todo.

Porque son detalles. Y solo uno no va a buscar otra vez la información. Este catálogo debe estar en el depósito.

Yo tengo un depósito de la familia. Adentro tengo un poco de libros, materiales. Que yo no puedo tener en la casa.

No tengo más donde poner ese material. Tengo un par de cajas aquí. Tengo un par de cajas que deberían estar en el depósito.

Ya no cabe más nada allá. Y ese material está por allá. Y un día no va a servir para nada.

Porque son mis memorias. Son mis memorias de cosas que yo guardo para poder probar que efectivamente mi música fue tocada en tal lado. Si alguien duda de eso, yo tengo que buscar la información.

Pero yo no sé quién tocó. Lo siento mucho. Y no quiero herir a nadie con eso.

Pero realmente mi memoria no da para tanto.

Orador 1

Ok. No se preocupe.

Ahora, acerca de la obra. De cuatro cantos.

¿Qué me puede decir de la obra en sí?

Orador 2

Bueno, es una obra... ¿Qué te voy a decir? Es una obra de música para la época.

Era música realmente contemporánea. Es una música post-tonal. O sea, yo siempre trabajo...

Aunque cuando yo trabajo disque entre comidas a tonal, yo tengo siempre algún centro de referencia. O un centro tonal de referencia. Yo trabajo así.

Esa es mi manera de trabajar. Es una música avanzada, con ritmos difíciles. El cuarteto tiene que ser muy bien preparado para tocar.

Es una música retadora en técnica para tocar. Necesita un líder que lea muy bien para poder dirigir ese trabajo. Hasta el tercer movimiento, que es más lírico.

Es como la parte de relajación de la obra como un todo. Hasta ahí tienen sus desafíos. Que son justamente las entradas y los contrapuntos.

No son todas al mismo tiempo. No son cuadradas. Son descuadradas.

Son muchas limitaciones. ¿Qué te diría? Eso es, en síntesis, el trabajo.

Antes de esta reunión contigo, yo abrí la partitura. Seguramente ella me va a preguntar sobre eso. Entonces, eso es.

Los dos primeros movimientos son muy rítmicos. Es un trabajo rítmico con armonía avanzada. Yo trabajo con acordes de segunda y cuarta.

Con acordes de séptima. Realmente, muy poca triada aparece por ahí. Aparece hasta después.

Yo trabajo con los sonidos como objetos sonoros. Antes de hacer un movimiento, yo investigo algún material. Lo separo por afinidades de sonido.

Sonido. Es como esas notas. Estas dos notas tienen este tipo de intervalo.

Tienen un tipo de sonido. Y este otro tiene un tipo de sonido diferente. Entonces, yo los uso como contraste.

Los que tienen sonido asociado, yo lo uso como similitud. Entonces, yo creo un campo armónico específico para un trabajo musical. Separando materiales así.

Yo no pienso en tonalidades de sol menor. No pienso en eso. No trabajo así.

Yo elijo un grupo de notas y empiezo a trabajar con ellas. Por elección. Y de acuerdo con el tipo de instrumentos, yo puedo elegir un grupo de notas o no.

Depende de qué tipo de rango tiene el instrumento.

Orador 1

Ok.

Bueno. Acabo de marcar que me quedan 10 minutos. Y para no quitarle nuevamente más tiempo, quería preguntar.

¿Esta obra fue comisionada?

¿Pedida por alguien?

Orador 2

No.

Esa obra no. Esa obra yo hice porque quise hacer.

Orador 1

¿Y el formato es soprano, alto, tenor, barítono?

Orador 2

Así es.

Orador 1

Ok profesor, damos por terminada la entrevista. Quiero agradecerle por su tiempo y disposición. Muchas Gracias

Orador 2

Gracias a ti.