



Universidad Autónoma de Querétaro.

Facultad de Bellas Artes.

Técnicas Modernas para Ejecutar el Saxofón.

Guía del Maestro.

Que para obtener el título de **Técnico Ejecutante Instrumentista.**

Presenta:

Francisco Servín Tamayo

Santiago de Querétaro, Qro. 2 de Junio del 2003.

No. Adq. H68548

No. Título _____

Clas. TS

788.7

S492t

Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Ciencias Exactas

Técnicas Matemáticas para Ejecutar el Trabajo

Guía del Maestro

Programa de Maestría en Ingeniería de Sistemas y Automatización

Presentado por: Dr. Francisco José de la Cruz

Querétaro, Qro., México, 2010

ÍNDICE

Justificación

Objetivos.....	1
Historia del Saxofón.....	2

Introducción

Características del Instrumento.....	13
La familia de los Saxofones.....	14
Popularidad y reconocimiento del Instrumento.....	17

CAPITULO I

Anatomía y Ensamblaje.....	22.
----------------------------	-----

CAPITULO II

Técnicas Básicas.....	25
-La postura.....	26
-El sonido.....	28
-La embocadura.....	29
-La respiración.....	30

CAPITULO III

Técnicas Básicas.....	33
-El juego de la lengua.....	34
-El empleo de la lengua en el Jazz.....	40

CAPITULO IV

Técnicas Avanzadas.....	42
-Sonido Moderno.....	43
-Estilos de interpretación basados en el Jazz.....	45

CAPITULO V

Esquemas y Atajos.....	60
------------------------	----

CAPITULO VI

La improvisación.....	70
-----------------------	----

CAPITULO VII

Tabla de digitaciones y Acordes

-Tabla de digitaciones y acordes.....	81
-Tabla de digitaciones para notas altas.....	82
-Digitaciones alternativas.....	86
-Tabla de acordes.....	90

Bibliografía.....	99
--------------------------	-----------

JUSTIFICACIÓN

Debido a las necesidades que tiene **El Saxofonista** en la actualidad, de estar informado y a la vanguardia con todo tipo de instrumentos, estilos, efectos, música electrónica, y multimedia, etc.; considero que lo que yo puedo aportar, puede ayudar a nivelar, mejorar, e informar de cierta manera todo aquello a lo que no se tiene acceso cuando es uno estudiante; así como también lleva tiempo aprenderlo ó saberlo cuando ya practicas la carrera.

Quizás sin duda a mas de alguno le haya pasado que cuando se es estudiante ó profesional, le preguntes a tu profesor, aun colega, ó a un amigo como le hace para tocar así, para dar ese efecto, esa nota, ese solo ó esa escala y te contesten con otra cosa que no tiene nada que ver con tu pregunta, y le den vueltas al asunto ó simplemente te dicen ¡no sé!. Es sin duda cuando se valora mucho el ser autodidacta y tener a la mano una guía como la que pretendo hacer. Creo que no debes dejar que ellos decidan y te condicionen lo que debas o no saber por celos profesionales, y no conformarte con lo poco que te den.

Considero que hay algunas técnicas, efectos, etc.; que forman parte de lo debes saber como estudiante avanzado y profesional del saxofón. Por ejemplo:

Creo que si tienes un **"Sonido Moderno"**, (Se le da el nombre de **Sonido Moderno** al timbre, sonido y estilo particular de algún saxofonista del momento, quizás al más famoso, al de moda y sobre todo aquel con un estilo nuevo y diferente.) e interpretas una pieza de cualquier género y le das ese toque moderno, tu interpretación seria mas cercana a lo actual, a lo moderno, **¡Es una fusión!**....dirían algunos y de esta manera estarías actual.

En realidad no digo que, esto sea mejor que tomar un curso de multimedia, ó de armonía moderna, ó de improvisación con David Sanborn; pero, si tienes un **"Sonido Moderno"** y a esto le agregas que estas a la vanguardia de las nuevas fusiones de música, efectos, técnicas y lo combinas con tecnología electrónica, etc.; todo esto, hace que se escuche más moderno tu saxofón. Quizá algunos difieran de mí, pero gran parte del desarrollo musical va de la mano con la tecnología.

¡Aclaro! Esto que quiero enseñar es para estudiantes avanzados y músicos profesionales, no para principiantes, ya que se requiere una técnica básica primero y también un criterio te permita decidir si adquieres o no lo que yo te ofrezco. ¿Por qué?.... pues por que vas a modificar tu técnica inicial.

-¿Si? te preguntarás.

-¡Claro que sí!, ya que si quieres tener un sonido moderno tienes que cambiar tu embocadura y de esta manera el sonido.

Nota : Lo que aquí sugiero depende de las características físicas de cada persona y de cada instrumento en particular, para lograr el efecto o sonido que pretendo mostrar- Lo que funciona para algunos saxofonistas posiblemente no funcione para ti.

OBJETIVOS

Esta guía la he escrito para estudiantes en su segundo ó tercer año de estudio de practica con el instrumento, quienes ya conocerán los principios fundamentales del solfeo, sabrán leer una melodía sencilla a primera vista y habrá aprendido las técnicas más convencionales en la gama del saxofón.

Uno de mis objetivos principales en esta guía es lograr que tengas buen sonido, “**Un Sonido Moderno.**”; ya que es una de las cartas de presentación principales del saxofonista, cuando se trata de lograr un lugar en una buena orquesta o grupo; así mismo cuando tengas la oportunidad de improvisar en alguna melodía, lo puedas hacer y mas aun mejor todavía , elixir la manera de hacerlo.

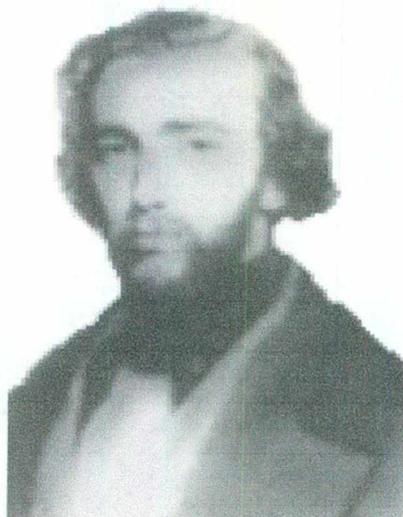
También ofrezco ayudar quienes son ya profesionales y les interese por tener problemas con embocadura, mala técnica etc.; o por seguir aprendiendo mas de este instrumento.

Y para lograrlo hay que enumerar los siguientes puntos:

1. -Una buena emisión del sonido (embocadura).
2. -Una buena técnica (para tocar lo que te propongas).
3. -Conocimiento de escalas, modos, patrones armónicos, etc.; que sirven para iniciarse en la improvisación.
4. -Trucos para lograr efectos que se producen con la lengua, labios y garganta.
5. -Conocimiento y práctica de ejercicios para desarrollar las digitaciones alternativas del saxofón; así como mostrar las diferentes digitaciones y ejercicios de la escala sobreaguda del mismo.
- 6.-Ayudarte a producir un buen sonido, un sonido diferente, ligero, nuevo; **Un Sonido Moderno.**

-Historia del Saxofón

Hijo de un fabricante de instrumentos musicales, **Antoine Joseph Sax**, conocido por **Adolphe Sax**, nació en Dinant, Bélgica, el 6 de noviembre de 1814.



Iniciado desde muy joven en la fabricación de instrumentos y en la interpretación del clarinete, percibe las imperfecciones de éste y se dedica a remediarlas.

Un ideal obsesionaba a Sax mientras dirigía el taller de su padre: inventar un instrumento de viento que

"por el carácter de su voz pueda aproximarse a los instrumentos de cuerda, pero que tenga más fuerza e intensidad"(1)

Trabajando sobre modificaciones para lograr una mayor calidad de sonido y resolver algunos de los problemas acústicos del clarinete, Sax construye lo que hoy se conoce como Saxofón.

"Mejor que cualquier otro instrumento, el saxofón es susceptible de modificar su sonido a fin de poder dar las cualidades que convengan o de poder conservar una igualdad perfecta en toda su extensión. Lo he fabricado -añade el inventor- de cobre y en forma de cono parabólico. El saxofón tiene por embocadura una boquilla de caña simple. La digitación es como la de la flauta y la del clarinete. Por otra parte, se le pueden aplicar todas las digitaciones posibles"(2)

En los primeros años era el propio **Sax** quien ejecutaba el saxofón. En 1841, en la ciudad de Bruselas, tocó el saxofón bajo por primera vez ante público.

En 1842 el joven fabricante llega a París con su saxofón embrionario, recibiendo una cálida acogida de parte de importantes compositores. Tras constantes trabajos para perfeccionarlo, la familia de saxofones fue patentada en París, el 28 de junio de 1846.

Héctor Berlioz compuso en 1844 la primera obra conocida para saxofón: *el sexteto Canto Sagrado*, estrenada el 3 de febrero del mismo año en la *sala Hertz*, bajo la dirección del propio **Berlioz** y con **Adolfo Sax** interpretando la parte de saxofón. El entusiasmo de **Berlioz** por la sonoridad del nuevo instrumento quedó expresado en un trabajo que publicó en 1842 en el *Journal des Debats* y que señala:

"es de tal naturaleza que no conozco ningún instrumento actualmente en uso que pueda comparársele, a ese respecto. Es pleno, blando, vibrante, de enorme fuerza y susceptible de endulzar."

Y concluyó en estos términos:

"Los compositores le deberán mucho al señor Sax, cuando sus instrumentos alcancen un uso general. Que persevere; no le faltarán los estímulos de los amigos del arte".(3)

Pero no sólo **Berlioz** tuvo frases elogiosas para el saxofón.

Rossini, tras oírlo en 1844 expresó:

"Nunca he escuchado nada tan bello"(4)

Mayerbeer, por su parte, señaló: *"Es este para mí el ideal del sonido".(5)*

El saxofón comenzó a aparecer en composiciones sinfónicas y operísticas de la época, por solo mencionar algunas podemos citar: *Le Dernier Roi de Juda*, de **Georges Kastner** (1810-1867), estrenada en 1844; *Hamlet de Ambroise Thomas* (1811-1896), creada en 1868; *El rey de Lahore y La Virgen*, de **Jules Massenet** (1842-1912), en 1877 y sobre todo *La Arlesiana*, de **Georges Bizet** (1838-1875), en 1872, donde alcanzó gran éxito.

El interés que despertaba el nuevo instrumento acarrió al inventor múltiples sinsabores frente a la reacción de otros fabricantes de instrumentos e incluso de intérpretes, que veían en la aparición del saxofón un peligro. A pesar de ello las bandas militares acogieron entusiastamente al saxofón desde 1845 y tras breves años de exclusión provocado por cambios de régimen en Francia, resurge nuevamente en esas formaciones en 1853, al punto de que **Adolfo Sax** fue nombrado, en 1854, "fabricante de instrumentos musicales de la Casa Militar del Emperador".

En 1857 se crearon cátedras especiales para integrantes de las bandas militares en el Conservatorio de París, abriéndose la clase de saxofón, encargada a **Adolfo Sax**.

Entre 1857 y 1870 se formaron en ella 130 saxofonistas. Se compusieron más de treinta obras como piezas de concurso del Conservatorio, escritas en su mayoría por **Jean Baptiste Singelée** y **Jules Demerssemann**. Otros compositores que crearon piezas para saxofón en la época fueron **Cressanois, Savari, Petit, Genin, Signard** y **Colin**, la mayoría de ellos directores de bandas. Las obras escritas para saxofón a fines del siglo XIX eran fundamentalmente fantasías y variaciones sobre temas diversos (especialmente de óperas)

Razones financieras provocaron el cierre de la clase de saxofón creada por **Sax** en 1870, pese a la protesta de **Thomas**, en ese entonces Director del Conservatorio.

Ese hecho influyó negativamente al desarrollo del saxofón, ya que sin virtuosos un instrumento musical no puede imponerse y ello se demuestra con la escasez de obras entre 1905 y 1930.

Un papel esencial en la creación de un repertorio para saxofón a comienzos del siglo XX corresponde a **Elise Hall**, nacida en Francia en 1853 y casada con un eminente médico norteamericano.

Por razones de enfermedad, (tenía una deficiencia auditiva y fue aconsejada por los médicos a estudiar un instrumento de viento) comenzó a estudiar saxofón a los 47 años, dedicando su vida a desarrollar el *Club Orquestal de Boston* y a difundir el instrumento que amaba.

En tanto jefa benefactora del *Club*, comisionó cerca de 20 obras para saxofón, de entre las que se destacan: *la Rapsodia*, para orquesta y saxofón alto, de **Claude Debussy** (1903-1905), *La Coral Variada*, de **Vincent d'Indy** (1903) y *la Leyenda* Op. 66 de **Florent Schmitt** (1918), por solo citar las más afamadas entre otras de diversos compositores, tales como **Loeffler, Gilson, Caplet**, etc.

Fue con notable desgana que **Debussy** recibió el encargo de escribir una obra para saxofón. **Elise Hall** era persistente. En 1904 tocó en París *la Coral Variada*, de **D'Indy** y **Debussy** declaró que resultaba ridículo ver a una mujer vestida de rosado tocando un instrumento difícil de manejar.

En una carta a su amigo **Pierre Louys** se excusa por la demora en escribirle, por su preocupación con la composición de un trabajo que describe como una Fantasía, que le habían pagado un año antes y que se había comido ya. Durante algunos días escribió: " Dado que esta Fantasía ha sido encargada, pagada y comida desde hace un año, me parece que estoy retrasado... El saxofón es un instrumento de caña cuyas costumbres no conozco bien. ¿ Ama el romántico dulzor de los clarinetes?" Un año después escribió:

"Mrs **E. Hall**, la Mujer-Saxofón, me reclama cortésmente su Fantasia, quisiera contentarla, pues merece una recompensa por su paciencia". (6)

En otra carta a **Messenger**, elogia la permanente paciencia de la Mujer-Saxofón:

"La tenacidad de los americanos es proverbial y la dama del saxofón ha desembarcado hace ocho o diez días en París, calle Cardinet 58, requiriéndome noticias de su trozo. Naturalmente, le aseguré que, después de **Ramsés II**, eso era lo que más ocupaba mi atención. No obstante, he tenido que dedicarme a la tarea y heme aquí buscando desesperadamente combinaciones, las más inéditas y apropiadas, con el fin de destacar ese instrumento acuático..." (7)

La persistencia de la **Sra. Hall** fue finalmente recompensada con una obra que para siempre preservó su nombre en la música, porque lleva la inigualable marca de Debussy y la altura de sus poderes evocativos.

Sax murió en París en 1894. Su muerte, sumada a la de sus principales aliados (**Berlioz, Kastner**,...), provocó un letargo para el saxofón.

Entre los saxofonistas franceses destacados en la época **Souallé** y **Wuille**, con sus tournées a Inglaterra y los Estados Unidos llevaron a esos países la nueva sonoridad del saxofón.

Contrariamente a lo que muchos piensan, fue primero con la música sinfónica y las bandas militares o civiles que el instrumento se dio a conocer en los Estados Unidos. A los ya citados **Wuille** y **Elise Hall**, habría que agregar los nombres de **Lefebre, Klose, Henton, Gurewich** y **Stephens** que, tanto como solistas que como integrantes de la Souza Band, prestigiaron el saxofón.

El primer saxofón construido en los Estados Unidos es de la *Corporación Conn* y está basado en el modelo de **Sax de Lefebre**.

De las bandas fueron derivándose pequeñas agrupaciones que tocaban temas populares y ragtimes.

El hecho de que el saxofón era novedad y no difícil de aprender a un nivel elemental de ejecución, influyó en su creciente aceptación popular.

Apareciendo en los parques y las calles, el instrumento se popularizó tan temprano como en 1911 y hacia 1918 causaba un gran furor, sólo comparable al de la guitarra eléctrica en la década del 60.

Probablemente fue el vaudeville el que generó una fuerte imagen pública del saxofón.

La mayoría de las personas comenzaban a identificarlo con arreglos frívolos, que no escatimaban efectos vulgares y el lado trivial de las posibilidades del instrumento.

Circos y actividades de *vaudeville* lo acogieron y grupos de intérpretes de saxofón vestidos de payasos y con máscaras negras fueron vistos en shows callejeros.

