

ANÁLISIS MUSICAL DE LAS OBRAS TRÁFICO-SAX Y CHIMINIGAGUA PARA
SAXOFÓN DEL COMPOSITOR FERNEY LUCERO

IVÁN DARÍO RUEDA JOJOA



UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MÚSICA
SANTIAGO DE CALI

2019

ANÁLISIS MUSICAL DE LAS OBRAS TRÁFICO-SAX Y CHIMINIGAGUA PARA
SAXOFÓN DEL COMPOSITOR FERNEY LUCERO

IVÁN DARÍO RUEDA JOJOA

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de
Licenciado en Música

Director:

RODOLFO LEDESMA ARAGÓN



UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MÚSICA
SANTIAGO DE CALI

2019

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado 1

Jurado 2

Santiago de Cali

2019

Agradecimientos

Dedico mi trabajo de grado con profundo agradecimiento:

A Dios principalmente por ser mi guía en cada momento de mi vida.

A mis padres, por su apoyo incondicional a lo largo de todo el camino recorrido durante mis estudios de pregrado.

A mi tutor Rodolfo Ledesma Aragón, por su orientación y aporte a este trabajo.

Tabla de Contenido

Agradecimientos	iv
Tabla de Contenido	v
Lista de Figuras	vii
Resumen.....	x
Introducción	1
Análisis Musical.....	4
Metodologías empleadas para el análisis de las obras para saxofón <i>Tráfico Sax</i> y <i>Chiminigagua</i> del compositor Ferney Lucero.....	6
Música programática	10
Contexto histórico del compositor Ferney Lucero y de las obras para saxofón <i>Chiminigagua</i> y <i>Tráfico Sax</i>	13
Biografía del compositor Ferney Lucero	13
Ubicación y breve Historia del municipio del municipio de Puerres, Nariño.	13
Historia de la <i>Banda 20 de Septiembre</i>	19
Infancia y formación musical del compositor colombiano Ferney Lucero.	29
Contexto histórico de las obras para saxofón <i>Chiminigagua</i> y <i>Tráfico Sax</i>	37
<i>Chiminigagua</i>	37
<i>Tráfico Sax</i>	40
Técnicas extendidas empleadas en <i>Tráfico Sax</i> y <i>Chiminigagua</i>	42
Contexto histórico de saxofón, su creador, el instrumento y sus gentes	42
Principales saxofonistas, la enseñanza y primeros métodos del saxofón.....	55
Las técnicas extendidas en el saxofón.....	60
El tracto vocal o Voicing	63

Altissimo.....	64
Articulación de doble y triple estacato	65
Lengua vibratoria (Growl).....	66
Multifónicos.....	66
Golpe de lengua (Slap Tonguin).....	67
Análisis formal de las obras para saxofón <i>Chiminigagua</i> y <i>Tráfico Sax</i>	69
Obra para saxofón <i>Chiminigagua</i>	69
Instrumentación.	69
Esquema y secciones de la obra.	70
Obra para saxofón solista <i>Tráfico Sax</i>	101
Esquema y secciones de la obra.	101
Conclusiones	117
Bibliografía	119
Anexos	125
Partituras de las obras	
Chiminigagua	
Tráfico Sax	

Lista de Figuras

Figura 1. Ubicación del municipio de Puerres.....	14
Figura 2. Banda Municipal del Puerres. Fuente: archivos Banda 20 de Septiembre. 2017.....	22
Figura 3. Entrega del primer uniforme a la Banda 20 de Septiembre. Fuente: archivos Banda 20 de Septiembre.....	23
Figura 4. Cumpleaños de la Banda 20 de Septiembre. Fuente: archivos de la Banda 20 de Septiembre	26
Figura 5. Banda 20 de Septiembre. Fuente: archivos familiares de Ferney Lucero	31
Figura 6. Adolphe Sax. Fuente: Malue Haine en su libro Adolphe Sax. Editorial Universidad de Bruselas.....	45
Figura 7. Archivo de la categoría: Sax y su herencia. Fuente: http://normasapa.com/insercion-de-tablas-y-figuras/	47
Figura 8. Compas 1 de la obra el Monologo en tiempo de joropo. Fuente: Análisis interpretativo sobre Monologo en tiempo de joropo de Carlos Guzmán. (2013).....	64
Figura 9. Registro extendido del saxofón	65
Figura 10. Melodías presentadas en los compases 1 hasta el 8.	72
Figura 11. Primera melodía, compás 1 hasta el 4.....	73
Figura 12. Segunda melodía, compases 5 hasta el 8.....	73
Figura 13. Ostinato rítmico, compases 1 y 2	74
Figura 14. Puntos de Reposo del ostinato rítmico y entrada del platillo, compases 1 hasta el 8.	75
Figura 15. Ostinato rítmico, compases 9 y 10	76
Figura 16. Repetición de motivos melódicos.....	77
Figura 17. Imitación de breves motivos melódicos	77
Figura 18. Intervalos característicos y tesitura.	78
Figura 19. Ostinato rítmico-melódico, compás 24 y 25	79
Figura 20. Primera melodía bajo el ostinato melódico-rítmico. Compases 28 hasta el s 34	80
Figura 21. Ostinato melódico- rítmico con variaciones y breves elementos melódicos. Compases 34 al 38.....	81
Figura 22. Ostinato melódico-rítmico presentado en el saxofón y motivos melódicos en el glockenspiel. Compás 38 hasta 48	82

Figura 23. Ostinato melódico-rítmico en 6/8 en el glockenspiel con elementos breves melódicos en el saxofón. Compás 48 al 55	83
Figura 24. Melodía principal en la sección A´. Compases 57 al 61	84
Figura 25. Entrada del bombo y la cortina. Compás 62 y 63	85
Figura 26. Entrada de la melodía en el saxofón. Compás 63.....	86
Figura 27. Imitación del inciso y cromatismos. Compás 64 y 65.....	87
Figura 28. Motivos melódicos. Compás 66 y 67	88
Figura 29. Repetición de elementos melódicos anteriores e imitación del inciso. Compás 68 al 70.....	89
Figura 30. Melodía con elementos melódicos y rítmicos anteriores. Compás 71 al 75	89
Figura 31. Tema principal en la sección A´´. Compases 76 hasta 79	90
Figura 32. Ostinato rítmico y su imitación. Compás 79 hasta el 82	91
Figura 33. Motivo melódico y su repetición. Compás 83 al 86.....	92
Figura 34. Imitación de células melódicas y rítmicas. Compases 87 hasta el 90	92
Figura 35. Célula rítmica desplazada. Compases 91 al 94	93
Figura 36. Ostinato rítmico.....	93
Figura 37. Motivos presentados antes. Compases 100 hasta el 113.....	94
Figura 38. Ostinato rítmico de forma melódica. Compás 114 al 117	95
Figura 39. Motivos melódicos presentado anteriormente. Compás 118 al 134.....	96
Figura 40. Final de la sección D. Compás 129 al 134	97
Figura 41. Melodía del inicio en la sección A´´´. Compás 133 al 136	98
Figura 42. Codetta. Compases 137 y 138	99
Figura 43. Final de la obra. Compás 139 al 141	100
Figura 44. Compas 1.....	102
Figura 45. Incisos melódicos. Compás 2	103
Figura 46. Célula melódica.....	103
Figura 47. Presentación de motivos nuevos y desarrollo del quintillo. Compás 3 al 5	104
Figura 48. Segunda frase. Compás 6 al 10	105
Figura 49. Comienzo de la subsección. compas 11 al 14	106
Figura 50. Repetición del motivo melódico del compás 3. Compás 15 al 18	107
Figura 51. Motivo melódico expandido. Compás 19.....	107

Figura 52. Disminución rítmica. Compás 20.....	108
Figura 53. fragmentos melódicos de canciones populares con partes aleatorias.....	108
Figura 54. Motivo melódico y su imitación. Compás 34 al 37.....	109
Figura 55. Motivo melódico y su imitación. Compás 38 al 42.....	110
Figura 56. Motivo melódico más extenso con su repetición. Compás 42 al 51	110
Figura 57. Imitación del motivo inicial. Compás 48 al 55	111
Figura 58. Imitación del motivo melódico presentado en los compases 38 y 39 y desarrollo del breve motivo. Compás 56 al 63	112
Figura 59. Frase 1. Compas 65 al 70	112
Figura 60. Segunda frase. Compás 66 al 75	113
Figura 61. Tercera frase. Compás 71 al 75.....	114
Figura 62. Cuarta frase. Compás 76 al 78.....	114
Figura 63. Repetición elementos musicales trabajado en los compases 34 al 41. Compás 79 al 87	115
Figura 64. Imitación de motivos melódicos expuestos antes y final de la obra. Compás 88 al 94	115

Resumen

La presente investigación aborda las obras para saxofón *Tráfico Sax* y *Chiminigagua* del compositor colombiano Ferney Lucero, las cuales están enmarcadas en la música contemporánea para este instrumento con el uso de las técnicas extendidas, realizando así, un análisis musical detallado teniendo en cuenta y observando todas las características musicales y extramusicales de las dos composiciones.

PALABRAS CLAVE: Análisis musical, obras para saxofón *Tráfico Sax* y *Chiminigagua*.

Técnicas extendidas en el saxofón, compositor Ferney Lucero.

Introducción

El análisis musical es una disciplina que se constituyó como una materia importante en el siglo XIX, y que surgió con la necesidad de dar respuesta y explicar una pregunta primordial planteada por Ian Bent: ¿Cómo funciona una obra musical? A partir de esta y a lo largo del tiempo, se desarrollaron nuevos cuestionamientos: ¿Qué significa la obra musical?, ¿cómo la concibió el compositor?, ¿qué elementos extramusicales utilizó el compositor para crear su obra? Estos múltiples interrogantes también aparecieron con la perspectiva de relacionar el análisis musical con otras disciplinas, como la hermenéutica, la filosofía, la psicología, entre otras (Giraldo, 2012).

En esa búsqueda incansable del entendimiento y de la comprensión de la obra musical, se crean diferentes panoramas que contribuyen con valiosos aportes en la obra musical y que, en algunas ocasiones, estos aportes no fueron considerados por el compositor. De la misma manera, varios músicos que trabajan en esta disciplina, mencionan que el análisis musical ayuda al desarrollo interpretativo y pedagógico en la formación musical de cualquier estudiante, ya que generan nuevos y diferentes conocimientos de la obra. Tal y como aluden (Lorenzo de Reizábal Margarita y Arantza, 2004)

“El análisis musical constituye, sin duda, la piedra angular en el estudio de la música, debido, fundamentalmente, a las aportaciones que puede realizar desde las distintas dimensiones o perspectivas musicales: morfología, sintaxis, estructura formal, estilo y estética. Todas esas aportaciones que nos brinda el análisis de una obra musical, al ser abordada desde sus diferentes perspectivas, son las que, en definitiva, permiten al músico o aprendiz llegar a una comprensión holística de los hechos musicales que acontecen en ella”

Pero, en la actualidad, por la falta de información en todos los aspectos que abarca la obra musical o la realización del análisis musical, la participación de los músicos se ha visto un poco atrofiada, en algunos casos porque son creaciones relativamente nuevas o de compositores no tan conocidos, dejando notar la falta de información sobre el contexto, tanto del compositor como de la obra.

Por su parte, en Colombia este problema es más evidente, ya que, como indica Giraldo (2012), en el país los análisis musicales no son tan profundos y más bien son de corte sencillo y

directo en el que predomina el concepto melódico, debido a que son realizados primordialmente por el campo de la musicología histórica. Además, esta problemática ha surgido porque en la ideología de la mayoría de los músicos prima el estudio técnico de la partitura y el instrumento sobre el debido análisis musical o la documentación del material pedagógico que se va a interpretar, como los métodos y obras que hacen parte del repertorio de cualquier instrumento.

