UNIVERSIDAD FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

UN SAXOFÓN, DOS ESCUELAS

Una reflexión sobre la articulación entre el Jazz y el Clásico, dos escuelas aparentemente desarticuladas.

CARLOS EDUARDO CASTAÑEDA BUSTOS
CODOGO: 20091098008
ENFASIS: INSTRUMENTAL SAXOFÓN

TUTOR: FRANCISCO CASTILLO

MONOGRAFÍA

BOGOTÁ, AGOSTO DE 2014

Resumen

En el presente trabajo se muestra cómo desde la perspectiva del intérprete, se pueden articular las escuelas de saxofón Clásico y Jazz, dada su relación distante. Como elementos comunes, se hace uso de la técnica de la embocadura y la improvisación, dos elementos que a consideración del trabajo dan muestra de los vínculos a los cuales se dirige la búsqueda. El texto muestra una reflexión sobre el papel de intérprete y su relación con el saxofón, con la escuela y con la obra a interpretar, dando un punto vista sobre una dicotomía habitual del saxofonista en la academia, expuesto a dos caminos, el jazz y el clásico.

Abstract

In this paper we show how, from the perspective of the interpreter, can be articulated the Classic and Jazz schools of saxophone, given their distant relationship. Common elements, like the technique of embouchure and improvisation, are two elements which shows the links which the search is directed, under the consideration of our position. The text shows a reflection on the role of interpreter and its relationship with sax, with the learning process and finally, with the musical work, giving a point of view on a common dichotomy from the saxophonist in academia, exposed to two ways, jazz and classic.

Palabras clave

- Saxofón
- Improvisación
- Embocadura
- Escuelas

Key Works

- Saxophone
- Improvisation
- Mouth
- Schools

TABLA DE CONTENIDO

1. Introducción 5
2 . Marco teórico 9
2.1 La improvisación. 9
2.1.1 La improvisación en Bitches Brew 20
2.2 La embocadura 22
2.2.1 La boca 22
2.2.2 La boquilla 28
2.2.3 El timbre 29
2.2.4 La escuela 30
3. Proceso 33
4. Conclusiones 43
5. Bibliografía 50
6. Anexos 51

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, surge de una serie de inquietudes, asociadas a la estrecha relación que se teje entre la participación en el ámbito académico, con la actividad musical activa como saxofonista en diversas prácticas.

La Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) fue la institución elegida para llevar a cabo el pregrado en artes musicales, dicha decisión fue tomada fundamentalmente por tres razones: La primera tiene que ver con el alto nivel interpretativo que ostentan maestros y egresados que los hace mostrar una alta popularidad dentro del gremio musical. En segundo lugar por la accesibilidad económica que brinda el hecho de ser una universidad pública, y por último, el enfoque particular del área de saxofón, que se presenta a sí mismo como versátil.

Una vez cursados los primeros cinco semestres en saxofón clásico, con el aval del consejo académico, fue aprobada la participación en la cátedra de saxofón jazz de manera paralela al saxofón de tradición académica, este cambio fue motivado por un interés personal en el jazz, derivado de un gusto especial por la obra musical del trompetista norteamericano Miles Davis. Desde dicho momento hasta ahora, han coexistido estas dos dimensiones del estudio del instrumento que, como se dijo, puede ser abordado según su condición de "clásico" y jazz.

Durante el proceso de aprendizaje del saxofón clásico, se presentó un contacto profundo, con aspectos técnicos básicos y el montaje de un repertorio habitual en el instrumento. De igual manera, el conocimiento del instrumento se acrecentó con el acercamiento al jazz, género que brinda herramientas tímbricas diferentes y que enfrenta al intérprete a un repertorio distinto. Por otro lado, la práctica musical paralela al espacio académico, asociada a géneros principalmente populares, empezó a jugar un papel importante en el proceso formativo como instrumentista.

Con el paso del tiempo y la acumulación de experiencia, las distintas pulsiones que confluían en el saxofón, como instrumento receptor de tradiciones musicales de índole clásica y popular, se hicieron cada vez más fuertes, hasta el punto de pensar que estaban separadas por una brecha aparentemente inevitable. No obstante, paralelo a la aparente dicotomía entre los mundos clásico y popular, el proceso formativo continuó nutriéndose de estos dos estilos, por lo cual urgió la necesidad de encontrar vínculos eficaces, tender puentes, o identificar puntos en común sobre los cuales los polos enfrentados en el estudio del saxofón, pudiesen reconciliarse a través de la práctica musical y de la figura del saxofonista. Este ejercicio de acercamiento a la comunicación amistosa entre los estilos que propicia la práctica instrumental, obtiene una justificación evidente en la consideración de las destrezas interpretativas que son puestas en juego durante la interpretación, así como las expectativas académicas y laborares que se esperan cumplir al momento de ser egresado.

¿Cuáles son las herramientas que permiten visualizar la articulación existente entre las escuelas de saxofón jazz y clásico? ¿Por qué se diferencian? ¿es realidad que el saxofón clásico es fundamento ideal para cualquier estilo de música? ¿es verdad que tocando "bien" el clásico, se puede tocar "cualquier cosa"? Estas preguntas empezaron a detonar un interés reflexivo que se perfilaba como una exploración dirigida a desarrollar estas preguntas, así como otras que se le derivan.

De la observación práctica que se hizo de repertorio académico y popular, uno de los elementos que llamó la atención fue el campo de la **embocadura**. Por ser el saxofón un instrumento de viento, el manejo del aire es indispensable, y enfocados en las diferencias entre clásico y jazz, es la flexibilidad de la embocadura al momento de alterar el curso del aire la destreza que permite un correcto desempeño en ambos bandos. A éste campo se asocian particularidades técnicas propias del instrumentos como: la emisión del sonido, la respiración, articulaciones, *slaps*, *overtones*, *subtones*, multifónicos, entre otros y se afianza como elemento responsable de las grandes diferencias tímbricas.

Otro elemento que puede ser considerado transversal a los estilos aquí enfrentados, es la **Improvisación** musical. Se han observado numerosos casos de improvisación en obras musicales de la tradición académica occidental, especialmente en aquellas compuestas durante la segunda mitad del siglo XX al igual que en el jazz, en donde no sólo está presente, sino que es del mismo, un componente esencial.

La improvisación, es una práctica interpretativa que ha acompañado a la música y a los intérpretes desde la antigüedad y, como ya se mencionó, es un elemento que va y viene entre la música de tradición europea y el jazz. Es de igual forma el saxofón un instrumento que se ha apropiado muy bien de ésta práctica y resulta tanto célebre como representativo en las dos vertientes. Es por todo esto, que el saxofonista frecuentemente es confrontado a la necesidad de improvisar y ésta confrontación se convierte en una necesidad en diferentes ensambles, interpretando diversos estilos musicales, dentro de los que se requieren formas distintas de improvisar y en donde dicha intervención se plantea como un recurso creativo e interpretativo.

Todo esto convierte a la improvisación en una herramienta fundamental para el saxofonista, por tal motivo, la práctica de la improvisación es una manera efectiva de acercar al saxofonista al estudio de los dos estilos.

En síntesis son la improvisación y la técnica de la embocadura los elementos focales o más importantes de este trabajo, en cuanto ambos, son aspectos constitutivos y transversales de los estilos jazz y clásico contemporáneo. El marco teórico de este trabajo contiene un desarrollo de dichos elementos.

Con respecto a la metodología, operativamente con el fin de observar mejor el objeto de estudio y reducirlo a un punto más delimitado se decidió elegir dos obras musicales concretas de estudio, cada una de ellas perteneciente a uno de los dos puntos. La primera de ellas, habitual del repertorio para saxofón clásico-contemporáneo es *improvisationI* de Ryo Noda. Por el lado del jazz, *Bitches Brew*de Miles Davis. Estas obras, serán

interpretadas y a partir de la mirada del saxofonista, se observará con detenimiento la relación entre el intérprete y los estilos musicales en discusión, enfocado en la embocadura y la improvisación como elementos transversales entre las obras elegidas. Posteriormente, se delinearán los caminos que se forman en la ya mencionada relación, mostrando el engranaje de los estilos, en donde toman valor temas como la notación musical y la influencia de las escuelas, tomando lógicamente como base, la experiencia personal, punto esencial del trabajo.

Es entonces objetivo fundamental de este trabajo **reflexionar sobre la articulación entre las escuelas de saxofón jazz y clásico, toda vez que la tradición a supuesto que son distintas, desarticuladas e incluso excluyentes**.

Como mecanismo para el engranaje, se han seleccionado dos elementos focales de la práctica musical: la técnica de la embocadura y la improvisación musical. Estos dos elementos fueron elegidos en virtud de su presencia notable en ambos estilos, y serán analizados en dos obras particulares: *Iprovisation I* y *Bitches Brew.*

Otros objetivos específicos serán:

- Mostrar al saxofonista las amplias posibilidades interpretativas del instrumento y dar a conocer, a partir de la observación y la práctica, los ejes transversales que unen los dos estilos que dividen el estudio del saxofón y re afianzar su unidad. Será así una herramienta importante para aquellos que tengan inquietudes similares a las planteadas.
- También es una investigación que pretende generar un estímulo a los intérpretes hacia búsqueda de la improvisación como método de aprendizaje y ejecución. Se espera también fortalecer la práctica del saxofón y el aprovechamiento de sus virtudes expresivas.
- Es de igual forma un texto que procura fortalecer el área de la embocadura en el saxofón, dando información amplia sobre el tema.

Este trabajo esta dirigido hacia la comunidad académica en general. Los estudiantes interesados en la improvisación, encontrarán en este trabajo un estudio que servirá de guía para encontrar otros enfoques que enriquezcan su interpretación. La comunidad docente, especialmente en el área de saxofón, hallará en esta propuesta ideas y recursos pedagógicos para mostrar al estudiante un acercamiento diferente al estudio del instrumento. Pueden también verse beneficiados otros campos como el de la composición, a quienes se expone este trabajo, en procura de enriquecer sus conocimiento sobre la improvisación y sobre el saxofón, de esta manera, podrán hacer uso de este tipo de interpretación dentro de su obra.

De otro lado, la comunidad académica de la Academia Superior de Artes de Bogotá, Proyecto Curricular de música, también se enriquecerá, dejando a disposición de los intérpretes el presente estudio, lo que posiblemente les proporcionará diferentes recursos técnicos, expresivos e interpretativos para un desempeño más amplio en su quehacer musical. A si mismo, ensambles como el EMCA, Big Band, tríos Jazz, ensamble de

jazz y grupos de música de cámara en donde se haga uso de la improvisación y el saxofón, contarán con esta información y sus integrantes podrán utilizarla en su participación en dichos ensambles.

Dado que este trabajo plantea problemáticas relacionadas con la interpretación musical y desarrolla un interés por la reflexión sobre la actividad musical personal, este proyecto tiene el potencial de inscribirse en las líneas de investigación *Estética y Teorías del Arte* de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital. Siendo un trabajo que se fundamenta en el análisis comparativo de experiencias interpretativas en diferentes contextos musicales, este estudio se inscribe dentro de la línea de investigación *Análisis para la Interpretación* Musical del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Facultad de Artes ASAB.

De esta manera el trabajo reflexiona sobre el engranaje de dos enfoques interpretativos diferentes en el saxofón, utilizando la improvisación y la embocadura como un mecanismo trasmisor entre los dos puntos participantes. Estos puntos intermedios son los ejes transversales en el objetivo del trabajo, para conocer con precisión su papel dentro de la música y el saxofón es necesario ahondar más en sus conceptos.

Las conclusiones del texto se centrarán en mostrar aquellas circunstancias que, desde la mirada personal, dan fe de una articulación entre las escuelas, con el fin de mostrar la importancia que tiene el estudio de los dos géneros, como un mecanismo de aprendizaje que favorece al saxofonista de manera equitativa. Además, se hablará del impacto que arroja el desarrollo del trabajo sobre la persona, el saxofonista y la institución.

MARCO TEÓRICO

La función principal del marco teórico de este trabajo, gira en torno a la acotación, o delimitación de los conceptos que alimentan la comparación que se hace entre el jazz y el contemporáneo, entendidos como dos formas diferentes de interpretar el saxofón, así pues, se profundizará en la improvisación musical y la embocadura, conceptos que requieren inevitablemente un trato especial por su papel determinante en el desarrollo de este trabajo.

Teniendo en cuenta que las obras que serán comparadas, provienen de dos estilos musicales aparentemente opuestos, (el jazz y el contemporáneo) conviene también poner atención a las distintas formas en que nos referimos a estos, así como las implicaciones que supone su denominación, teniendo como base la mirada del saxofonista

LA IMPROVISACIÓN.

No resulta fácil hablar de improvisación, su enorme trascendencia en la música y la infinidad de espacios en los que tiene y ha tenido lugar, hacen de esta práctica un tema de amplia complejidad, con matices de todo tipo. Por esta razón, el presente escrito no enfoca su atención en proponer un nuevo concepto de improvisación, sino más bien, en brindar una descripción que se articule con los objetivos aquí propuestos, relacionados con la comparación de dos formas distintas de interpretar el saxofón

Recordando los objetivos del trabajo, que apuntan a encontrar en la improvisación y en la técnica de la embocadura un puente que comunique dos estilos musicales, es un hecho de sumo interés, que la claridad y concreción técnica de la embocadura, pueden dotar este trabajo de un rigor conceptual muy fuerte, razón por la cual, la improvisación como tema de trabajo, equilibra eficazmente el panorama al contrastar el tecnicismo del saxofón, con un elemento amplio, diverso, polisémico y originado en la praxis interpretativa como es la improvisación musical.

Aunque constantemente se hace uso de la improvisación dentro del campo musical y es un tema de común abordaje por parte del intérprete y de los saxofonistas, resulta sumamente dificultoso dar una definición clara de lo significa improvisar, ¿qué es la improvisación?, tal vez acudan a la mente momentos en los cuales se halla hecho uso de esta práctica pero resulta verdaderamente problemático dar una definición, cabría incluso suponer que el acto de la improvisación se vincula más con la práctica musical que con la conceptualización y verbalización de la misma. De la misma manera, la búsqueda de información que alimenta este trabajo, deja ver que no hay tanto apoyo conceptual a la improvisación como se esperaría. Si bien abundan textos técnicos y teóricos, los insumos que fortalecen la definición de la improvisación, no son detallados en estos textos.

Por tal motivo, una buena manera de enfrentar el reto mencionado, definir la improvisación, puede ser iniciado en la consulta de un texto dirigido a definir, un diccionario especializado como lo es el Akal Grove en donde definen la improvisación como:*"La creación de una obra musical, o forma definitiva de otra, al tiempo que se ejecuta. En la improvisación puede producirse la creación directa de la obra por el ejecutante, la reelaboración o el ajuste de una obra ya existente u otro evento. (1988 p. 463)"*

Allí, se referencian algunos términos de constante utilización por parte del el músico, con los cuales es posible acercarse al concepto de improvisación. En primer lugar, se cita **la creación.** La creación, es una práctica que en la música está relacionada con la elaboración o composición de un producto musical nuevo, al cual es posible denominar entonces como obra musical, lo que haría suponer que cuando se lleva a cabo una improvisación, en algunos casos al menos, se pudiese estar refiriendo a una composición, lo que a su vez hace pensar el hecho de ver al improvisador como un compositor. Asimismo la definición del *Akal Groove* dice que en otros casos se trata, no de una creación, sino de una reelaboración o ajuste. Estos dos términos comparten entre si el hecho de no ser un producto musical nuevo, siendo esta quizá, la única característica compartida en la definición del diccionario, ya que no hay una descripción detallada de la reelaboración y del ajuste, cosa obvia por tratarse de una definición de diccionario**.** Respecto a ello, es posible pensar que hay la intención de dar una mayor importancia, desde el punto de vista creativo, a la reelaboración sobre el ajuste, como si una reelaboración, representara un cambio muy significativo respecto al original, y el ajuste, simplemente tratara de un cambio mínimo, esto como una simple suposición. Por otro lado, al pretender integrar los términos de ajuste y reelaboración con el papel del improvisador, el problema de la definición se disloca hacia la concepción misma que divide a intérpretes y compositores en dos categorías separadas. Este asunto será desarrollado más adelante.