Sobre la reputación del saxofón en esa época **Horwood** dice:

"El legítimo mundo de la música fue en diversos grados choqueado, disgustado y ultrajado por esa cacofonía comercial... Para muchos era el propio saxofón y no la manera de tocarlo, el culpable de la ofensa. Los otros instrumentos de las bandas bailables (trompeta, trombón, clarinete, etc.) no sufrieron las mismas críticas, a pesar de que su tratamiento en ellas era tan poco ortodoxo como el del saxofón, debido tal vez a que esos instrumentos tenían una respetable existencia en las orquestas sinfónicas y otras formaciones. El saxofón no tenía antecedentes 'nobles' y fue por ello el evidente acusado".(8)

Desde el Armisticio de la Primera Guerra Mundial, pasando por los años 20, se produjo una especie de epidemia de *saxo manía*. Respaldando una amplia producción de instrumentos, se distribuyeron publicaciones con fotos de intérpretes o grupos que anunciaban sus saxofones. Las compañías de fabricantes *Conn* y *Buescher* lanzaban anuncios tan sorprendentes como los siguientes:

. *Si usted puede silbar una tonada, usted puede tocar saxofón.*

. *Tres lecciones gratis le permiten un avance.*

. *Toque escalas en una hora, tonadas en una semana.*

. *Todo el mundo puede aprender rápido a tocar aires populares en el saxofón.*

. *Popularidad, placer, provecho, todo es suyo cuando toca un saxofón Conn.*

Entretenga a sus amigos. Toque profesionalmente todo o una parte... (9)

Hacia 1918 el saxofonista **Rudy Wiedoeft** adquirió un gran nivel técnico interpretativo en la música ligera, otorgando cierta respetabilidad al saxofón. Su artificio y brillantez técnica se difundieron (sobre todo por sus grabaciones) Sus interpretaciones incorporaban muchas de las posibilidades del instrumento,

marcando los años de la posguerra. Se convirtió en un renombrado virtuoso de su tiempo, que logró el entusiasmo del público en sus presentaciones e inspiró a muchos otros intérpretes a explotar la expresividad y el potencial técnico del saxofón. Recopiló una serie de solos adecuados a su talento y con la ayuda de varios arreglistas, escribió nuevos solos recogidos en sus populares grabaciones entre 1916 y 1931.

Debido a la inmensa popularidad del saxofón y su fuerza en el mercado, las orquestas bailables comenzaron a añadirlo para aumentar la sonoridad del conjunto.

Muchas personas atribuyen la popularidad del saxofón únicamente al jazz, lo cual es totalmente falso en sus orígenes, pues a pesar del interés del público por el saxofón, pocos músicos profesionales del jazz lo tocaban antes de 1920.

En *New Orleans*, cuna del *Dixieland* se usaba escasamente, sólo de manera rítmica y no como solista, como sí lo eran el clarinete, la trompeta o el trombón. Fue hacia mediados de los años 20 que el uso del saxofón comenzó a ser aceptado como nuevo método para el desarrollo comercial del jazz.

El jazz desarrollado en *Kansas*, al declinar el de *Nueva Orleans*, partía de la concepción de las tres voces y las secciones rítmicas, pero fue creciendo lentamente hasta alcanzar la idea de la *big band*, que incluía grupos de cada instrumento. Entre los instrumentos individuales que se desarrollaron por sí mismos en los años 20, el saxofón es ampliamente el más importante.

Con el arte de la improvisación practicado en las *jam sessions* se desarrolló el saxofón como instrumento insuperable para los solistas de jazz.

Cuando los músicos abandonaron *New Orleans* e incluso *Chicago*, en busca de mejores empleos, se dirigieron a *St. Louis*, *Oklahoma City* y *Kansas City*. El estilo *jazzístico* de esta última ciudad estaba particularmente orientado hacia el saxofón, que resultaba el instrumento más importante en las agrupaciones de jazz hacia 1920. *Kansas* produjo muchos grandes solistas: **Lester Young**, **Charlie Parker**, **Coleman Hawkins** y otros, cuyo talento contribuyó grandemente al desarrollo del saxofón. Siendo el jazz una especie de conversación entre instrumentos, el saxofón adquirió en él una indiscutible maestría. El jazz, a partir de esos intérpretes, creó el ambiente que ayudó a la música contemporánea a ampliar su espectro sonoro, al emplear timbres hasta entonces desconocidos y extender el campo de las combinaciones sonoras.

Al crecer la popularidad del saxofón durante los años 20, el número de composiciones sinfónicas y operísticas con el instrumento se incrementó de 36 a 65, hacia fines de los años 30.

Se destacan en particular el bello solo de *La creación del mundo*, de **Darius Milhaud** (inspirado en temas de jazz, en 1923) y el empleo de tres saxofones en la *Rapsodie in Blue*, de **Gershwin** (1924)

Hacia 1940, sin embargo, hubo un cierto decrecimiento en el empleo del saxofón en la música sinfónica y operística, paralelamente al declive de la popularidad del jazz. Es en Europa que dos virtuosos de personalidades complementarias serían los encargados de confirmar definitivamente el saxofón clásico: **Marcel Mule** y **Sigurd Rascher**.

Marcel Mule (Francia 1901), solista de la *Banda de la Garde Republicaine*, había alcanzado un altísimo nivel técnico y sus estudios sobre el vibrato le habían hecho adquirir un gran prestigio y atraído la atención de numerosos compositores. Con él, el saxofón entró en los grandes conciertos: *Concerto de Pierre Vellones* (1935), *Concerto de Eugene Bozza* (1937) y *la Ballade* de **Henri Tomasi** (1938), entre los más conocidos.

En 1936 funda el Cuarteto de Saxofones de París, cuyo repertorio original lo integraban transcripciones realizadas por el propio Mule. Rápidamente los compositores se sintieron atraídos por esa formación y escriben para ella (**Glazounov**, **Rivier**, **Absil**, **Bozza**, **Desenclos**, **Dubois** y otros)

En 1942, un acontecimiento musical tuvo lugar, gracias a la notoriedad lograda por este prestigioso artista: la reapertura de la cátedra de saxofón en el *Conservatorio Nacional Superior de Música de París*, encargada, obviamente, a **Mule**.

Desde entonces su triple labor de solista, pedagogo y director del cuarteto (devenido en 1951 *Cuarteto Marcel Mule*) fueron un impulso y un estímulo al desarrollo del saxofón.

Por su parte, **Sigurd Rascher** (Alemania, 1907) comenzaba a ser conocido por los años 30 y estrenó el *Concerto de Edmund Bork* en 1932. Tiempo después abandonó su país a causa del prejuicio nazi contra el saxofón. Alcanzó virtuosismo notable, en particular al emplear con maestría los sonidos sobreagudos. Durante sus numerosas presentaciones en Europa, América y Australia, además de su capacidad de persuasión y al atractivo de su interpretación, logró interesar en el saxofón a destacados compositores: **Glazounov** (*Concerto en Eb*, 1934), **Jacques Ibert** (*Concertino da Camera*, 1934), **Paul Hindemith** (*Konzertstuch*, 1933), y muchos otros que a lo largo de su carrera le dedicaron importantes obras que hoy en día conforman el repertorio del instrumento.

Emigrado de Alemania en 1933, donde el saxofón fue considerado proscrito, **Rascher** se instala primero en Dinamarca y luego, definitivamente, en Estados Unidos, adoptando posteriormente la nacionalidad norteamericana.

Cecil Leeson (1902), está considerado el pionero de los solistas norteamericanos. Ofreció el primer recital de saxofón en Nueva York (*Town Hall*), el 5 de febrero de 1937 y estrenó en 1938 el *Concierto de A. Glazounov* en los Estados Unidos, con la *Orquesta Sinfónica de Rochester*. Además de varios conciertos, **Cecil Leeson** encargó y estrenó veinte sonatas y diecinueve obras de música de cámara a varios compositores norteamericanos como **Leon Stein, Burnet Tuthill, Eduard Moritz, Paul Creston, Janomir Weinberger, Robert Sherman y Morris Knight**.

Es así como se demuestra que sólo a partir del virtuosismo interpretativo, el saxofón logró un rango solístico que ha permitido que de unas 900 obras escritas antes de 1942, en 1985 existieran 4500 obras originales, 2000 obras sinfónicas con uno o más saxofones y más de 3500 transcripciones.

En la actualidad existen más de 3000 compositores vivos que han escrito sobre 5000 obras originales para saxofón. Entre ellos: **Luciano Berio y Karlheinz Stockhausen**, por sólo citar algunos.

A partir de la reapertura de la cátedra de saxofón en el *Conservatorio Nacional Superior de Música de París*, ese centro ha sido el foco fundamental de expansión del saxofón. Numerosos intérpretes de todas partes del mundo han adquirido en las enseñanzas de **Mule**, o de sus discípulos la maestría que ha permitido acercar a nuevos compositores a la sonoridad del saxofón.

La versatilidad del saxofón es amplia y a 160 años de su invención nos muestra su protagonismo como instrumento de jazz, de música popular, ligera, pero también de música docta y contemporánea, capaz de satisfacer aspiraciones creadoras diversas, desde las más convencionales hasta los vanguardismos más audaces.

Hace algunos años que el saxofón se ha convertido casi en un fenómeno de sociedad: instrumento de moda, símbolo musical. Su imagen es utilizada frecuentemente en la publicidad, cualquiera que sea su propósito, incluso para temas tan alejados de él como muebles, aparatos de vídeo, etc. Su nombre ha servido para bautizar automóviles y objetos no musicales. Quizás el cercano siglo XXI haga justicia total a la genialidad de **Adolfo Sax**.

Doce Congresos Mundiales de Saxofón han tenido lugar desde el primero, realizado en Estados Unidos, en 1969, donde se han podido escuchar estrenos mundiales, charlas pedagógicas, exposiciones de los fabricantes, conferencias, conciertos etc. El saxofón ha hecho su entrada en importantes concursos internacionales como el de Ginebra, entre otros.

Además de Francia, países como Bélgica, Suiza, Estados Unidos, Canadá, Holanda y Japón marchan a la cabeza del movimiento saxofonístico mundial y el saxofón se estudia en la mayor parte de los conservatorios y universidades.

En América Latina, el saxofón se ha ido desarrollando con bastante retraso con relación a Europa y Estados Unidos, pero en algunos países se nota el incremento de obras para el instrumento, como Argentina, donde se han catalogado 140 obras originales para distintos formatos (*Revista El dorado* No 3. *Las cañas en América Latina*. Otoño de 1999 Pág. 40-42) y Cuba, donde hemos catalogado 67 obras originales (*Revista El dorado* No 4. *Las cañas en América Latina*. Primavera de 1999 Pág. 40-44).

Habría que destacar a **Heitor Villa-lobos**(1887-1959) como uno de los grandes compositores latinoamericanos que más empleó al saxofón en sus obras: *Fantasia Op 630 para saxofón soprano, cuerdas y tres cornos* (1948), *Bacchianas Brasileiras No 2, para saxofón tenor y orquesta de cámara, Sexteto Místico Op 123* (1917), *Quatuor Op 168* (1921), *Nonetto*

Op 181 (1923), *Choros No 7 Op 186* (1924) y *Choros No 3 Op 189* (1925)

Merece destacarse la presencia del saxofón en los *Festivales de Música Contemporánea* organizados por el *Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile* en los últimos años, donde se han estrenado muchas obras de compositores nacionales, así como en los *Festivales de Música Chilena*, organizados por la *Facultad de Artes de la Universidad de Chile* y en cuya última edición de 1998 (el XIII Festival) tres obras con saxofón fueron galardonadas por el público presente, *La Partida Opus 100 para saxofón alto, violín, violonchelo y piano* (Premio de Honor), de **Juan Orrego Salas**, *Retrospecciones*, para voz, saxofón alto y piano (Primera Mención) de **Fernando García**, y *Entorno II, para saxofón soprano y tape* (Segunda Mención) de **Carlos Silva**. Cincuenta años atrás, en el *1er Festival de Música Chilena* (1948), otra obra con saxofón fue la ganadora, el *Concierto para saxofón tenor y orquesta sinfónica*, compuesto en 1945 por el compositor chileno-alemán **Hans Helfritz**.

Notas.

1. Patente de invención francesa número 2336 del 21 de marzo de 1846. (ver Chautemps et al p.17)
2. Chautemps et al. p. 18.
3. **H. Berlioz**, "*Instruments de musique de Monsieur Sax*", in *Journal des Débats* du 12.6.1842, p.3. (ver M. Haine: ADOLPHE SAX, p. 55)
4. Cf. Perrin. p.14.
5. Cf. Perrin. p.14.(Loc.cit)
6. Cf. Desloges. pp. 6-7.
7. Cf. Gil-Marchex. P. 455.
8. Cf. Gee. pp.22-24.
9. Cf. Gee. pp.22-24. (Loc.cit)

Introducción

Características del instrumento

Saxofón



Las características más importantes del saxofón son las siguientes:

1-Es un instrumento utilizado en infinidad de agrupaciones:

-En la Orquesta Sinfónica.

-En la Banda Sinfónica

-En grupos de música moderna, de rock, de música popular, comercial, etc.

2-Consiste en una embocadura de lengüeta simple unida a un amplio tubo cónico de metal, esta combinación única coloca al saxofón en una categoría propia. Su potente y expresiva extensión es explotada por destacados intérpretes de jazz, rock, blues y pop. Su amplia extensión y su sonido aterciopelado lo han convertido en el instrumento favorito de los grupos Pop, las Big Bands y de muchas orquestas.

3-El saxofón está clasificado como instrumento de viento madera, porque su sonido lo produce una lengüeta vibrante de madera.

4-A pesar del destacado papel que tiene ahora en el jazz, llegó tarde al panorama musical.

**(Las primeras bandas de Dixieland utilizaban cornetas, clarinetes y trombones. El saxofón no se incorporó hasta fines de los 20's.)*

Algunos datos:

Altura sonora: Dos octavas y media.

Material : Metal laqueado o niquelado.

Tamaño: Alrededor de 80 cm. de longitud; desenrollado 1.4 cm.

Origen: El saxofón es un instrumento inventado por el fabricante belga Adolphe Sax.

Clasificación: Aerófono; Es un instrumento que produce sonido por la vibración de una columna de aire.

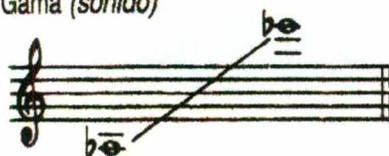
LA FAMILIA DE LOS SAXOFONES

El saxofón lo inventó Adolphe Sax, constructor de instrumentos belga, a mediados del siglo XIX. Registró su patente del instrumento en 1846. Su biografía completa se relata en el libro de Wally Horwood *Adolphe Sax 1814-1894: His Life and Legacy*.

La familia de los saxofones que se emplean normalmente en la actualidad está compuesta por los instrumentos siguientes:

Soprano, en Sib Gama (sonido)

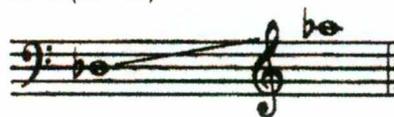
Gama (sonido)



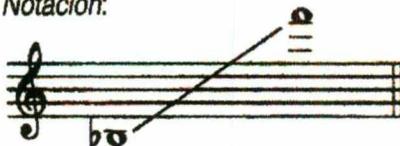
Notación:



Alto, en Mi \flat
Gama (sonido)



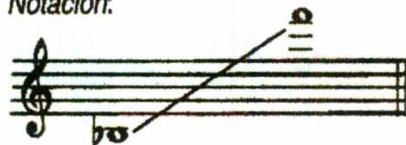
Notación:



Tenor, en Si \flat
Gama (sonido)



Notación:



Barítono, en Mi \flat
Gama (sonido)



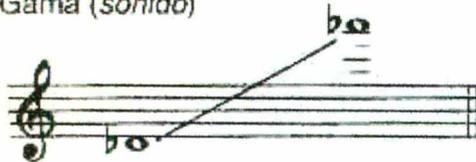
Notación:



Forman parte de la familia de los saxofones otros instrumentos menos comunes. El **Sopranino en Mib** está afinado a una octava por encima del saxo alto. Es uno de los instrumentos que se emplean en la orquestación del *Bolero de Ravel*. No obstante, como su partitura está dentro de la gama del saxo soprano en sib, suele transponerse e interpretarse con el instrumento más bajo. El saxofón **Melody en Do** gozó de una breve época de popularidad antes de la Segunda Guerra Mundial. Como su nombre indica, está afinado en do, un tono por encima del saxo tenor. A pesar de su sonido ligero y agradable, hoy se oye raras veces. El saxo **Bajo** está a una octava por debajo del tenor. Tiene una agilidad excepcional en un instrumento tan bajo. Es otro miembro de la familia de los saxofones que se oye sonar pocas veces, pero en ocasiones es posible encontrarlo como cuarto miembro de la primera línea en los grupos de jazz al estilo de los años veinte.