De esta manera, el autor de este trabajo nota la necesidad de desarrollar el análisis musical en obras que no son muy conocidas, pero que son importantes, sobre todo y específicamente en el repertorio del saxofón en Colombia, como son *Tráfico Sax* y *Chiminigagua* del compositor nariñense Ferney Lucero, quien hoy en día, según Bastidas (2014) es uno de los herederos de una larga tradición musical en el municipio de Puerres, Nariño. Igualmente, Bastidas (2014) señala que, “a pesar de su corta edad, Lucero Calvachi ya ha realizado un trabajo significativo que permite pensar que se convertirá, en mediano plazo, en uno de los compositores más desatacados en la música colombiana.” (p.281)

Las composiciones se seleccionaron por su concepción innovadora, lenguaje novedoso y elementos compositivos, que han sido trabajados por muy pocos músicos, en algunos casos, por falta de interés en estas herramientas sonoras contemporáneas del saxofón. Por otra parte, el análisis de las dos obras será abordado desde el contexto formal, fraseológico, melódico, rítmico y de sus elementos más pequeños, como incisos, células, etc. Así mismo, se realizará el levantamiento bibliográfico para conocer el contexto histórico de las composiciones y su autor.

En el desarrollo de esta investigación surgieron diversos cuestionamientos, a partir de los cuales se estructura este proyecto, siendo la central: ¿Qué características musicales y extramusicales presentan las obras para saxofón alto *Tráfico Sax* y *Chiminigagua* del compositor Ferney Lucero? De esta, se desprenden otros interrogantes que ayudarán a solucionar problemas específicos dentro de la investigación: ¿Cuál es el contexto de Ferney Lucero que influyó en su estilo compositivo?, ¿en qué se basó el compositor para la creación de *Tráfico Sax* y *Chiminigagua*?, ¿qué técnicas extendidas para saxofón emplea Ferney Lucero en las obras *Tráfico Sax* y *Chiminigagua*? y ¿qué características musicales (esquema formal, frases, melodías, ritmos, etc.) tienen las composiciones *Tráfico Sax* y *Chiminigagua*?

Para resolver esta serie de cuestionamientos, se van a cumplir con ciertos objetivos, el principal, analizar los aspectos musicales y extramusicales de las obras para saxofón alto *Tráfico*

Sax y *Chiminigagua*. Para llegar a este, se debe conocer el contexto de Ferney Lucero que de alguna u otra manera, influyó en su estilo compositivo, además, la fuente de inspiración del compositor para la creación de las obras *Tráfico Sax* y *Chiminigagua*. Así mismo, se tiene que reconocer las distintas técnicas extendidas para saxofón que utilizó Lucero para sus dos creaciones y, por último, realizar un análisis macroformal a estas dos composiciones.

En este orden de ideas, el presente proyecto también busca brindar un acercamiento tanto al compositor Ferney Lucero como a sus obras para saxofón alto *Tráfico Sax* y *Chiminigagua*, poco conocidas, pero de gran importancia dentro del repertorio académico contemporáneo del saxofón.

Siendo así, esta investigación está conformada por cuatro capítulos, en el primero se realiza un breve acercamiento a los conceptos de *análisis musical* y *música descriptiva*, así mismo, se dan a conocer las metodologías empleadas para desarrollar el análisis musical y extramusical de las obras *Tráfico Sax* y *Chiminigagua*. El segundo capítulo trata sobre la vida del compositor Ferney Lucero, para poder comprender su influencia compositiva que, como menciona, se desarrolló desde su niñez con ayuda de su familia y de la *Banda 20 de Septiembre* del municipio de Puerres, de la cual formó parte.

En el tercer capítulo, se habla sobre las técnicas extendidas empleadas por Ferney Lucero en las obras *Tráfico Sax* y *Chiminigagua*. No obstante, para ahondar en estas técnicas, se debe conocer la historia del saxofón (creador, principales instrumentistas, evolución, etc.). Finalmente, en el cuarto capítulo, se realiza el análisis macroformal de *Tráfico Sax* y *Chiminigagua*. Para esta última, por estar acompañada por otros instrumentos, en este caso de percusión (bombo, platillo, cortina o maraca y glockenspiel), se hace un breve acercamiento a esta instrumentación.

Análisis Musical

Las emociones que nos transmite la Música son, como todas las emociones humanas, imposibles de analizar. Los vocablos amor, odio, ira, miedo, alegría, tristeza, éxtasis, etc. no son sino un débil intento de comunicar estados de ánimo profundos que siente cualquier ser humano.

Pero si las emociones musicales se resisten al análisis, sin embargo, los ingredientes que provocan esas emociones se encuentran en las partituras de las grandes obras maestras, y esos ingredientes sí se pueden determinar, definir, comparar y desmenuzar; analizar, en una palabra.

(Lorenzo de Reizábal Margarita y Arantza, 2004, p.9)

Analizar una obra requiere además de los conocimientos musicales que obviamente deben existir, un método para llevar a cabo dicho fin y obtener resultados eficaces. Por esta razón, al momento de hacer la revisión bibliográfica, inicialmente se hace necesario entender las distintas definiciones de término “análisis musical”

Para Ian Bent (1980) el análisis musical es:

"La resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral." (p.340)

Según la anterior reflexión, el análisis musical es la realización de un estudio a profundidad de una obra comprendiendo la forma y su estructura interna, este procedimiento no fue tenido en cuenta en épocas anteriores al siglo XX, pero cabe resaltar que algunos intérpretes y compositores ya realizaban estos estudios, los cuales no eran formales y eran subjetivos, ya que no ofrecían una teoría clara de conceptos claves en las composiciones, como alude Giraldo (2014):

A pesar de que el análisis es una disciplina relativamente nueva, en la antigua Grecia ya se teorizaban asuntos relacionados con la música, por ejemplo, entre algunos de los pensadores más destacados en esta cuestión se encontraba el filósofo y matemático Pitágoras, quien trato y busco ligar las matemáticas con la música, una de sus más grandes obsesiones fue explicar los intervalos fijos de la escala musical, logrando así, demostrar que los intervalos entre las notas

musicales pueden ser representados con números naturales. Otro de los pensadores fue Aristóteles, quien por el contrario buscaba la música en las revelaciones intuitivas del oído.

Gracias a estos nuevos pensamientos y conocimientos que se desarrollaban en torno a la música en esta época y en épocas posteriores; se constituyeron los modos medievales, que estos a su vez, siglos más adelante, darían paso a la notación musical postcristiana, teoría musical, la teoría de los modos etc. (Giraldo 2014).

Seguidamente, en tiempos anteriores al renacimiento y en este mismo periodo, se consolidó el modo mayor y menor, los cuales, darían paso a la armonía tonal y serían la base de toda la música occidental. Por este motivo, y aproximadamente en el siglo XVI y XVII se desarrollaron junto a la composición de obras musicales, estudios teóricos para entender y explicar una obra musical, dando así, los primeros comienzos de lo que hoy se conoce como análisis musical (Molina y García, 2018).

Sin embargo, como se mencionó anteriormente y lo señala Guzmán (2018) el análisis musical se tomó como una materia importante en el arte musical en el siglo XIX, y que para Negore (2018) “es una disciplina relativamente reciente que ha experimentado una gran evolución en el siglo XX, acompañada de una enorme proliferación de teorías, métodos, técnicas, en algunos casos complementarias, en otros contrapuestas o simplemente diferentes, que han llegado a difundir su concepto y/o su contenido”

Gracias al gran impulso que adquirió el análisis en un tiempo muy corto, produjo una gran manifestación musical que consistía en la búsqueda continua tanto de compositores e intérpretes de crear su propio estilo para poder diferenciarse de los demás. De la misma manera, se forjó a que el sujeto de estudio (obra musical) se ampliara considerablemente, ya que, por ejemplo en nuestra época, para realizar el análisis musical de una determinada composición, no solamente se tiene como herramienta la partitura y todo lo que conlleva, sino que además, se requieren analizar nuevos elementos como los elementos extramusicales que ayudan a entender y comprender el porqué de cada nota, silencio, carácter etc. que el compositor colocó en su obra musical.

Además, según indica Bent (1980) la música tiene un problema y es que la materia primera de ella es inherente a su naturaleza, es decir, esta materia es algo intangible y no medible; lo cual

nos lleva a que los medios más útiles con los cuales podemos analizar la música son: la partitura y los análisis auditivos.

Por otro lado, en la actualidad con los avances tecnológicos y el descubrimiento del internet los análisis de este tipo, pueden ser compartidos y comunicados en todo el mundo, es por esto, que esta disciplina ha tomado mayor fuerza y se ha llegado a convertir en una materia valorada e importante para los músicos, pero sobre todo para los instrumentistas, por el gran beneficio que les brinda al momento de ejecutar una composición musical. Como lo menciona Manco (2015) en general, en esta época, el análisis musical se ha convertido en un elemento importante dentro del campo de la teoría musical, dadas las complejidades y múltiples relaciones que la composición musical presenta como objeto de estudio, ya que cuando el intérprete analiza los elementos formales de cualquier obra, logra que se acerque profundamente en el momento de la ejecución de la composición musical, sacando conceptos de cada uno de estos y donde el objeto de estudio es la música en sí misma.

Razón por la cual, se entiende que para realizar el análisis estas dos herramientas (la partitura o los análisis auditivos) son las más importantes pero no las únicas, porque a través de la historia de esta disciplina se han buscado nuevos recursos -que pueden llevar a una mejor comprensión de la obra- en esta búsqueda se encontró que es necesario, si el compositor se encuentra con vida, tener un contacto que relacione la obra, el intérprete y compositor, para tener una visión más amplia de la obra musical como unidad, de la misma manera, con esta relación se pueden comprender las características extra musicales, que con el pasar del tiempo han tenido una variación, logrando enriquecer lo que hoy conocemos como análisis musical.

Metodologías empleadas para el análisis de las obras para saxofón *Tráfico Sax* y *Chiminigagua* del compositor Ferney Lucero

La principal metodología que se empleó en este trabajo, se cimentó con base en entrevistas semiestructuradas realizadas al compositor Ferney Lucero, para lograr así, comprender y conocer en mayor medida los aspectos musicales y las diversas herramientas que utilizó en sus dos composiciones, entendiendo de mejor manera las secciones de las obras, en algunos casos sus subsecciones, sus frases, melodías, motivos rítmicos y melódicos, etc. por otra parte, también se pudo conocer los aspectos relacionados en cuanto a las características extra-musicales de las obras.

Conjuntamente al acercamiento con el compositor y después de una ardua búsqueda de material bibliográfico que traten sobre cómo realizar un análisis musical; se encontró el libro de las autoras Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal, que para el autor de este trabajo, platean y se encargan de explicar con detalle la forma más eficaz y adecuada de realizar un análisis de este tipo a una determinada composición musical. Además, se encargan de proporcionar las definiciones de los diferentes términos de los elementos musicales que un compositor puede emplear en sus creaciones.

Lorenzo de Reizábal Margarita y Arantza (2004) parten de la idea que para poder enfocarse ampliamente en el análisis musical se tiene que partir del nivel más fundamental, donde se estudian los parámetros básicos, morfológicos y sintácticos del discurso musical expuestos en una obra teniendo como herramienta principal la partitura, y según menciona Nagore (2004) la partitura es la herramienta que tiene mayor importancia en esta disciplina, ya que es el medio donde se plasma todos los elementos que utiliza el compositor, convirtiéndose en el "artefacto" o "texto" por esta razón, tiene gran similitud con los textos literarios que poseen un sentido lógico y hacen que lector realice una investigación a fondo del tema tratado en el escrito, como también pueda interpretarlo de la forma más correcta y acercarse a lo que el autor quiso expresar.