En la primera parte de la definición del diccionario se menciona que la improvisación, "se produce al tiempo que se ejecuta". Con esto se evocan términos asociados al paralelismo temporal y a la simultaneidad como una de las características más importantes de la improvisación. Hablar de simultaneidad, hace suponer que el improvisador lleva a cabo un proceso que implica pensar y construir al mismo tiempo, es decir, que dentro de su puesta en escena, no habrá lugar para reflexión, respecto a lo que compone y además, que el curso de su interpretación, será el único momento que tendrá para componer su obra, lo que no sucede regularmente dentro de las técnicas comunes de composición.

El interprete ve en la improvisación, una situación que lo lleva a cumplir, adicional a su función regular de intérprete, el papel del compositor, dos tareas que traen consigo diferentes dificultades cuando se llevan a cabo en simultáneo, obligando al ejecutante a tomar decisiones antes y durante la interpretación, que le lleven a ejecutar con éxito su intervención. De igual forma cabe advertir que la improvisación, no es casi en ningún caso, un hecho inadvertido, al respecto dicen *Nettl* y *Russel*: *Los desafíos a los que se*

enfrentan los intérpretes casi nunca son completamente imprevistos (Nettl y *Russel, 1998, p.33)*

Es por eso que en gran parte de los eventos musicales en donde se hace uso de la improvisación, el intérprete se ve inducido a llevar a cabo un proceso previo de estudio y conocimiento de la obra, que lo tenga al tanto del contexto en el que se va a desarrollar su improvisación. A raíz de ello, muy comúnmente se generan reglas que ayudan al intérprete a crear una improvisación, que cuente con unas características concretas que identifiquen la interpretación, dependiendo del estilo. Estas reglas generalmente le dan al improvisador unas pautas sobre las cuales desenvolverse, dando al ejecutante de igual forma, un amplio margen sobre el cual, podrá hace uso de su albedrío, esto siempre intentando no romper los límites que le propone la pauta inicial.

Este proceso se lleva a cabo con el fin de estar siempre dentro de los parámetros que le indica el contexto en el cual se está desempeñando. Las reglas, pueden referir una cantidad específica de tiempo, un tipo de compás, una tonalidad, una serie armónica, un tipo de escala, entre otros. *Nettl y Russel* dicen: *Las reglas de improvisación (cuando existen) son a menudo reglas de cortesía y hospitalidad, lo que impide que sean también reglas de competición.*

Es así como la utilización de las reglas es decisión exclusiva del intérprete, dándole la posibilidad de ser mayor o menor estricto en su uso. De igual manera, es el intérprete libre para decidir el uso que hace de su espontaneidad, haciendo referencia con **espontaneidad,** al hecho que se genera en la improvisación con la repentización que exige el apuro de la simultaneidad, aquello que se genera impulsivamente y sin las restricciones que se asocian al uso medido de la razón. Esta dicotomía, entre lo que nace del impulso y lo que viene prioritariamente de la razón, es un tema que afecta directamente a la improvisación.

Otra forma de describir lo que conlleva la improvisación es establecer une relación con algunos términos anteriores que refirieron prácticas similares. En el libro *En el transcurso de la interpretación* (1998) de Bruno Nettl y Melinda Russell *se* afirma que durante los siglos XVI, XVII y XVIII, fueron utilizados diferentes términos para referir diversas prácticas relacionadas en el canto, la ejecución y la composición. En una tabla muestran una selección de expresiones relacionadas hasta 1810, en su respectivo idioma.

Latín	Italiano	Francés	Alemán	Inglés
Ex improviso	De improviso			
Ac improvisa	*All'improviso*	À l'improviste	Unvorsehender Weis	Unexpected
	All'improvista	À l'improviste	Unversehens	
	Alla sproveduta			
	Sprovedutamente			
Ex tempore	Estemporaneamente			
	All' impronto	Impromptu		
Ex sorte	A caso	Sur-le-champ	Auf der Stelle	
			Aus dem Stegereif	On the spur of the moment
Fortuita			Auf zufällige Art	By chance
				On the sudden
				Accidently
Repente				
	Alla mente	De tête	Aus dem Kopfe	
Ad placitum	A piacere	À plaisir		
	Ad arbitrio			
	Di fantasia	À phantasie		
Sine arte	Senza arte			
Sine meditatione			Unbedachtsam	
		Sans règle ni dessein		

A pesar de que el término improvisación, es en la actualidad el más utilizado, no deja de ser interesante conocer sus antecesores, cada uno con implicaciones diferentes dependiendo de la situación o las necesidades del compositor, además claramente deja abierta la posibilidad de encontrar, mediante este acercamiento, una aproximación a la explicación de la práctica que implica la improvisación. .

El cuadro, expone los términos en un orden que los agrupa presumiblemente por la similitud en su utilización. Al hacer la traducción hay términos que evidentemente están relacionados, como es el caso de las expresiones: *Ac improvisa, all improviso, à l'improviste* y *unversehens*, que en todos los casos independientemente de su idioma se relacionaron con la palabra inesperado, lo que afianza la idea del orden inicial, pero en alguno puntos como es el caso de los términos *Aus dem stegreif* y *on the spur of the moment*, que respectivamente se traducen al español como improvisadamente y en un arranque, se alejan entre sí, lo que tal vez sea consecuencia de la inexactitud de la traducción, lo que invita a ser muy cuidadoso con la interpretación.

En primer lugar, cabe señalar algunos elementos que saltan fácilmente a la vista, como por ejemplo que las expresiones italianas son notoriamente más numerosas respecto a los demás idiomas, esto podría relacionarse con alguna preferencia de los italianos por la improvisación, o se podría explicar desde algún punto de vista histórico como el hecho de que para la época, la conformación como nación en Italia, no estaba tan avanzada como en países como Francia o Inglaterra. Otro hecho que salta a la vista, es que sean los términos en inglés los que cuentan con menor número, contrastante con la enorme incidencia y práctica de la improvisación en la actualidad en un país angloparlante como lo es Estados Unidos, aunque para la época se trataba de Inglaterra. Por otro lado, algunas expresiones sobresalen por su resonancia en la historia y porque incluso aún en la actualidad cuentan con vigencia como es el caso del término francés *Impromptu* o el italiano *a piacere.*

De igual forma, con la observación de las aplicaciones que se le dan a las palabras y su intencionalidad, es posible notar que hay algunas que modifican la cualidad del acto (de improviso, a placer…) pidiendo al interprete un acto adicional que modifique el curso de la interpretación, mientras por otro lado, hay términos que anteponen una negación (sin tempo, sin reglas), lo que hace reflexionar sobre dos tipos de intenciones diferentes, una en donde se pide hacer algo y otra en donde inversamente se demanda dejar de hacer algo. Es así como se pone en discusión, si improvisar puede ser HACER o DEJAR de hacer y si tal vez estas diferencias en la intencionalidad, también repercutan sobre el tipo de improvisación y sea tal vez a través de ello, que se pueda explicar, por ejemplo, la diferencia entre una reelaboración y un ajuste, términos mencionados en la definición del diccionario.

Otro aspecto interesante, se presenta en algunos términos en donde aparentemente, se le da al intérprete una especie de libertad en donde la obra le da un espacio para "ser feliz", como si aquello que estuviera, no improvisado, fuera una imposición y al momento de improvisar pudiera deshacerse de la atadura, es el caso de términos como: *di fantasia, à phantasie, a piacere, à plaisir,* entre otros. Otros en cambio, dan a entender que aquel momento en donde se hace uso de la improvisación, es más un acto que no necesita ser pensado, sin tanta complejidad e incluso *sine arte* o sin arte en español, este es el caso de expresiones como: *Sine meditatione, unbedachtsam, sans règle ni dessein, ad arbitrio, on the spur of the momento.* Finalmente es posible fijarse también en los términos que

aluden a la suerte, al azar, la accidentalidad, la casualidad, el destino, relacionados con el tema de la espontaneidad.

Así pues, es posible llegar a pensar que la improvisación es una práctica que alude a lo inesperado y que dependiendo la circunstancia, podrá tomar un rumbo que exija al interprete hacer uso de su espontaneidad, sus conocimientos previos e incluso su suerte, para llevar a cabo su intervención.

Por motivos que se amparan directamente en las necesidades que presenta este escrito, es necesario orientar el interés que se ha manifestado entorno a lo que significa improvisación, hacia los dos estilos en los que se enfoca el trabajo, el jazz por un lado y el clásico-contemporáneo por el otro. Así pues, se hará un recorrido por los aspectos más comunes de la práctica de la improvisación en dichos géneros.

El jazz es un género que tradicionalmente hace uso de la improvisación de manera muy incisiva y hace de su práctica un componente esencial para el género, en pocas palabras, hablar de jazz deriva inmediatamente en hablar de improvisación. Por otra parte el saxofón es un instrumento que con el paso del tiempo se ha convertido, al igual que la improvisación, en un componente característico y fundamental para el jazz. La cercanía que hay entre jazz e improvisación por un lado, y jazz y saxofón por el otro, hacen que inminentemente exista un vínculo especial entre la improvisación y el saxofón, vínculo que por supuesto hace parte de las razones que llevaron a la elección de la improvisación como punto de reflexión para este trabajo.

Con el paso del tiempo y por ser tan importante la improvisación para el jazz, varios intérpretes llegaron a teorizar la improvisación en el jazz, lo que inevitablemente desencadeno en la creación de una escuela que enseña de qué manera improvisar. A raíz de ello, la improvisación en el jazz ha tenido un desarrollo que ha hecho que se incluyan muchos elementos nuevos a dicha práctica, sin embargo hay términos que se mantienen dentro del jazz y que hacen referencia a la improvisación, uno de ellos y tal vez el más importante es el término *solo*.

*Solo*en el jazz es una expresión que indica el momento en donde el intérprete improvisa, por motivos de practicidad, se tomará como obra en el jazz, la práctica tradicional que hace uso de una antigua melodía tradicional denominada **estándar**, sobre la cual se crea la obra.

La manera tradicional con la que los artistas del jazz construyen una obra, surge a partir de un estándar. Un estándar es una canción tradicional, elegida por su constante uso por parte de los músicos y que generalmente goza de una alta recordación por parte del público. De un estándar es posible rescatar cuatro componentes fundamentales:

Head. Alude a la melodía junto a su armonía acompañante.

Changes. Corresponde con la serie de acordes, o la armonía del estándar.

***Chorus* o vuelta.** Una unidad completa de acordes o *changes*

Solo. Unidad formal en la cual el intérprete improvisa, es un momento significativamente más largo que los demás, en donde reside la mayor parte del protagonismo de la obra y en donde el intérprete encuentra la oportunidad precisa para dar cuenta de sus destrezas.

Adicionalmente, la elaboración de un estándar de jazz puede incluir otras unidades formales como una introducción o coda, si bien importantes para el género menos determinantes para la improvisación, razón por la cual no son detalladas ni desarrolladas en este trabajo.

Cuando se hace referencia a forma o espacio formal en este punto del escrito se trata de la manera más recurrente que utilizan los músicos del jazz para organizar una obra, independientemente de la forma que tenga implícita el estándar. Con respecto a ello la forma tradicional del jazz, descrita de una forma muy llana, inicia con el *head*, posteriormente se presenta el *solo* que puede ser de uno o varios integrantes de la agrupación con duraciones igualmente variadas en cuanto a la duración y que pueden incluir varios *chorus,* finalmente se interpreta nuevamente el *head* dando cierre a la obra.

La siguiente partitura pertenece a el libro real book 1, allí se puede apreciar un ejemplo de la forma explicada anteriormente.


162
GRAND CENTRAL
- John Coltrane
D-
G-7 C7
F-7 Bb7
Eb-7 Ab7
Eb7
1. D-
2. D-
D#7
G#7
(G#7)
G-7 C7
F-7 / Eb7 Ab7
F-7 Bb7
Eb-7 Ab7
FINE

El anterior es un estándar de jazz llamado Grand Central, compuesto por el saxofonista tenor norteamericano *John Coltrane*, es el cuarto *track* del álbum *Cannonball Adderley Quintet in Chicago* del saxofonista alto *Cannonball Adderley*. En esta grabación es evidente la forma que se describió anteriormente. Inicia el grupo completo interpretando la melodía o *head* en su totalidad, casi sin alteraciones con respecto a lo escrito en la partitura, apenas adornado por una serie de pequeños cortes y contrapuntos que son parte del acompañamiento. Posteriormente y como es de esperarse *Cannonball* saxofonista alto y líder de la agrupación hace la entrada de su *solo*, improvisado sobre la mismos *changes* que acompañaban el *head,* en total su *solo* dura dos vueltas o *chorus* completos. Seguido del *solo* del saxofón alto y con la misma forma y duración se hacen los *solos* de *John Coltrane* en el saxo tenor y *Wynton Kelly*en el piano, finalmente se efectúa nuevamente el *head* con el que se da final a la pieza. La forma entonces es: *head- solos-head.*

Cabe aclarar que en el jazz, se hace uso de la improvisación de otra manera diferente en distintos lugares de la pieza además del *solo*, es decir, a pesar de ser el *solo* el lugar de la pieza que más improvisación contiene, tradicionalmente las demás partes también suelen hacer uso de la misma, de maneras diferentes.

En primer lugar, se sitúan las variaciones improvisadas de la melodía, estas suelen ser pequeños cambios que se generan haciendo uso de bordaduras, acercamientos cromáticos, melismas o pequeños cambios en los finales. En algunos casos, pueden ser tantos y tan variables los cambios, que terminan por alejarse de la melodía original incluso al punto de ser difícil de reconocer y terminan siendo casi un *solo.* De igual forma la importancia de estas variaciones reside en que son improvisadas, dando crédito a la definición anteriormente citada del diccionario, en donde se postulaba la idea de que dentro la improvisación, a parte de la elaboración, se presentaban momentos en los que se hacia referencia a un ajuste, posiblemente lo que sucede en este caso, en donde la melodía es objeto de una serie de variaciones improvisadas.

Otro punto en donde se hace uso de la improvisación, es la interacción espontánea que se produce entre los acompañantes de un *solo* y el solista, sin duda una de las características más importantes en la interpretación del jazz. Este fenómeno básicamente consiste en una serie de respuestas al la improvisación del solista, que incluyen melodías, armonías, frases rítmicas, entre otras, convirtiendo el espacio improvisado del solista en una conversación entre músicos, pudiese pensarse en una improvisación colectiva. Dicha interacción, se puede producir entre el solista y sus acompañantes o incluso entre los acompañantes únicamente, siempre con el distintivo de ser de improvisto.