Sopranino, en Mib

Gama (sonido)



Notación:



Melody, en do

Gama (sonido)



Notación:

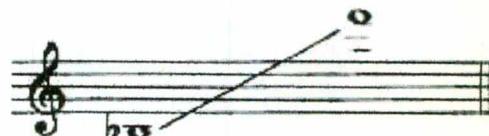


Bajo

Gama (sonido)



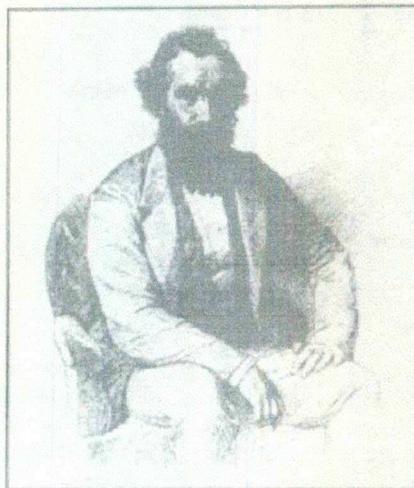
Notación:



Debo mencionar también algunas rarezas como el saxo **Contrabajo, en Mib**; el **Mezzoprano en fa**, el saxo **Swanee** (que tiene émbolo como la flauta o silbato llamado **Swanee whistle**) y el **Saxie**, un instrumento nuevo, simplificado, que carece de llaves.

ADOLFO SAX

El saxofón fue inventado alrededor de 1840 por Antonio José SAX (llamado Adolfo SAX). Nacido en Dinant (Bélgica) en 1814, Adolfo SAX se traslada definitivamente a París en 1842, donde transcurrirá el resto de su vida hasta 1894.



ADOLPHE SAX (1814-1894)

Aunque el primer saxofón inventado era de tesitura grave, su autor construyó toda una familia de Saxofones, compuesta por 7 instrumentos que abarcan la escala general desde el grave al agudo. Estos son: **Contrabajo, Bajo, Barítono, Tenor, Alto, Soprano y Sopranino.**

La familia de los saxofones



Los Saxofones más utilizados son: Barítono, Tenor, Alto y Soprano; y de entre todos ellos, uno es considerado como el líder de la familia, se trata del **Saxofón ALTO en Mib.**

POPULARIDAD Y RECONOCIMIENTO DEL INSTRUMENTO

El saxofón alcanzó un reconocimiento amplio ya entrado el siglo xx. Es interesante el dato de que Elgar se planteó muy seriamente emplear un cuarteto de saxofones en su *Caractacus* (1898), pero tuvo que renunciar a ello "por la dificultad de encontrar intérpretes adecuados y por el coste de los ensayos" (2). La *Rapsodia* de Debussy apareció en 1911, pero cuando el saxofón se puso de moda en la música popular de los años veinte fue cuando el instrumento empezó a figurar también en la instrumentación de nuevas obras para orquesta. Una lista completa del repertorio "serio" para el saxofón aparece en el libro de Jean-Marie Londeix *125 Ans de Musique pour Saxophone* (3). En este libro aparecen unos 3.000 títulos, de 1.000 compositores diferentes. Entre las obras más conocidas del repertorio orquestal en cuya orquestación figura un saxofón se cuentan las siguientes:

- Berg**, *Concierto para violín*
Bizet, *L'Arlésienne, suites 1 y 2*
Britten, *Sinfonia da Requiem*
Gershwin, *Un americano en París*
Kodaly, *Suite Hári Janos*
Mussorgsky-Ravel, *Cuadros de una exposición*
Prokofiev, *El teniente Kijé*
Ravel, *Bolero*
Strauss, *Sinfonía Doméstica*
Stravinsky, *Concierto Ébano*
Vaughan Williams, *Job, Novena Sinfonía*
Walton, *Fachada, El banquete de Baltasar*

Casi todas las obras para saxofón como instrumento *solista* en concierto están compuestas para el saxo alto en mib; destacan entre éstas las de Glazunov, Ibert, D'Indy y Debussy. Existe un concierto para saxo soprano de Heitor Villa-Lobos. El saxo tenor y el barítono no están muy surtidos en cuanto a obras orquestales para solista. En el mundo de los conjuntos de baile y de jazz, el saxo alto y el tenor siempre han sido los más populares; la sección de saxofones en las grandes bandas acabó por establecerse convencionalmente en una orquestación de dos saxos altos, dos tenores y uno barítono. Esta regla era tan general, que los arreglistas y compositores que la transgredían solían producir un sonido propio y personal; entre otros ejemplos de esto podemos citar la popular sección dirigida por un clarinete que se asocia con Glen Miller (clarinete, A, A, T, T); el sonido "Cuatro Hermanos" de Guiffre/Herman (T, T, T, B), y la sección dirigida por un saxo soprano, de la que sacaba tan buen partido Thad Jones (S, A, T, T, B). A partir de los años 60 se ha renovado el interés por el saxo soprano, lo que ha contribuido a su vez al resurgimiento del interés por el cuarteto de saxofones. El sonido de este cuarteto ha sido muy bien acogido. "Después del cuarteto de cuerda, el cuarteto de saxofones proporciona quizás la mejor combinación de instrumentos de una misma familia", en opinión de Wally Horwood, biógrafo de Sax (4). El cuarteto de saxofones (S, A, T, B) cuenta actualmente con un repertorio amplio y variado, aunque muchos opinan que todavía está pendiente la aparición de una obra de primera categoría por un compositor de primera fila.

LA ELECCIÓN DEL SAXOFÓN

Es posible que usted no haya decidido todavía qué saxofón comprarse (soprano, alto, tenor o barítono). **El mejor motivo para tocar cualquier instrumento es que nos guste el sonido que produce.** En términos generales, cuanto más alto (menor) sea el saxofón, más difícil le resultará controlarlo, y más destacará usted dentro del conjunto. Si usted ya toca un poco, y si le atrae la diversión y la experiencia que proporciona tocar en grupo con otros intérpretes más hábiles que usted, entonces puede interesarle más uno de los saxofones más bajos, que le brindará la oportunidad de tocar en buena compañía y desempeñando un papel no demasiado destacado. Si quiere tocar el saxofón disponiendo de un amplio repertorio de música de todo tipo, entonces el primer instrumento de elección será el saxo alto, con el saxo tenor como posibilidad alternativa. Si usted es buen intérprete de clarinete, con la embocadura bien desarrollada, *debería* estar capacitado para abordar el saxo soprano, aunque las embocaduras del clarinete no es igual a la del saxo soprano. El repertorio para el saxo soprano sigue siendo incompleto. El instrumento se emplea, como es bien sabido, en el cuarteto francés de saxofones (en el cuarteto americano se emplean A, A, T y B), pero muy poco en la orquesta; sólo de cuando en cuando en los conjuntos de música ligera y casi nunca en las bandas de viento (del tipo de las bandas militares).

Es frecuente considerar el hecho de que el saxofón es un instrumento transpositor y las ventajas relativas de tocar un instrumento en sib o en mib como factores de primer orden a la hora de elegir el instrumento de la familia que se tocará. Tenga la seguridad de que estos factores de transposición pierden importancia cuando se lleva tocando cierto tiempo. Por último, a la hora de ponderar los factores que afecten a la decisión del miembro de la familia de los saxofones que tocará, no dude en consultar a un saxofonista con experiencia, si le resulta posible.

LA COMPRA DEL INSTRUMENTO

Una de las preguntas más frecuentes es la de ¿y que sax me compro? ?

Si nunca has tocado el sax, y tienes la posibilidad de comprar uno nuevo, mejor uno nuevo. ¿Porqué? Por que con uno nuevo se reducen las posibilidades de tener problemas por mal funcionamiento del mecanismo, fastidio al tocar, por que se escapa el aire debido a la falta de ajuste de las zapatillas. (Platos.) También te podrían decir: urge cambio de zapatillas debido a que las que trae están totalmente "*achicharradas*", sin contar que te sugirieron que le hace falta una pintadita a tu sax usado.

¡Que es de buena marca ese sax! Tú lo podrás cuestionar cuando tengas la suficiente experiencia para poder diagnosticar un saxofón usado y decidir si lo compras o no. Por lo tanto no hay mas que uno nuevo.

Que no tengo para uno nuevo y de marca, pues cómprate uno más económico. (Cuando ya tengas un buen nivel te compraras uno de mejor marca.) Y si no tienes mas que para uno usado, pues que remedio.

Si eres un estudiante avanzado ó ya un profesor, podrás decidir si compras uno usado o no, sabiendo de ante mano las condiciones en que se encuentra lo que compras, ó si por lo contrario te decides comprar uno nuevo.

LAS BOQUILLAS

Elige la boquilla que te convenga, de acuerdo a tus posibilidades económicas. No por ser de marca quiera esto decir que es la ideal para ti. Así puede ser la más económica; pero si con ella haces maravillas no hay por que cambiarla.

Lo mejor para saber cual la que te conviene es sonando la boquilla y si lo puedes hacer antes de comprarla seria mejor. (En la mayoría de los lugares no dejan probar la boquilla cuando es nueva por cuestiones de higiene.)

Cuando pruebes una boquilla, suénala en varios lugares con condiciones acústicas diferentes. Pruébala si te es posible en grupo.

Es también muy importante el tipo de cañas que utilices para tocar el saxofón, nunca pruebes una boquilla nueva con una marca de caña que no hayas utilizado; por que puede confundirte ala hora de elegir. Siempre hazlo con una caña medio usada y que conozcas.

LAS CAÑAS

Las cañas naturales están compuestas de un determinado numero de tubos minúsculos. Si tomas una caña nueva y la humedeces a fondo, por el extremo más grueso, soplando fuerte a través de ella, notarás como salen burbujas de aire, como "*friéndose*", en la parte cortada de la caña o empeine. Si haces lo mismo con una caña usada notarás que el aire no pasa a través de ella; por que los tubos están obstruidos. Esto puede deberse a que los residuos transportados por la saliva penetran en la caña; ó así mismo por la presión que ejerce la *embocadura** (ver definición mas adelante) al presionar con los labios y la lengua la caña. Explico esto por que hay saxofonista que preparan o curan sus cañas frotando con algo duro el empeine de la caña para acelerar el proceso de curación de esta misma, reduciendo la resistencia y prolongando la vida de está misma. Las cañas más blandas producen un sonido más bajo (con relación al tono ó sonido producido por una caña normal) y las duras por tener más resistencia producen un sonido más alto.

Recomiendo que cuando compres cañas, lo hagas por caja. ¿ Por que de esta manera?. Tu puedes seleccionar las buenas y las malas. ¿Como?. Te preguntaras, ¿son cañas nuevas, deben de salir buenas!, pues no. Esto se debe a que las cañas son extraídas ó cortadas de diferentes partes del carrizo el cual es más blando de unas partes y más duro de otras por estar sumergido la mitad del en agua y la otra no durante su desarrollo. Por consecuencia cada una de estas cañas tiene diferente sonido algunas más agudas, algunas más opacas, otras más duras y con una calidad de sonido pésimo. Si tomas todas tus cañas de una caja nueva, las humedeces durante algunos minutos en agua para que estén en su habitat natural, después seleccionas, tocando con cada una de las cañas el saxofón para que elijas de está manera las cañas con mejor sonido para tus conciertos y las de peor sonido para practicar. Esta es una manera de seleccionar, ordenar y preparar tus cañas para alcanzar un nivel de ejecución y profesionalismo mas alto, mejorando nuestra calidad de sonido.

ACCESORIOS



Las *correas* deben ser cómodas, y no deben resbalar ni romperse. Para el saxo barítono se necesita una correa ancha, de unos cinco centímetros, para repartir mejor el peso del instrumento sin que resulte incómodo. El saxo soprano curvo requiere una correa muy corta. Los saxos sopranos nuevos se venden con correas de diseño especial. Se han llevado mucho las correas de colores vivos, pero estos colores pueden desentonar terriblemente con la ropa. Con el saxo alto y los mayores podrá utilizar la correa sin ajustar su longitud cada vez que toca. Esto tiene la ventaja de permitirle mantener una postura constante, y contribuye a la formación de una embocadura consistente.



CUIDADOS y MANTENIMIENTO

Puede parecer extraño que recomendemos al principiante que "no toque lo que bien está" en cuanto al mantenimiento *rutinario*, pero parece ser que los instrumentos sufren tanto por las manipulaciones de los propietarios o por el exceso de cuidados como por el abandono. Se debe aplicar aceite con mucha moderación a las varillas y las llaves (procure que no toque las zapatas); y el saxofón necesita de muy pocos cuidados regulares, aparte de quitarle el polvo de vez en cuando con un paño. Mantenga limpia la parte interior de la boquilla, del tudel y del cuerpo superior, tanto por motivos de higiene como para evitar las distorsiones del paso de aire debidas a las variaciones del diámetro interno. Parece lógico sustituir enseguida las zapatas y los muelles deteriorados. Las reparaciones improvisadas tienden a provocar problemas mayores si se dejan mucho tiempo. Por ejemplo, cuando se sustituyen los muelles por gomas elásticas, éstas tienden a dejar señales en el esmalte si se dejan puestas durante una temporada larga.

Aun cuando esté practicando en su casa, es mejor que guarde el saxofón en su estuche entre los ratos de práctica. Cuando está fuera del estuche y sin que le presten atención, es un instrumento muy vulnerable.

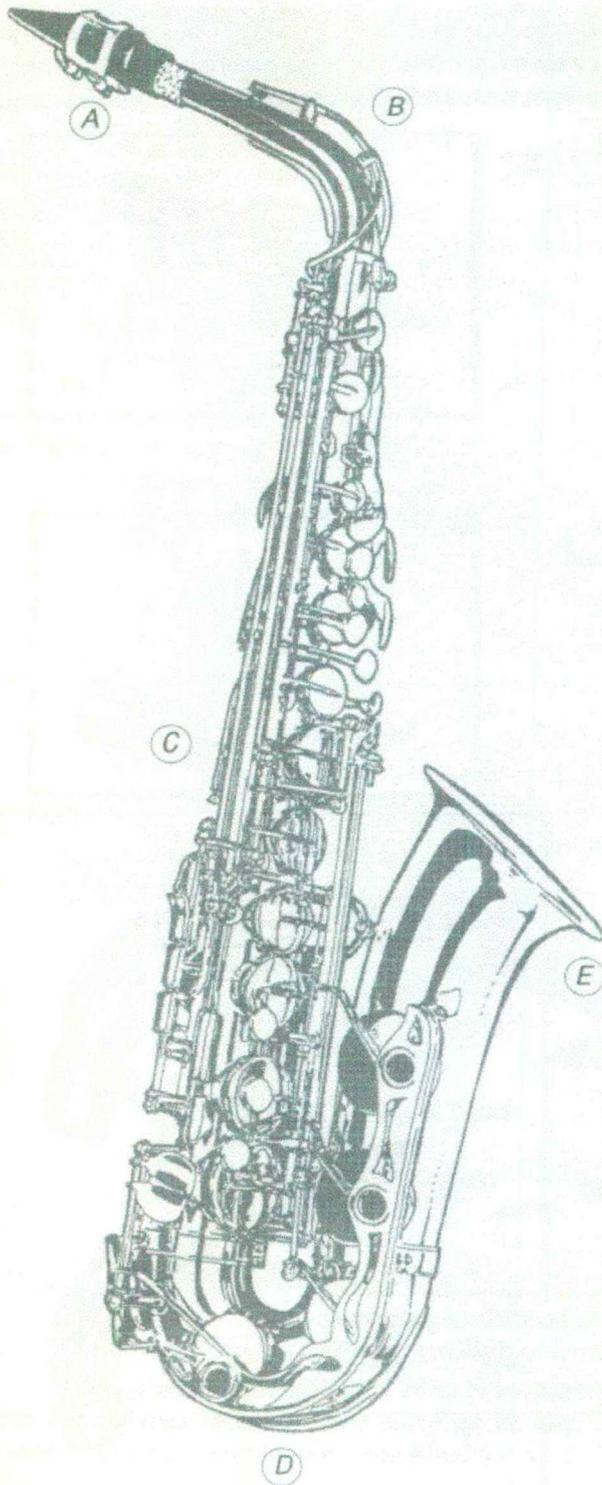
El corcho del tudel se contrae con el uso, y la boquilla empieza a bailar. Podemos dilatar el corcho calentándolo suavemente con un cerillo o con un encendedor. Así conseguiremos prolongar su vida útil durante algunos meses. Calentar el corcho con una *Llama* es mucho más rápido que el método alternativo de relleno a base de *tiras de papel* o con *cordones*, y el resultado final es mejor.