Asimismo, las dos escritoras relatan en su libro, que por su arduo y extenso recorrido en la academia como pedagogas, lograron concluir que los parámetros elementales de la música como el ritmo, melodía, armonía etc. se pueden estudiar de forma independiente, para así poder tener una mejor comprensión de cada uno de ellos en una composición musical, razón por la cual, los separan en capítulos diferentes pero dejan en claro, que todos estos elementos constituyen y hacen parte de la obra que es objeto de estudio.

En lo que compete a esta investigación, solo se trabajará con algunos de los capítulos presentados en el libro "Análisis Musical" de Lorenzo de Reizábal Margarita y Arantza; y que a juicio del autor de esta investigación, creyó más apropiados para realizar el análisis de las composiciones para saxofón *Chiminigagua* y *Tráfico Sax* de Ferney Lucero.

En primera instancia se tomó el capítulo uno, que trabaja sobre el análisis melódico de la obra musical, que implica según Lorenzo de Reizábal Margarita y Arantza (2004) el estudio de la dimensión horizontal de la música. Además, las dos autoras indican que "la melodía es una sucesión de sonidos ordenados con una intencionalidad expresiva, es decir, debe tener sentido de

unidad y se han de poder expresar a través de ellas ideas musicales. Su fuerte personalidad la convierte en la principal protagonista del discurso musical”; sintetizando un poco la definición de otros músicos.

Por lo tanto, a la hora de realizar el análisis melódico, se debe tener en cuenta, que existen varios parámetros.

En el primero, se observa la organización escalística que está presente en cada una de las melodías de la composición musical, y de esta manera, se procede a jerarquizar los sonidos he identificar con esto, si la melodía es tonal o atonal.

Según Lorenzo de Reizábal Margarita y Arantza (2004) en las melodías tonales, se pueden reconocer varios factores como la relación sensible-tónica, relaciones cadenciales, sus posibles modulaciones. También, se identifican por el tipo de escala utilizada por el compositor como, por ejemplo: escala mayor, menor, modal, pentáfona, entre otras. Pero si no se logra localizar ningún centro tonal definido, puede que en la obra se presenten melodías atonales, las cuales, para su construcción, utilizan todos los sonidos de la escala cromática y estos a su vez, tiene la misma importancia uno con otro. Por lo tanto, la mejor manera de analizar este tipo de melodías es por medio de su intervalica o la altura entre sus sonidos.

Seguidamente, el segundo parámetro se fundamenta en estudiar el perfil melódico de la pieza musical, en donde se deben tener en cuenta el ámbito de la tesitura que tienen las distintas melodías, buscando en ellas, el sonido más grave y más agudo. También, se entrará a estudiar su intervalica, destacando los intervalos que por sus características se consideren de mayor importancia para el análisis, además del uso y predominio de intervalos conjuntos que son los saltos más pequeños; o disjuntos que son los saltos de mayor longitud.

El tercer parámetro y ultimo, consta en estudiar la estructura de la melodía, en el cual se observará repeticiones de los motivos melódicos, breves motivos, incisos, células etc. que se exponen en la composición musical, posteriormente, en sus repeticiones de estos elementos, se identificará las variaciones que pueden sufrir respecto al modelo principal. También dentro de este parámetro, se apreciara las notas de adorno como bordaduras, floreos, apoyaturas etc. (Lorenzo de Reizábal Margarita y Arantza, 2004).

Por último, en este capítulo se tendrán en cuenta el análisis de los aspectos interpretativos de la melodía, que hace referencia al uso de dinámicas, tempo, carácter, etc. que son indicados en su mayoría de casos por el compositor en la partitura.

El segundo capítulo que se utilizará es el que trata sobre el análisis rítmico. El análisis de este tipo es uno de los principales ya que como aluden Lorenzo de Reizábal Margarita y Arantza (2004) el ritmo es el que ordena todos los elementos sonoros a través del tiempo en una pieza musical.

En este sentido, se comienza por observar el tipo de compases que utilizó el compositor, que entre los cuales, se pueden encontrar binarios, ternarios y cuaternarios. Seguidamente, se establecerá la unidad de tiempo y el pulso rítmico los cuales pueden coincidir o no, ambos términos tienen estrecha relación con la velocidad o tiempo de la obra ya que en los movimientos rápidos se emplea la unidad de tiempo más pequeña (corcheas, semicorcheas, etc.) y en los lentos se emplean unidades más largas (negras, blancas, etc.)

Hechas las observaciones anteriores, se podrá definir si en la composición musical existen o no cambios de compas. Por una parte, si la obra está compuesta bajo un solo patrón métrico uniforme, expresado mediante un único compás durante todo el discurso musical de la obra, será música isométrica; y si, por el contrario, existe la combinación de varios compases, la pieza es polimétrica. Posteriormente, se reconoce las células primarias del ritmo, como el uso de incisos y motivos rítmicos, los cuales son los elementos que dan la estructura a la composición. Y para finalizar, se estudiará con detalle el uso de las acentuaciones que se presenten, además de las distintas combinaciones ritmo-métricas.

Asimismo, se tomará el capítulo que trata sobre el análisis fraseológico, en el cual la frase es el elemento que constituye la estructura del lenguaje musical. Primeramente, se delimitaran las frases de toda la obra, fijándonos en el tema principal propuesto por el compositor y se procederá a clasificar las distintas frases. Según Lorenzo de Reizábal Margarita y Arantza (2004) al realizar este procedimiento, el intérprete va a ejecutar con mayor coherencia y tomara la composición musical como una única unidad.

Por otro lado, de acuerdo a las autoras, todas las obras musicales tienen una estructura que es el plano arquitectónico de la composición musical, llamada la forma musical que no es más que el ordenamiento de esos elementos estructurales dando coherencia y sentido a una obra musical.

Un aspecto de gran importancia que no se trabaja en el libro de estas dos autoras dentro del análisis musical y el cual en esta época tiene gran relevancia en el análisis musical, es el contexto histórico de la obra que tiene una estrecha relación entre compositor y su entorno, elementos que de alguna forma influyen en el contenido de una composición (Balderrabano, 2010).

Además, muchos musicólogos, investigadores, pedagogos, tratan sobre este tema, por ejemplo, María Nagore (2008) en su artículo “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica” comenta que el análisis no se puede limitar a solo estudiar la composición musical y todos los elementos que la compone, si no que se deben tener en cuenta otros factores externos o mejor dicho los componentes extramusicales de la obra, como su contexto y en lo que el compositor se ha basado.

Así mismo, otra musicóloga que hace referencia a lo anteriormente dicho es la Dra. M. Ester Grebe Vicuña, quien alude lo siguiente:

“Idealmente, el análisis musical debería considerar no solamente los parámetros específicamente musicales en sí mismos de la obra analizada sino también la articulación de ésta con su creador y/o intérprete, su cultura y sociedad en el contexto del devenir histórico y de la permanencia y cambio de sus concepciones estéticas.” (Vicuña, 2011, p.11)

Por esta razón, para realizar el análisis musical de las obras *Tráfico Sax* y *Chiminigagua* se tomó la partitura como primer elemento, después se tuvo el acercamiento con el compositor para conocer el contexto de las obras, como también de todos los elementos musicales que componen las obras, siguiendo la metodología planteada por Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal.

Música programática

Para entender de mejor manera el concepto de música programática o de programa, primeramente, se debe de aclarar la diferencia que existe entre este tipo de música y la música pura.

Por una parte, para Copland (1939) la llamada música absoluta, es la que no tiene connotaciones extramusicales. Y por otra parte para Restrepo (2003) la música programática, es aquella que pretende describir situaciones concretas de carácter no musical.

En la música como todas las artes, desde mucho tiempo atrás, una de las motivaciones principales de inspiración ha sido la literatura. Así lo menciona Estébanez Calderón tal como se citó en Pardo (2018): Los trovadores de las cortes medievales juegan, por medio de un código cerrado, a encandilar a bellas damas interpretando poemas de amor que son acompañados de notas musicales. Texto y música se unen para cumplir una función didáctica como en el preciado Códice Calixtino o en los inicios del teatro, cuando se representan los primeros dramas litúrgicos.

La idea de describir algo a través de la música, como se dijo anteriormente, es bastante antigua, ya que algunos compositores del siglo XVII tenían inclinaciones por contar por medio de la música las cosas que pasaban a su alrededor. Uno de los temas favoritos en esta época, fueron las batallas, también a estos se suman, la imitación de animales (Copland, 1939). Las manifestaciones más tempranas de este tipo de música para Restrepo, (2003) se encuentran en el Renacimiento, en obras como la Batalla, de Jenequin.

Más adelante, en el Barroco, las obras de J. S. Bach son ejemplos claros de este tipo de música, por basarse en contenidos no musicales, pero en este caso no se expresa a través de los textos literarios, sino que aluden a sentimientos como el dolor, la muerte, la resurrección, lo solemne, el terror, la alegría (Restrepo, 2003). En ese repertorio podemos encontrar composiciones como Capricho en la despedida de un querido hermano, BWV 992; La fuga final es una pieza muy rítmica cuyo tema está basado en fanfarria del postillón; entre otras.

Pero el Romanticismo, fue la época en que los compositores utilizaron intensamente los contenidos extramusicales en sus composiciones, llegando al punto de crear nuevos géneros musicales, uno de los más importantes y más reconocidos en este tiempo es el poema sinfónico. Además, en las partituras especificaban el carácter de todas sus obras como por ejemplo: con brío, con dolore, appassionato entre otras; para que los intérpretes se acerquen en mayor medida a la idea y valga la redundancia, al carácter que el compositor quería. Uno de los principales exponentes fue Beethoven en composiciones como la Sinfonía nº 6 (Pastoral - 1808), Sonata para piano Op. 81a, Les Adieux entre otras (Restrepo, 2003).

Hablando en términos generales, según Copland (1939) existen dos clases de música descriptiva. La primera corresponde a la calificación de descripción literal. El compositor desea reproducir el sonido de las campanas en la noche. Por tanto, escribe determinados acordes, para orquesta o para piano o para cualquier otro medio sonoro que esté utilizando, los cuales realmente suenan como las campanas en la noche.

Teniendo en cuenta este planteamiento, se entendería que el compositor en este caso es un traductor de emociones producidas por situaciones ajenas a él. Colocando en contexto con el presente trabajo, la obra *Chiminigagua* del compositor Ferney Lucero, se encontraría en este campo, ya que está basada sobre una leyenda de los pueblos Muisca.

El segundo tipo de música descriptiva es menos literal y más poético. No se trata de describir una determinada escena o acontecimiento; lo que el compositor desea es comunicar al oyente ciertas emociones suscitadas en él por alguna circunstancia externa.

La obra *Tráfico Sax* del compositor Ferney Lucero, por su parte se encontraría en esta clase de música descriptiva, la razón principal es que fue creada a partir de emociones que le surgieron como menciona Lucero; en un trancón vehicular que es muy común en las grandes ciudades de Colombia.

Contexto histórico del compositor Ferney Lucero y de las obras para saxofón *Chiminigagua* y *Tráfico Sax*.

Biografía del compositor Ferney Lucero

Ubicación y breve Historia del municipio del municipio de Puerres, Nariño.

Para tener una comprensión más acertada de la biografía del compositor Ferney Lucero Calvachi de la cual trata este capítulo, se debe tener en cuenta el entorno geográfico del municipio de Puerres, Nariño; lugar en donde desarrolló inicialmente su vida musical. Además, se realizará un pequeño bosquejo sobre la historia y los primeros habitantes que se asentaron en este territorio, para entender de esta manera cuáles son sus raíces.