La presencia constante de esta actividad, en la cual se mantienen vigentes las reacciones y comunicaciones que se dan entre todos los músicos, resulta ser un elemento constitutivo del estilo: los acompañantes improvisan colectivamente y de manera cooperativa, a estos gestos responde el solista con sus propias improvisaciones, las cuales a su vez serán

detonantes de nuevas innovaciones en los acompañantes, convirtiendo entonces la improvisación en una actitud que va mucho más allá del *solo*, siendo entonces una constante del estilo que, incluso, participa de las valoraciones que hace la crítica de los distintos grupos. En otras palabras, la opinión recibe con mejores maneras un grupo musical que da cuenta de improvisar colectivamente y cooperativamente durante toda la obra.

Esta práctica de interacción no solo hace parte del jazz, se repite en numerosas muestras musicales que hacen uso de la improvisación, mostrando tal vez que la improvisación es una práctica de carácter comunitario, en donde se presenta la música como un acto imprevisto, contagioso y de composición colectiva. [1]

Así pues, es posible concluir que el punto álgido de la improvisación en una interpretación en el jazz es el *solo,* pero que adicional a ello la improvisación esta implícita en cada uno de los momentos del jazz, como un eje transversal que hace parte de la esencia del género.

Por otro lado es necesario hacer referencia a los términos con los que es referida la improvisación en el estilo clásico-contemporáneo, por ser el otro punto en reflexión en este trabajo.

Cuando se señala la música contemporánea, es pertinente referenciar que se trata de una corriente derivada de la tradición musical occidental y que dicha corriente ha dado a la improvisación un espacio importante durante la historia, con una transitoria desaparición en parte del siglo XIX y XX pero con un resurgimiento importante en la segunda mitad del siglo XX, época en cual la se centra este trabajo.

Una de las primeras y tal vez la más importante figuras que dio el giro nuevamente hacia la improvisación, fue el norteamericano John Cage, su constante búsqueda de nuevas formas de hacer música, lo llevaron a encontrar en la improvisación una alternativa que lo llevó a numerosas muestras que aún hoy, resultan vanguardistas y que han servido de inspiración para un sin número de artistas de varias áreas del arte además de la musical.

Esta nueva tendencia fue denominada, música aleatoria, en ella los parámetros utilizados tras la improvisación fueron más allá de lo que comúnmente se utilizaba en la improvisación. Para dar más claridad a este asunto, es primordial dar un paso por algunos momentos de la historia de la música occidental académica en donde ese hizo uso de la improvisación.

Una de las prácticas más recordadas donde la improvisación tuvo lugar dentro la música de tradición occidental, está ligada a las prácticas musicales que tuvieron lugar durante el

[1]Esta cualidad, como fue dicho, no es exclusiva del jazz. Hace parte de muchas otras tradiciones musicales que, como el jazz, han encontrado formas abiertas de relacionarse con la partitura. Una mirada menos autoritaria de la partitura convencional va de la mano con una estimulación a la creatividad espontánea y la improvisación. Si los intérpretes de Chopin no incluyen improvisaciones (aunque sepan que Chopin mismo improvisaba) es porque le otorgan a la partitura un halo de autoridad indiscutible. No es así para géneros como el Rock, el jazz, el pop, o las músicas tradicionales, que aunque hacen uso de partituras u otros sistemas de notación han encontrado formas más flexibles de anotar su música.

barroco, en donde fragmentos de las obras eran creados espontáneamente por el intérprete, creando los detalles finales que no contenía la partitura, en función de lo que sucedía durante la liturgia, es así como se improvisaba por ejemplo, el acompañamiento a partir de un bajo continuo. Se daban libertades en cuanto dinámicas, tempos, repeticiones, entre otras, de igual forma, cabe resaltar que en muchas ocasiones los compositores eran también quienes tenían el deber de interpretar la obra, lo que le daba la opción de concluir su obra durante el transcurso de la interpretación. Más tarde, durante el clasicismo, muchos de los momentos antes improvisados como: tempo y dinámicas, empezaron a ser indicados de antemano por el compositor y hacían parte de la partitura, aun así, se conservaba un espacio para lo improvisto, un espacio de la pieza denominado cadencia, en donde el intérprete era libre de poner en escena su virtuosismo y crear improvisadamente un fragmento de la obra, generalmente en solitario. Pero con el resurgimiento de la improvisación en el siglo XX y quizás nutrido por la búsqueda de nuevos caminos musicales, los espacios que se le dieron a la improvisación, fueron inmensamente mayores a sus antecesores. Allí se daban libertades de tiempo, dinámicas, duración, alturas, formatos, todo tipo de amnistías con el fin de darle un papel diferente al intérprete, al compositor e incluso al público.

Una de las particularidades que incorpora la música creada durante la segunda mitad del siglo XX, incluyendo la música aleatoria, es la utilización de nuevas forma de notación musical, en donde el pentagrama puede o no aparecer y toma fuerza el hecho de tener un contacto diferente con la partitura, renace la idea de completar la obra con el transcurso de la interpretación, esto conlleva lógicamente a que el compositor abiertamente de a entender, que su obra solo es finalizada con el trabajo que realice el intérprete.

Velia Nieto escribe, refiriéndose a una de las tendencias musicales del siglo XX: “el compositor no asume la totalidad de la creación musical y busca compartir esta experiencia con el intérprete o incluso con el espectador”.

Es así como se empiezan a escuchar obras musicales que cambian casi por completo de una interpretación a otra y obras en las que incluso se toman, como parte de la obra, las reacciones del público, a partir de los impulsos generados por la música a la cual están expuestos, la improvisación se ve afectada por los sucesos que tengan lugar en aquel momento, similar a lo que sucede con el jazz. Es posible entonces también empezar a dilucidar un vínculo entre músicas académicas y populares a través de la improvisación.

Una de las reflexiones que se desprenden de este tipo especial de muestra artística derivada de la práctica de la improvisación es el papel del compositor. Si la composición solo es completada durante el transcurso de su interpretación y si a su vez la improvisación es considerada un tipo de creación, ¿Quién es el compositor? Podrá ser aquel que habitualmente consideramos al creador inicial o el intérprete, como finalizador de la obra, ¿a quién se le atribuye el rotulo de creador? A quien compuso la melodía del estándar o a quien hace el solo y se hace famoso con su interpretación?.

Podría pensarse en una experiencia compartida, como lo señala Delia Nieto, una creación menos estricta desde el punto de vista del rotulo del autor, quizás procurando dar más importancia a la música que al músico, quitándole el peso que la historia le había dado al compositor por encima del interprete, encaminado en un resultado musical que acogiera en mayor medida a los actores que intervienen en una manifestación musical.

La improvisación en Bitches Brew

La improvisación en el jazz como se ha citado anteriormente, se deriva de una larga tradición musical que viene desde finales del SXX y que perdura hasta la actualidad, una muestra musical que por su origen popular, no es estática sino que por el contrario transita por un camino de constantes cambios y renovaciones que terminan dando el carácter del género y sus derivados. En lo que concierne directamente al saxofón, dentro de la improvisación en jazz, es preciso indicar que su desarrollo es supremamente amplio, dada la popularidad del instrumento en el género, aún así, su enseñanza se estandarizó mediante la aparición de una escuela que se enfocó principalmente en una etapa histórica específica del jazz.

La escuela con que frecuentemente se asocia la improvisación del jazz remite a la institución Berkley, desde la cual fue formulado un conjunto de información sobre la improvisación. Para el caso del saxofón, esta información se nutre de dos componentes:

- Por un lado, las características estilísticas de los intérpretes más reconocidos de una época clásica del Jazz (40s y 50s) fueron convertidas a método o datos, en los cuales se hizo extensivo uso de la transcripción. Este componente, como es convencional, se utiliza comúnmente en la enseñanza del jazz y de manera general para todos los instrumentos.
- Por otro lado, como complemento de lo anterior, la escuela propone una serie de elementos más vinculados con la mecánica específica de cada instrumento. Cada instrumento tiene unas particulares, el saxofón no es la excepción, entre lo más destacado está: efectos, formas de tocar, embocaduras, etc. Todos aspectos de índole técnica.

Cabe anotar que, como en otros casos, esta división entre dos influencias básicas dela escuela del jazz y su vertiente en improvisación, es una división proveniente del modelo teórico de enseñanza-aprendizaje generado en las esferas académicas, no corresponde directamente con una descripción de la realidad musical.

Respecto a lo que tiene que ver con los aspectos estilísticos y enfocándose ya en la obra elegida para la reflexión del presente trabajo por el lado del jazz, es pertinente señalar la presencia de una de las figuras que sin duda hace parte de la historia del jazz y que influyó notablemente en su desarrollo, el trompetista norteamericano Miles Davis. Un personaje caracterizado por la búsqueda constante de nuevos rumbos musicales, característica que

lo llevo a protagonizar varias vertientes del jazz que más tarde se convirtieron en muestra del género y dentro de las que se encuentra la época a la cual se acoge la escuela del jazz.

Bitches brew, album de 1970 es el inicio de la última etapa productiva de Miles Davis. Aunque es cierto que desde 1970 hasta su fallecimiento es posible identificar varias etapas productivas, *Bitches Brew* es el álbum más representativo de esta época en la obra del músico. Es un trabajo discográfico que significó un cambio de rumbo trascendental para su música y para el género, considerado por muchos el momento en que el jazz da un vuelco radical y se abre ampliamente hacia nuevos sonidos. Dicho álbum es realmente muy importante para el jazz y por consiguiente para el saxofón, razón por la cual, aunque no es una obra que esté escrita para este instrumento, se presta de manera adecuada en lo concerniente al presente trabajo.

La escuela del saxofón jazz, aunque no tan rígida como la clásica europea, centró sus enseñanzas en modelos originados en una etapa que resulta siendo la más estricta en su historia, tomando referentes a sub-géneros del jazz como el *be bob* o el *hard bob,* en donde se hace uso de una extendida cantidad de acordes y en donde las reglas en cuanto a escalas y acordes son muy abundantes y complejas para el intérprete. En el caso de *Bitches Brew* este tipo enfoque pedagógico, no se acoge tan fuertemente, ya que en dicho álbum, por incidencia principalmente del rock, no había una preocupación por tener muchos acordes, sino que al contrario se estaba en la búsqueda de sonoridades amplias y coloridas más cercanas al jazz modal, caracterizado por los solos de larga duración sobre una menor cantidad de acordes. Cabe la posibilidad de explicar la particularidad del citado trabajo de Davis, según la diversidad de influencias que operaron en su producción: Por un lado intervienen simultáneamente músicos[2] de marcadas tendencias en el jazz y en rock, junto con unas estructuras musicales más asociadas al rock, caracterizado por configuraciones armónicas más simples, *solos* más extensos y una percusión revitalizada.

Por ser una nueva época y por contener implícitamente características del jazz de décadas anteriores por un lado y el sonido novedoso del rock por el otro, la manera de improvisar en *Bitches Brew* es ciertamente diferente a la que tradicionalmente expone la escuela del jazz, allí se vinculan características de un lado y del otro, teniendo en cuenta que tanto el rock como el jazz hacen hace uso de la improvisación. Una de las características principales de esta época, es la entrada en escena de los insumos electrónicos, dentro de lo que se destaca la incursión de instrumentos eléctricos como el teclado y la guitarra. Adicional a ello, es importante resaltar el revolucionario, para la época, trabajo de posproducción. Allí se hizo uso de experimentos de cinta, propios de otras tendencias como la música concreta, procesos electrónicos sobre los sonidos capturados como: *delay, reverb, flanger*, entre otros múltiples elementos electrónicos que afectaron de manera trascendental el rumbo del jazz y que en la actualidad, en donde la música que se escucha casi en su totalidad es pregrabada, se convierte en un componente sustancial.

[2]Miles Davis - trompeta, Wayne Shorter - saxo soprano, Bennie Maupin - clarinete bajo, Chick Corea, Joe Zawinul y Larry Young - piano eléctrico, John McLaughlin - guitarra eléctrica, Dave Holland - contrabajo, Harvey Brooks - bajo eléctrico, Jack DeJohnette, Lenny White y Don Alias - baterías, Juma Santos - percusión

LA EMBOCADURA

La boca

Teniendo consciencia que las distintas partes del saxofón se articulan alrededor del la práctica interpretativa, parte de los recursos que se utilizan durante su aprendizaje se encuentran en la división que se hace del mismo en varios elementos o tópicos. Por tal razón, la embocadura puede ser abordada como un aspecto de la técnica del saxofón, que si bien se conecta con otras partes del instrumento y del instrumentista, por razones prácticas será abordada aquí de manera aislada.

De la gran cantidad de mecanismos físicos y cognitivos que participan de la ejecución de un instrumento como el saxofón, la embocadura resalta por la riqueza que representa para el objetivo trazado en este trabajo, el cual supone una comparación crítica entre el jazz y el contemporáneo. La embocadura, es uno de los elementos que más compromete la ejecución musical en el instrumento, en la cual se manifiestan claramente aspectos propios a los estilos para los cuales el saxofón está dirigido.

Se entiende la embocadura como la relación estrecha que guardan la boquilla y la boca. Hacen parte de la embocadura la posición general de la boca, paredes de la cavidad bucal, control de timbre, la columna de aire, la boquilla y la caña.

Como su nombre lo indica, la embocadura hace referencia a la boca, pero más exactamente, a la manera de posicionar la boca en el instrumento, con el fin de modificarla columna de aire que posteriormente con la vibración dentro del instrumento produzca el sonido deseado. Pero para encontrar una definición más amplia de la embocadura, hace falta profundizar en varios aspectos importantes que afectan la ejecución.

Lo primero es delimitar corporalmente las partes de la cavidad bucal que influyen en el proceso que implica la embocadura, así mismo, conocer con exactitud la función que cumple cada parte.

Al respecto, se pueden encontrar opiniones diversas e incluso contradictorias, en asocio con la variedad de organismos y las diferencias evidentes en las bocas de distintas personas. Cada persona cuenta con unas características físicas que le hacen percibir su contacto con la boquilla de manera distinta, razón por la cual no es extraño encontrar opiniones divergentes. Según algunas personas, un aspecto determinante de la embocadura son la cantidad de partes corporales que intervienen. Se podría decir que como el fin, es transportar una columna de aire, la embocadura podría empezar desde el mismo instante en que sale el aire de los pulmones, quiere decir esto que al proceso de la embocadura deberían vincularse los órganos que actúan en esta parte del tracto respiratorio, lo que nos hace suponer que incluso podrían incluirse aquellas partes del

cuerpo que impulsan la columna de aire incluyendo por ejemplo el abdomen o el diafragma.

Otras perspectivas podrían no incluir estos órganos y centrarían su atención en la cavidad bucal que se conforma de los órganos que están después de la pared anterior de la boca.