CAPITULO I

ANATOMIA Y ENSAMBLAJE

EL SAXOFÓN



El saxofón consta de **boquilla, tudel, cuerpo, codo** y **campana**. Tiene forma cónica y , salvo la boquilla, está construido en metal.

A- BOQUILLA B- TUDEL C- CUERPO
D- CODO E- CAMPANA

ANATOMÍA Y ENSAMBLAJE DEL SAXOFÓN

Seguidamente humedeces la caña con saliva y la sujetas a la boquilla mediante la abrazadera, de forma que coincidan los extremos delgados de boquilla y caña.

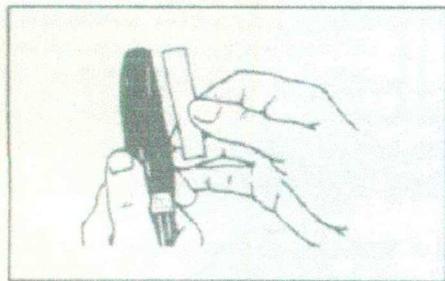


Fig. 1

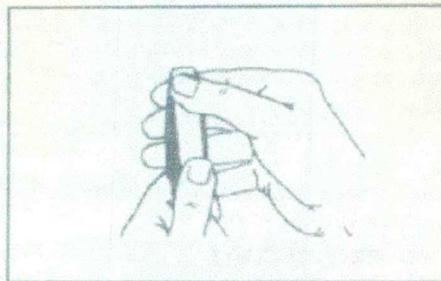


Fig. 2

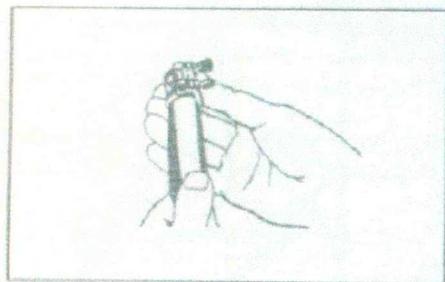


Fig. 3

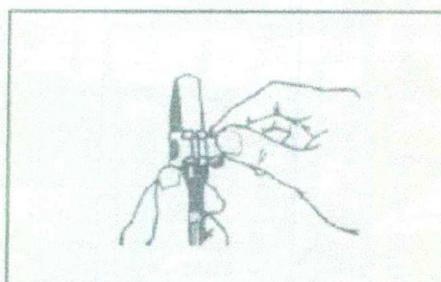
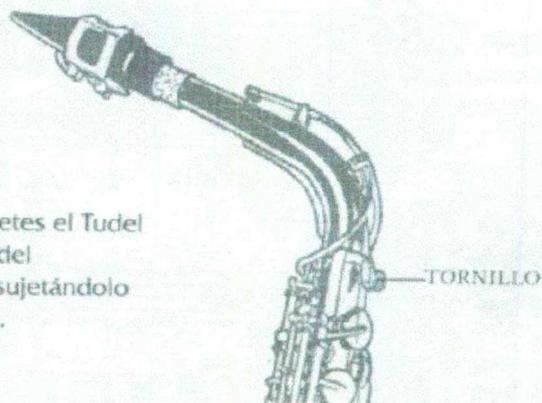


Fig. 4

Finalmente metes el Tudel en el Cuerpo del instrumento, sujetándolo con el tornillo.



Dada la temprana edad del niño principiante en la práctica del Saxofón, el tipo de instrumento más recomendable suele ser el Alto o el Soprano, especialmente este último cuando es curvo y con la forma del Alto.

CAPITULO II

Técnicas Básicas

1. -La postura
2. -La embocadura
3. -El sonido
4. -La respiración



La postura del Saxofonista

La postura que debe tener el saxofonista es importante para lograr un buen sonido. ¡Sí! la postura tiene que ver, ya que si estas mal parado, jorobado o mal sentado, la columna de aire se rompe y como consecuencia afecta nuestro sonido. El estar tenso y tomar con demasiada fuerza el sax hace también que el sonido no se produzca con control; ya que inconscientemente lo descuidamos por estar preocupados por la novia, el trabajo, ó simplemente por descuido.

Para obtener un buen sonido, (redondo, pastoso) hay que apoyar el aire en el diafragma, en la parte baja del estomago. Así, la columna de aire se mantiene siempre continua evitando la posibilidad romper el sonido, a causa de una mala técnica. Para tener una excelente ejecución al ligar las notas, esto también es importante.



En principio es preferible que estudies "de pie". Abre un poco las piernas, de manera que el peso de tu cuerpo esté bien equilibrado. Cierra ligeramente el ángulo que forman entre sí la cabeza y el cuerpo; para ello dirige tu mirada a un punto del suelo, situado aproximadamente a 3 metros.

La mano izquierda situada en la parte superior del Saxofón. La mano derecha ocupa la parte inferior.



Salvo el Soprano y Sopranino que se tocan en la misma posición que el Clarinete, el resto se sitúan algo inclinados hacia tu derecha, y necesitan de un Cordón o Tirantes regulables que se encargan de repartir el peso del Saxofón sobre tu cuerpo.

POSICIÓN DEL SAXOFONISTA "SENTADO"

Si estudias "sentado" el Saxofón te quedará pegado a la cara exterior de tu muslo derecho.

Separa un poco las piernas. Siéntate bien atrás de la silla, de manera que tu espalda se adapte perfectamente al ángulo recto del asiento.



El Sonido

Una de las cualidades del sonido más importante es **el timbre**, ya que es el color, la textura que caracteriza a cada uno de nosotros. Es como las personas, unas tienen la voz aguda y otras grave, o más aun, hay quienes pronuncian la "ese" mas que otros, hay quienes no pronuncian la "erre", hay quienes tienen diferente acento, los del norte, los costeños, etc. En los instrumentos es lo mismo, es más fácil reconocer un clarinete de un trombón, pero en los instrumentos del mismo nombre, tipo, familia y tesitura, es más difícil. Aquí es donde encontramos la importancia del timbre o sonido característico de cada uno de los instrumentos (saxofón) de acorde a la enseñanza recibida ó a los hábitos que adquiere uno con el tiempo.

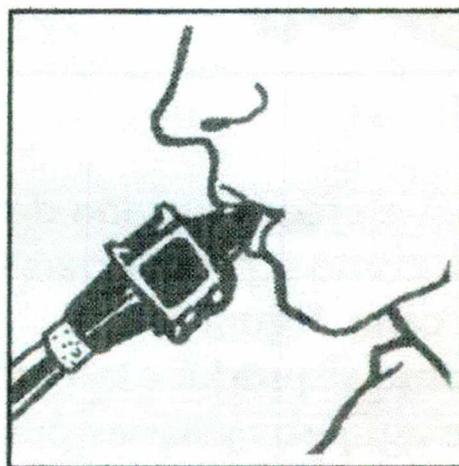
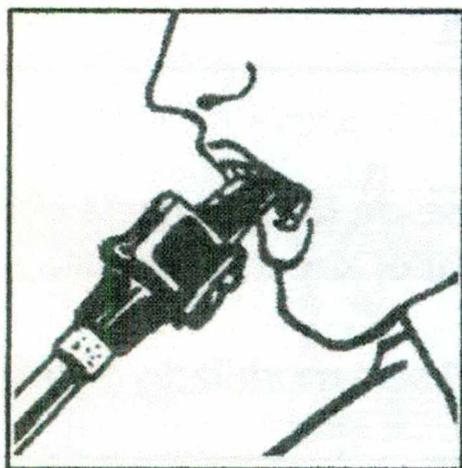
TIMBRE: Es el matiz peculiar de cada sonido, que puede producirse individualmente o combinándose unos con otros. Por analogía con la pintura, se le denomina "color sonoro". Cada voz, como cada instrumento musical, posee sutiles timbres particulares de diversa calidad, aun perteneciendo a una misma clase o familia, dando lugar, al mezclarse, a un gran número de combinaciones o colores sonoros.

El Timbre es el sonido especial que caracteriza a cada uno de nosotros y se debe a que cada uno tiene una calidad tímbrica personal y propia. Cuando toques una melodía por sencilla que sea, tu principal aportación es. ¡Tu propio, hermoso y personal timbre!. Naturalmente, las características tímbricas están influenciadas por tu elección de caña, de boquilla y de instrumento. También por tu afinación, por el vibrato que uses y por el volumen que toques. Aunque estos factores modifican considerablemente su timbre, quien mas determina la calidad tímbrica eres tu. Los músculos de tus labios y de tu cara forman parte de la embocadura, además de los músculos de tu garganta, tórax y abdomen. Esto es parecido al acento en el habla, el timbre se "aprende", con relación a lo que se oye. Se adquiere por un proceso de imitación, en el que influimos sobre nuestros músculos para que busquen el sonido que tenemos en nuestra mente.

La embocadura

La técnica que propongo va a cambiarles el sonido, (timbre) al principio tendrán problemas de embocadura, afinación; ya que esta técnica requiere de modificar nuestra manera de poner o sujetar la boquilla, así como de poner los labios, como usar la lengua, como dirigir nuestra columna de aire.

La embocadura es la disposición de los labios, los dientes y músculos de las mandíbulas en la acción de formar parte de la boquilla; la cual es introducida en la boca, y sujeta con los dientes superiores y el labio inferior. (El labio inferior sirve de almohadilla entre la caña y los dientes.) Puedes practicar de manera aproximada la sensación de la posición del labio inferior utilizando sus dedos índice y medio para representar la boquilla. Introduce en tu boca los dos dedos casi hasta la segunda articulación, con los dientes superiores sobre los dedos y el labio inferior doblado (muy hacia atrás) sobre los dientes. Saque lentamente los dedos de la boca de uno a dos centímetros, sin dejar de sujetarlos, utilizando media fuerza, dejando que tiren o jalen ligeramente el labio inferior.



La Respiración

Es la acción de introducir aire por las comisuras cuando se sujeta con los dientes y el labio inferior a la boquilla, posteriormente mandando el aire por el centro de esta y al interior del saxofón.



El Empleo del Diafragma

Apoya las yemas de los dedos en la boca del estómago, inmediatamente por debajo de las costillas, aspire sin levantar los hombros y sentirás como se levanta el estómago. El diafragma es un músculo que está por debajo de los pulmones, sobre el estómago, y para respirar profundamente es necesario utilizar el diafragma, sentir cómo se extiende hacia delante la parte superior del abdomen, haciendo sitio para el aire. Esta técnica es utilizada en todos los instrumentos de viento, inclusive entre los cantantes.

El empleo del diafragma es muy importante para tocar el saxofón, ya que nos ayuda a ligar las notas sin que se rompa ó interrumpa nuestra columna de aire.

1 En casa; acostado boca arriba en la cama o en el sofá. Las piernas estiradas. Los brazos estirados en paralelo con el cuerpo. Bien relajado.

Observa tu respiración. Comprueba que cuando coges el aire (inspiración) tu abdomen se infla un poco; por contra, cuando sale el aire (expiración) tu abdomen se desinfla. Figura 1.

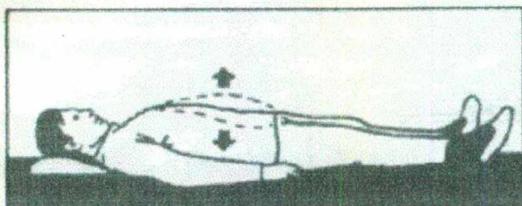


Fig. 1

Pon una de tus manos sobre el ombligo y sentirás ese pequeño movimiento.

2 Acostado, pon los brazos paralelos al cuerpo como en el punto 1. Con la boca cerrada, coge aire por la nariz (inspiración) durante 4 segundos. Expulsa el aire por la boca (expiración) durante 8 segundos, juntando los labios como si quisieras **apagar la llama de una vela imaginaria** situada a medio metro de ti. Figura 2.

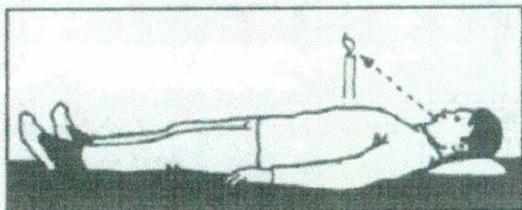


Fig. 2

3 El siguiente paso será practicar el punto 3 en la posición "de pie".

Recuerda: *Deja los hombros caídos y mantente relajado. Figura 3. El único sitio de tu cuerpo donde debes sentir un poco de contracción es en la pared abdominal. Figura 4.*

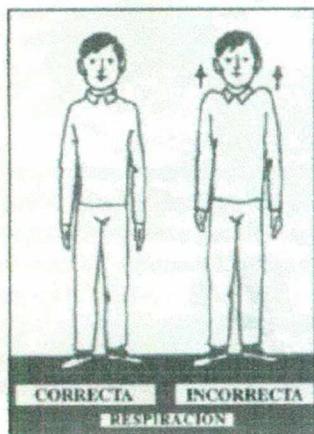


Fig. 3

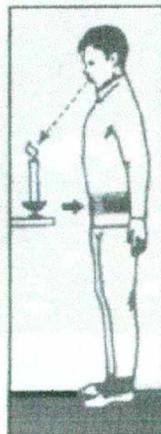


Fig. 4

Garganta abierta

Cuando se toca el saxo con la con la garganta abierta se altera la calidad tímbrica del instrumento haciendo el sonido de este, más redondo, más pastoso. El efecto se logra simulando un bostezo pero sin abrir la boca. Después trata de hacerlo tocando el saxofón y descubrirás que esto altera la calidad timbre del instrumento. Esto se puede apreciar mucho mas en tesituras bajas del instrumento y en los saxofones más bajos.

Sonidos Largos

Los sonidos prolongados o largos, son los que nos van ayudar a mejorar la calidad de nuestro sonido. Las lecciones de sonido prolongado suelen ser muy aburridas, pero necesarias para un optimo sonido.

El Vibrato

El vibrato suele ser tema polémico. Se oye con frecuencia alegar ¡ John Coltrane, Charly Parker, Phil Woods!, o algún otro interprete famoso **¡no utiliza el vibrato!**. Claro que esto no es cierto, e indica que hay falta de observación por parte del que escucha. Estos grandes músicos del jazz si utilizan el vibrato, los saxofonista clásicos si utilizan el vibrato y en casi todos los géneros y pasajes musicales se utiliza el vibrato. Como mejor se consigue el vibrato del saxofón es con un ligero movimiento ascendente y descendente de la mandíbula. El sonido a producir mas acertado es el de UA-UA-UA-UA. Para empezar produzca el vibrato bajándola altura de la nota y volviendo ala altura inicial. Lo conseguirá aflojando muy ligeramente la mandíbula. Le recomiendo hacer vibraciones muy lentas al principio.

El vibrato se aprecia mejor si en las notas agudas se hace más rápido y en las notas graves mas lento. Experimentar con rapidez e intensidad el vibrato. Algunos estilos requieren el vibrato al instante. En cada estilo, genero o tipo de música se aplica el vibrato diferente. Hacer las pulsaciones del vibrato de acuerdo al tiempo y múltiplos del compás. Quizás lo mas importante sea escuchar como lo hacen tus interpretes favoritos.

CAPITULO III

TÉCNICAS BASICAS

1. -El juego de la lengua.

EL JUEGO DE LA LENGUA

Para conseguir una técnica limpia y rápida de lengua, utilice únicamente la parte delantera de la lengua.