Por otra parte, también se mencionarán algunos de los hechos más relevantes que se dieron en el municipio de Puerres; que según su historia, fueron los que ayudaron a la creación de la “Banda 20 de septiembre”, agrupación musical que atesora el legado cultural de este pueblo y de la cual hizo parte el compositor Ferney Lucero, recibiendo sus primeros conocimientos musicales, a través de sus primeros maestros que, de igual forma, también pertenecieron a dicha institución.

Según CORPONARIÑO, (2008, p.10) “el municipio de Puerres se encuentra localizado en el sur-oriental del departamento de Nariño, haciendo parte de la región que conforman los municipios de la Exprovincia de Obando-ASOBANDO, está a una distancia de 95 kilómetros de Pasto capital de Nariño, por la carretera panamericana que comunica a la frontera ecuatoriana”

Gracias a su gran extensión, Puerres se ubica entre los 15 municipios más grandes del departamento de Nariño, sus límites se constituyen de la siguiente manera:

“Al norte: con el municipio de Funes, río Angasmayo desde su nacimiento en el cerro negro, siguiendo su curso desde oriente a occidente, hasta encontrar la confluencia del río Guitara en el Juncal. Al sur: con el municipio de Córdoba, desde la confluencia con el río Sucio con el Guamuéz, hasta la entrada del río Afiladores en el nacimiento con el Azuay y desde aquí en línea recta hasta encontrar el nacimiento del río Tescual en el cerro San Francisco, de aquí aguas abajo hasta la confluencia con el río Guitara hasta el punto llamado San Juan, perteneciente al municipio de Ipiales. Al oriente: con el municipio de Pasto, trazando una línea recta desde el nacimiento del río Angasmayo, hasta encontrar las confluencias de las

Juntas, con el río Sucio aguas arriba, de ahí en línea recta al nacimiento del río San José, hasta la confluencia con el río Sucio en el puente de Alpichaque, limita también con el departamento del Putumayo y por medio del río Guamuéz. Y al occidente: con los municipios de Ipiales y Contadero, y el río Guáitara al medio.” (CORPONARIÑO, 2008, p.11)

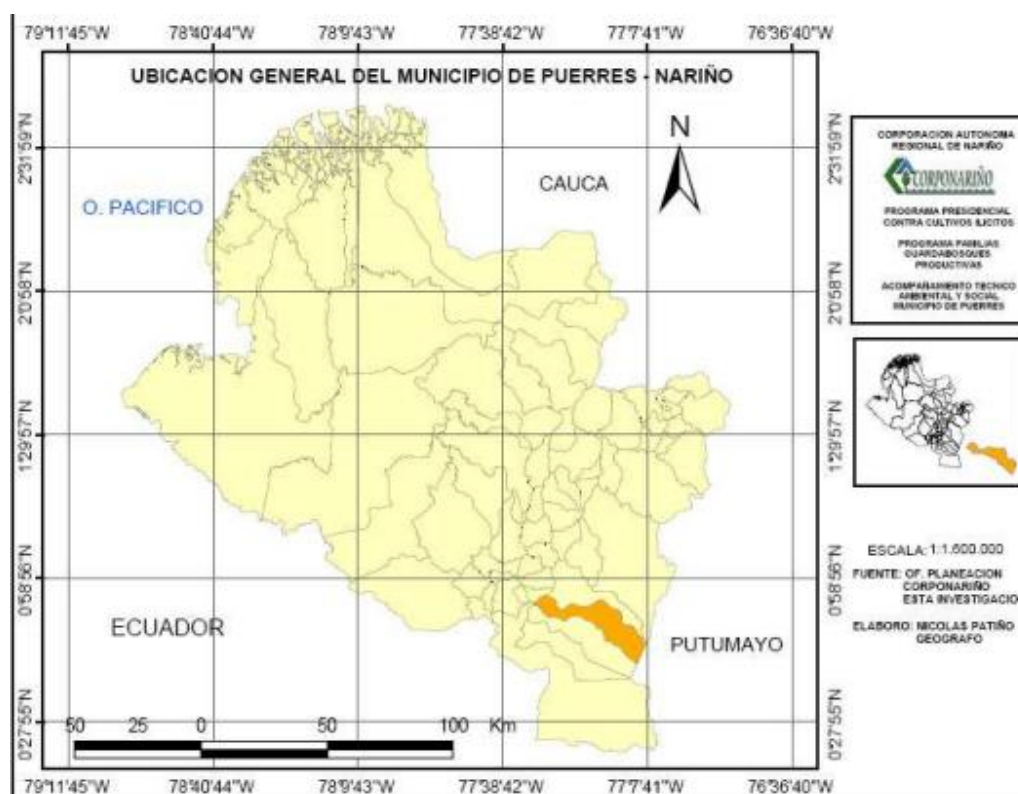


Figura 1. Ubicación del municipio de Puerres

Según datos arqueológicos, apuntan que en la Costa Atlántica colombiana hace aproximadamente 4000 surgieron los primeros asentamientos permanentes de grupos poblacionales, los cuales crearon y adaptaron pequeñas huertas y dieron los primeros inicios de vida campesina, que posteriormente se extendería por todo el territorio. En cuanto a las otras zonas del país no se cuenta con suficientes datos, sin embargo, es posible inferir que los pobladores del resto del territorio, también adoptaron esta forma de vida, cultivando productos como el maíz, junto a la horticultura mixta (Reichel-Dolmatoff, 1982).

Gracias al crecimiento gradual de la población nativa, se creó la necesidad de buscar otros territorios para desarrollar nuevos asentamientos. Las rutas de entrada a las faldas de las cordilleras fueron los caminos de trocha y el cauce de los ríos, así como a los valles interandinos (Cortes y Burbano, 1996).

En lo que compete a la cordillera andina nariñense, antes de la llegada de los españoles se habían establecido y asentado culturas como los Pastos, que eran vecinos de los Abades, Sindaguas, Barbacoas y Quillacingas, que vivían en la banda oriental del Guaitara y en la vertiente amazónica de la cordillera, en la cual la población era menos densa y su estructura organizacional era más simple (Lumbreras, 1999).

Algunos historiadores relatan, que en el siglo XVI los pueblos asentados en el actual departamento de Nariño permanecieron en conflicto con el imperio Inca que venía desde diferentes partes del sur. Por su parte los Incas, en esta época, eran un imperio poderoso y que poseían una cultura bien establecida; los cuales se extendieron a lo largo del pacífico y a través de Los Andes. Este acercamiento con los pobladores de Nariño, trajo como consecuencia que intervinieran en su cultura (Alcaldía, 2008).

Pero como señalan Cortes y Burbano (1996, p.66). “Los Incas nunca lograron doblegar a los Pastos, pero permanecieron durante más de 60 años influyendo en algunas de las costumbres agrícolas y de la lengua quechua de estos pueblos” se dice que algunos pueblos menores de los Pastos como Tulcán, Potosí, Males, Tescuales, Cánchalas, Puerres, Chapales y Funes recibieron influencia directa del imperio incaico.

Los pueblos mencionados anteriormente, existieron desde aproximadamente el año 850, y tomaron sus nombres de acuerdo a su ubicación geográfica. De la misma manera, su vida primitiva y creencias se dirigía a la tierra, el dios Sol, la diosa Luna, sus valores fueron la obediencia al cacique y por la cercanía que existía de una tribu a otra, se comunicaban con señales de humo (Cortes y Burbano, 1996).

Más adelante, con la llegada de los españoles comandados por Sebastián de Belalcázar y con la expedición de Pedro de Puelles, en año 1537, las familias indígenas, se resistían al sometimiento y a las hostilidades de la conquista, razón por la cual emprendieron la huida hacia las selvas bajas, en donde establecieron relaciones culturales y parentescos con los grupos Kofán

del Valle del Guamuéz. Además, a finales del siglo XVI los indígenas Puerres, Tescuales, Canchalas entre otros, que residían en la zona suroccidental fueron trasladados al Valle de Atríz para que sirvieran de encomenderos, pero ya ubicados en este lugar, estos pobladores quisieron volver a sus tierras a las cuales siempre habían pertenecido (Alcaldía, 2008).

Tres siglos después, en el territorio de lo que hoy se conoce como municipio de Puerres, gracias al proceso de la colonización y a el genocidio cruel de sus los españoles, las comunidades indígenas que existían en este territorio, fueron reducidas casi en su totalidad y solo lograron prevalecer algunas de las familias indígenas como los Cánchalas, los Guaranguay, Nastules, Cuaranes, entre otros. Más adelante, su reducida población se anexó a Males que hoy se conoce como municipio de Córdoba.

Ya en 1789, en el territorio de Puerres contaba con una regular iglesia, en la cual Juan Manuel Ordoñez era el encargado de administrar el sacramento del bautismo a los pobladores. La creación y levantamiento de la iglesia, llevo a que se desatara una disputa entre los habitantes de Males y Puerres para ganar la posesión de este último, y con el pasar del tiempo estos encuentros se fueron diluyendo (Alcaldía, 2008).

Por otra parte y más adelante, Puerres tuvo que padecer, al igual que todos los lugares que se encontraban en naciente país de Colombia; el genocidio de las guerras. Una de las primeras guerras, se dio por el proceso de independencia que se llevó acabo en 1809, en la cual las tropas quiteñas quisieron traer sus ideas liberales a estos territorios, en la frontera que hoy separa a Colombia con el Ecuador, para poder atacar a los pueblos que luchaban a favor de la corona española (Alcaldía, 1998).

Para esta época, Puerres ahora pertenecía a los Chápaes de Funes, y por esta relación política, estuvo obligado a participar con ellos en estos conflictos defendiendo al Rey de España. Por tal motivo, se relata que en el proceso independentista la actuación de los habitantes de estos poblados fue antipatriótica, ya que estaban en contra de los que luchaban por la libertad y por ende, desde estos tiempos en la región han predominado ideales conservadores que serían apoyados más adelante en la Guerra de los Mil Días (Cortes y Burbano, 1996).

Posteriormente, después de haber pertenecido a varios territorios cercanos en la regio de Nariño, el municipio de Puerres se funda en 1825 gracias a el sacerdote Joaquín Gonzales

Posada, quien reorganizo el pueblo después de los vaivenes de la guerra de independencia que se mantuvieron durante casi quince años. Asimismo, él ayudo a la creación de la parroquia eclesiástica y el establecimiento de la primera base urbana.

Por otra parte, en 1853 Ipiales se separa de la provincia de Tuquerres y conforma la provincia de Obando junto con las poblaciones de Aldana, Contadero, Córdoba, Cuaspud, Cumbal, Guachucal, Gualmatán, Iles, Potosí, Puerres y Pupiales. En un principio Puerres fue aldea de la nueva Provincia, pero en vista de que en 1879 Juan Ramón España había sido nombrado cura interino de la vice parroquia y contado con el progreso de la población, por el auge de la quina, el añil y el caucho, en 1881 por intermedio de la Ordenanza No. 3 emanada de la municipalidad de Ipiales, definitivamente se creó el nuevo distrito de Puerres (Alcaldía, 1998).

Más adelante, gracias al auge de la población del municipio de Puerres y los gestos filantrópicos de algunos de sus habitantes más pudientes; en 1864 se da inicio a un proceso musical con la ayuda de la señora Ignacia Arellano que vendió sus lotes a el señor Jesús Pérez para donar instrumentos musicales a la primera Banda de Música (Cortes y Burbano, 1996).

Por esta época en Colombia, también se desarrolló otro de los hechos de mayor violencia que tiene la historia colombiana y de la que hizo parte la población de Puerres; se llamó La Guerra de los Mil Días que se prolongó desde el año 1899 hasta 1901.