El señor J.M. Londeix saxofonista y pedagogo francés, famoso en el mundo del saxofón clásico como intérprete y pedagogo dice en su libro *Le Saxophone en jouant, Paris, 1956:*

"todo depende de su cavidad bucal, de su dentadura y del grosor de sus labios" p. 75

Teniendo en cuenta que son incontables los mecanismos físicos que intervienen en la embocadura, cabe resaltar que participan en mayor medida aquellos que se encuentran dentro de la boca, razón por la cual, para el caso de este trabajo se entenderá que los órganos que inciden el la embocadura son los que se encuentran en la cavidad bucal, conformada por cinco paredes:

- La pared frontal que se conforma de labios, dientes y los músculos que los rodean.
- Las paredes laterales que son las mejillas,
- La pared superior en donde esta el paladar duro.
- La pared inferior que cuenta con la lengua y la mandíbula.
- La pared anterior que se compone del paladar blando.

Es importante entender que la embocadura es un proceso integral, que emplea las paredes bucales indistintamente entre sí, es decir, cada movimiento que se realiza en la boca durante la embocadura establece un vínculo de varias partes de manera conjunta. Es por eso que el modo con el cual se expondrá el proceso de la embocadura, estará relacionando constantemente unas paredes con otras y en algunas ocasiones, se hará de otro tipo de agrupación de órganos más acorde al tema en explicación llamado regiones bucales,

- La primera será la región superior que incluye dientes superiores, labios superiores y mejillas.
- La región inferior que se conforma de dientes inferiores, labios inferiores y mandíbula.
- Finalmente la región central, que cuenta con el paladar blando y la lengua.

La explicación hará uso de paredes o regiones de acuerdo a la conveniencia del caso, esto se hace operativamente con el propósito de entender la embocadura como un proceso dinámico que hace uso de la cavidad bucal de una manera integral.

En primer lugar nos situaremos en la pared frontal, en donde actúan labios, dientes y los músculos que los rodean. Inicialmente se tratarán los labios, y sus músculos respectivos, esta es una parte esencial en el la embocadura.

En el saxofón, cada labio tiene una posición diferente y varía notablemente su función. El labio inferior pasa por encima de los dientes y se posa sobre la caña, esta posición no

suele ser estática y cada escuela ha dado un uso diferente respecto a ello, mientras la escuela de saxofón clásico busca ser muy estable, la escuela del jazz intenta dar laxitud. Dicho labio continuamente ejerce una presión moderada para permitir el paso del aire entre la caña y la boquilla. Esta presión es variable dependiendo de las necesidades del intérprete y va ligada a un movimiento conjunto de toda la parte baja de la boca, la acción de la región inferior será tratada con detalle, más adelante.

El labio superior por su parte cumple una función más estática, cubre la parte superior de la boquilla y los dientes superiores, su función principal es impedir fugas de aire, en este sentido ambas escuelas coinciden en su uso. Algunas veces, dicho labio cumple funciones diferentes, un poco más complejas, en donde aprovechando su capacidad de inflarse, modifica la columna de aire, buscando generalmente una emisión que permita llegar a sonidos más agudos, esto puede cambiar según el intérprete, el movimiento esta ligado a las paredes laterales.

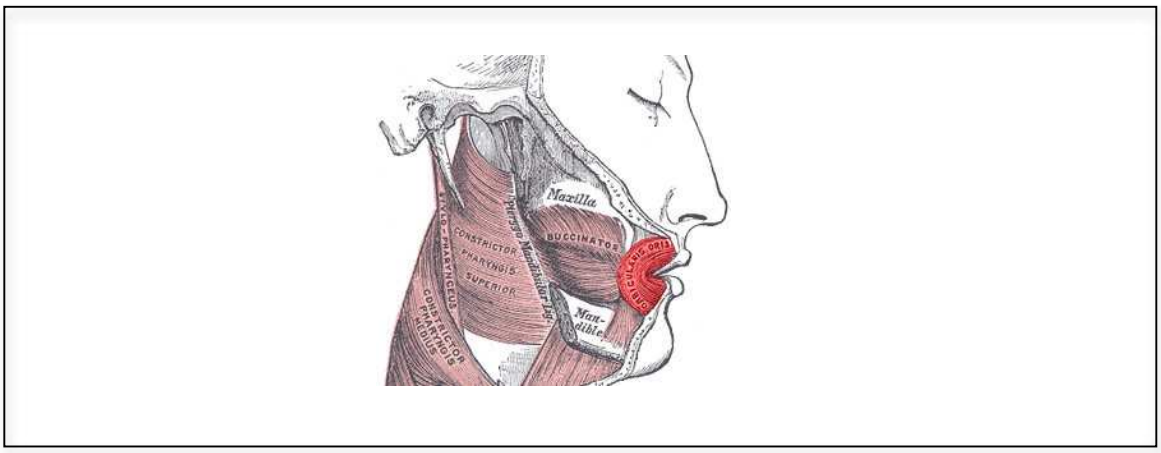


Imagen 1, músculo orbicular, 16 de septiembre de 2013 ttp://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orbicularis_oris.jpg

Otra parte importante de la región frontal la conforman los músculos que rodean los labios, que básicamente se centran en la acción del músculo orbicular. Esta estructura muscular, durante la embocadura se mantiene contraída con el propósito de impedir el escape de aire, además controlan junto con la mandíbula, la presión que se ejerce hacia la caña. En la **imagen1** se puede observar el músculo orbicular en rojo, junto con otros músculos faciales cercanos.

El movimiento de los labios superiores se enlaza con el de las paredes laterales que básicamente son las mejillas, éstas cumplen funciones similares y junto con dientes y labios superiores conforman la región superior. Toda la presión ejercida desde los músculos circundantes a los labios, hacia la boquilla, es un movimiento que toma gran importancia en la escuela de saxofón clásico, en donde se manifiesta que es vital para estabilizar en general la embocadura.

Se han tratado ya labios superiores, lo que hace necesario por su estrecha relación, conocer como funcionan las paredes laterales. La paredes laterales que son básicamente las mejillas, funcionan haciendo uso de su capacidad para inflarse y desinflarse a

voluntad. Mientras las mejillas están desinfladas funcionan como los paneles que cubren el conducto que direcciona la columna de aire. Se asemeja a un tubo formado entre el paladar duro y la lengua que termina en los labios y la boquilla, en esta posición (desinfladas) las mejillas tienden a ser muy rígidas, y se conectan con los músculos que están alrededor de los labios, que suelen estar contraídos durante la embocadura. Todo esto cambia cuando las mejillas se inflan, su función entonces se altera, la columna de aire modifica su trayectoria y su grosor y tiene distintas consecuencias sobre la emisión. Por la imposibilidad de ver el comportamiento específico de la columna de aire mientras las mejillas están infladas es dificultoso describir con certeza lo que sucede en ese instante, el perfeccionamiento de esta técnica se logra con un trabajo arduo de experimentación y funciona de manera distinta para cada sujeto. Otra función que pueden cumplir las paredes laterales es la aplicación de la respiración circular, una técnica que se basa en la emisión de aire mientras simultáneamente se respira, esto se logra haciendo uso del aire que pueden albergar las mejillas.

En cuarto lugar encontramos los dientes. Brevemente se hablará de su posición y función, no sin antes aclarar que, la embocadura en su calidad de movimiento integral, no permite aislar los dientes de la acción que paralelamente llevan labios y mandíbula, tanto en la región superior como en la inferior.

Los dientes superiores, se asientan sobre la parte alta de la boquilla aproximadamente un centímetro a partir de la punta, esta distancia fluctúa por diferencias en la boquilla o incluso por la forma de la cavidad bucal del intérprete. Su función, es aplicar una presión constante sobre la boquilla, ésta debe no tener una alta tensión, pero de ser lo suficientemente firme con el fin de fijar la posición de la parte superior de la boca, lo que asegura que toda esta región se mantenga estática durante la ejecución.

Los dientes inferiores en cambio, varían su función notablemente y se combinan con toda la región inferior bucal. Estos dientes se ubican por debajo del labio inferior apretándolo con una presión suave que varia dependiendo de las exigencias de la interpretación. Al no ser los dientes una parte con movilidad propia, se valen de la región inferior para controlar la fuerza que se ejerce.

Junto con el grupo complejo de movimientos que, articulados, conforman la pared frontal de la cavidad bucal, la embocadura contempla que estos se asocian con aquellos ubicados en la pared inferior.

Las partes que conforman la pared inferior son la mandíbula, que se acompaña de una serie de músculos que actúan a su alrededor y la lengua. Estos dos miembros cumplen funciones muy diferentes y hacen parte de dos regiones bucales distintas. Por esta razón, se tratará inicialmente la mandíbula, que forma parte de la región inferior y se relaciona muy cercanamente con la pared frontal a la cual ya se hizo referencia. Posteriormente se describirá el movimiento completo de la región inferior para tener un contexto adecuado del movimiento.

La mandíbula es el hueso maxilofacial inferior de la cara**,** es el lugar en donde se produce el movimiento que permite regular la presión que se ejerce sobre la caña en una acción que involucra toda la región inferior.

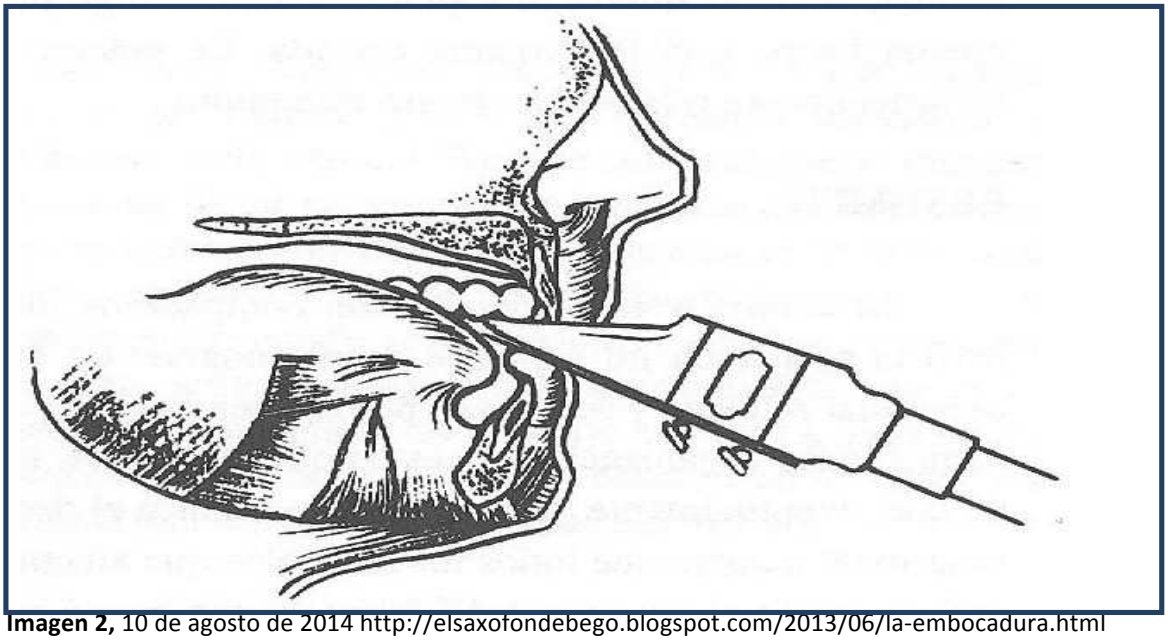


Imagen 2, 10 de agosto de 2014 http://elsaxofondebego.blogspot.com/2013/06/la-embocadura.html

La región inferior de la boca conformada por labios, dientes inferiores y mandíbula, desempeña una función de bastante importancia y se complementa entre sí, en un movimiento que requiere de mucha precisión. Ya se ha tratado la función de cada parte independientemente y se afirmó que cada una de ellas, tiene una afectación sobre la caña, pero es de vital importancia comprender el movimiento en conjunto.

Como en una escalera, las distintas partes, en orden, se afectan entre sí con un fin en común.La mandíbula, junto con los dientes provocan una presión sobre el labio, esta presión es a su vez transmitida hasta a la caña. Puede decirse en palabras coloquiales que se asemeja a "morderse" el labio inferior con la boquilla en medio, así entonces, el labio por sus características se convierte en una almohada que se posa entre el diente y la caña, su elasticidad impide daños o movimientos bruscos que la alteren. La presión sobre la caña por parte de este conjunto de órganos es el fin de éste movimiento y es una acción que merece toda la atención posible, ya que tiene una afectación trascendental sobre la afinación y el manejo de algunos efectos. Además, con este movimiento se puede controlar la cantidad de aire sonoro que pasa entre la boquilla y la caña

Ya descrito el movimiento de la región inferior de la boca, será el momento de centrarse nuevamente en el funcionamiento de las paredes bucales, de este modo se retomará la pared inferior con el fin de tratar la lengua, órgano que tiene una amplia gama de funciones en la embocadura.

La lengua es un músculo que, como ya se mencionó, se ubica en la pared inferior, pero como cumple funciones más relacionadas con el paladar blando, pertenece a la región central que se conforma de estos dos órganos. Su función dentro de la embocadura es crucial, a pesar de hacer parte de la pared inferior, se puede desplazar hacia todas las paredes con mucha facilidad y destreza, lo que le permite una amplia gama de movimientos.

Por su posición central, la lengua tiene la posibilidad de modificar altamente la columna de aire, puede cambiar el grosor y al mismo tiempo la presión con que llega a la boquilla. Estas modificaciones del aire son usualmente utilizadas con el fin de dominar los diferentes registros del instrumento, por ejemplo, el registro grave con baja intensidad de volumen presenta una alta dificultad de emisión, para lograr reducir esta dificultad se hace uso de una posición bucal determinada en ésta región que se basa en llevar la lengua hacia atrás y hacia arriba, sin doblarla, aplicando una leve presión sobre el extremo anterior del paladar duro, similar a la posición que se forma pronunciando la letra G, de este modo se reduce el espacio a través del cual transita el aire, esto puede hacer más fácil la emisión.

Pero tal vez, la fusión más importante de la lengua, es tener la capacidad de cortar por completo la columna de aire. Esta habilidad es la que le hace ocuparse de casi todos los tipos de articulación. Con la palabra articulación se hace referencia, a la forma de iniciar o terminar un sonido, que puede ser fuerte o débil en cuanto al volumen, o en cuanto a que tan marcado o resaltado puede ser.

En el saxofón, y en general en casi todos los instrumentos de viento, las diferencias articulatorias se logran a partir de la variación en la postura de la lengua y el paladar, pedagógicamente y con el fin de facilitar la comprensión de dichos movimientos, se hace una asociación con algunos posicionamientos fonéticos, por ejemplo, *la T, es una consonante dental oclusiva sorda. Se articula apoyando fuertemente la punta de la lengua contra la cara interna de los dientes superiores, y manteniendo muy poco abiertos los maxilares, de manera que la lengua toca también con la punta los dientes inferiores. Los lados de la lengua tocan la cara interna de los molares superiores y cierran, por allí el paso al aire*[3] Este movimiento es trasladado al instrumento, alcanzando una articulación con características oclusivas similares. Las articulaciones en el saxofón, son básicamente cuatro y son las que se relacionan a los fonemas, D, R, K y T.

Siendo riguroso con la descripción articulatoria del saxofón, es fácil darse cuenta que los movimientos no son iguales cuando la boquilla del instrumento está en la boca, por ejemplo, ningún fonema puede hacer uso de la parte superior frontal de la boca porque en ese lugar está la boquilla y en ese caso las consonantes, D, T y R, cambiarían trascendentalmente. Pero, por no ser objetivo fundamental de este trabajo, las articulaciones, resulta útil comprender los movimientos con la asociación fonética ya descrita.