Asegúrese de que sólo se mueva la parte delantera de la lengua y que usted no mueva la mandíbula ni los músculos de la embocadura. Cualquier movimiento que no sea absolutamente necesario reducirá la efectividad.

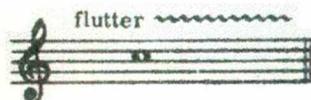
Es fundamental respirar con el diafragma. Se requiere una buena cantidad de aire para que la nota suene cuando la lengua suelta la caña.

Cuando surgen dificultades, éstas suelen deberse a una mala coordinación entre la lengua y los dedos, más que a no ser capaces de articular rápidamente con la lengua. Usted ha de mover la lengua a una velocidad bastante moderada, pero coordinándola exactamente con sus dedos. También en este caso descubrirá lo útil que resulta tener un buen apoyo por parte de la respiración.

La velocidad del juego de la lengua también está afectada por la dureza de la caña, por la forma de la boquilla y por el modo en que usted coloca la caña en relación con la boquilla. ¡Haga experimentos!

EL DOBLE PICADO se consigue moviendo la lengua hacia arriba y hacia abajo a través del extremo final de la boquilla, picando una nota en el movimiento de subida y otra en el de bajada. La utilizan los clarinetistas de orquesta. Es una técnica difícil al principio, pero es eficaz cuando se domina, y se puede coordinar con cambios de digitación.

EL FLUTTER se utiliza como recurso expresivo, más que como modo de picar una nota. Haga vibrar la lengua como para pronunciar la letra r doble.



EL PICADO MUY RÁPIDO DE LENGUA se puede conseguir moviendo la lengua horizontalmente a través de la caña, inmediatamente por debajo de la punta. Esto se puede ejecutar de una manera tan rápida que resulta imposible coordinarlo con un cambio de nota, de modo que resulta especialmente eficaz en una sola nota. Es cansado para la lengua, de modo que deberá intentarlo "un poco cada vez, pero con frecuencia".

EL SLAP DE LENGUA. Es probable que, mucho antes de empezar a tocar el saxofón, usted ya supiera producir un *chasquido* en la boca formando un vacío entre la lengua y el paladar y retirando de pronto la lengua. Sustituya el paladar por la caña de su saxofón y ataque una nota con este efecto de *chasquido*, que es difícil, pero que resulta muy eficaz en notas muy bajas. Utilice el centro de la lengua, no la punta.

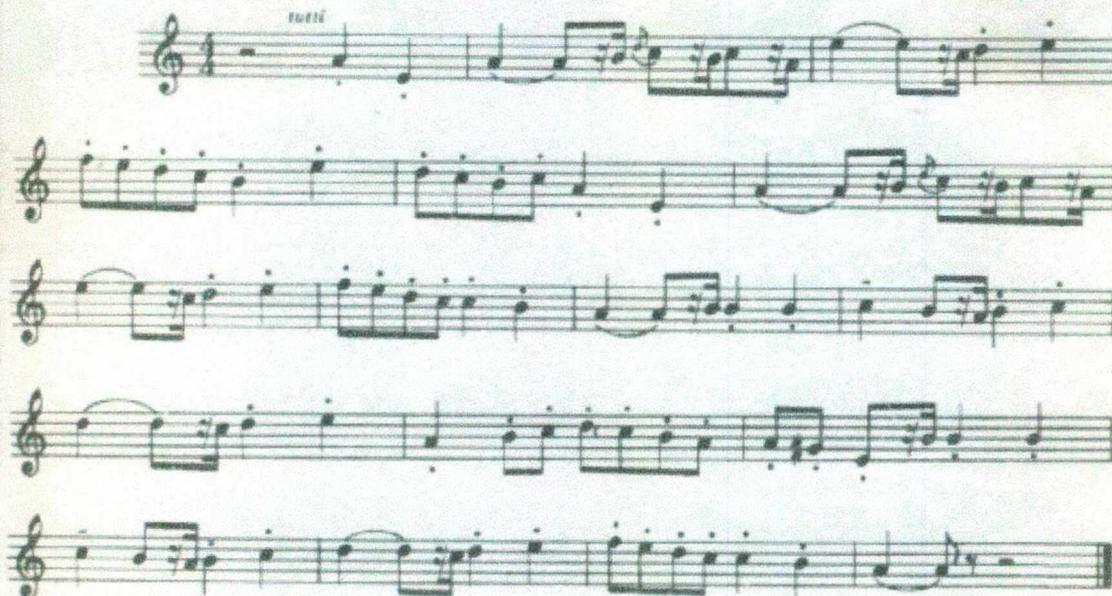
L'Arlésienne, Suite 1

BIZET

SOLO DE SAXO ALTO, de la OBERTURA

Allegro deciso Tempo di marcia (♩ = 104)

tutti



En el Vals de Bink utilice la digitación de sib para la frase:



Pique suavemente con la lengua el tercer compás. No es preciso picar las notas con énfasis; solo lo suficiente para hacer sonar cada una de las notas repetidas. Las corcheas *staccato* del quinto compás se marcan más, por supuesto.

Los signos relacionados con las duraciones de las notas suelen limitarse a los siguientes, por orden decreciente de duración. (Los signos indican un volumen progresivamente mayor, pero una duración también progresivamente menor)

Tenuto	
Staccato	
Marcato	
Muy marcato	

Vals de Bink

SCOTT JOPLIN (1868-1917)

Andante

Mi m La m7-5/Si \flat Do7

Sol Sol \flat Sol Sol \flat Sol Re7 Re7(-9)

Re7 Re7aum Sol Do Sol

rit. poco a poco mp a tempo

Sol \flat Sol Sol \sharp 7 Sol \sharp 7 La7

Detailed description: This system contains the first four staves of the piece. The first staff is the melody in treble clef, 3/4 time, marked 'Andante'. It begins with a series of eighth notes. The second staff is the accompaniment, featuring chords and eighth-note patterns. The third staff continues the melody with a long note. The fourth staff continues the accompaniment with a 'rit. poco a poco' marking and a 'mp a tempo' marking.

Re Sol Sol \flat Sol Re7 Re7(-9)

rit mp a tempo

Re7 Re7aum Sol Do m

rit mp a tempo leggiero

Sol Do m Sol7 Do Sol

Re7 1 Sol 2 Sol

Detailed description: This system contains the remaining staves of the piece. The fifth staff continues the melody with a 'rit' marking. The sixth staff continues the accompaniment with a 'rit' marking and a 'mp' marking. The seventh staff continues the melody with a 'mp' marking and a 'leggiero' marking. The eighth staff continues the accompaniment. The piece concludes with a first ending (1) and a second ending (2) on the final staff.

ESTUDIO DE COORDINACIÓN DE LA LENGUA CON LOS DEDOS

Tacar siguiendo estrictamente el compás. Empezar despacio ($\text{♩} = 60$), y aumente esta velocidad cuando sea capaz de tocar la pieza limpiamente y con precisión.

The musical score consists of eight staves of music in 2/4 time, marked with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is indicated as **Allegro** at the beginning. The piece starts with a quarter note followed by eighth notes, then progresses to eighth notes, sixteenth notes, and finally sixteenth-note triplets. The score includes dynamic markings: **rall.** (rallentando) appears at the end of the fifth staff, **a tempo** appears at the beginning of the sixth staff, and **rall.** appears again at the end of the eighth staff. The piece concludes with a final triplet of sixteenth notes.

Tres Jigas Irlandesas

Son unos ejercicios para la práctica del picado con la lengua de notas repetidas. Picar todas las notas; después, haga experimentos con articulaciones diferentes.

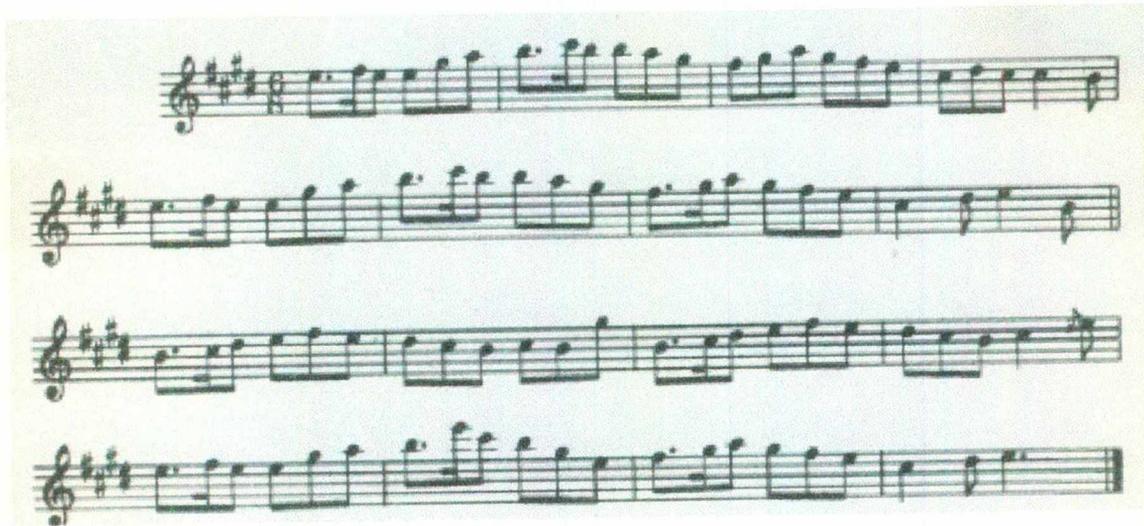
1. - LA MONEDA DE DIEZ PENIQUES

Musical score for 'LA MONEDA DE DIEZ PENIQUES'. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'J. = 120'. The piece consists of four staves of music, featuring a series of repeated eighth notes and sixteenth notes, characteristic of a 'picado' exercise.

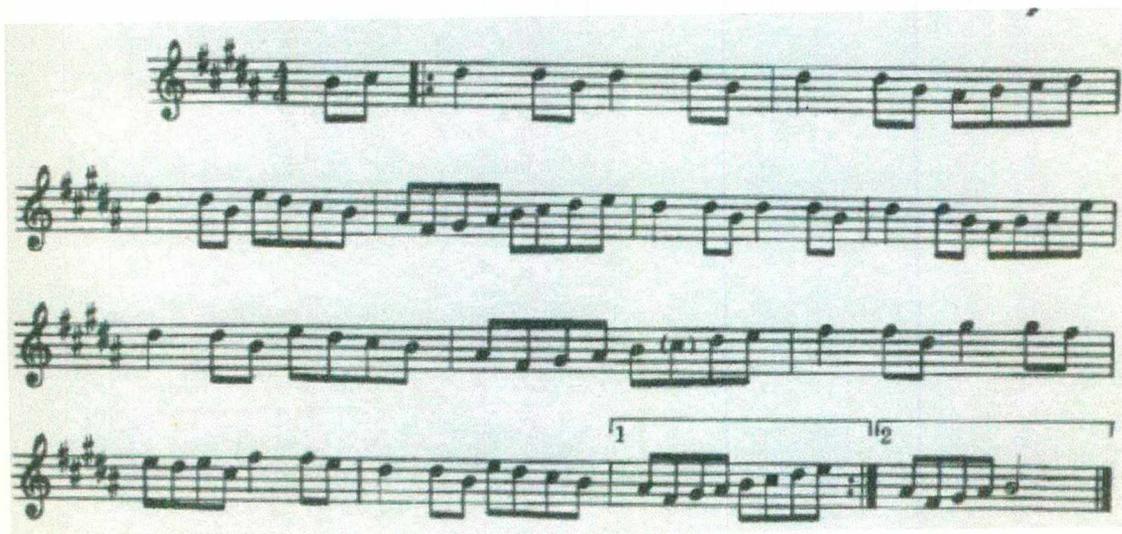
2. - LA LAVANDERIA IRLANDESA

Musical score for 'LA LAVANDERIA IRLANDESA'. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Vivace J. = fast'. The piece consists of four staves of music, featuring a series of repeated eighth notes and sixteenth notes, characteristic of a 'picado' exercise.

3. - EL DIA DE SAN PATRICIO



DANZA DE LAS HADAS (Reel para ocho)



El diablo entre los sastres

A partir del noveno compás, utilice la digitación de bis para el la # cuando esta nota forme parte del arpeggio.

The image shows a musical score for the exercise 'El diablo entre los sastres'. It consists of five staves of music, all in treble clef and the key of D major (indicated by two sharps: F# and C#). The music is written in a rhythmic style typical of traditional Scottish music, featuring eighth and sixteenth notes. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth staff.

Las claves con sostenidos de los últimos cinco ejercicios no son más que las transcripciones para saxo alto de las claves en que suelen tocar estas piezas en los grupos de música tradicional escocesa, dominados por los violines.

El empleo de la lengua en el Jazz

Muchos estilos de improvisación están vinculados inseparablemente al modo en que se articulan las notas, sobre todo al modo en que se articulan con la lengua las series de corcheas "roladas". Este es un aspecto principal del estudio de los estilos de jazz, que se suele captar intuitivamente más que estudiarse conscientemente; la mejor manera de abordarlo es escuchando cuidadosamente, transcribiendo y con la orientación de un buen profesor. Para hacerse una idea de la diferencia que puede establecer el juego de la lengua en un pasaje, practique estas cuatro maneras de interpretar una misma frase en Re menor. En todos estos casos, el juego de la lengua debe ser suave pero preciso. En este ejercicio sólo nos interesa el juego de la lengua.

CAPITULO IV

TÉCNICAS AVANZADAS

Sonido Moderno

Una de las cosas que considero más importantes es el sonido (tono) del saxofón.

La técnica que les quiero compartir sobre la embocadura se basa en apoyar bien la garganta y el diafragma. Y para lograr, un buen sonido, *Un Sonido Moderno* hay que hacer caso a lo siguiente:

La embocadura (INFERIOR)

1. - Asegurese de tener bien relajada la embocadura.

Solo el labio inferior que toca la caña debe de estar firme.

2. - Toque una nota (sol) en sonido prolongado.

Al tocar esta nota baje la quijada lentamente hasta dejar de producir el sonido. Hay que tomar en cuenta que hay un rango óptimo para hacer vibrar la caña. El cual es el que utilizaremos. Es importante relajarse para dejar vibrar la caña y así desarrollar un sonido grande.

3. - Vuelve a intentar el paso número 2 y antes de que deje de sonar la caña te detienes ahí para estabilizar tu sonido notarás que en este punto el sonido es más llano y relajado sin apoyo, la idea es que al faltar el apoyo del labio los dientes y la quijada inferiores, deben apoyar la nota con más precisión del diafragma. La mayor parte del apoyo vendrá del diafragma y la columna de aire, en vez de "morder" la boquilla.

4. - repetir el paso 3 y 2 nuevamente para redondear nuestro sonido, y al acercarnos al límite donde dejaras de sonar, detenernos y tratar de tener un sonido más redondo tratando de escuchar algunos armónicos.

Este es el comienzo de los ejercicios de notas largas, recuerde que debe relajar el labio inferior lo más posible y apoyar la nota con el diafragma.

La embocadura (SUPERIOR)

Trabajaremos ahora la mitad superior de la embocadura los dientes y el labio superior.

1. - Primeramente, no debe empujar muy duro con los dientes o el labio superior sobre la boquilla. Obviamente, al relajar el labio inferior para dejar que la caña vibre más, si empujamos desde arriba, cancelamos lo logrado.

2. - Aras un ejercicio que ayuda a contrarrestar el impulso natural de presionar hacia abajo en la boquilla. Es un ejercicio un poco extraño. Se le llama ejercicio de dientes salientes.

3. - Toque notas largas, pero mientras toca, levante el labio superior hasta dejar los dientes expuestos, como si estuviera haciendo gestos mientras toca.

A pesar de verse extraño, es un buen ejercicio ya que esta contrarrestando los músculos que tienden naturalmente a bajar y desarrollando otros que pueden subir. Pruébelo con notas largas por un buen rato, y quizá se le haga más fácil.

4. - Intentarlo frente aún espejo.

Otra cosa importante es que haciendo esto, usted está centrando el aire directo a la boquilla. Al principio, puede que se escape mucho aire. Trate de utilizar la forma de la garganta para dirigir el aire directamente a la boquilla.

Si se le hace difícil tocar este ejercicio correctamente, le sugiero pararse frente aún espejo, levantarse el labio con el dedo y practíquelo. Le recomiendo hacerlo 15 min. Diarios.