Las principales causas que desataron estos enfrentamientos, se cimienta en las diferencias ideológicas que existían entre los partidos políticos, liberal y conservador, los cuales en este momento gobernaban a Colombia. Por una parte, los liberales querían estados modernos, con mayores poderes para el legislativo, la abolición de la esclavitud y la adopción del federalismo. Sobre todo, el proyecto liberal abogaba por la libertad de cultos y la separación de la Iglesia y Estado; para que este pudiera asumir la dirección y el control de la educación y la vida civil. Y por otra, los conservadores luchaban por mantener las tradiciones e instituciones culturales hispánicas, especialmente el catolicismo oficial frente a la penetración cultural anglosajona y protestante. Entendían que la religión católica era la base del orden y la unidad arraigada en el pasado y en las realidades de cada nación (Cortes y Burbano, 1996).

Según la revista Semana, (2002) en su artículo “Reseña histórica de La Guerra de los Mil Días. 1899-1902” Esta sería hasta nuestros días la gran guerra civil que durante cerca de tres

años azotó a Colombia, y en la cual cerca de cien mil colombianos entregaron sus vidas, es decir el 2.5% de la población de aquella época (el país contaba con un poco más de cuatro millones de habitantes)

Terminada esta guerra en Colombia, el país se sumergió en la pobreza ya que se habían destruido las principales vías de comunicación, sus industrias y diversas causas que llevaron a que se desatara este fenómeno.

Pero más adelante, el país se empezó a recuperar con pequeñas industrias y de igual forma llegaron nuevas empresas extranjeras dedicadas a la extracción de recursos naturales, a la fabricación de tejidos, plantas eléctricas para el alumbrado de las poblaciones y entre otros avances tecnológicos que se desarrollaron y se crearon en los diferentes lugares de Colombia (Baldomero Sanín Cano tal como se citó en la revista Semana).

Esta será tal vez una de principales razones para que, en 1945, se encontraran yacimientos de petróleo en Orito, Putumayo que, por falta de presupuesto para su extracción de este recurso, el estado decidió dar la licencia a dos empresas norteamericanas. Cuando empieza la construcción del oleoducto trasandino en 1960, y gracias a la ubicación geográfica del municipio de Puerres; fue uno de los puntos estratégico y uno de los principales para la circulación de maquinaria pesada y la tubería, según relatos de los pobladores que vivieron en esa época, en Puerres nunca antes se habían visto maquinaria de esas proporciones. Ya para 1970, culmina la construcción de esta importante obra (Alcaldía, 1998).

Según Cortes y Burbano (1996) los pobladores de este municipio por la llegada de pobladores estadounidenses, la economía de Puerres aumentó, ya que todo tipo de los vendedores, hoteleros, dueños de bares; ofrecían sus productos a precios más altos.

La construcción de este oleoducto, en años posteriores a su edificación y terminación; desató violencia en el municipio de Puerres con ataques de los grupos armados revolucionarios que se habían creado con ideologías diferentes a las del gobierno; convirtiendo a este lugar en una de las zonas con mayor índice de violencia del país, ya que en repetidas ocasiones se desataban guerras entre estas guerrillas y el ejército del estado.

Este fenómeno, perduro por muchos años y fue una guerra constante, que de alguna u otra forma marco la forma de vida de los habitantes del municipio de Puerres y entre ellos, también se

encuentran los padres del compositor Ferney Lucero y de todos sus familiares más cercanos que vivieron los hechos de esta época.

Historia de la *Banda 20 de Septiembre*.

“La educación ha sido, desde remotas épocas, la responsable de generar las condiciones para producir los cambios sociales, políticos y económicos que han conducido a los seres humanos por caminos de progreso material y de desarrollo cultural. La educación musical, importante desde la antigüedad griega, ha cumplido un rol social fundamental desde su concepción espiritual de la vida. Se estudia música para tener puentes a la difícil comunicación humana, para generar emociones y para el fomento de la cultura.” (Bastidas España, 2014, p.57)

Por esta razón, las bandas musicales en Colombia, surgidas a principios del siglo XVIII, han contribuido a los cambios sociales y culturales a lo largo y ancho del territorio, esto gracias a que son forjadoras de espacios de enseñanza musical, brindando así, un medio de expresión a las comunidades y espacios formativos para las nuevas generaciones, llegando a desarrollarse en casi todos los lugares del país:

“Las bandas de viento son un proyecto artístico y educativo que ofrece a las nuevas generaciones oportunidades de formación, creación e interpretación musical. Alrededor de ellas se congregan los habitantes de las localidades y las familias de cada uno de sus integrantes, posibilitando el fortalecimiento del tejido social.” (Ministerio de Cultura, 2005, p.14)

La presencia de las bandas en la sociedad ha hecho que se constituyeran como el principal foco de generación cultural, porque formar personas como por ejemplo el compositor Ferney Lucero que se convierten más adelante, gracias a estos espacios; en importantes músicos que ayudan al desarrollo cultural no solo del municipio de donde provienen, sino de todo nuestro territorio.

Además, las bandas musicales en los diferentes pueblos, han permitido que sus habitantes conozcan sobre otros tipos de música diferentes a las de sus regiones, como aluden López Nastar y Calvachi López (2012)

“El municipio de Puerres, a través de la historia ha sido considerado como escenario de la cultura musical muy destacado dentro del departamento de Nariño y en el ámbito nacional,

porque siempre se ha entregado al desarrollo educativo, social y cultural. Las autoridades municipales han abierto algunos espacios para el fomento de las músicas tradicionales como también para fortalecer el proceso bandístico (*Banda 20 de Septiembre*, Banda Juvenil) y la formación de sus habitantes, a través de la Escuela de Formación Musical Floresmilo Flores.” (p.17)

Pero esta vinculación con las comunidades es una constante en donde se desarrollan aspectos fundamentales como: el disfrute estético, el entrenamiento y la preparación de nuevos músicos.

En cuanto al disfrute estético, aparece por la creación de espacios para la apreciación de nuevas músicas que son poco comunes, como obras del repertorio universal u obras clásicas a las comunidades; también se proporciona un conocimiento de ritmos musicales colombianos que son creados en otras partes del territorio y esa transmisión de nuevas músicas de las comunidades se da a través de conciertos y retretas realizados por las bandas en sus presentaciones de fiestas públicas y privadas. En cuanto a la preparación de nuevos instrumentistas, las bandas han sido una fuente que ha producido excelentes resultados. Esto surge por mantener un ambiente que es próspero para el aprendizaje de las técnicas interpretativas y de repertorios. La historia de la música en las regiones de Nariño muestra que la formación de la mayoría de instrumentistas de viento y percusión, los directores y compositores ha surgido gracias a las bandas (Bastidas España, 2014).

Uno de los aspectos más importantes que se resaltan en este tipo de instituciones, es la gran acogida y vinculación que obtienen a través de estas, familias enteras con el arte musical, adquiriendo y recibiendo así, todo tipo de conocimientos de los diferentes campos que tiene la música y por otra parte, también pasan a formar parte de la historia, no solamente de estas agrupaciones, sino de las diferentes regiones en las que fueron creadas.

Este hecho, es contrario a lo que se vivió en la colonia, época en la que sólo las familias más adineradas tenían la posibilidad de acercarse a la música, siendo los hijos de los españoles quienes tenían el privilegio de profundizar en cualquiera de las artes. Con el paso del tiempo y por el proceso de mestizaje, fueron los hijos de las personas más adineradas de Colombia, quienes gozaban de estos beneficios y las familias lo hacían con el fin de ser más cultos, imitando un poco al modelo de Europa (López y Calvachi, 2012).

Posteriormente, con la llegada de las bandas musicales al territorio Colombia a finales del siglo XVIII, y después de sufrir el proceso de transformación que consistía en pasar a ser bandas con funciones netamente militares a ser bandas con aspectos más sociales (Valencia, 2011); un sin número de familias de todos los estratos tuvieron la posibilidad de acercarse a la música, dando como resultado que todos sus miembros tengan un acercamiento con este arte, convirtiéndose así, en familias musicales que transmiten su nueva cultura de generación en generación.

Este es el caso del compositor Ferney Lucero, quien pertenece a una de las familias más importantes en cuanto a la tradición musical del municipio de Puerres, un linaje que ha tenido como pilar fundamental a la *Banda 20 de Septiembre*, la cual, también ha permitido que muchos de sus integrantes hayan llegado a ser importantes a nivel nacional. Por este motivo, surge la necesidad de reconstruir la historia de esta importante y destacada institución musical, que con el tiempo, se ha convertido en el gran legado cultural del municipio de Puerres.

En 1895, cuando apenas se terminaba la guerra civil entre liberales y conservadores dirigidos los primeros por el caucano Dr. Eliseo Payán en contra de Rafael Núñez y sus seguidores, el municipio de Puerres emprendía nuevos rumbos en la vida cultural y la política. Un grupo de amantes de la música como la señora Isolina Garzón Arellano, Ramón Bucheli, Lucindo López, Juan Evangelista Revelo, Zoilo Huertas, Froilán Gonzales, Domingo Jácome, Nicanor Guerrero y otros ocho de los cuales se desconoce sus nombres, se organizaron para formar una banda de músicos con la ayuda económica de los propietarios de la finca la Hacienda, la señora Isolina Garzón Arellano, Ignacia Arellano su esposo Manuel Ramón Narváez y Ramón Bucheli.

Quienes dieron su apoyo moral en esta época fueron: El Presidente del Consejo, profesor Manuel de Jesús González, conjuntamente con el alcalde Estanislao Benavides, el párroco Joaquín Delgado, el tesorero Jesús Pérez, el secretario Eloy Recalde este apoyo moral sirvió para fundar la Banda Municipal (Cortes y Burbano, 1996).

Cuando se gestaba la Guerra de los Mil Días, una de las luchas que marcó la historia de Colombia, la banda de Puerres ya estaba bien cimentada, razón por la que también participó de esta contienda apoyando a los ejércitos del gobierno los cuales estaban en contra del liberalismo; los días 19, 20, 21 de septiembre de 1901, en las postrimerías de la Guerra, junto con la banda militar del Batallón Calibío, antes de entrar en combate, con sus instrumentos musicales

interpretaron con entusiasmo las notas de la ya conocida pieza musical “ la Guaneña” en ritmo de sonsureño. (López y Calvachi, 2012).

La Banda de entonces, estuvo conformada por 17 músicos, dirigidos por, el músico mayor Mariano Chávez Benavides, el cual con el paso de los años consigue su propósito de sacar a esta institución adelante.



Figura 2. Banda Municipal del Puerres. Fuente: archivos Banda 20 de Septiembre. 2017

Uno de los acontecimientos más importantes para la banda sucedió en 1925, cuando el Honorable Consejo Municipal, que en ese momento estaba conformado por las siguientes personas: Juan Revelo, Olegario Riascos, Lucindo López, Eloy Recalde y Ramón Bucheli deciden cambiar el nombre de la Banda Municipal por el de “Banda 20 de Septiembre” para conmemorar el 20 de septiembre de 1901 día en que finalizó la “Guerra de los Mil Días” dando como triunfadores a los ejércitos del gobierno que estaban en contra de los ejércitos rebeldes liberales y con la muerte del general Avelino Rosas (Cortes y Burbano, 1996). El cambio de

nombre de esta institución musical, hace recordar perpetuamente este hecho que marcó la vida de todos los territorios de Colombia.

Luego, con el paso de los años, la *Banda 20 de Septiembre* se ganó el cariño de importantes personas en campos como el arte, la religión, la política, etc. que apoyaban tanto moral como económicamente esta institución. Entre los personajes más destacados fueron: el señor Jorge A. Riascos que era un ilustre poeta de esa época en el municipio de Puerres, el Monseñor Diógenes Díaz Rincón, quien en 1972 fue el primero en dotar un uniforme a la *Banda 20 de Septiembre*, sustituyendo al antiguo traje dominguero y además, es el que más influyó en el progreso de este pueblo (Revelo, 1987).