[3]Tomado de http://es.wikipedia.org/wiki/T el día 3 de octubre de 2013

El paladar blando o velo del paladar, es la pared anterior de la boca en donde se ubican la campanilla y las amígdalas, es allí en donde el aire hace contacto con la boca por primera vez. Su función es la misma que la de la lengua, es casi como una extensión de ella, pero en la parte superior. La relación entre articulación y fonema se mantiene, de tal manera que las consonantes que hagan uso de esa parte en específico, como la Q, la K o la G, son un tipo de articulación dentro de la embocadura. Con el trabajo de los ataques que se logran desde el paladar blando, se puede perfeccionar la llegada a los registros agudos, de gran dificultad para el instrumentista.

Esta región conformada por lengua y paladar blando también cumple otra función, por momentos se hace necesario ensanchar el conducto del aire con el fin de aumentar el paso, en ese caso, la lengua se desplaza hasta la parte más baja posible mientras el paladar blando sube, así se logra abrir ampliamente el conducto y lograr más caudal de aire. En otras circunstancias es necesario cerrar el conducto, en esas ocasiones se hace uso del mismo movimiento pero a la inversa. La oscilación que se produce en la región anterior, al abrir y cerrar, principalmente lo que hace es modificar el grosor de la columna de aire, con esto se puede lograr efectos como el *glisando o el sub tone.*

La boquilla

Al conocer qué partes físicas intervienen en la embocadura y determinar cuáles su función dentro del proceso, se puede empezar a generar una idea de lo que significa la embocadura para el saxofonista. Se aclaró la importancia que tiene entender este proceso como una relación de partes que se complementan entre sí en un conjunto de movimientos que buscan una posición adecuada de la boca sobre la boquilla. La precisión con la cual se domina cada movimiento dentro de la boca, permite una gama de posibilidades amplia a favor del instrumentista, desarrolla sus habilidades e incrementa su versatilidad. El complemento de este proceso es la boquilla, pieza con una alta incidencia en la embocadura, por lo cual se hace necesario hacer una explicación de su funcionamiento.

La boquilla es una pieza que puede ser plástica, metálica, de cristal o de un material similar al caucho llamado ebonita. Su forma es tubular, con una abertura circular que termina en una punta triangular, en la **imagen 2** se pueden observar una boquilla metálica y otra de ebonita de izquierda a derecha respectivamente.



Imagen 3, octubre 23 de 2013, tomadas de ttp://theowanne.com/knowledge/mouthpiece-museum

Hay diferentes tipos de boquillas que varían su construcción para dar diferentes emisiones y colores en timbre. En esencia la función de la boquilla es permitir es engranaje de la caña con el saxofón, sin embargo, es un elemento que por sí solo, modifica notoriamente el sonido del instrumento. Básicamente la boquilla modifica el curso de la columna de aire, haciendo mayor o menor el diámetro del espacio interior. Otro aspecto en el cual interviene la boquilla es la distancia a la que queda con respecto a la caña.

El timbre

El resultado más determinante que queda tras las variaciones en la embocadura, tiene que ver con el timbre. El timbre, es una característica fundamental del sonido, en donde se encuentra el carácter único de cada instrumento, es decir, el timbre es el conjunto de características que diferencian un sonido de otro. Los cambios en el timbre están determinados principalmente por características físicas del cuerpo emisor, material de construcción o forma. Cada instrumento cuenta con características en cuanto a forma y material, diferentes, lo que hace que cada uno posea un timbre diferente.

A pesar de que cada instrumento cuenta con un timbre característico determinado, dentro de las posibilidades está también, modificarlo someramente, en otras palabras, el intérprete puede modificar un poco el timbre de su instrumento. Dentro de la jerga habitual de los músicos, se hace uso de términos que caracterizan ciertas variaciones en el timbre, palabras como brillante, pastoso, opaco y oscuro, son habituales y demandan características especiales en el sonido. Algo similar sucede con el efecto que genera un ecualizador en los instrumentos eléctricos, guardando lógicamente las distancias entre las capacidades humanas y las eléctricas.

Por su parte el saxofón, es un instrumento atractivo por su riqueza tímbrica, sus límites de variabilidad se expanden para dar sensaciones sonoras diferentes. Es por esto que a pesar de ser un instrumento relativamente joven y sin mayor protagonismo en la música anterior al siglo XX, capturó la curiosidad de compositores y espectadores durante el transcurso de dicho siglo. Y es durante este siglo que tuvo lugar el desarrollo de las formas interpretativas del saxofón, a las que se refiere este trabajo. Además, es también por dicha razón, que en ocasiones las diferencias tímbricas entre el saxofón jazz y el saxofón clásico son tan marcadas, es un instrumento muy rico tímbricamente.

La insistencia de este trabajo en centrar la atención sobre la embocadura, dejando tal vez a un lado otros aspectos técnicos importantes de la ejecución del saxofón, hace

preguntarse ¿por qué la embocadura?, ¿Qué hace a la embocadura un factor de tal relevancia?

La respuesta a estas preguntas se relaciona con el objetivo principal de este proyecto que es establecer una relación entre dos maneras diferentes de tocar el saxofón. La embocadura, es dentro del mundo saxofonístico, el punto clave de las diferencias que separan técnicamente la manera de interpretar el saxofón en el jazz y el modo con el cual los saxofonistas clásico-contemporáneos, llevan a cabo su ejecución, de ahí el interés. Conocer puntualmente las herramientas que brinda el dominar los movimientos de la boca mientras se toca, permite descubrir vínculos que acerquen las partes y acorten la brecha que separa los puntos en discusión. Con ello se enriquece la embocadura de ambos géneros sin distinción.

La escuela

Son las escuelas las que con el tiempo se han encargado de generar un prototipo de embocadura que se adapte mejor al estilo que se interpreta, prototipos que se imparten a los estudiantes con el fin de mantener una estética específica traída de una larga tradición del instrumento en el estilo. En cuanto al clásico-contemporáneo, el desarrollo de su escuela se dio en Europa, más específicamente en París, ciudad que acogió el saxofón y lo impulsó hacia los escenarios de la música de tradición académica y donde tuvo lugar el surgimiento de compositores e interpretes con la calidad y reconocimiento suficiente, para darle al instrumento una posición importante dentro del gremio musical, prontamente la práctica de instrumento se extendido por Europa y Norteamérica. Con el paso del tiempo, aquellos intérpretes que habían gozado de un reconocimiento durante la primera etapa del saxofón, se convirtieron en los docentes que dirigirían las cátedras del instrumento en los conservatorios de música, allí, serían los encargados de impartir los conocimientos necesarios, a quienes aspiraran a ser saxofonista. Ésta escuela, es aún el modelo a seguir para quienes estudian saxofón clásico-contemporáneo en casi cualquier parte del mundo. Vale la pena rescatar la figura del maestro *Marcel Mule* quien sería el primer docente de saxofón en el conservatorio de Paris y pionero de la escuela de saxofón clásico. A si mismo se encuentra el saxofonista alemán *Sigurd Raschèr*, concertista y docente, encargado de llevar a Norte América el saxofón clásico. Su trabajo, le valió para ser reconocido mundialmente como uno de los mejores saxofonistas, su estilo es ligeramente diferente al francés, centrándose en el desarrollo del registro sobreagudo del instrumento.

En cuanto al jazz, la escuela se desarrolló por efecto del enorme éxito del saxofón en el género y tiene un funcionamiento diferente al del clásico contemporáneo. En el jazz, cada tendencia genera una manera de tocar significativamente diferente, que se nutre de aspectos particulares nuevos y de otros aspectos que vienen implícitos en el género, que no necesariamente hacen parte de la enseñanza de una escuela. Es por eso que en la actualidad, la escuela del jazz se enfoca particularmente en una tendencia específica dentro de su historia, traída del Bebob. De allí se desprende un modo de enseñanza ya

tradicional, que se basa particularmente en el montaje de *Standars* de jazz y el estudio de la improvisación a partir de escalas y arpegio sobre una serie de armonías específicas, cada interprete se focaliza en la tendencia que desee. Algunos grandes interpretes fueron los inspiradores para generar una escuela que básica intenta imitar su estilo, entre muchos es posible destacar algunos: Charlie Parker, John Coltrane, Sonny Rollins, Canonball Adderly,

Como ya se mencionó, la embocadura hace referencia a la posición que adopta la boca sobre la boquilla mientras se produce la ejecución del instrumento, lo que la hace un aspecto puramente técnico. En cada estilo ésta tuvo un desarrollo distinto, por tanto, sus respectivas escuelas enseñan este tópico de manera diferente. En la enseñanza de la embocadura se evidencian, por su distancia estilística, varias diferencias que incluso en ciertos aspectos pueden llegar a generar discordia. Es así como se hace necesario dar una descripción del método por el cual cada escuela enseña la embocadura.

En el clásico contemporáneo el objetivo trazado para la embocadura tiene que ver con una preferencia tímbrica que caracteriza al estilo, que pide un sonido con menor cantidad de brillo con una altísima estabilidad en la afinación, así pues, el trato que se da, por parte de la escuela, a la embocadura es impartido con ese objetivo y requiere de parte de los docente de mucha precaución, es por ello que quien enseña se preocupa bastante por mantener una embocadura firme con una presión homogénea sobre la boquilla, es así como cada una de las partes bucales que rodean dicho elemento están siempre en una posición estática aplicando una presión constante, esta posición permite una alta estabilidad en la vibración de la caña que se traduce en estabilidad para la afinación, adicional a ello se hace uso de boquillas muy cerradas, lo que impide que la caña vibre demasiado, hecho que favorece a la necesidad de tener menos brillo y complementando el objetivo antes trazado que tiene que ver con la estabilidad de la afinación. Como ya se mencionó la caña y la boquilla hacen parte de la embocadura y representan un complemento de vital importancia para lograr el sonido necesario, es por eso que constantemente las escuelas tienen predeterminado el tipo de caña y boquilla necesario para el estilo. En este caso la combinación es una boquilla cerrada con una caña dura.

En el jazz en cambio el tratamiento que da la escuela a la embocadura no es muy directo, en ese caso la escuela solo determina aspectos muy básicos respecto al tema, y la profundización es a partir de una experimentación personal del intérprete que lo lleva por una camino de descubrimiento personal hasta llegar al sonido deseado casi que sin restricciones. A pesar de ser un proceso muy abierto y que podría prestarse para permitir cualquier embocadura, el resultado termina por ser muy similar entre los saxofonistas por el hecho de que la búsqueda siempre está asentada sobre la imitación. Por ejemplo, un método que utiliza el jazz siempre para su enseñanza es la transcripción y reproducción de solos hechos anteriormente por artistas que hayan tenido éxito y que puedan representar el estilo al cual se espera llegar. A partir de ello se hace una fiel imitación de diversos aspectos entre los que también se encuentra el sonido, esto conlleva a modificar poco a poco la embocadura y obtener una imitación más fiel. En el caso del jazz la combinación boquilla-caña es muy variable, pero el resultado tímbrico en casi todos los casos contiene

una cantidad de brillo mucho mayor que en el clásico-contemporáneo, es por eso que es posible afirmar que la combinación boquilla caña en el jazz en comparación con el clásico tiende a ser, una caña blanda con una boquilla abierta.

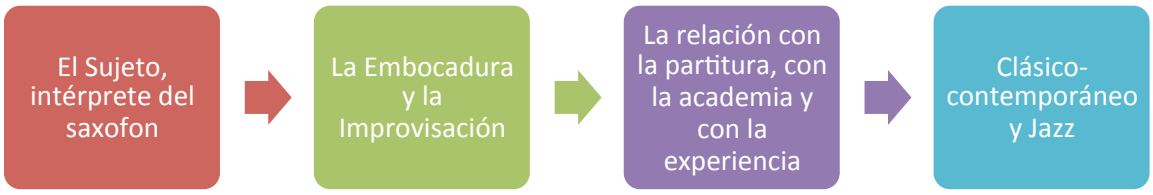
PROCESO

Los capítulos anteriores han dado cuenta de una reflexión basada en la información recogida sobre la improvisación y la embocadura. Cabe recordar que dichos conceptos han sido evocados y desarrollados con la finalidad de conducirlos a una "reconciliación" amistosa entre dos corrientes musicales (a saber, Jazz y contemporáneo) que, según la escuela académica del saxofón, merecen tratamientos discriminados y diferenciados. El presente capítulo tiene por objeto la conclusión del trabajo, presentando sistemáticamente los resultados de éstas búsquedas, confrontadas con mi experiencia cotidiana como saxofonista que alterna entre los dos estilos.[4]

Durante la presentación de los contenidos y temas del presente apartado del texto, fue utilizado un orden estricto y sistemático, procurando con esto incrementar la claridad y pertinencia de la explicación. En acuerdo con los postulados en la introducción del trabajo, los tres nodos angulares de este proyecto son:

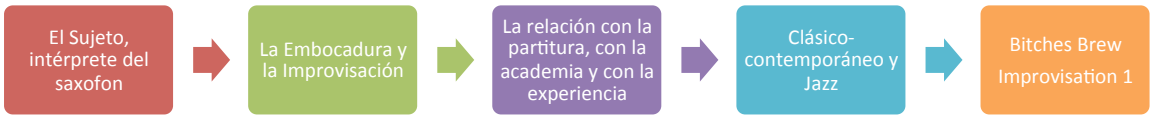


De esta manera, la explicación de los resultados mostrará recorridos de izquierda a derecha, estableciendo y visibilizando los vínculos que relacionan al intérprete (yo) con los estilos musicales a través de la embocadura y la improvisación. No obstante, la reconstrucción y transcripción de la experiencia musical ha hecho emerger algunas problemáticas que resulta imposible obviar en este ejercicio:



Siendo evidente que los estilos Jazz y clásico-contemporáneo aluden a un corpus gigantesco de música, estos fueron observados a través de dos obras concretas, elegidas cuidadosamente, razón por la cual el diagrama se extiende un eslabón más:

[4] Muestra de ello dio mi recital de grado, celebrado el 3 de junio del 2014 en el Museo Nacional de Colombia



En el tercer punto del modelo, los elementos **partitura**, **academia** y **experiencia**, fueron determinantes para ilustrar las tensiones y distensiones en la relación del saxofonista con la obra. Las distintas maneras de relacionarse con la partitura, y a través de ella con la obra, son un aspecto que bien podría merecer anaqueles completos en la biblioteca. Lo cierto es que la partitura, entendida como código de notación, ofrece una información a quien entienda el código y logre descifrar el mensaje ahí contenido. Considerando que tanto el jazz como el clásico-contemporáneo, hacen uso de partituras, el uso de las mismas se torna complejo ante la consideración de la improvisación. ¿Cómo se consigna una improvisación en la partitura? ¿Se da implícitamente o se desprende de una invitación del compositor? ¿Ha cambiado esto en el devenir de la historia de la música occidental?

La academia, como institución educativa, ha ido estableciendo modelos de enseñanza aprendizaje y con esto, imaginarios, que operan fuertemente sobre los estilos. De ahí se desprende que se conciba el jazz como un género "libre", "sin ataduras", y por el contrario, el clásico-contemporáneo "serio" "rígido" y más formal. ¿Refuta o apoya la experiencia estos imaginarios? ¿Cabe pensar que la imagen no académica de estos estilos se aleja de la realidad académica?