LA GARGANTA

Debe asegurarse de que tiene la garganta lo más abierta posible. Su garganta es la conexión entre el aire, que origina en el diafragma y la embocadura que dirige el aire a través del instrumento. Si cierra la garganta, reduce la cantidad de aire que sale del diafragma y obtendrá un sonido menor. Un ejercicio a considerar es algo que yo llamo "ejercicio del bostezo".

Al bostezar, su garganta se abre lo más posible; creando una sensación de amplitud como una caverna. Bostece, y al hacerlo, capture esta sensación de cuando habrá la garganta. Es la mejor posición para la garganta al tocar.

EL DIAFRAGMA

El diafragma es de donde proviene todo el aire que apoya su sonido, por lo que naturalmente, es el elemento más importante en la construcción de su sonido.

El error más común es apoyar con el pecho en vez del diafragma. Muchas veces el aire viene directamente del diafragma y uno termina empujando desde el pecho.

Cuando uno apoya con el pecho el sonido es pequeño y limitado. Uno debe siempre empujar desde el diafragma, lo cual da un apoyo sólido a la nota.

Por último, lo importante es tener un sonido grande y lleno. Esto no quiere decir que al apoyar, siempre va a sonar duro. La idea es tener una gran cantidad de aire. Más, controlando las dinámicas, el volumen, con la proporción de aire.

Así es que, mantenga siempre el apoyo hasta cuando toque suave. O simplemente reduzca el aire.

Naturalmente, no resulta práctico volver a escribir la música de este modo. Se supone que el instrumentista ha de saber interpretar la música con un estilo adecuado.

Practique la interpretación de corcheas con puntillo y semicorcheas con valores en la proporción de 2 a 1 en el siguiente pasaje de cuatro compases, que sirve de breve estudio preparatorio para el dúo DO IT YOURSELF.



En los estilos de jazz es frecuente suprimir los puntillos y los rasgos de las semicorcheas para facilitar la lectura y la escritura. Sólo cuando se requieren corcheas *regulares* se indica expresamente la circunstancia, con la palabra inglesa *even* (regular) o añadiendo señales de *tenuto*:



Siempre que toque en conjunto, preste atención al valor de las notas que aparecen seguidas de silencios. (En el último compás del ejemplo anterior, el do blanca termina al entrar el tercer tiempo del compás.) Es muy corriente el error de dar a las notas largas un valor inferior al que les corresponde.

Do It Yourself

Swing tempo ♩ = 112

The musical score is arranged in five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as 'Swing tempo' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'Do Sol 7arr Do Sol 7arr Do Sol 7arr', 'Do La 7 Re m La 7 Re m La 7', 'Re m Sol 7 Re 7(4arr) Sol 7arr Do Sol 7arr Do Sol 7arr', 'Do Sol 7arr Do La 7 Re m La 7 Re m La 7', and 'Re m Sol 7arr Do Sol 7 Mi Mi arr'. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with triplets. The vocal line includes various note values and rests, with some notes marked with a '3' and a slur, indicating triplets.

Do Sol 7arr Do Sol 7arr Do Sol 7arr

Do La 7 Re m La 7 Re m La 7

Re m Sol 7 Re 7(4arr) Sol 7arr Do Sol 7arr Do Sol 7arr

Do Sol 7arr Do La 7 Re m La 7 Re m La 7

Re m Sol 7arr Do Sol 7 Mi Mi arr

Mi 6 Mi aum La La aum La La M7 La 7
 Re Re aum Re 6 Re aum Sol Re aum Sol Sol M7 Sol 7
 Do Sol 7aum Do Sol 7aum Do Sol 7aum Do La 7
 Re m La 7 Re m La 7 Re m Sol 7 Do La 7
 Re m7 Sol 7 Do Sol 7aum Do

HOAGY

Con swing ♩ = 120

First system of musical notation, consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and another slur over the last two measures. The bottom staff contains a bass line. Chord symbols are placed below the staves: Sol 7, Do 7, Fa La 7, Re 7, Sol 7, Do 7.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a slur over the first two measures and another slur over the last two measures. The bottom staff has a slur over the first two measures and another slur over the last two measures. Chord symbols are placed below the staves: Fa, Fa M7, Fa 7, Si b, Si b m.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a slur over the first two measures and another slur over the last two measures. The bottom staff has a slur over the first two measures and another slur over the last two measures. Chord symbols are placed below the staves: Fa, Re 7, Re b 7, Re 7, Sol 7.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a slur over the first two measures and another slur over the last two measures. The bottom staff has a slur over the first two measures and another slur over the last two measures. Chord symbols are placed below the staves: Do 7, Fa 7, Re b 7, Do 7, Fa. The text "A Coda" is written above the top staff.

La 7

Re m

Sol 7

D.C. al Φ

Φ CODA

Do

Do 7

p

Fa 7

Re b 7 Do 7

Fa

Sol 7 Do 7

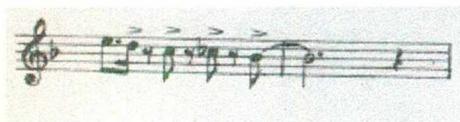
Fa

Vuelva al dúo **Hoagy** y observe el penúltimo compás antes del Da Capo. Las notas que atraviesan los tiempos fuertes del compás tienen indicaciones de *marcato* (>). Una de las tendencias generales de los estilos basados en el jazz, y que es casi una regla general, es que *las negras que atraviesan los tiempos fuertes del compás se tocan cortas*, si no, se indica lo contrario.

El compás que aparece escrito así:



Puede escribirse también así:



o así:



Y se consigue el mismo efecto. Pero no recomendamos la tercera posibilidad porque contraviene una regla muy razonable del solfeo, que establece que *en el compás de compasillo debe apreciarse el centro del compás*. Si usted se preguntaba por qué el primer ejemplo resultaba mucho más fácil de leer que el tercero, he aquí la respuesta. Evite situar una negra sobre el centro de un compás de compasillo. En lugar de ello, una, dos corcheas: resultará mucho más fácil leerlo. En la partitura de **Hoagy** aparecen las Indicaciones de *marcato* en las notas que atraviesan los tiempos fuertes del compás, pero en una buena parte de las partituras que usted verá no aparecerán las indicaciones. Se supondrá que usted interpretará las notas cortas por su cuenta.

Whistlin' in the Dark no tiene indicaciones de *marcato*, pero contiene muchas negras que atraviesan los tiempos fuertes del compás. Tóquelas cortas. Deberán ser más cortas que las corcheas que las rodean. NO olvide tocar las corcheas con punto del modo que ya hemos esbozado, y NO olvide tampoco dar el valor completo a las blancas (ya las blancas con puntillo) cuando vienen seguidas de un silencio.

The image shows a musical score for guitar, consisting of four systems of two staves each. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The chord diagrams are as follows:

- System 1:** Sol, Sol#^o, La m, Sib^o
- System 2:** Sol, Si 7, Mi m, Mi 7
- System 3:** La m, Sib^o, Si m, Mi 7, La
- System 4:** Fa 7, La, La m, Re 7, Sol

Advierta la nota con doble puntillo en el compás 15. La nota con doble puntillo incrementa su valor en tres cuartas partes.

En este caso, las notas de la parte inferior del dúo le indica la posición exacta de la corchea final de la parte superior.

LECTURA A PRIMERA VISTA

Incluya dentro de su rutina diaria la práctica de lectura musical a primera vista. No intente leer directamente obras importantes de concierto que en realidad, requieren un estudio largo y cuidadoso; sería una pérdida de tiempo. Estas obras no están pensadas para ser leídas por encima y es muy probable que usted se lleve una imagen distorsionada de la obra si no la prepara cuidadosamente desde el principio. Recopile partituras rítmicas, no demasiado difíciles, parecidas a las que se esperaría que un saxofonista profesional supiera tocar a primera vista. Escoja siempre un tempo que le permita tocar los compases más difíciles. Toque toda la obra al compás; no se detenga ni vuelva atrás hasta que haya terminado la obra. Intente mantener un flujo regular e ininterrumpido de música. Siempre es preferible tocar notas equivocadas a detenerse y empezar de nuevo. Al fin y al cabo, cuando toque leyendo a primera vista con otros músicos, no tendrá ocasión de detenerse y empezar de nuevo. Acostúmbrase a seguir adelante. Los dúos son ideales para la práctica de la lectura a primera vista, sobre todo si el otro músico lee música mejor que usted. Aproveche todas las oportunidades posibles para tocar en grupo, ¡aunque la música no le guste nada! Los profesionales rara vez tienen la suerte de tocar sólo la música que les gusta.

Al desarrollar la capacidad de lectura a primera vista, resulta útil observar las habilidades de la persona que sabe leer textos en voz alta de manera fluida y lógica. Dicha persona tiene el sentido de la lógica de la obra que lee: está contando algo; está emitiendo algo más que palabras. Debe evitar, así mismo, trabucarse o titubear, y para ello debe leer a una *velocidad cómoda*, así como *leer por adelantado* las palabras que está pronunciando en cada momento. No debe detenerse ni volver atrás. Al leer música, usted puede desarrollar la capacidad de leer por adelantado con respecto a lo que toca pidiendo a su maestro (o aun amigo que sepa leer música) que tape con una tarjeta o cartulina pequeña lo que usted va tocando, avanzando mientras usted toca. Esto lo obligará a leer por adelantado.

Los ritmos en un estilo basado en el rock se llaman también jazz-rock, jazz-funk y estilo de ocho por ocho. Al tocar en los estilos de jazz más antiguos, en compás de compasillo, los ritmos se basan en un ritmo interno de dos y cuatro tiempos. Por otra parte, en la música más reciente influida por el rock, está presente un ritmo interno de ocho notas. En los estilos de jazz no siempre se asigna a las corcheas ni a las negras su valor temporal exacto, sino que se les da una interpretación. En los estilos de rock se tiende a tocar los valores de las notas tal como están escritos. Así, en el pasaje del decimotercer compás de la obra siguiente, **Khamsin**,



Las corcheas con puntillo y las semicorcheas se tocarán dándoles un valor relativo de 3 a 1 en cuanto a duración.



Advierta el signo de *caída* en el ejemplo citado, y en el segundo compás:



La *caída* puede ser cromática o diatónica. Esta última es más sencilla en este ejemplo. El final de la caída debe ser indeterminado: el oyente no debe oír una nota final concreta. Algunos intérpretes siguen la regla siguiente: "*caer*" durante el valor de la nota escrita. Por desgracia, esta máxima no se observa universalmente. No obstante, si usted es capaz de convencer a los demás intérpretes de su grupo que sigan esta convención, conseguirán una interpretación de grupo más ajustada.

Las primeras notas de **Khamsin** se pueden tocar con dos series diferentes de digitaciones:

(1)

●	●	●
●	●	●
●	●	●
●	●	●
○ _K	○	○ _K
○	○	○

(2)

●	●	●
○	●	●
●	●	●
●	●	●
○	○	○
○	○	○

K indica llave auxiliar de fa, dedo índice, MDE (mano derecha)

KHAMSIN

Rock tranquilo ♩ = 72

Re Fa#7 Mim7 La7 Re Re Fa#7

Sim Fa# Mim7 La7 Re7 Sol7

Mi7 La7 Re Fa#7

Mim7 La7 Re Re Fa#7 Sim Fa# Mim7 La7

Re7 Sol Re7 Solm Re Fa#7 Mim7 La7 Re

NOTACIONES ESPECIALES

Dip

Una bajada y posterior subida de la altura de la nota, de al menos un semitono, y realizada con la embocadura, ayudada (quizás) por la digitación. Suele representarse por un símbolo parecido al dibujo esquemático de una gaviota, aunque a veces las dos líneas son rectas.



Doink

Subida de la altura de la nota, con digitación cromática o con la embocadura y la digitación, que termina en un *fadea* una altura superior indeterminada. Se utiliza sobre todo en música de conjunto. El nombre *doink* se trata, por supuesto, de una onomatopeya.



Caída o Fall

Se trata de un glissando descendente, realizado con los labios solos o asistidos por la digitación, que termina en un diminuendo a una altura indeterminada. Existe la convención, frecuentemente quebrantada, de que la caída sólo debe durar tanto como el valor de la nota que está escrita. No debe invadir la nota siguiente.

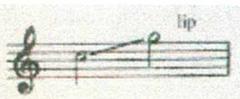


Glissando "gliss"

Un deslizamiento entre dos notas. Realizado con las llaves.



Cuando se realiza con los labios o con la embocadura se llama glissando de labios. En inglés, *lip gliss* o *lip slur*.



Nota fantasma

Es una nota que se toca tan calladamente que resulta difícil identificarla. La nota aparece entre paréntesis.



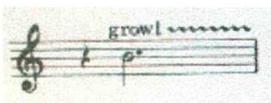
A veces, la cabeza de la nota se representa por una cruz de San Andrés.



Es preferible decidir la altura de la nota fantasma y presentarla entre paréntesis.

Growl

El growl (en inglés, "gruñido"), consiste en tararear con la garganta la nota; así se consigue un tono más sucio.



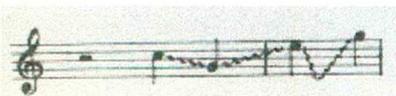
Ellip-up o scoop

Es un breve portamento controlado con los labios, desde más abajo de la nota.



La curva melódica

Cuando aparece una rápida aglomeración de notas en un nervioso pasaje *rubato*, la notación convencional puede resultar inadecuada. Sólo puede presentarse el contorno de la melodía.



CAPITULO V

ESQUEMAS Y ATAJOS

ESQUEMAS Y ATAJS

LAS ESCALAS Y LOS ARPEGIOS

Deberá dedicar a las escalas y a los arpeggios una parte de sus periodos de práctica. Son importantes para formar la técnica. Pretendo mostrarle el modo de que la práctica de estos rudimentos resulten más interesante, más eficiente y más estimulante, agrupando todos ellos en un esquema que los abarca todos. Al basar estos esquemas en una serie armónica, se convierten en una útil introducción a la improvisación. No pretendemos indicar con esto que los ejercicios le deban servir de juego, sino de medio para descubrir su instrumento desde un punto de vista armónico.

Utilizamos unos símbolos para indicar la serie armónica en que se basan los esquemas de este capítulo. De momento, sólo utilizamos cuatro tipos de acorde:

ACORDE	NOTAS	SÍMBOLO
Mayor		Do
Menor		Do m
Séptima menor		Do m7
Séptima dominante		Do 7

Advierta que "menor" se refiere únicamente a la tercera. Las séptimas siempre están a una *séptima menor* por encima de la tónica, si no se indica lo contrario.

Comprenderá mejor los esquemas siguientes si los desarrolla por sí mismo. Por ello, los e dejado incompletos.

ESQUEMAS BASADOS EN TRIADAS MAYORES

The image displays eight musical exercises, each on a single staff in treble clef. Each exercise consists of a melodic line with notes and accidentals, and a corresponding solfège line below it. The exercises are numbered 1 through 8.