Este acontecimiento sirvió para que más adelante, otros personajes significativos y las distintas autoridades municipales de turno, ayudaran a obtener, no solamente nuevos uniformes, sino que también la dotación instrumentos musicales, con el fin de que los integrantes de la banda pudiesen ejercer de manera más adecuada su labor musical y de tener mejores presentaciones en fiestas religiosas y civiles.



Figura 3. Entrega del primer uniforme a la Banda 20 de Septiembre. Fuente: archivos Banda 20 de Septiembre

Por otra parte y según menciona Revelo (1987)

“Entre los innumerables directores que han pasado a través del tiempo es importante mencionar a los siguientes señores: Mariano Chávez. Isaac Calvachi, Teófilo Monederos, Víctor Andrade, Joel Rodríguez, Alfonso Burbano y Rodrigo Romero, quien desde 1980 viene conduciendo a los artistas de la Banda hasta llevarla al pedestal de la fama que en la actualidad ocupa. En efecto, durante las fiestas de carnaval, tan tradicionales en Pasto, como es la de “Blancos y Negros”, durante los años de 1980 hasta 1984 ocupó siempre la banda el primer lugar hasta ser declarada fuera de concurso por los jurados calificadores de la capital del Departamento. Pero estos triunfos ya los habían iniciado desde el año de 1974, bajo la dirección del maestro Joel Rodríguez, ocupando siempre el primer sitio en Ipiales (Nariño), Palmira (Valle), La Hormiga (Putumayo), Carchi e Ibarra (Ecuador)” (p.53).

La *Banda 20 de Septiembre* tiene personería jurídica No 0139 del 28 de febrero de 1980, tiene su junta directiva integrada por los mismos músicos. Con este instrumento jurídico la banda ha podido recibir y administrar las ayudas que son dadas por el gobierno nacional para fortalecer y fomentar la cultura; así como auxilios del departamento y del municipio como los conseguidos por Francisco Javier Revelo Huertas, Víctor Hermógenes Revelo Palacios y Joaquín González Obando. Además, la junta directiva en cabeza de su director Rodrigo Romero, permitió que la banda emprendiera diversas iniciativas ayudando a cimentar aún más esta institución musical. Como menciona Morillo (2018) uno de los tantos logros obtenidos, fue la grabación y el lanzamiento de su primer disco de larga duración llamado “Pregón Puerreño”. Por otra parte, los integrantes que realizaron la grabación fueron:

Director: Rodrigo Romero B.

Trompetas: Carlos López Revelo, *Eliseo Calvachi*, Henry López Nastar, *José Calvachi López*, Jorge Humberto Calderón.

Saxos: Peregrino Pantoja, *Libardo Calvachi*, Pedro Pantoja, Humberto Ardila.

Tubas: *Segundo Calvachi*, Emilio Burbano.

Clarinetes: Álvaro Pazmiño, Antidio Romero, Arnulfo Otero, Macario Ardila.

Barítonos: *Justiniano Calvachi*, *Emmanuel Lucero*, Jesús Otero.

Trombones: Leonidas López, Álvaro Morán, Gilberto Revelo, Eudoro Ascuntar.

Percusión: Antonio Benavides, Gonzalo Calderón

Esta grabación, hizo que el nombre “*Banda 20 de Septiembre*” se conociera a lo largo y ancho del departamento de Nariño, ganándose el aprecio y los buenos comentarios de las otras instituciones musicales que se ubicaban en los pueblos de este territorio. Desde fechas anteriores, la Banda cosecho una racha de triunfos en diferentes certámenes musicales a nivel nacional y departamental. Según Revelo (1987) hasta la época actual, son innumerables y consecutivos los éxitos que ha obtenido esta entidad, uno de los más significativos se dio en 1983 en el concurso departamental de bandas musicales en el municipio de Samaniego Nariño, concurso que fue creado en este mismo año por ordenanza de la Asamblea de Nariño; aquí se catalogó como la mejor del departamento, al ocupar el primer lugar.

Conjuntamente, el principal premio de este certamen era llevar la banda ganadora al concurso nacional de bandas musicales realizado en Paipa-Boyacá, la cual iba en representación de todo departamento de Nariño. Por tal motivo, la *Banda 20 de Septiembre* se convirtió en la primera agrupación en Nariño en asistir a un concurso de talla nacional.

En otro orden de ideas, por motivo del centenario de la banda, el día 20 de septiembre de 1995, el municipio de Puerres en cabeza del cuarto alcalde popular del municipio el señor Guillermo Chaves Mora y con ayuda del Colegio Juan XXIII; organizaron un brillante programa en conmemoración a su cumpleaños. El acto simbólico se realizó durante varios días y en el cual, hicieron presencia importantes bandas del departamento acompañadas por sus alcaldes de turno. Asimismo, como aluden Cortes y Burbano (1996) estas agrupaciones musicales desfilaron por las principales calles de Puerres y posteriormente, condecoraron a los integrantes de la *Banda 20 de Septiembre*, en presencia de los miembros de la Asamblea Nariñense de Historia e importantes políticos nacionales de esa época.



Figura 4. Cumpleaños de la Banda 20 de Septiembre. Fuente: archivos de la Banda 20 de Septiembre

Director: Rodrigo Romero Benavides

Trompetas: Carlos López Revelo, **Eliseo Calvachi Huertas**, Henri López Nastar, **José Calvachi López**, Jorge Humberto Calderón.

Saxofones altos: Peregrino Pantoja, Pedro Pantoja Nastar, Rodrigo Romero

Saxofones tenores: **Libardo Calvachi López**, Humberto Ardila.

Clarinetes sopranos: Gonzalo Calderón, Macario Ardila.

Clarinetes altos: Álvaro Pazmiño Burbano, Antidio Romero Benavides, Arnulfo Otero Pinto, Pablo Emilio Nastar.

Barítonos: **Emanuel Lucero Quetacio**, Alberto Revelo Cánchala.

Trombones: Álvaro Moran Zúñiga, Eudoro Ascuntar.

Tubas: Segundo Calvachi López, Emilio Burbano.

Percusión: Genaro Benavides Nastar, **Jhony Lucero Calvachi** y **Ferney Lucero** Calvachi (Cortes Moreno & Burbano Casanova, 1996).

En 1996, la dirección de la *Banda 20 de Septiembre* fue otorgada al profesor Henry López Nastar, que con el entusiasmo, dedicación y empeño de sus integrantes, en el mismo año, ganaron el premio de la mejor banda en el XXV concurso nacional de bandas Paipa – Boyacá, convirtiéndose nuevamente en la primera institución musical del departamento de Nariño, en obtener este premio en un concurso de esta índole, causando gran admiración y respeto por las demás bandas de este territorio.

La *Banda 20 de Septiembre*, desde su creación hasta hoy en día, ha tenido una gran cantidad de directores como: José Calvachi, Cornelio Paredes, Albeiro Ortiz, **Ferney Lucero**, Edwin Pérez, Wilson López, José Fernando Trujillo, Cristian Calvachi y Andrés Benavides Córdoba, Daniel López Casanova y el actual director Danny Alexander Cultid. Quienes para Morillo (2018) sin ningún tipo de egoísmo, enseñan a sus alumnos todos los conocimientos musicales y el diverso repertorio tanto universal como colombiano, que es interpretado dentro y fuera del departamento.

Escuela Musical Floresmilo Flores.

“La música, por su naturaleza simbólica y por ser una de las expresiones culturales presente en todas las comunidades, enriquece la vida cotidiana, posibilita el desarrollo perceptivo, cognitivo y emocional, fortalece valores individuales y colectivos, y constituye uno de los fundamentos del conocimiento social e histórico. Colombia posee una gran diversidad de expresiones musicales como producto de un continuo proceso de mestizaje de sus grupos sociales, de la rica variedad geográfica y cultural de sus regiones y de un diálogo cada vez más activo con las manifestaciones del mundo.” (Ministerio de Cultura, 2008, p.7)

A partir de estas riquezas musicales del territorio colombiano, se ha visto la necesidad de crear escuelas de música para fortalecer esta enorme diversidad de ritmos autóctonos de las distintas regiones y que lleguen a la población en los campos del conocimiento, la práctica y el disfrute de la música misma. Las escuelas musicales principalmente impulsan a los niños y jóvenes, brindando así, espacios donde desarrollen su creatividad a través de este arte, de la misma manera, promueven la actualización y fortalecimiento de nuevos conocimientos a los músicos que pertenecen y desarrollan una amplia trayectoria en las bandas.

Las escuelas de música por impulso de los diferentes entes gubernamentales, reciben dotación de infraestructura, el mantenimiento y adquisición de nuevos y mejores instrumentos. Además, los profesores contratados buscan metodologías actualizadas con materiales pedagógicos que fortalecen aún más los procesos formativos de los estudiantes.

Estas son algunas de las razones que llevaron a la creación en 1990 de la escuela de música de Puerres mediante acuerdo No. 013 emanado por el honorable concejo municipal, gracias también, al entusiasmo de los miembros de la corporación musical “20 de septiembre” con el fin de conservar y fortalecer la práctica musical y la cultura del municipio (Morillo, 2018).

En un principio y por la falta de recursos económicos, los primeros alumnos recibieron sus clases prácticas con los instrumentos de la banda que más tarde pasaron a ser parte de la escuela de música “Floresmilo Flores” y poco a poco, gracias a gestiones realizadas por algunos de sus integrantes y de los alcaldes, se ha logrado conseguir diferentes y nuevos instrumentos. Por otra parte, el nombre se debe en honor al maestro, párroco y compositor puerreño, Floresmilo Flores, quien fue un hombre reconocido por su genialidad musical y el cual compuso obras como “Cisnes del Lago”, “A orillas del Guaitara”, “Muerte tranquila” entre otras, que traspasaron las fronteras.

Estas dos instituciones musicales, tanto la *Banda 20 de Septiembre* y la Escuela Musical Floresmilo Flores, desde su creación hasta esta época, han sido los pilares fundamentales para el nacimiento de nuevos músicos que desarrollan su práctica en la interpretación, la dirección, la pedagogía, los arreglos y composición, etc. dejando el nombre de Puerres en alto.

Por lo tanto, la *Banda 20 de Septiembre* y la Escuela Floresmilo Flores han sido las forjadoras de primeras bases de la vida musical del compositor Ferney Lucero, quien en la actualidad, es considerado como uno de los más importantes músicos compositores a nivel departamental y nacional, por la creación de numerosas obras para diferentes instrumentos y formatos como bandas sinfónicas. José Calvachi menciona al respecto “si no hubiera existido la *Banda 20 de Septiembre* y la Escuela de música, mis sobrinos no fueran lo que hoy en día han logrado ser, ya que fue aquí donde recibió los conocimientos musicales que le servirían más adelante”

Infancia y formación musical del compositor colombiano Ferney Lucero.

Ferney Osvaldo Lucero Calvachi, nació y permaneció hasta los 16 años de edad en el municipio de Puerres-Nariño. Más adelante se traslada a la ciudad de Cali en el departamento del Valle del Cauca, aquí vivió gran parte de su adolescencia y es en esta ciudad donde desarrollo la mayoría de sus habilidades como compositor gracias a que logró ingresar a dos de las instituciones más importantes de esta región, la Universidad del Valle y el Conservatorio Antonio María Valencia. Gracias a los estudios realizados en estas dos instituciones encuentra trabajo en la Universidad del Cauca el cual desempeña hasta estos días (Universidad del Cauca Facultad de Artes Departamento de Música, 2007).

Durante su permanencia en Cali, Lucero, fue adquiriendo gran auge como músico creador, lo cual permitió que el autor de esta investigación tuviera varios documentos como, libros bibliográficos, programas de concierto, biografías en internet entre otros, los cuales, contribuyeron a la ampliación de la biografía del compositor. Pero además, el principal medio que le da a este capítulo una mayor certeza y precisión sobre los hechos que marcaron la vida musical de Lucero, se fundamentó en el trabajo de campo, donde se realizaron varias entrevistas al compositor y algunos de sus familiares más cercanos.