En este sentido, el diagrama anterior permite 12 recorridos conceptuales de izquierda a derecha, que son la guía metodológica de este capítulo. Los colores indicarán a su vez un orden de agrupación al cual se acudirá por motivos de practicidad.

1. La relación del intérprete con la obra jazz, que atraviesa la embocadura y la **notación**.
2. La relación del intérprete con la obra jazz, que atraviesa la embocadura y la **academia**
3. La relación del intérprete con la obra jazz, que atraviesa la embocadura y la **experiencia**.
4. La relación del intérprete con la obra Clásico Contemporáneo, que atraviesa la embocadura y la **notación**.
5. La relación del intérprete con la obra Clásico Contemporáneo, que atraviesa la embocadura y la **academia**.
6. La relación del intérprete con la obra Clásico Contemporáneo, que atraviesa la embocadura y la **experiencia**.

7. La relación del intérprete con la obra jazz, que atraviesa la Improvisación y la **notación**.
8. La relación del intérprete con la obra jazz, que atraviesa la Improvisación y la **academia**.
9. La relación del intérprete con la obra jazz, que atraviesa la Improvisación y la **experiencia**.
10. La relación del intérprete con la obra Clásico Contemporáneo, que atraviesa la Improvisación y la **notación**.
11. La relación del intérprete con la obra Clásico Contemporáneo, que atraviesa la Improvisación y la **academia**.
12. La relación del intérprete con la obra Clásico Contemporáneo, que atraviesa la Improvisación y la **experiencia**.

1. **La relación del intérprete con la obra jazz, que atraviesa la embocadura y: la notación-academia-experiencia.**

Como ya se mencionó, la embocadura es un elemento de vital importancia para el saxofonista, sus modificaciones pueden significar importantes cambios en el timbre y de acuerdo a ello identificar a un género en específico, por ello, aquel que se vincula a la interpretación del saxofón se encuentra con una escuela que ha desarrollado una serie de lineamientos en cuanto a ello. Para el caso del presente trabajo, el enfoque está dirigido hacia los géneros Jazz y Clásico Contemporáneo que han sido tradicionalmente los que más han desarrollado sus respectivas escuelas y los que por motivos ya expuestos representan una parte importante para el texto.

Recordando lo mencionado sobre la embocadura, la obra Bitches Brew da cuenta de aspectos muy importantes sobre la misma, que pueden ser desprendidos de una mirada minuciosa de la partitura y que a su vez, pueden ser compartidos o contradichos, por lo que sucede en la misma situación vista desde la perspectiva de la escuela del jazz o la experiencia.
Es de suponer, que al no contener directamente la partitura indicaciones que específicamente hablen de la embocadura, se entienda que tras un recorrido visual de la escritura no se podría establecer nada relacionado con la embocadura. Pero si a la visualización se involucran otros componentes relacionados más con aspectos visuales que musicales, es posible afirmar que tras la observación de la notación, es posible dar cuenta de la embocadura.

Inicialmente es posible encontrar una manera en que la partitura incida en la embocadura desde una visualización, este caso tiene que ver con la evocación de la escuela a través de la utilización de términos que indiquen el género. Por ejemplo, aunque el pentagrama de Bitches Brew no contiene ninguna indicación que trate directamente la embocadura, sí se indica el género, haciendo utilización de los términos *med-jazz/rock*, lo que invita al intérprete a inscribirse en los lineamientos

de su respectiva escuela y por ende indicar a través de la partitura un tipo de embocadura. Es entonces pertinente recordar el papel fundamental que cumple la escuela sobre la manera de aplicar la embocadura, ya que es este organismo el que se ha encargado de estandarizar e impartir los conocimientos relacionados al tema. Es por ello que cuando se determina el género, seguidamente se evoca su respectiva escuela, en este caso el jazz.

- Otra manera de encontrar elementos de la embocadura a partir de la partitura, tiene que ver con un conjunto de característica visuales contenidas en la notación que son específicas de cada género y que terminan por intervenir en la disposición que toma el intérprete cuando tiene contacto visual con la escritura, en otras palabras, en cada género, se poseen características visuales específicas, contenidas en la notación, que lo diferencian de los demás. Por ejemplo, la partitura de Bitches Brew, sacada del *real book*, uno de los libros que contiene partituras pertenecientes al jazz, se caracteriza por una serie de elementos propios que la identifican, entre ellos están:

  - Un formato de letra específico.
  - Una sola armadura en el primer sistema.
  - Carecen de dinámicas.
  - Utilizan cifrados.
  - Señalan el subgénero.
  - Indican la forma.

  Estas características se repiten en muchas partituras del jazz pertenecientes a diferentes *Real Books*, lo que hace generar una tipificación propia de este tipo de notación, muy utilizada en la escuela del jazz, lo que termina por diferenciarlo de otros géneros.[5] Así mismo cada género hace uso de partituras con características diferentes, lo que lleva al ejecutante a tener una relación con la escritura más allá de las indicaciones habituales. El intérprete hace un reconocimiento visual de la partitura, previo a la ejecución, en donde descubre por dichas características, a qué género pertenece y de acuerdo a ello empieza a tomar decisiones en cuanto a su interpretación.
  Para el caso específico de Bitches Brew, la partitura, tiene las características típicas de una partitura del jazz (real book), cifrado, forma, *Font jazz*, carece de dinámicas etc. De acuerdo a ello, la disposición del intérprete es dirigida en torno a los lineamientos que previamente conoce de dicho género. Esta idea, se vio reflejada durante el transcurso de la interpretación y es quizás el punto más fuerte de incidencia de la partitura sobre la embocadura.

  El transcurso de la interpretación, trajo consigo situaciones en cuanto a la embocadura, que vale la pena acotar. La manera de colocar la embocadura dictada

[5] Se elije una partitura perteneciente al Real Book por ser un libro muy utilizado y representativo de la escuela del jazz, sin desconocer la existencia de otros libros que contengan partituras del género.

por la escuela del jazz, habla de una flexibilidad y tranquilidad en la boca mientras se emboquilla, indicación que efectivamente rigió gran parte de la obra, pero hubo ocasiones de la obra, principalmente durante el *solo*, en donde fue necesario romper con dicha indicación y hacer uso de posiciones diferentes que llevaran a lograr pasajes en donde las necesidades lo indicaran.

2. **La relación del intérprete con la obra de clásico cotemporáneo, que atraviesa la embocadura y: la notación-academia-experiencia.**

En cuanto a lo relacionado a la obra representativa del estilo Clásico Contemporáneo *Improvisación 1*, es al igual que con *Bitches brew* posible advertir elementos relacionados con la embocadura a partir de la partitura. Evidentemente dichos elementos no aparecen directamente como una más de las indicaciones del compositor, sino que se infieren de otras indicaciones, generalmente más cercanas a lo visual que a lo musical.

Con relación a lo antes expuesto, en *Improvisation 1* se pueden encontrar en la partitura varios elementos propios. En una primera impresión visual, sin ser muy estricto y ahondar mucho en el análisis, es posible rápidamente, encontrar algunos componentes en la notación, que permitan pensar en una relación de la partitura con la música contemporánea, fundamentalmente por dos razones:

- En primer lugar, la manera en que está dispuesta la escritura musical hace uso de una hoja en orientación horizontal, a diferencia de la orientación vertical que ha hecho carrera desde hace siglos. Aunque resultase confuso especular acerca de las razones que invitan a los compositores y editores de música contemporánea a orientar sus hojas de esta manera, por lo menos se puede identificar una tendencia a organizar así la información gráfica dentro de la corriente clásica-contemporánea, de manera que tal aspecto visual acerca la experiencia de observarlo a otras experiencias previas dentro de la misma corriente.
- En segundo lugar, desde una percepción muy visual es importante indicar que la partitura contiene en general una amplia y numerosa cantidad de indicaciones, a simple vista se ve un papel saturado con muchos elementos, entre dinámicas, métricas irregulares, articulaciones y alteraciones de todo tipo. Esto unido a la disposición horizontal reafirma la tendencia hacia la música contemporánea.

Adicional a ello, si el lector se detiene y da una mirada más minuciosa y detallada, se advierten elementos que afianzan dicha relación. Por ejemplo, se hace uso de: vibraciones irregulares, cuartos de tono, improvisación, varios tipos de acentuación, indicaciones propias del género. Y simplemente por confirmar, se puede tomar de la partitura el año de composición: 1972.

El hecho de poder encontrar de ante mano un género en la partitura, da unas luces al interprete, sobre la manera en que debe disponerse hacia la obra con la que se enfrenta, es por ello la importancia que se da a cualquier advertencia al respecto.

Posteriormente, teniendo en cuenta que se trata de una partitura escrita para saxofón, es también importante determinar qué indicaciones podrían dar algún tipo de información que se relacione con el instrumento o la escuela. Relacionado con el tipo de letra, hay un evento que se toma en cuenta y tiene que ver con el idioma y el tipo de edición. En el caso de *Improvisation 1* se hace uso de la lengua francesa, con una edición del mismo país, lo que se podría relacionarse con la escuela francesa de saxofón clásico, en donde ya hay unos lineamientos muy claros y específicos relacionados con la embocadura.

En este punto de la observación de la partitura, ya se ha dado un punto de vista relacionado con la embocadura, que relaciona la obra con la música contemporánea y con escuela de saxofón clásico proveniente de Francia. Cabe resaltar que dichos elementos son desprendidos de una mirada de la partitura previa a la interpretación y suceden en medio de una lectura común de la notación, que si bien, no son de obligatorio cumplimiento sí cumplen con una tarea de predisposición hacia un determinado tipo de interpretación.

En lo relacionado con la experiencia, es ineludible presentar lo que tiene que ver con las vivencias personales desprendidas de la interpretación de la obra, es el momento de brindar una descripción de las sensaciones que deja dicha ejecución y de aspectos relevantes ocurridos durante el curso de la interpretación, relacionados con la embocadura.

En primer lugar, dicha predisposición a partir de los impulsos visuales provenientes de la partitura, fue evidente, todas aquellos elementos que me invitaron como interprete a regirme bajo lo lineamientos de una escuela, surtieron efecto. La obra se interpretó con los estándares del saxofón clásico en donde se incluye una manera de poner la embocadura. De igual forma cabe resaltar que el hecho de ser una obra contemporánea, hace que quien interpreta se enfrente a situaciones que lo sacan de las situaciones normales del repertorio para saxofón clásico y elementos como las vibraciones irregulares, los cambios bruscos de intensidad de volumen, la utilización de efectos, las alteraciones inhabituales de alturas y velocidad, entre otros, hacen que constantemente esta idea de una embocadura muy estable propuesta por la escuela francesa, se vea vulnerada y en ocasiones sea necesario hacerla más flexible. Hay pasajes en donde incluso se pueden vincular hábitos propios de otros géneros, que se toman como ayuda para lograr lo buscado. Entre lo que se contempló para la interpretación de *Improvisation I*, se incluyen principalmente cambios constantes en la fuerza y posición de la parte inferior de la boca. Por ejemplo:



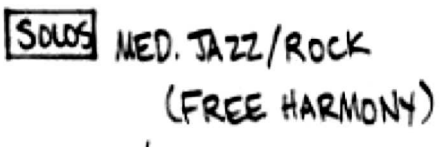
En los tres fragmentos, se presenta la utilización de técnicas diferentes, cada uno de ellos requiere de unos cambios específicos en la embocadura pero en común, comparten la necesidad de echar la parte inferior de la boca hacia abajo, con el fin de modificar la fuerza impuesta a la caña y de esa manera cambiar la afinación En el vibrato de la parte derecha, por ejemplo, mientras más amplia es la onda, demarcada por la línea ondulada en la parte inferior, más amplio tiene que se el movimiento de la mandíbula, además, en este tipo de modificaciones de la embocadura también se hace necesario abrir el espacio entre la parte anterior de la lengua y el paladar blando, similar al movimiento que se hace durante un bostezo, similar trato reciben los otros dos fragmentos. Una manera que me ayudó a lograr esta posición fue la práctica del *sub -tone,* efecto tradicional del jazz, que posee características afines y con el cual estoy más familiarizado.

3. La relación del intérprete con la obra jazz, que atraviesa la Improvisación y la notación-academia-experiencia.

   Uno de los aspectos que toma más importancia en este trabajo, es la improvisación, incluida por varios motivos, entre los que se destaca el hecho de estar presente en las dos obras elegidas. En caso de *Bitches Brew*, sin lugar a duda es un elemento fundamental, principalmente por ser una obra que se desprende de la tradición musical del jazz, en donde la improvisación es esencial.

   De la partitura, a diferencia de lo sucedido con la embocadura, es posible extraer un considerable número de elementos que aducen directamente la presencia de la improvisación.

   Uno de ellos y tal vez más evidente es la presencia de la palabra *solo*, que como ya se mencionó, es tradicionalmente el indicativo del espacio formal en que el intérprete hace su intervención improvisada, es la manera más evidente con que la escritura cita la presencia de la improvisación. Para citar un ejemplo, la partitura de la obra presenta la siguiente información:



¿Qué significa esto?

Teniendo como base que, un riesgo latente de los músicos del jazz es pasar por alto o dar poca importancia a las indicaciones que se escapan de la dicotomía duración-altura, sea esta la ocasión propicia para desglosar en un detalle poco habitual cada uno de sus componentes:

- "Solos": pretende ofrecer al intérprete un mapa de la forma de la obra. El SOLO no es únicamente una invitación a improvisar, es también un lugar clave en la estructura formal de la pieza. Es posible incluso imaginar analogías, según las cuales una partitura de Mozart bien podría indicar el lugar de la *cadenza*, que es tanto forma como improvisación.
- *MED, JAZZ/ROCK:* Un caso clásico del tipo de ambigüedades provistas por la notación. *MED*, suele significar Medio, del tipo moderado o ajeno a los extremos en términos de velocidad. En este caso sugiere una velocidad moderada, ni muy rápida ni muy lenta, que está cerca del jazz y del rock (¡!), Sin entrar a juzgar críticamente la poca concreción de estas indicaciones en la partitura, hay que reconocerlas como parte del género, toda vez que es habitual en el jazz proferir indicaciones abiertas y ambiguas en oposición clara a lo que se encuentra en la música contemporánea, en la que suele indicarse con extrema precisión.
- (*FREE HARMONY):* Indica armonía libre, que es muestra de una total ausencia de restricciones armónicas, más que el hecho de mantenerse sobre la tonalidad.

De igual manera, como ya se indicó en el marco teórico, la improvisación no solo se encuentra mientras se lleva a cabo el *solo*, sino que hace parte en mayor o menor medida de todas las partes de la obra, en beneficio de ello, se puede inferir que la utilización del término *freely* (libremente), es una abierta intención de la notación por abrir las posibilidades del ejecutante hacia una alta cuota de improvisación en todas las partes de la obra, es como si esperara una extensa participación compositiva por parte del interprete.

En cuanto a la ejecución de la obra *Bitches Brew*, teniendo en cuenta lo relacionado con la experiencia personal, cabe resaltar varios aspectos. La obra en general, en casi todos sus fragmentos, ofreció un amplio espacio de creación improvisada, mucho más que las muestras más tradicionales del jazz, en donde las reglas son más restrictivas. Respecto a ello el desarrollo de la improvisación es mucho más tranquilo, sin los apuros que trae, en ocasiones, la preocupación que ejerce el hecho de estar rigiéndose estrictamente, a una cantidad más extensa de reglas, caso muy común de muestras anteriores en el jazz.