1. Do Si Sib La Lab Sol

2. Fa# Fa Mi Mi# Re Re# Do

3. Do Do# Sib La Lab Sol Sol# Fa Mi Mi# Re Re# Do

4. Fa Mi Mi# Re Re# Do Do# Sib La Lab Sol Sol# Fa

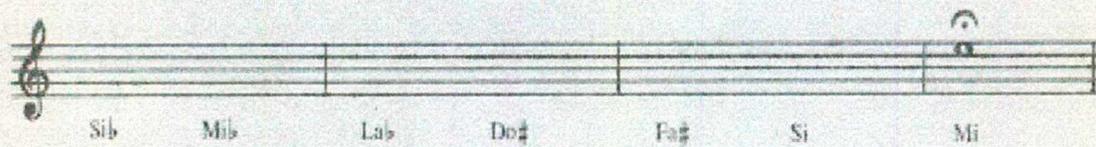
5. Do Si Sib La Lab Sol Fa# Fa Mi Mi# Re Re# Do

6. Do Si Sib La Lab Sol Fa# Fa Mi Mi# Re Re# Do

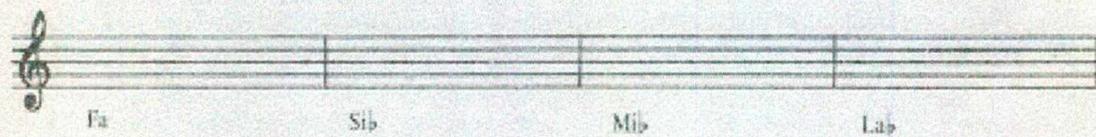
7. Fa Fa# Sol Lab La Sib

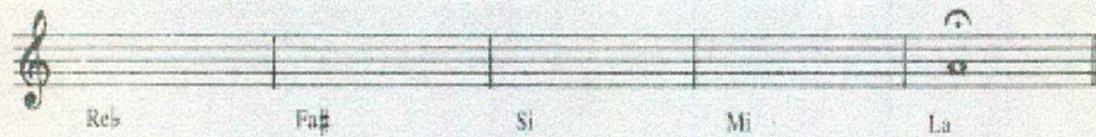
8. Si Do Do# Re Mi# Mi Fa

7.  Musical staff with notes and solfège labels: Mi, La, Re, Sol, Do, Fa.

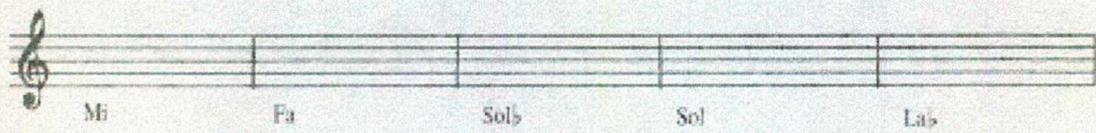
 Musical staff with notes and solfège labels: Sib, Mib, Lab, Do#, Fa#, Si, Mi.

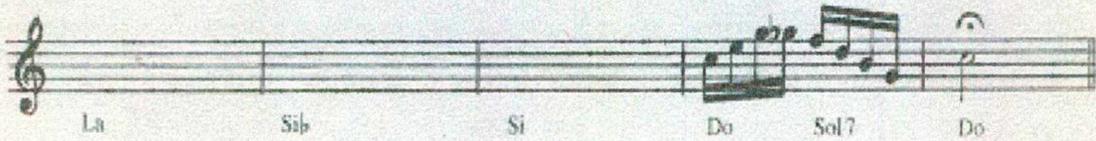
8.  Musical staff with notes and solfège labels: La, Re, Sol, Do.

 Musical staff with notes and solfège labels: Fa, Sib, Mib, Lab.

 Musical staff with notes and solfège labels: Reb, Fa#, Si, Mi, La.

9.  Musical staff with notes and solfège labels: Do, Reb, Re, Mib.

 Musical staff with notes and solfège labels: Mi, Fa, Solb, Sol, Lab.

 Musical staff with notes and solfège labels: La, Sib, Si, Do, Sol7, Do.

ESQUEMAS BASADOS EN TRIADAS

1.

Dom Si m Si b m Lam Lab m Sol m

Fa# m Fa m Mi m Mi b m Re m Re b m Dom

2.

Lam Re m Sol m Dom

Fa m Si b m Mi b m Lab m Do# m

Fa# m Si m Mi m Lam

3.

Si b m Mi b m Lab m Re b m

Fa# m Si m Mi m Lam Re m

Sol m Dom Fa m rall.

COMBINACIONES DE SEPTIMA MENOR Y DOMINANTE

1.

Mim7 La7 Re Rem7 Sol7 Do Dom7 Fa7 Sib

Sibm7 Mib7 Lab Labm7 Reb7 Solb Fa#m7 Si7 Mi

2.

Lam7 Re7 Sol Dom7 Fa7 Sib

Mibm7 Lab7 Reb Fa#m7 Si7 Mi

3.

Mim7 La7 Re Solm7 Do7 Fa

Sibm7 Mib7 Lab Do#m7 Fa#7 Si

1.

Lam7 Re7 Sol Dom7 Fa7 Sib

Mibm7 Lab7 Reb Fa#m7 Si7 Mi

5.

Mim7 La7 Re Solm7 Do7 Fa

Sibm7 Sib7 Lab Rebm Solb7(Fa#7) Si

ESQUEMAS DE SÉPTIMA DOMINANTE

The image displays seven musical staves, each representing a different dominant seventh chord in the key of G major. Each staff includes a melodic line and a sequence of chords. The chords are labeled as follows:

- Staff 1:** Do7, Fa7, Sib7, Mib7, Lab7, Reb7, Fa#7, Si7
- Staff 2:** Mi7, La7, Re7, Sol7, Do7, Fa7, Do
- Staff 3:** Do7, Fa7, Sib7, Mib7, Lab7, Reb7
- Staff 4:** Fa#7, Si7, Mi7, La7, Re7, Sol7, Do
- Staff 5:** Mi7, La7, Re7, Sol7
- Staff 6:** Do7, Fa7, Sib7, Mib7
- Staff 7:** Lab7, Reb7, Fa#7, Si7, Mi

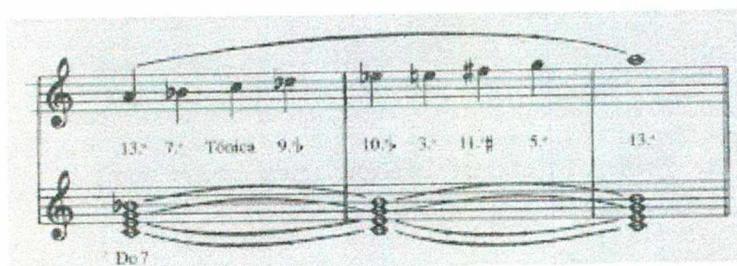
Each staff features a melodic line with notes and accidentals (sharps and flats) corresponding to the chords. Some staves include first and second endings (1. and 2.) and repeat signs. The final note of each staff is a whole note, often with a fermata, representing the resolution of the chord.

LA ESCALA DISMINUIDA

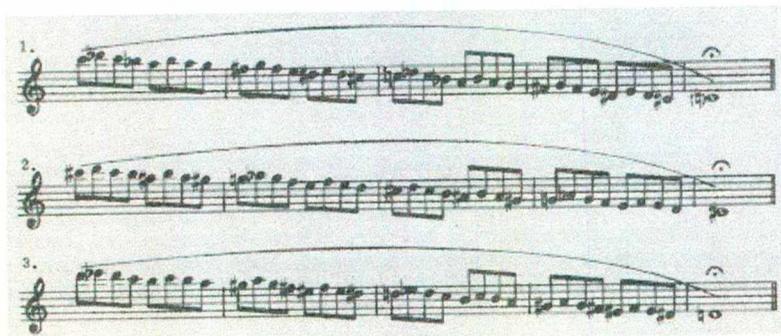
Es una escala de nueve notas, con intervalos alternos de semitono y tono.



Si esta escala se toca sobre un acorde de séptima dominante formado sobre la primera, tercera, quinta o séptima nota de la escala, se introduce automáticamente algunas de las extensiones con más colorido del acorde.



Ejercicios sobre las escalas disminuidas



Éstas no son más que unos pocos esquemas para que usted se ponga en marcha. Intente descubrir los suyos propios. Existen numerosas posibilidades, y le resultará más fácil investigarlas si tiene nociones de armonía. Encontrará muchos esquemas más en los libros siguientes:

Thesaurus of Scales and Melodic Patterns, Slonimsky. N. Duckworth and Co. Londres, 1975.

Patterns for Improvisation, Nelson. O. Noslen Music Co. Los Ángeles, 1966.

Jazz Improvisation, Kynaston, T. P. y R. J. Ricci. Spectrum Books. Prentice Hall, 1978.

Patterns for Jazz, Coker, J.; J. Casale, G. Campbell, J. Greene. Studio Publications. Lebanon, Indiana, EE.UU. 1970.

LO QUE DEBE PROCURAR y LO QUE DEBE EVITAR EN SUS PRÁCTICAS

DEBE formarse una rutina:

- 1) Compruebe siempre que está afinado a la tesitura de concierto.
- 2) Intente aprender algo de memoria algo cada día.
- 3) Lleve la cuenta de lo que está haciendo. Lleve un lápiz en el estuche del saxofón y anote el tiempo con que es capaz de tocar con precisión ese pasaje difícil. Subdivida esos ritmos difíciles con suaves rayas de lápiz para no tener que volver a empezar de cero mañana.

NO DEBE empezar por elegir una caña nueva. Antes, practique. De lo contrario, la "búsqueda de la caña" seguirá la ley de Parkinson, y le llenará todo el tiempo disponible.

DEBE dejar para el final los elementos más duros para los labios (los armónicos de notas altas, etcétera).

NO **DEBE** convertir su sesión de prácticas en una actuación para los que pueden oírle. Si descubre en sí mismo la tentación de derrochar así su tiempo de práctica, intente encontrar un lugar de trabajo más apartado.

DEBE aislar los pasajes difíciles y trabajarlos de manera eficiente. No los toque tomando cada vez ocho compases de carrerilla.

NO **DEBE** tocar innecesariamente los pasajes de lucimiento: los adornos, los pasajes más brillantes de los conciertos, sus solos favoritos. Trabaje lo que no sabe tocar, no lo que ya sabe.

¿PRÁCTICA INTENSIVA, O PRÁCTICAS REPARTIDAS?

Está demostrado que el cuerpo humano sigue trabajando en el proceso de aprendizaje aun cuando la persona parece olvidarse del tema que estudia, mientras descansa o mientras juega, por ejemplo. Cuando no estamos aprendiendo activamente (practicando), nuestro cuerpo selecciona, organiza y desentraña en general, inconscientemente, lo que hemos estado estudiando. Así se explica, hasta cierto punto, por qué un pasaje difícil que hemos practicado mucho nos suele parecer más fácil de tocar cuando volvemos al mismo tras un descanso de varias horas o de varios días. Esto supone, también, que la música difícil se aborda con mayor eficiencia cuando se practica a lo largo de un periodo, en sesiones bien repartidas, en lugar de intentar aprenderla en una sola sesión maratónica. Por lo tanto, *y siempre que los ratos de práctica sean lo bastante largos como para ser eficaces*, es mejor repartir las prácticas en varias sesiones. Tres sesiones de una hora son mejores que una sesión de tres horas, por ejemplo.

CAPITULO VI

LA IMPROVISACIÓN

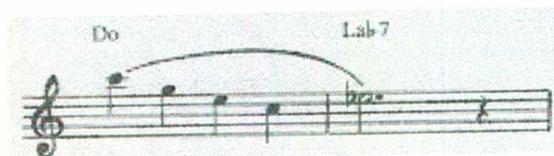
LA IMPROVISACIÓN

A la mayoría de los saxofonistas profesionales se les exige casi obligatoriamente cierta habilidad para la improvisación. Algunos intérpretes se plantean la improvisación de manera analítica, estudiando cuidadosamente su material. Aunque sus actuaciones pueden ser apasionantes y espontáneas, no por ello dejan de estar ejecutadas desde un conocimiento y una comprensión considerables. Otros trabajan en gran medida de oído, abriéndose camino por los acordes de acompañamiento a base de elegir las notas que les dicta su propio sentido del gusto. Es posible que practiquen tocando mientras suena un disco. Resultan especialmente útiles para la práctica de este método las grabaciones especiales de una sección rítmica que toca un acompañamiento para improvisar. Si usted prefiere un planteamiento más analítico de la cuestión, le resultará muy útil leer mucho sobre el tema de la improvisación y dar los primeros pasos escribiendo por su cuenta un solo sobre una progresión armónica dada. Esto producirá los efectos siguientes:

1. Le ayudará a componer sus propias frases.
2. Servirá de registro de sus avances y de sus logros.
3. Le ayudará a comprender y a memorizar la progresión armónica. (No confunda "progresión" con "secuencia" armónica. No es lo mismo: la secuencia es la repetición de un esquema aun nivel superior o inferior.)
4. Le dará algo a qué recurrir cuando le falte la inspiración espontánea.

Procure no caer en el error tan común de plantearse a sí mismo un enorme desafío técnico en los solos que componga. Empiece por cosas sencillas, eligiendo melodías que tengan poco cambios de armonía.

He aquí dos progresiones armónicas sencillas con las que usted puede experimentar Tocando únicamente notas de los acordes, al compás, para darle una idea de la dirección en que se mueven los acordes:



Cuando tenga una idea del plan armónico, puede añadir algunas notas ajenas a los acordes:



Varié la tensión armónica utilizando notas ajenas a los acordes a su gusto.

Progresiones armónicas

1.

El piano

Un cierto dominio del teclado es una gran ventaja para el intérprete de cualquier instrumento. El conocimiento y la comprensión armónica que se adquieren le resultarán muy beneficiosos si usted aspira a ser músico de jazz. Si no toca el piano, plantéese muy seriamente la posibilidad de aprender tocarlo. ¡Sin duda, no está reñido con la práctica del saxofón!

La transcripción

Hasta aquí hemos sólo comentado los rudimentos de la improvisación. No hemos hablado del estilo que pretende alcanzar. Para potenciar su conocimiento de los elementos de un estilo determinado deberá realizar audiciones con concentración. La manera más concentrada deberá realizar una audición es la práctica de la *transcripción*, que consiste en escribir con precisión un solo improvisado que admiramos (para, después, aprender a tocarlo). La manera más sencilla de transcribir un solo grabado es pasar la grabación a cinta o un CD, e ir escribiendo el solo nota a nota, aplicando nuestra capacidad de oído o tocando con nuestro instrumento unas pocas notas cada vez, mientras suena la grabación. Será preferible que usted utilice su propio instrumento si pretende adquirir los detalles del estilo del intérprete en los pasajes difíciles:

1. - Tómese un descanso y vuelva a intentarlo más tarde.
2. - Pase al pasaje siguiente: Es posible que el pasaje problemático se repita más adelante en la obra y que entonces se oiga con mayor claridad.
3. - Pruebe diferentes velocidades de reproducción (si la hay), *playback* de un solo canal. Las partes de bajo se oyen mejor cuando se reproducen mejor a velocidad doble.
4. - Consulte con otro músico.
5. - Guíese por sus conocimientos de armonía, sin olvidar que algunos de los mayores músicos del mundo emiten a veces una nota "falsa".
6. - Guíese por sus conocimientos acerca del instrumento para decidir cuál de sus conocimientos es más razonables.

Cuando esté completa la transcripción de las notas de la melodía, compruébelas tocándolas con su instrumento mientras suena la grabación; Quizá haciendo sonar está a media velocidad y tocando en octava baja. Llegando este punto, pueden llegar fraseos, articulaciones, ligaduras y acentos.

Como la mayor parte de las improvisaciones están relacionadas con una armonía subyacente, la transcripción de la línea melódica solo cuenta la mitad de la historia, y tiene poca utilidad analítica mientras no se añadan las armonías. Para las interpretaciones improvisadas o semi improvisadas del jazz y de rock, Esto significa añadir los símbolos de los acordes. No se limite a

tomar los acordes de una partitura o de la guía de acordes de un amigo suyo. Es poco probable que estos acordes representen con precisión lo que se encuentre en la grabación. Transcriba la línea del bajo. Esta, sumada a la melodía, aplicando un poco de sentido musical, le dará unas buenas nociones de cuales deben ser los símbolos de los acordes.

A continuación, un solo grabado por uno de los interpretes de saxo tenor más influyentes de mediados del siglo XX, Sonny Rollins. Fue grabado en 1957 en New York y publicado por el sello Frances Musidisc, en la serie *Jazz Antology*. El disco se titula *Sonny Rollins – First Recordings 1957, número 30 ja 5128*.

Si usted consigue un ejemplar del disco advertirá que el sutil sentido del ritmo del interprete sólo es posible escribirlo con exactitud recurriendo a figuras rítmicas de enorme complejidad.