El compositor Ferney Osvaldo Lucero Calvachi, nació el 6 de abril de 1978 en una población al sur de Colombia en el municipio de Puerres. Su papá Emanuel Lucero Guerrero, nacido el 5 de febrero de 1947, fue quien encamino a Ferney en la música. Además, Emanuel, también hizo parte de la *Banda 20 de Septiembre*, ingresando a los 15 años de edad e interpretando dos instrumentos de viento como el trombón de pistones y el bombardino (Barítono), dejando ver su enorme versatilidad, al igual que su talento en la música, trasmitiendo estas dos virtudes a su hijo.

Por otra parte, Yolanda Calvachi López mamá de Ferney Lucero, quien se dedicó a la labor de la docencia durante 37 años; también contribuyo en el desarrollo musical de sus hijos como Johnny Lucero, que hoy por hoy es considerado como uno de los mejores trompetistas de Colombia, por pertenecer a la Sinfónica Nacional de Colombia, el Licenciado en Música Iván Lucero y el compositor Ferney Lucero. Yolanda menciona que su ingente relación con la música, la obtuvo gracias a su papá Eliseo Calvachi de quien hablaremos más adelante.

Más adelante, cuando el compositor Ferney Lucero tenía dos años de edad, sus padres, por no contar con la solvencia económica para construir una casa, vivieron en varios lugares. Por esta razón, primeramente se ubicaron en la casa de sus abuelos maternos, Eliseo Calvachi y Rosa López. Además, como señala José Calvachi, en aquella época existía una tradición cultural, la cual consistía en que si alguno de los hijos pertenecientes a cualquier familia contraía matrimonio, ese individuo primeramente tenía que vivir en el hogar de alguna de las dos familias.

Por otra parte, Emanuel ya ubicado con su familia en el hogar de sus suegros; estímulo a sus tres hijos desde muy temprana edad a que incursionaran en el camino musical. Para ello, busco la ayuda de su yerno José Calvachi, quien, según Bastidas, (2014) a lo largo de su vida ha sido uno de los cultivadores de la tradición musical andina y de nuevas tendencias, resultado de la influencia de todo el territorio nacional.

Gracias a la pedagogía que desarrollo con sus experiencias, y por las bases adquiridas en la academia, José Calvachi comienza su labor como docente en su hogar, enseñando en primera instancia los principales conceptos y teorías musicales como el solfeo, practica instrumental entre otras materias, a sus sobrinos. Para llevar a cabo su cometido, decide crear algunos espacios aptos para la enseñanza, realizando así, la adecuación del salón de clases en el patio de su casa. De igual manera, en el hogar se encontraban varios instrumentos musicales de viento y percusión como trompetas, trombones de pistones, redoblantes, etc. además, existían varios métodos enfocados en la práctica instrumental de violín, trompeta, trombón; que fueron adquiridos durante muchos años por Eliseo Calvachi.

Según José Calvachi “estos materiales conjuntamente con los conocimientos musicales que había adquirido a lo largo de su vida, llevaron a que se creara la primera escuela familiar musical donde su amor por sus sobrinos lo llevo a la búsqueda de varios modelos de enseñanza para que sus clases fueran más didácticas, con el fin de despertar en sus sobrinos, el interés y el gusto por la música y que aprendieran con mayor facilidad la teoría musical.”

Pero se le otorga, a Eliseo Calvachi abuelo del compositor, la creación y gestación del entorno musical en el que vivía su familia para esa época, gracias a su amplio recorrido en la música y su enorme proliferación en ella, que duro más de tres cuartos de siglo. Sus logros fueron adquiridos desde que ingreso a los 11 años de edad a la *Banda 20 de Septiembre*, y su paso por la capital de

Nariño en 1952 hasta 1957, donde adquirió diversos conocimientos en nuevas ramas de la música, tomando clases de solfeo, armonía y trompeta, con profesores que visitaban la ciudad de Pasto como Roberto Lambraño quien venía desde Cartagena, Filipa Pierrere, Omar Rengifo que era caucano y en esa época dictaba clases de trompeta y composición, así como Ángel Andrade, director de la Banda de Tulcán en 1963 (Bastidas España, 2014). Asimismo, Eliseo Calvachi se convirtió en un reconocido trompetista de la región y empezó a dictar clases de este instrumento en la banda de su pueblo natal, de igual forma, ejercía esta misma labor en su hogar, lugar en el que se encontraba el compositor Ferney Lucero.

El compositor Ferney Lucero luego de estar guiado por su tío, a muy temprana edad ingresa a la *Banda 20 de Septiembre* del municipio de Puerres. En esta institución musical, comenzó interpretando algunos instrumentos de percusión como los platillos, bombo, redoblante y toda la percusión menor. La práctica musical en la *Banda 20 de Septiembre* la realizaba junto a su hermano Johnny, quien en aquel tiempo también tocaba instrumentos de percusión; y su papá Emanuel, como se observa en la figura 5.



Figura 5. Banda 20 de Septiembre. Fuente: archivos familiares de Ferney Lucero

Las salidas a otras regiones dentro y fuera del departamento de Nariño por parte de la *Banda 20 de Septiembre*, y la participación en diferentes concursos y encuentros realizados en otras regiones, generó que varios de sus integrantes pudieran obtener números premios, destacándose como los mejores instrumentistas a nivel regional y nacional. Uno de los números ejemplos fue el compositor Ferney Lucero.

Además, como alude Ferney Lucero en las entrevistas, uno de sus mejores momentos vividos en esta importante institución, fue ganar el concurso de bandas musicales en 1983 y que se llevó acabo en el municipio de Samaniego- Nariño. Tal acontecimiento, no solo se tornó importante para Lucero, sino que también para la *Banda 20 de Septiembre*, ya que el premio mayor era el de representar a todo el departamento de Nariño en el Concurso de Nacional de bandas realizado en Paipa- Boyacá (Revelo, 1987).

Más adelante, con la creación de la primera banda juvenil en el municipio de Puerres, en 1980 se contrató al maestro Rodrigo Romero oriundo de municipio de Sapuyes, convirtiéndose en el primer director de este nuevo proceso. La banda juvenil surgió gracias a la motivación de los integrantes más veteranos quienes buscaban el enriquecimiento y fortalecimiento de la cultural de su pueblo natal. Por tal motivo, fueron ellos quienes buscaron la manera de contratar a éste nuevo director, guiándose por el perfil y el trabajo realizado años atrás en su pueblo.

Por ello y después de su recorrido y experiencias conseguidas en la banda de mayores, Lucero pasa a formar parte de esta nueva agrupación, llamada Banda Juvenil 20 de Septiembre. Como señala el compositor, “Aquí debía aprender y escoger un instrumento de viento, que por falta de instrumentistas de cañas y por la gran cantidad de integrantes que tocaban instrumentos de metal; tuve que ejecutar el saxofón y el clarinete. Con los años, me cambiaron a los instrumentos de metal y comencé a tocar el trombón de vara y más adelante, la trompeta, la cual interpreto hasta estos días.” En consecuencia de ello, él alternaba los instrumentos de viento en la banda juvenil y los de percusión, en la banda de mayores.

La metodología para la formación de los nuevos integrantes de la *Banda Juvenil 20 de Septiembre* consistía en la misma que se había empleado ya desde varios años atrás, primero debían aprender a tocar instrumentos de percusión para que con el paso del tiempo a través de la práctica tuvieran estabilidad rítmica además de bases sólidas de la lectura musical rítmica. Después de haber cumplido un determinado ciclo podían pasar a tocar instrumentos de viento.

(López J. C., 2018) Sin darse cuenta en esta escuela estaban utilizando algunos métodos de aprendizaje musical utilizados en Europa como por ejemplo el de método Dalcroze, Método Orff entre otros los cuales han basado su sistema de educación musical teniendo como base el ritmo.

Por otra parte, el compositor Ferney Lucero en la niñez, realizó la educación formal en la Concentración Escolar Piloto del municipio de Puerres, permaneciendo durante un periodo de cinco a seis años aproximadamente. En la escuela, además de recibir sus clases habituales como matemáticas, lenguaje, sociales entre otras; también recibió clases informales de música, en parte, por pertenecer a la banda de guerra de la esta institución. La mayoría de instrumentos que tocaba Lucero, eran los de percusión y en sus últimos años de instancia, ejecutó la corneta.

Más adelante, en su adolescencia, Ferney Lucero ingresó junto a sus hermanos a la orquesta llamada grupo Melao de la ciudad de Ipiales por influencia de su tío José Calvachi, ya que fue integrante de dicha agrupación. Su hermano mayor, Johnny Lucero ejecutaba la primera trompeta, Ferney Lucero la segunda trompeta y su hermano menor, Iván Darío Lucero el trombón. Además, se interpretaba música popular en ritmo de salsa, merengue, tropical, cumbia etc.

Pero cabe destacar, que la institución que más apporto en la vida musical de Ferney y sus hermanos fue la Banda 20 de Septiembre, ya que alcanzaron numeroso premios que se convirtieron en un amplio reconocimiento para sus integrantes y la Banda en todo el departamento de Nariño. Entre los logros importantes se destacan, los concursos de Samaniego Nariño en los años 1986, 1989, 1993, y en este municipio en varias ocasiones fue invitado de honor; el concurso de San Pedro Valle donde ocupó el tercer puesto en el año 1988, y el primero en 1998; el concurso de bandas sinfónicas de Paipa Boyacá el más importante del país ocupando el tercer puesto 1989, y en 1999 ocupó el primer puesto (Salcedo, 2018).

Con tan solo 16 años de edad (1994) el compositor Ferney Lucero, viaja a la ciudad de Cali donde se radica para dar inicio a sus estudios de pregrado en la Universidad del Valle y más adelante en el Conservatorio Antonio María Valencia. Al inicio de su estancia en esta ciudad, consigue acceder a los cupos que ofrecía la Universidad del Valle, llamados estudiantes especiales, que eran una preparación previa para el posterior ingreso a la carrera de Licenciatura en Música. En estos cursos recibió clases de entrenamiento auditivo, solfeo, piano y otras

materias. También Lucero, consiguió relacionarse con muchos de los maestros que le ayudaron a fortalecer sus conocimientos sobre la música.

Habiendo ingresado a la carrera en la Universidad del Valle, Lucero menciona que entre sus profesores, el pianista y compositor Luis Carlos Figueroa fue quien encamino en el amplio recorrido de la composición, debido a que en las clases de piano, además de enseñarle a interpretar este instrumento, también le daba clases de historia, contexto histórico de las obras, contrapunto, armonía etc. Por otra parte, en cuanto al entrenamiento y desarrollo auditivo los profesores que lo guiaron fueron primeramente Juan Carlos Sinisterra y más adelante el profesor Diego Tobar, quienes le enseñaron a organizar los conocimientos musicales que había aprendido en su pueblo natal, aprendiendo a diferenciar, conocer, reconocer, todos los elementos de la música por medio de estas materias, que gracias a sus virtudes auditivas, le facilitaron la práctica y el estudio, destacándose como uno de los mejores estudiantes.