4. La relación del intérprete con la obra Clásico Contemporáneo, que atraviesa la Improvisación y la notación, academia experiencia

   En *improvisation I* evidentemente los espacios que permiten la improvisación son más reducidos que en la obras del *jazz*. Un hecho que se acompaña por el énfasis del compositor por cada detalle escrito, quizás con el fin de ser muy específico y no dejar a libre albedrío del intérprete muchos detalles. Sin embargo, hay un espacio que abiertamente evoca el uso de la improvisación y que está consignado en la partitura, sobre el segundo sistema.

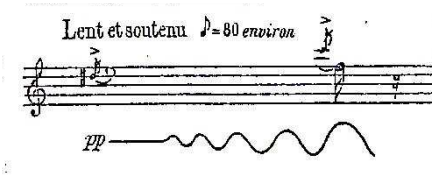


   Del anterior fragmento, visto con detalle, es posible extraer varios elementos que son importantes para descifrar aspectos que dirijan la posterior improvisación.

   - En primer lugar, el espacio está delimitado por unas barras similares a las que dividen los compases, haciendo la salvedad que en la obra no hay compases, lo que resalta el pasaje sobre el resto de la escritura e indica el lugar de algo diferente.
   - Se hace uso de la expresión *ad lib.* abreviación de *ad líbitum*, que indica que es un pasaje a placer del intérprete, razón por la cual se puede vincular con la improvisación y además se relaciona con antiguas formas de nombrar prácticas similares.
   - Se da la indicación de alturas sobre el pentagrama y cada nota hace parte de un orden específico, lo que indica una secuencia, diferente a como sucede en el jazz en donde se utilizan escalas que a la hora de improvisar no se basan en un orden. Dicha secuencia muestra el camino melódico del pasaje con especificaciones incluso de octava.
   - Por último, se encuentra la indicación de un acento que enseña el final del pasaje.

   De lo anterior, el intérprete puede inferir los elemento sobre los cuales basará su posterior improvisación, de acuerdo a ello deberá utilizar unas alturas determinadas con un orden específico, acentuando la última nota como símbolo del final, a partir de esto, a placer del ejecutor, es posible general un fragmento musical, lo que indica a su vez que el factor más importante de su improvisación será el ritmo que no tiene restricciones, lo que podría darle en determinado caso al intérprete la opción de modificar a libre albedrio la duración del fragmento.

En lo concerniente a los demás pasajes de la obra, como se dijo anteriormente están colmados de todo tipo de indicaciones. Lo que impide pesar en que se haga uso de la improvisación, de igual forma la ejecución de la obra como experiencia personal, me deja una sensación similar a la que da el *jazz*, en donde cada pasaje o parte de la obra tiene implícita una cuota de improvisación. Para el caso de *Improvisation I* considero, que tiene que ver con la elasticidad del ritmo, ya que a pesar de dictar una velocidad aproximada, hay una libertad constante sobre él, casi como si se tratara de un *rubato* constante. Por ejemplo,



Las primera nota del anterior fragmento, inicia con un acento y una apoyatura sobre un *pianissimo*, adicionalmente, la línea ondulada en la parte inferior, indica un *vibrato* que poco a poco acrecienta su ancho de onda y que invita al crecimiento también en el volumen, finalmente hay una nota corta y acentuada, igualmente con apoyatura. Esta situación, en lo que respecta a la interpretación personal, me invita a hacer una nota muy larga de inicio, quizás más larga de lo que indica el ritmo, con el fin de desarrollar un sonido que salga desde el silencio, crezca y empiece a vibrar cada vez más ampliamente, generando un movimiento continuamente más rápido y fuerte que termine abruptamente en la nota corta.

El punto que me interesa resaltar, refiere al poco caso que hice de la duración exacta de las notas, prefiriendo pensar en indicaciones rítmicas más simples como: una nota larga y una corta, en vez de una redonda y una semicorchea, permitiendo así una flexibilidad mayor en el ritmo. Este mismo tratamiento recibe el silencio que sucede posteriormente, que a voluntad, decido hacer más largo para dar mayor impacto a la terminación acentuada que termina y dar un espacio de entrada al tema que continua. Este tipo de situaciones en las cuales me permito una flexibilidad dentro de la interpretación, son las que me hacen tener una sensación, en cierta medida, de estar improvisando.

CONCLUSIONES

Uno de los temas que más interés causó con el desarrollo del trabajo, fueron las diferencias y contradicciones que se generaron cuando se intentó describir un sonido, quizás por el hecho de hacer uso de términos adaptados, pertenecientes a otras áreas principalmente relacionadas con la imagen como es el caso de términos como, brillo, opaco, color, textura, entre otros. En el caso particular del presente trabajo las discusiones se centraron en aquello que denominamos brillo, elemento que suele ser muy utilizado, pero pocas veces definido, llegando a conclusiones por momentos cercanas y en ocasiones distantes entre sí. Un aspecto particular que se presentó, tuvo que ver con la notoria diferencia que se presenta en la descripción de lo que se considera brillo entre intérpretes de instrumentos diferentes. De acuerdo a ello se llegó a la conclusión que las consideración respecto al sonido y sus características, son más cercanas cuando se habla entre intérpretes de un mismo instrumento, es decir, es más fácil para un flautista entenderse con otro instrumentista de su misma área que con un saxofonista. Por esta razón se contó, en mayor medida, con apreciaciones provenientes de otros saxofonistas, sin dejar de lado, en ocasiones, consideraciones externas, todo esto respecto a lo que tiene que ver con el brillo.

De acuerdo a ello fue posible concluir:

Una característica que se asocia al brillo y que en ocasiones es confundida con el mismo, se relaciona ala cantidad al aire sonoro, muy común en efectos como *sub-tone*. Dicho sonido es causado por el aire que pasa por la boquilla y que no hace vibrar la caña, el roce del aire con la caña y la boquilla se convierte en una sonoridad comparable con el sonido del viento o un zumbido, mezclado con el sonido que proviene de la caña. Este elemento es relacionado por buena parte de músicos, no saxofonistas, con un sonido menos brillante u opaco, de dicha consideración es posible encontrar comentarios como “el sonido del jazz es oscuro, opaco”. Mientras que para los saxofonistas, dicha consideración es adversa, en ese caso el sonido del jazz es brillante, independientemente del aire, es decir, el hecho de que el sonido sea “airoso” no necesariamente implica que sea opaco, son para los saxofonistas aire y brillo dos elementos diferentes. La tendencia más común entre los saxofonistas es: un sonido brillante para el jazz, un sonido opaco para el clásico.

Pero me atrae aquello que dicen quienes no son saxofonistas, ya que su consideración no está sujeta a clichés del área, sino que es dada desde un punto de vista diferente y sobre todo porque contradicen lo que los saxofonistas y las escuelas continuamente afirmamos.

Estas diferencias en las consideraciones hacen pensar, en primer lugar, en lo lejana que puede llegar a ser la percepción de cada quien y si la consideración personal es realmente acertada, o hace parte de aquella barrera que se forma por causa del la incidencia de las escuelas. Visto desde este punto (no saxofonista), la conclusión es entonces que el aire sonoro, es un elemento vinculado al brillo y hace que por ejemplo, el jazz sea un género en cual el saxofón es opaco. Otro elemento que los no saxofonistas involucran es la

nitidez, término no muy común dentro de la jerga del saxofonista y que se caracteriza por carecer de aire sonoro, denominado también brillante. La ausencia de aire sonoro es característica del saxofón clásico, lo que haría pensar que dicho estilo es brillante, contrario a lo que piensan los saxofonistas. Estas esta idea de salir momentáneamente de la condición de ser saxofonista, para pasar a ver desde la mirada de un no-saxofonista, es un ejercicio que abre el espectro de conocimientos por las grandes diferencias que hay de instrumentista a instrumentista. Es un complemento ideal que muchas veces no se utiliza y que puede llegar a enriquecer ampliamente al músico, es además una muestra de la marcada individualidad en la viven los músicos, en donde cada persona es un pequeño mundo aislado de los demás.

Es importante también tomar en cuenta, lo que con el paso por la academia y la influencia de las escuelas se determinó acerca del tema, desde una mirada personal y quizás desde la mirada de los saxofonistas en general, el aire sonoro es un elemento que se domina a través de la embocadura y su presencia o ausencia es pieza fundamental de las diferencias entre clásico y jazz. Para el clásico uno de los objetivos es limpiar el sonido casi por completo de la sonoridad producida por el aire y es visto como un error, mientras en el jazz dicho sonido es muy importante, casi que es necesario tener un sonido airoso para tocar jazz. No esta directamente vinculado el aire sonoro con el brillo, son dos elementos que, si bien van de la mano, no dependen uno del otro.

De esta dicotomía fue posible sacar algunas conclusiones. Antes de llevar a cabo la realización del presente trabajo, no había tenido la oportunidad de discutir con una persona no saxofonista, ni conocer lo que dicha persona consideraba acerca del brillo en el saxofón y fue a raíz de ello que vinculé el aire sonoro. Hoy con el desarrollo del texto, creo que es dicho elemento, es un punto trascendental que lleva a la distancia de las escuelas en cuanto a la embocadura, más incluso que el brillo, como fue planteado inicialmente. De igual forma, el aire sonoro es un elemento que se domina a través de la embocadura, lo que da fuerza a la inclusión de dicho concepto.

Se ha determinado que en definitiva si hay un relación lejana entre el las escuelas y que sus desarrollos técnicos relacionados con la embocadura, han estado llevando caminos diferentes, sin embargo, dentro del proceso del trabajo se mostraron espacios en donde, dominar la embocadura de un estilo, favorecía al otro y viceversa, de los cual se pudo concluir, que el estudio de los dos estilos es muy beneficioso para el saxofonista independientemente del género. Cada uno ofrece un gran número de maneras distintas de abordar el estudio del saxofón y ayuda independientemente del género, a lograr un conocimiento amplio del instrumento. Varias situaciones que lo demuestran, se presentaron durante mi paso por la academia. Por ejemplo, en el saxofón, principalmente en el clásico en donde se requiere una alta limpieza en el sonido, la emisión de una nota en el registro grave con una intensidad muy baja es de gran dificultad, para lograr este tipo de sonidos es necesario conocer ampliamente la embocadura y ponerla con exactitud. Dicha posición, implica aspectos específicos en cada parte de la boca, para lograrlo hace falta de mucha experimentación y horas de estudio. Mientras cursaba mis estudios de saxofón clásico me fue sumamente complicado

llegar a lograr dichos sonidos, al ingresar al estudio del saxofón jazz e involucrarme a esta nueva manera de tocar, encontré rápidamente que la posición de la boca mientras efectuaba un *sub-tone*, principalmente en lo relacionado a la parte posterior, se asemejaba a aquella posición que me causaba dificultad en el clásico. De esta manera, el estudio del jazz terminó por mejorar mi posición y favorecerme para el estudio del clásico.

De igual forma sucede a la inversa de clásico para jazz, en donde por ejemplo el estudio de obras de alto nivel técnico en el estilo clásico, genera una alta habilidad en los dedos, hecho que favorece a la respuesta dactilar mientras se improvisa en el jazz. Ejemplos de este tipo van y vienen desde varios ángulos del estudio del saxofón, quizás por que en esencia se trata de un mismo instrumento y los caminos que se decida llevar para su ejecución se van a cruzar constantemente, lo que necesariamente implica que en muchas ocasiones elementos técnicos se repitan en ambos lados y termine por cruzar los géneros.

Volviendo a aquello de los adjetivos que se le dan al sonido, específicamente lo que respecta al brillo, se pudo constatar que en intérpretes de uno y otro estilo hay muestras de sonidos opacos y brillantes. Es decir, alejándose un poco de la idea de que el clásico es opaco y el jazz brillante, haciendo una tarea atenta de escucha, sobre audios en los cuales se pudieran escuchar intérpretes reconocidos y representativos de cada género. La conclusión es que no hay una diferencia muy abismal entre los dos estilos en cuanto al brillo, evidentemente hay casos en los que se escuchan grandes diferencias, cercanas quizás a lo que dicen las escuelas, pero de igual forma se encuentran casos en los que se contradice. Es preciso dar algunos ejemplos de ello. En el jazz de la primera mitad del siglo XX hay intérpretes con sonidos muy brillantes, es el caso de John Coltrane por ejemplo, así mismo, hay intérpretes con un sonido opaco como Paul Desmond. Por el lado del clásico, Marcel Mule ostentaba un sonido opaco, mientras Jean-Marie Londeix daba muestra un sonido más brillante. Todos ellos grandes representantes de ambos géneros.

De acuerdo a lo dicho anteriormente, se podría pensar que cada vez más, aquello de que “el clásico es opaco y el jazz brillante” se contradice.

Teniendo en cuenta la profunda influencia de la notación, sobre el intérprete y el desarrollo de la obra y que la partitura es un foco de información que puede determinar el rumbo de la interpretación, el desarrollo del trabajo llevó a enfocarse en indicaciones menos asociadas con el ámbito musical, sino a elementos visuales que en ocasiones pasan desapercibidos, pero que afectan la disposición del intérprete, como es el caso por ejemplo, del tipo de letra, el idioma de los enunciados, la orientación de la escritura, la utilización de indicaciones muy particulares, este tema cobró un puesto de privilegio en la reflexión. De allí se puede concluir, que el intérprete cuando se posiciona frente a una partitura, se vincula directamente a un contexto musical específico y una disposición determinada respecto a ello. La nombrada disposición es precedida de una observación de la partitura que no implica la visión de elementos musicales dispuestos por el compositor, sino por elementos visuales circundantes que caracterizan la partitura. Por el ejemplo, si un saxofonista es puesto en una situación en donde tiene que leer una

partitura a primera vista y tras su primera impresión descubre que la partitura está saturada con indicaciones de todo tipo de indicaciones, la notación se encuentra en orientación horizontal, hace uso del idioma francés y tiene una fecha de composición de la última parte del siglo XX. Sin hacer profundidad en el análisis y simplemente a raíz de los impulsos visuales, determina que se trata, muy posiblemente, de una obra contemporánea. Este hecho lo involucra en una disposición particular, que implícitamente lo predispone a interpretar, dicha partitura, de una manera diferente. Para dicho ejemplo entonces, el intérprete podría predisponerse a utilizar lo que de antemano conoce de la escuela de saxofón clásico. Todo esto sin haber tocado una sola nota.

La reflexión respecto a la relación con al escritura fue más allá y se relacionó con el desarrollo de la notación en la historia, y cómo a partir del renacimiento, el papel del intérprete fue perdiendo protagonismo y su cuota de improvisación disminuyendo. En ese sentido, las obras elegidas para este trabajo son dos polos opuestos. Por un lado, *Bitches Brew* con una partitura casi sin indicaciones, dando grandes libertades al intérprete. Y por el otro, *Improvisation I* haciendo uso de indicaciones de todo tipo, para cada elemento en la partitura, dejando al intérprete con menos posibilidades. Todo esto atravesado por las sensaciones obtenidas de la interpretación personal.