Tema de la Sinfonía "Patética" de Tchaikovski

(IMPROVISACIÓN DE SONNY ROLLINS)

♩ = 72

Do Sol#⁶ Lam Mim7 Lam7 Rem7 Sol7 Do Dom7 Sol7 Rem7(5b) Sol7

Do Sol#⁶ Lam Mim7 Lam7 Rem7 Sol7 Do

Mim7(5b) Rem7 Fam7

Sol#⁶ Lam Fa#⁶ Sol7 Sol#⁶

Rem7 Sol7⁹ Reb7

Do Sol#⁶ Lam Mim Mi7⁹ Lam Rem7 Sol7 Do Rem Rem7(5b) Sol7

Do Sol#⁶ Lam Mim Mi7⁹ Lam Rem7 Sol7 Do

Mim7(5b) Rem7

Fam Do Lam
(croak) 10

Fa#m Sol Sol#m Lam7

Rem7 Sol7 Do Rem Sol7 (o Re#)

Do Sol#m Lam Mim7 Lam

Rem7 Sol7 Do Rem7 Sol7

Do Sol#m Lam Mim7 Lam

Rem7 Sol7 Do 6

Mim7(b) Rem7 3 3 3

Fam7 Solm Sol#m Lam

Fa#^m Rem7(5b) Sol Rem7

Sol7 Do Sol#^m Lam

Mim7 Lam Rem Sol7 Do Rem Sol7

Do Sol#^m Lam Mim7 Lam7

Rem7 Sol7

Mim7(5b) Rem7

Fam7 Do Lam

Fa#^m Sol Sol#^m Lam

Rem7 Sol7 Do

ESCALAS MODALES

G natural minor

G harmonic minor

G melodic minor

G Dorian scale

G minor pentatonic

D minor pentatonic

G added pentatonic

G pelog scale

D pelog scale

whole-tone scale

G blues scale

Kumoi scales

Four Plus Three

Not too fast

Am7

F7

Am7

D7

Gm7

Eb7

Gm7

C7

F7+9

Bb13

F7+9

Bb13

F7+9

Bb13

F7

E7

The Modal Mix

Modal
CM7+4 BP4 CM7+4 BP4

CM7+4 BP4 CM7+4 BP4

BbM7+4 AP4 BbM7+4 AP4

DP4 EP4 FM7+4 GP4

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled "The Modal Mix". It consists of four staves of music, each with a different chord progression. The first staff is labeled "Modal" and contains the chords CM7+4, BP4, CM7+4, and BP4. The second staff contains CM7+4, BP4, CM7+4, and BP4. The third staff contains BbM7+4, AP4, BbM7+4, and AP4. The fourth staff contains DP4, EP4, FM7+4, and GP4. The music is written in a 4/4 time signature and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes stems, beams, and slurs, with some notes marked with a flat (b) or a sharp (#). The final staff ends with a double bar line and repeat dots.

CAPITULO VII

- TABLA DIGITACIONES**
- DIGITACIONES ALTERNATIVAS**
- TABLA DE ACORDES**

Ten

Uptempo

Musical notation for the piece "Ten" in 4/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is marked "Uptempo". The notation consists of three staves of music. The first staff contains six measures with chords G7, C7, C#o, G7, Abm7, and Db7. The second staff contains three measures with chords C7, C#o, and G7. The third staff contains five measures with chords Ebm7, Ab7-5, Cm7, F7, and G7.

Riding the Rails

Rock feel

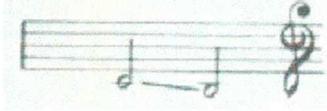
Musical notation for the piece "Riding the Rails" in 4/4 time, featuring a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The piece is marked "Rock feel". The notation consists of four staves of music. The first staff contains four measures with chords Dm7, G7, Dm7, and G7. The second staff contains four measures with chords Dm7, G7, Dm7, and Dm7. The third staff contains four measures with chords G7, G7, Dm7, and Dm7. The fourth staff contains four measures with chords G7, G7, Dm7, and Dm7.

The image displays eight staves of musical notation, each representing an arpeggio exercise. The notes are arranged in a sequence that ascends in pitch across the staves. The exercises are written in a single melodic line on a five-line staff. The fifth staff from the top includes the instruction "Bva alitissimo" written upside down, indicating a very fast tempo. The exercises are designed to be played in a single direction, as indicated by the slurs.

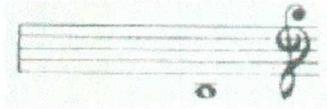
EJERCICIOS DE ARPEGIOS EN NOTAS ALTAS

Decida las digitaciones que le resultan más adecuadas. Señale las en el libro y aprendalas de memoria. De momento, no intente aprender de memoria más de una digitación por cada nota. Las notas altas son muy agotadoras para la embocadura. Espacie sucesiones de prácticas y descansen a la primera señal de tensión. Cuando intente el siguiente ejercicio de arpeggios de notas altas, vaya aprendiéndolo poco a poco.

Después, toque un la, y mientras cambia la digitación el si, mantenga la altura de la nota en el la, relajando la embocadura de tal modo que la nota suba poco. Ahora, suba a la altura de la nota hacia el si por medio de la embocadura, de la respiración y de la garganta, mientras digita a la vez una nota más alta todavía, como puede ser el do#. Lo que se pretende es subir la altura de la nota por medio de la digitación, pero tocando siempre una nota más baja que la digitación que se está aplicando, hasta que se llegue a la nota donde se pretende llegar. Suavice por medio de la embocadura los "escalones" de los cambios de digitación. Todo este proceso es muy difícil de describir por escrito. Le resultará muy útil una demostración por parte de un intérprete capaz de ejecutar un *glissando* de labios regular.



... e intente bajar la nota hasta el la, sólo por medio de la embocadura.



El *glissando* más célebre para un instrumento de caña sencilla seguramente sea la entrada del clarinete al principio de la *Rapsodia en Blue de Gershwin*. Entre los intérpretes del saxofón el desaparecido Johnny Hodges utilizaba el *glissando* de labios como sello estilístico personal. Algunos intérpretes consiguen ejecutar un *glissando* regular manteniendo la embocadura constante y retirando suavemente los dedos de las llaves. Es difícil, y depende mucho de la familiaridad adquirida con el instrumento concreto. El *glissando* ascendente (*labios*) sólo se puede conseguir si se puede BAJAR primero la altura de una nota da el registro superior, al menos en un semitono. Como ejercicio preparatorio toque el si:

EL GLISSANDO DE LOS LABIOS

2.
Sua nltissimo hasta el final

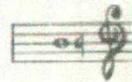
LAS DIGITACIONES ALTERNATIVAS

Lester Young fue el primer gran saxofonista que llamó la atención sobre la posibilidad de utilizar digitaciones heterodoxas para producir diversas densidades tímbricas en una misma nota. En sus improvisaciones repetía a veces una misma nota aplicando digitaciones diferentes en cada repetición, y conseguía así un sutil efecto de saxofón equivalente al sonido abierto y cerrado que se consigue con la sordina en los instrumentos de la familia de los metales.



donde: o = abierto + = cerrado

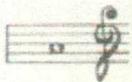
Estas digitaciones alternativas tienen muchas otras aplicaciones. Pueden servir para mejorar la entonación o para allanar pasajes difíciles, y son excelentes para preparar el estudio de la interpretación de las notas altas superiores al fa alto. Si usted es capaz de tocar la mayoría de las digitaciones alternativas para las notas que están por encima del pentagrama, le resultará mucho más sencilla la interpretación de los armónicos altos.



Suba el sib bajo. (Dígame el sib bajo y añada la llave de octava). Sonido fuerte y ronco. Ligeramente alto.



1. Suba el si bajo. Sonido fuerte y ronco, ligeramente alto.
2. Dígame el re bajo y retire el índice de la mano izquierda (si). Muy alto: ajuste la embocadura.



1. Suba el do bajo, digitando el do bajo y añadiendo la llave de octava. Sonido fuerte y ronco.
2. Utilice el do alternativo de la MDE (dígame el si y añada la llave de MDE con la parte lateral del índice derecho). Muy suave. La diferencia es casi imperceptible.
Ambas alternativas dan un buen resultado tonal.



Suba el Do# bajo. Sonido fuerte y ronco. Ligeramente alto.

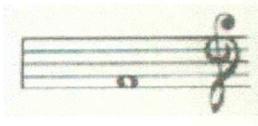


1. Dígame el re convencional y añada la llave de re de mano. Sonido más limpio, más abierto, muy eficaz en los saxos más antiguos. Buen resultado tonal.

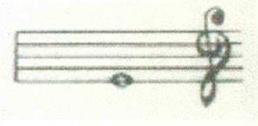
2. Sólo llave de re de mano. Ligeramente bajo.



1. Fa auxiliar sólo, en registro bajo.
2. Do# abierto en registro bajo, sólo con mi lateral de MDE. Ligeramente bajo.
3. Digite re# convencional de registro medio y añada las llaves de re y re# de mano. Sonido más abierto, pero la nota es propensa a quebrarse.
4. Digite re# alto sin llave de octava. Bajo.



1. Digite fa alto sólo con llaves de mano, sin llave de octava.
2. Digite mi convencional, añadiendo meñique de MiI (mano izquierda) en llave de si bajo. El sonido no parece gran cosa practicando a solas, pero aumenta notablemente la sonoridad dentro de una sección de saxos.



Digite el fa convencional. Añada la llave de do bajo (meñique de MDE) y la llave de sib bajo (meñique de MIZ). Buen efecto cerrado. Acepta muy bien un vibrato amplio para conseguir un efecto de trino. Alto.



Digite el fa# convencional y añada la llave de do bajo (meñique de MDE) y la llave de si bajo (meñique de MIZ). Buen efecto cerrado.

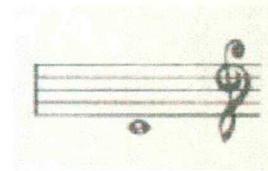


Suba el do bajo

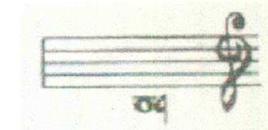


1. Suba el do# bajo. Los saxos modernos tienen un mecanismo de unión entre el do# y el sol#, que permite bajar la llave de do# bajo del índice de la MIZ para ambas notas. Debe trabajarse con la embocadura. Ligeramente bajo.

2. Digate el la y baje la altura de la nota añadiendo los dedos índice y medio de la MDE. Alto.

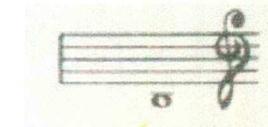


Añada los dedos índice y medio de la MDE. Se puede conseguir un buen efecto alternando rápidamente entre los tres dedos de la MDE. La digitación con dos dedos de la MDE produce un sonido muy bajo.



1. - Digite el la (que está un semitono por debajo) y suba la altura añadiendo los tres dedos de la MDE más la llave de mi♭. Sonido ligeramente velado, pero le altura es buena resulta útil. Y, ADEMÁS, como digitación "legítima" para los movimientos rápidos entre el la y el sib.

2. - Suba el sib. Es preciso un hábil juego de lengua y de diafragma para hacer sonar la nota.



Suba el si bajo. Mismo comentario que para la digitación 2 de la nota anterior.



1. - Suba el do Bajo.
2. - Utilice la llave lateral. (Digate el si y añada llave lateral del medio con índice de MDE.)

Nota: Cuando pruebe estas digitaciones, no deje de hacer experimentos en busca de mejores resultados. Anota cuidadosamente sus descubrimientos.

Suba el la alto abriendo ligeramente el re# de mano.



Digite el do# alto y añada únicamente la llave de mano de MIZ.



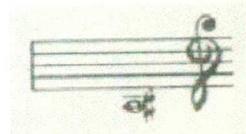
1. - Suba el sol# medio. Alto. Es difícil hacer sonar la nota.
2. - Digite el do# alto y añada únicamente la llave lateral de la MDE para mi. Alto.



Suba el sol medio. Puede resultar ligeramente alto. De ser así añada la llave de do bajo.



1. - Suba el do#bajo.
2. - Suba el re medio pero retirando el índice de la MIZ.
3. - Suba el fa# medio.
4. - Suba el do bajo.



Root	Major	Minor	Augmented	Diminished	Seventh	Minor Seventh	Major Seventh	Sus	Sus 4
C	C	Cm	C+	C°	C7	Cm7	CM7	Csus	Csus4
D	D	Dm	D+	D°	D7	Dm7	DM7	Dsus	Dsus4
E	E	Em	E+	E°	E7	Em7	EM7	Esus	Esus4
F	F	Fm	F+	F°	F7	Fm7	FM7	Fsus	Fsus4
G	G	Gm	G+	G°	G7	Gm7	GM7	Gsus	Gsus4
A	A	Am	A+	A°	A7	Am7	AM7	A sus	A sus 4
Bb (A#)	Bb	Bbm	Bb+	Bb°	Bb7	Bbm7	BbM7	Bb sus	Bb sus 4
B	B	Bm	B+	B°	B7	Bm7	BM7	Bsus	Bsus4

Tabla de acordes

The musical score is written for Alto Saxophone Solo and consists of 12 staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece is titled "CARRICE-GAVOTTE" and is by F. Gillet. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). Tempo markings include "a tempo", "rit." (ritardando), "poco rit." (poco ritardando), "ben marcato", and "animato". The piece concludes with the instruction "Tempo di Gavotte".

Transcribed by R. A. Lefebvre.

F. GILLET.

"CARRICE-GAVOTTE"
 (Solo for Alto Saxophone.)
 Alto Saxophone Solo.

Musical score for "Braziliera" consisting of ten staves of music. The score includes various dynamics such as *ff*, *f*, *mf*, and *pp*. Measure numbers are indicated in boxes: 165, 170, 175, 180, 185, 190, 195, 200, 205, 210, 215, and 220. The piece concludes with the instruction "Movt de samba".

Braziliera

Movt de samba

This musical score consists of ten staves of music, numbered 225 through 270. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. The piece features a variety of dynamics and articulations:

- Measure 225:** Starts with a piano (*p*) dynamic.
- Measure 230:** Features a forte (*f*) dynamic.
- Measure 240:** Features a fortissimo (*ff*) dynamic.
- Measure 250:** Features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 255:** Features a fortissimo (*ff*) dynamic.
- Measure 260:** Features a pianissimo (*pp*) dynamic.
- Measure 270:** Features a fortissimo (*ff*) dynamic.

The music is characterized by flowing eighth-note patterns, often grouped with slurs and ties. There are several fermatas and hairpins throughout the score, indicating changes in volume and phrasing. The overall texture is dense and melodic.

17 *Lap slur* Bmaj7 A7

14 *Lap slur* A#dim7 B7 F#m

11 Bm7 E Bm7 E Bm7 **A**

9 C#7 G7 F#7

7 D#7 G#7

6 *Lap slur* Bmaj7 A7 *Lap slur*

2 *Lap to D#* A#dim7 B7 F#m

A **HEAD** **INTRO** ♩ = 110

Words and Music by ANTONIO CARLOS JOBIM

Eb Alto Sax

Wave

33 F#m7 B7

32 Bmaj7 A#dim7

31 B C#m7 F#7b9

28 Dm7 G7

27 Dmaj7

25 Em7 A7

23 Bm

21 G#m7 C#7 G7 (F#7)

19 D#7 G#7

A

B

3

9

C#7

7

D#7

5

F#maj7

A7

3

F#7

B7

1

Bmaj7

A#dim7

Lay back

43

Bm7

E#7

Bm7

F#7

41

C#7

G7

F#7

39

D#7

G7

37

E#maj7

A7

This musical score is written for guitar in a single system, consisting of ten staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chord diagrams are provided for several chords: Dmaj7, Em7, A7, Bm, C#7, G7, D#7, Emaj7, B7, A#dim7, and Bm. Measure numbers 11, 13, 15, 17, 18, 21, 23, 25, and 29 are indicated at the beginning of their respective staves. A section labeled 'A' is marked with a boxed 'A' at measure 13, and a section labeled 'B' is marked with a boxed 'B' at measure 25. The score concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

PIANO SOLO

Measures 29-43 include the following chord symbols and techniques:

- Measure 29: Dm7
- Measure 30: G
- Measure 31: C
- Measure 32: F#m7b5, F#7b9
- Measure 33: A#dim7
- Measure 34: B7b9
- Measure 35: F#m7, Lip below pitch
- Measure 36: A7, Lap
- Measure 37: Emaj7
- Measure 38: D#7
- Measure 39: G#7, G7, F#7, Vibrato
- Measure 40: G#m7, C#7, C7
- Measure 41: F#7
- Measure 42: Bm7
- Measure 43: F#7

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Brown, John Robert
CÓMO TOCAR EL SAXOFÓN.
Editorial Edat 1996

Mijan, Manuel.
EL SAXOFÓN. INICIACIÓN.
Real Musical Madrid

Gerard, Charlie
IMPROVISING Jazz Sax
Amsco Publications

DeVille, Paul.
Universal Method for Saxophone
ED. CARL FISCHER.