De la interacción de dichos elementos surgieron algunas conclusiones. Inicialmente, la postura que se desprendió de la experiencia personal, denotaba un interés por mostrar que cada estilo contenía elementos que contradecían en alguna medida aquella característica que los alejaba. Es decir, parte del imaginario que rodea al repertorio del jazz incluye una presencia constante de libertad individual y de mayor creatividad para el intérprete. Si bien esta imagen del jazz es, en parte cierta, y en parte desprendida de los orígenes mismos del jazz, la conclusión que asalta este trabajo sugiere que aquello de que Bitches Brew por hacer parte del jazz es una muestra de libertad, es una idea que se contradice desde la experiencia, mostrando cómo las reglas que giran en torno a la improvisación en el jazz, generaban un manto de restricciones que hacían, en muchas ocasiones, dejar de tener esa sensación de libertad. De igual modo sucedió con *Improvisation I* en donde el juego con el ritmo implicaba estar continuamente improvisando y a su vez evocando un ambiente de libertad. De acuerdo a ello,se pensó en que quizás encontrar un punto medio desde la interpretación, que vincule la libertad y la restricción desde la partitura, sea un tipo de notación más amable, dando un lugar al compositor y al intérprete. Y talvez, fue en búsqueda de este punto medio, que se enfocó la interpretación de cada una de las obras. Es decir, mientras en la obra del clásico-contemporáneo la intención fue darle menos valor a algunas indicaciones y dejar ciertos aspectos a libre albedrio, por el lado del jazz, el objetivo se enfocó en buscar más claridad en los elementos inscritos en la partitura, con el fin de centrar y dar claridad a la interpretación.

Estas situaciones, son muy personales, quizás estas mismas obras no hubieran causado dichas sensaciones en otro intérprete, pero con el fin de reflexionar acerca de una experiencia personal resulta válido referirlo.

Vale la pena referir en este punto del trabajo, algunas inquietudes que fueron detonante para la escritura del texto, con el fin de reflexionar y dar conclusiones de sus respuestas. ¿Cuáles son las herramientas que permiten visualizar la articulación existente entre las escuelas de saxofón jazz y clásico? ¿Por qué se diferencian? ¿es realidad que el saxofón clásico es fundamento ideal para cualquier estilo de música? ¿es verdad que tocando "bien" el clásico, se puede tocar "cualquier cosa"?

Tras el trabajo, es posible determinar que las herramientas que permiten visualizar una articulación entre los estilos son en este caso, la embocadura y la improvisación, y en un escalón posterior algunos puntos son de gran validez y aparecieron con el proceso de reflexión, con ello se hace referencia a la notación musical y la escuela. De los caminos que se desprenden de la relación de dichos elementos, fue posible dar cuenta de una articulación entre los estilos, mostrado cómo se complementan en la práctica y cómo la distancia es un problema relacionado más con las escuelas que con la música.

De igual forma, no es intención del trabajo decir que el Jazz y el Clásico-contemporáneo en el saxofón, son iguales, y en beneficio de ello es necesario aclarar que existen diferencias. Desde el proceso que se realizó fue posible determinar que una de las diferencias más notorias estaba en el timbre y con más exactitud en dos elementos que son el brillo y el aire sonoro.

Además, se llegó a la conclusión de que hacer parte de una escuela, independientemente cual sea, no es fundamento de la otra, en otras palabras, no es como en algún momento se dijo que "el estudio del saxofón clásico es fundamento ideal para cualquier estilo", ni en el sentido contrario, se pasa por el hecho de que ambos estilos, y el estudio bajo los parámetro de ambas escuelas, brindan elementos apropiados para el estudio del saxofón, lo que posiblemente, lleve a encontrarse con temas comunes que muestren, una vez más, que se trata del mismo instrumento. Y en ese sentido vale la pena insistir, en que las escuelas son las que más han abierto la brecha entre un estilo y otro. Teniendo en cuenta a las escuelas como el conjunto de docentes que se encarga de impartir los conocimientos relacionados con el instrumento, derivado de una tradición de enseñanza. Cabe de igual forma resaltar, que no es posible generalizar respecto a ello, no todos los maestros pertenecientes al clásico enseñan sin tener en cuenta la escuela del jazz y viceversa. Hay un buen número de maestros que han tenido incursiones interpretativas y pedagógicas en ambos estilos, teniendo experiencias similares y dando una muestra más de lo que se intenta mostrar en este trabajo. Es posible hallar un ejemplo de ello incluso en la ASAB. El maestro Cesar Villamil, docente en el área de saxofón clásico, con una amplia y reconocida trayectoria en dicho campo, tiene entre sus habilidades también la interpretación del jazz, en donde da muestra de lo antes mencionado.

Respecto a algunos aspectos ya mencionados, cabe cuestionarse en primer lugar, ¿porqué el intérprete tiende a individualizar su estudio?, ¿porqué se centran tan radicalmente en su instrumento y dejan a un lado las percepciones de los demás instrumentistas?

La primera respuesta que se viene a la mente respecto a este cuestionamiento, hace referencia a la altísima intensidad de estudio que debe tener un intérprete, para llegar a cumplir las expectativas de un instrumento. Lograr interpretar las obras propuestas para un área instrumental, caracterizadas por unos altos niveles técnicos, necesita de un estudio personal que obliga a ensimismarse, impidiendo el muchas ocasiones el conocimiento de otros campos musicales. Dichos elementos han desarrollado un perfil específico de intérprete, que cuenta con una gran técnica en su instrumento, pero con poca habilidad en otros campos. Esta situación podría ser el desenlace de la sistemática pérdida de espacios de improvisación en la obras de la tradición occidental, en pro de las peticiones altamente específicas de los compositores. Y a su vez dar una luz respecto al porqué se presenta una relación lejana entre las escuelas de jazz y clásico en el saxofón. Puede ser un efecto de aquel perfil de instrumentista suprema individualista.

Dicho perfil, se adecúa perfectamente a las necesidades actuales de la interpretación. Un músico de gran capacidad en una sola área, capaz de sortear con rapidez las eventualidades de su campo, sin necesidad de preocuparse de las circunstancias que lo rodean. Desde cierto punto de vista el músico adecuado. Desde otro punto de vista quizás perjudicial, por motivos que tienen que ver con el desequilibrio de habilidades por parte del intérprete. Muy bueno en una única práctica, incapaz en otras.

Tratando de hallar una razón de dicho comportamiento y buscando vínculos en otras disciplinas, es posible encontrar una relación comparable con el cambio del perfil en los trabajadores a principios del siglo XX, posterior a la segunda revolución industrial llevada a cabo por Henry Ford, donde pasaron de construir automóviles entre un grupo selecto de personas que participaban en todas las fases de construcción, a especializar sus trabajadores en labores específicas. Tras ello, un empleado que antes hacia parte de la construcción de todo el vehículo y al día ponía una cantidad x de tornillos, paso a especializarse en sólo poner tornillos y duplicar la cantidad que ponía al día. Una labor que favoreció la producción y perfiló un tipo de trabajador, capaz en su área ysin conocimiento en las demás, por ende, ya no se veía obligado a saber como funcionaba el vehículo. Este cambio, junto con otros no referenciados, significó un antes y un después para la industria y es hoy aún un modelo de fabricación, cambió radicalmente la manera de vinculación del trabajador con el producto.

Haciendo la relación se puede ver como el intérprete al igual que el trabajador, se especializa en una sola labor y dejan a un lado las demás. Y cabe entonces reflexionar si el intérprete actual es una secuela de aquel modelo. Quizás se pueda hablar de un intérprete moldeado para las necesidades de producción.

Dando un cambio de rumbo, es importante referenciar de qué maneras me benefició la elaboración del trabajo. Desde la perspectiva personal, me vi beneficiado en varios puntos de vista. Uno de ellos, fue la vinculación a un manera más profunda de observar mis propias conductas, un elemento que se desarrolló por la necesidad de hacer descripciones muy específicas de lo que sucedía con mi propia interpretación. De esta observación detallada es posible afianzar elementos que fortalecen mi posición como

docente, ya que en la medida que conozca mi propio organismo, es posible mostrar con más precisión elementos principalmente relacionados con al embocadura. También respecto a la parte pedagógica, es de vital importancia señalar, que de acuerdo a la reflexión del trabajo, sobre una articulación de las escuelas, el punto a la cual dirigiré mis enseñanzas, será en pro de la vinculación de las escuelas, mostrando las perspectivas amplias que genera el estudio del saxofón. También, la necesidad de mostrar un camino de formación para el intérprete que muestre los beneficios de vincularse a otras áreas más allá de la de su propio instrumento, buscando un punto intermedio entre la individualización del estudio y apertura hacia otros campos. Desde otro punto de vista más personal, cabe mencionar el interés y experiencias adquiridas en torno a la escritura, elemento fundamental en desarrollo académico y profesional.

BIBLIOGRAFÍA

Blom E. (1954). *Grove's Dictionary of music and musicians fifth edition, London*: Macmillan & co LTD

Londeix, JM.(1956) *Le Saxophone en jouant, Paris.*

Nettl B, Russell M. (2004). *En el transcurso de la insterpretación. Estudios sobre el mundo dela improvisación musical (eds), Madrid:*Akal.

Nieto V. (2008). *La forma abierta en la música del siglo XX: Anales del instituto de investigaciones Estéticas volumen XXX, número 92: UNAM.*

ANEXOS


BITCHES BREW
INTRO
FREELY
N.C.
(2nd x)
C-(maj7)alt.
C-(maj7)alt
F G Eb F Db Eb N.C.
C-(maj7)al
FINE
SOLOS MED. JAZZ/ROCK
(FREE HARMONY)
AFTER SOLOS, D.C. AL FINE

à Jean-Marie Londeix

IMPROVISATION 1

pour saxophone alto seul

Ryo NODA
Toronto 1972

NOTE :



Vibrato
Vibration
ビブラート



Baisser d' 1/4 de ton
Quarter tone 1/4 ♭
1/4 フラット



Elever d' 1/4 de ton
Quarter tone 1/4 ♯
1/4 シャープ



Attaque très sèche dans la nuance marquée.
Cutting tone (Japanese style)
カッティングトーン

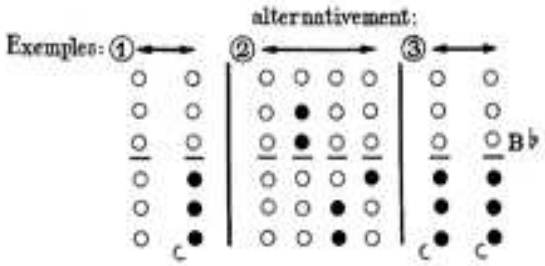


Souffler sur l'extrémité du bec, afin de faire clairement entendre le souffle en même temps que la note écrite ou Flattez.
Grow hazy tone or Flatter.
フラッター



Glisser le son de la note
Portamento
ポルタメント





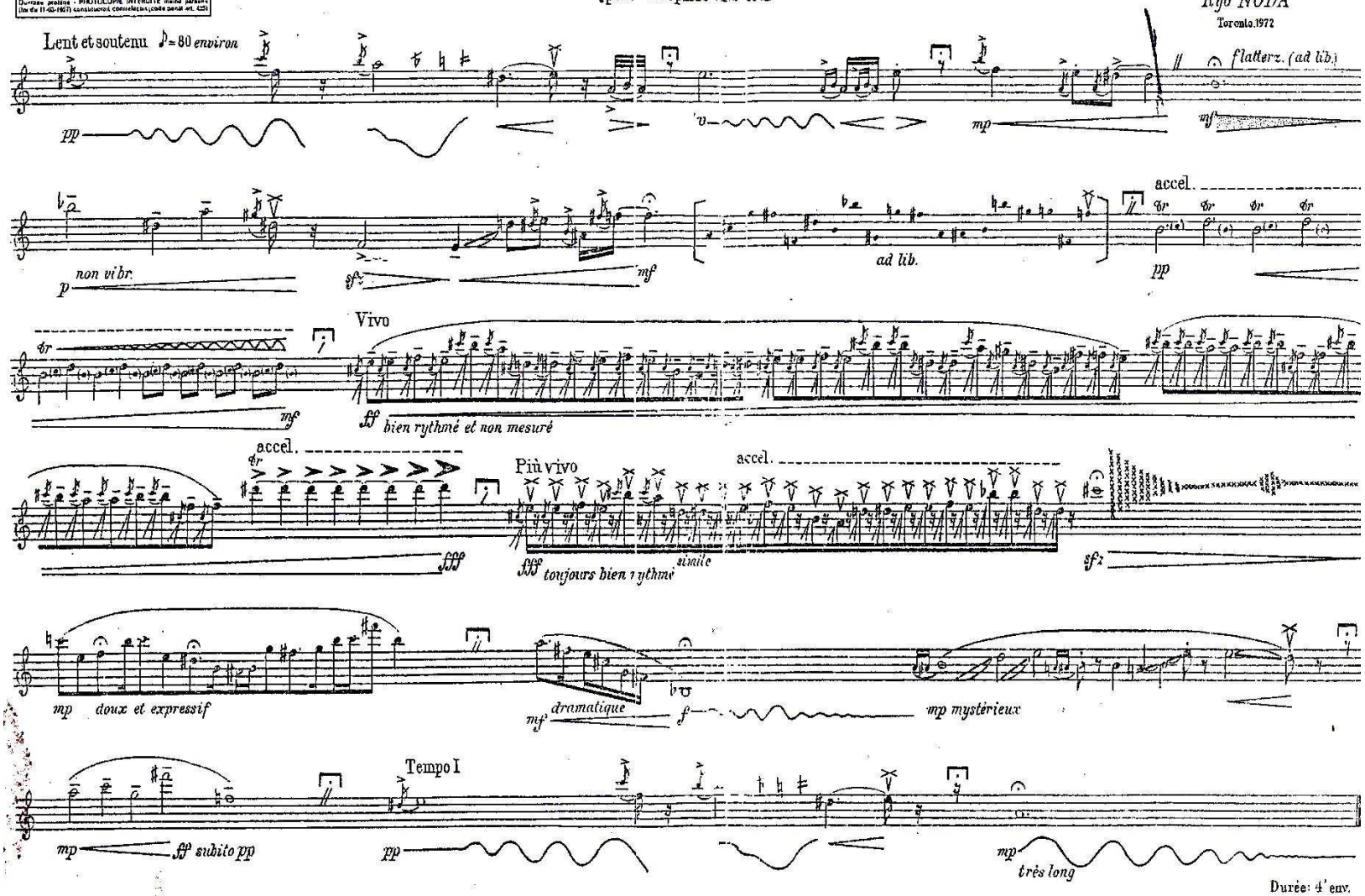
© 1974 by ALPHONSE LEDUC & Cie
Editions Musicales, 175, Rue St-Honoré, PARIS
A. L. 25192
Tous droits d'exécution, de reproduction, de transcription et d'adaptation, réservés pour tous pays.

IMPROVISATION 1

pour saxophone alto seul

Ryo NODA
Toronto 1972

Oeuvre protégée - PHOTOCOPIE INTERDITE même partielle (loi du 11-03-1957) constituerait contrefaçon (code pénal art. 425)



Durée: 4' env.

© 1974 by ALPHONSE LEDUC & Cie
Editions Musicales, 175, Rue St-Honoré, PARIS

A.L. 23162

Tous droits d'exécution, de reproduction, de transcription et d'adaptation, réservés pour tous pays.