Como alude Lucero, en los primeros semestres no tenían profesores contratados en la catedra de trompeta, por lo que se le dificulto el estudio de este instrumento. Más adelante, llegó a la ciudad de Cali un trompetista de los Estados Unidos, Edwin Betancur, quien se convirtió en profesor de la universidad. Betancur, en su estancia en Norte América tocaba géneros de música popular como jazz, latín jazz, salsa y otros; enseñándoles a sus alumnos lo aprendido en este país. De igual manera, este profesor se desempeñaba como docente en las áreas de arreglos y armonía, lo que acerco en mayor medida al compositor Ferney Lucero en estas dos ramas que estaban basadas en algunos géneros que del jazz y latín jazz. Por otro lado, también tuvo otros profesores que ayudaron a la formación como instrumentista del compositor Ferney Lucero, como Pierre Malempre, el cubano Ángel Hernández, quien como relata Lucero, fue el que le enseñó el estudio de la trompeta clásica, Kostantyn Barichev entre otros.

Además, como alude Bastidas (2014)

Como formación complementaria ha realizado talleres y clases magistrales con los trompetistas Eric Aubier, James Akcley, Juan Avedaño, Gustavo Fontana y Jairo Hernández, director del ensamble de Venezuela. También ha participado en concursos organizados por Yamaha Musical, en ensambles y dirección de banda. p.282

También, los profesores Ritho Burbano y Carlos Montoya fueron los que impulsaron la práctica musical conjunta de Lucero, permitiéndole que conforme y participe en algunos grupos de la Universidad del Valle como la Banda Sinfónica, la Big Band, que estaban integrados por estudiantes y profesores. De la misma manera, como menciona el compositor Ferney Lucero el profesor cubano Félix Darío Morgan, dirigió en esta época el ensamble de instrumentos de bronce, en el cual, la exigencia en cuanto al acople, afinación, color, etc. era mayor con referencia a los otros ensambles. Por esta causa, los estudiantes desarrollaban diferentes habilidades en la práctica en grupo como tocar con mayor conciencia, tener un color homogéneo en el instrumento, escuchar a los demás integrantes etc.

Por otro lado, el profesor Morgan, estaba encaminado en el campo de los arreglos para cualquier tipo de música y formato instrumental, por lo que se convirtió, en la vida de Ferney Lucero, en uno de los principales maestros que motivaron y lo acercaron en los arreglos. Asimismo, las enseñanzas del profesor Morgan ayudaron a que Lucero se encamine en la composición musical de obras que por sus raíces, se enmarcaron dentro de la música popular colombiana y para los formatos de banda sinfónica.

En los años de vida académica profesional de Ferney Lucero, se destacó como el mejor instrumentista en el Concurso de Bandas en Samaniego con la *Banda 20 de Septiembre* en el 2000. Además, paso a formar parte de la larga y amplia lista de directores de la Banda de su pueblo natal.

En el 2010, Lucero obtuvo su título como Especialista en Educación Musical de la Universidad del Valle. Por otra parte, otras agrupaciones de las que formo parte en este tiempo, fueron la orquesta y banda del Conservatorio Antonio María Valencia, Cali Brass, Banda Sinfónica de la Fuerza Aérea y Orquesta Filarmónica del Valle, una de las más importantes instituciones musicales en el departamento del Valle del Cauca. Para años posteriores, también fue integrante de la banda y orquesta de la Universidad del Cauca, gracias a su trabajo como profesor en esta entidad universitaria. Así mismo, Ferney Lucero también se destacó como solista, ya que realizaba recitales en los principales auditorios del sur occidente colombiano como Proartes Cali, Sala Beethoven de Bellas Artes, entre otros.

Por su formación y experiencia en la actualidad forma parte de la planta docente de la Universidad de Cauca, donde ejerce sus labores en campos como armonía, contrapunto y trompeta, al mismo tiempo que dirige diversas agrupaciones de cámara.

Sus Obras.

A pesar de su corta edad, Lucero Calvachi ya ha realizado un trabajo significativo que permite pensar que se convertirá, en el mediano plazo, en uno de los compositores más destacados en el ámbito de la música colombiana. Una de las áreas en las que ha incursionado con mayor solvencia es el repertorio bandístico motivado por el estrecho contacto con agrupaciones de esta naturaleza en diferentes departamentos del país (Bastidas España, 2014, p. 282).

En la anterior referencia se observa que el compositor Ferney Lucero con el pasar del tiempo se ha destacado como uno de los mejores y más importantes compositores de la región, fruto de su trabajo y esfuerzo encontramos obras para banda como Fantasía Joropo, Emmanuel una obra dedicada a su padre, Sueños, Canto al Pacifico, pieza que ganó en el 2007 el premio a la mejor composición en el Concurso de Bandas de San Pedro, Valle del Cauca; Fantasía Pepe obra que es una recopilación de temas musicales de su tío José Calvachi, Suite Nariñense, entre otras.

Una de sus principales composiciones ha sido el Concierto colombiano para trombón y banda, obra que según el compositor Ferney Lucero surgió gracias a unas clases de armonía recibidas por parte del maestro Jaime Henao, quien le enseñó a manejar nuevos colores como las séptimas, onceavas, treceavas, etc. Además, la composición fue escogida por el Ministerio de Cultura para ser grabada en el CD Música para la Convivencia en 2007. Por otro lado, también creo el Concierto para trompeta solista y banda.

Por el acercamiento con los instrumentos de percusión desde su niñez, Lucero infiere que influyó en gran medida en la mayoría de sus composiciones, ya que gran partes de las obras son para formatos de percusión e instrumento solista de viento.

Algunas de sus composiciones son: Paisajes, obra que tiene elementos característicos de la música contemporánea, con un dialogo mutuo con instrumentos de percusión como la marimba, multipercusión y la trompeta solista, creando unas atmósferas oscuras y descriptivas. Además, esta obra fue seleccionada como finalista en el concurso de música contemporánea, Salón de

Artistas 2010; otra de sus obras es *Chiminigagua* que tiene elementos contemporáneos como se mencionara más adelante.

En el campo de la música de cámara, también ha desarrollado un importante número de obras. La característica principal de su trabajo camerístico es la presencia de trompeta; su instrumento principal. En este campo se destacan las siguientes obras: Balada, para trompeta y piano; La Pasión de Cristo, para pequeña orquesta, (ganadora del concurso de Semana Santa realizado en la ciudad de Popayán en el 2011); Yolanda, para trompeta y piano; Chiminigagua una composición para Saxofón solista he instrumentos de percusión y otra larga lista de obras que crecen con el pasar del tiempo (Bastidas España, 2014).

Contexto histórico de las obras para saxofón *Chiminigagua* y *Tráfico Sax*

Chiminigagua.

Según la información obtenida mediante las entrevistas realizadas al compositor Ferney Lucero en el trabajo de campo; el autor deja en evidencia que la obra musical Chiminigagua está basada en uno de los varios mitos y leyendas de los pueblos indígenas Muisca que hablan sobre la creación. Por esta razón, en esta parte de este trabajo se desarrolla la reconstrucción de esta leyenda ahondando en la explicación del origen, existencia y desarrollo de estos pueblos indígenas.

Dicho lo anterior, para entender mejor esta leyenda se tienen que comenzar por hablar de Bague, quien según la mitología Muisca es la Gran Madre Creadora de todo el Universo, se dice que dentro del pensamiento e imaginación de esta diosa se encontraba todo lo que existe hoy en día, más adelante los transformó e hizo realidad creando todo el cosmos, pero para conseguir dicho fin, la diosa Bague en un principio decidió dar origen a los dioses que le ayudarían a la construcción de su obra más destacada y dentro de estos dioses se encuentra Chiminigagua (Villamizar, 2018).

La misión del dios Chiminigagua era iluminar todo el universo tal como lo menciona Rodríguez (2018), así mismo añade, gracias a los relatos recolectados por los cronistas que vinieron con la llegada de los conquistadores a América, cuentan que los pueblos indígenas que habitaron el Nuevo Reino de Nueva Granada creían que antes de que existiera todo en el cosmos, el universo se encontraba en oscuridad absoluta ya que la única luz que existía estaba encerrada

dentro de algo demasiado grande, llamado Chiminigagua, y quien posteriormente la dejó salir del interior, para poder cumplir a cabalidad con el objetivo que le había planteado la diosa Bague.

Por otra parte, existe una contrariedad entre la importancia de estos dos dioses (Chiminigagua y Bague) ya que según Posse (1993) dentro del panteón de los dioses que tienen los pueblos indígenas Muiscas que se jerarquiza de mayor a menor rango; Chiminigagua se encuentra ubicado en el primer lugar.

Gracias al poder y supremacía que tenía el dios Chiminigagua, le dio vida a dos aves negras para que le ayudaran a iluminar todo lo que existía en el orbe que, según narraciones de algunos pobladores de la región de Cundinamarca, lugar donde se asentaron los indígenas Muiscas; relatan que estas dos aves negras arrojaban de sus picos un aliento que esparcía una gran luz resplandeciente iluminando todo el mundo. Por otra parte, Chiminigagua también dio origen a los planetas que se encuentran en el ahora conocido sistema solar y por ende a nuestro planeta tierra (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2018).

El dios Chiminigagua después de haber forjado la invención de todo el mundo, descendió a la tierra en forma de serpiente para posteriormente dar vida a los primeros pobladores que serían los padres de la humanidad. Del interior de las aguas de la laguna de Iguaque ubicada en lo que hoy se conoce como departamento de Boyacá; salió una mujer llamada Bachué y un joven acompañante que tenían las características de tener un color de piel canela, la mujer tenía el cabello largo, y los dos se encontraban totalmente desnudos.

Como menciona Posse (1993) esta mujer llevaba de la mano a su pequeño acompañante quien se dice que tenía una edad aproximada de tres años y que no consta que Bachué fuera la mamá de este niño. Estos dos primeros pobladores aprendieron a vivir en esta región y con el paso del tiempo lograron buscar refugio, aprendieron a trabajar las piedras utilizándolas como herramientas para la caza, manipularon el fuego, además de recolectar y sembrar frutos dando origen a la agricultura.

Posteriormente, como relata Rodríguez (2011 pág. 136) “de esta pareja surgieron rápidamente los humanos, pues de cada parto nacían cuatro a seis hijos” dando origen a los pueblos Muiscas y los cuales aprendieron todas las habilidades que habían adquirido sus progenitores a través del

tiempo y su experiencia. Una vez los padres de los indígenas Muiscas enseñaron todos sus conocimientos, se marcharon para seguir propagando su descendencia por otras regiones.

Los pueblos indígenas que habitaban estas regiones, se encontraban en paz y armonía que perduró por un buen tiempo gracias a la educación recibida por parte de sus primeros padres; hasta que un día de la mano de Chía, el dios de lo malo hicieron que estas tierras se sumergieran en la oscuridad y en las tinieblas, debido a esto, existió una época que fue liderada por Goranchacha uno de los primeros grandes jefes Osaques de las tribus Muiscas, quien esclavizó a los habitantes indígenas de los pueblos Muiscas, además instauró la práctica de la magia negra, llevando a la perdición a la gente y pervirtiéndolos por completo y este jefe gobernó hasta el día en que divisó una gran tormenta que se avecinaba e hicieron que abandonará a todos sus súbditos (Cabal & Poggio, 2017).

Esta tormenta fue desatada por Chibchacum quien como menciona Posse (1993) era el dios de la tierra, de la clase popular y labradora; el cual se indignó al ver toda la corrupción que se había generado entre los habitantes de estas regiones y quien enfurecido decidió castigarlos con un diluvio cubriendo el cielo con enormes nubes negras y espesas que acarrearán lluvias torrenciales y continuas haciendo que se desborden los ríos, quebradas y todas las fuentes de agua; lo cual produjo la inundación de toda la sabana de Bogotá. Este hecho se asemeja al relato contado en la Biblia Católica.

Los indígenas Muiscas al verse en tan lamentable tragedia empezaron a ofrecer disculpas por todas sus malas obras y le pidieron con suplicas a Bochica, el dios benefactor de los Muiscas para que intercediera por ellos, él, al escuchar sus suplicas, se apiadó del hombre e hizo que el agua se esfumara creando el salto del Tequendama en la región de Cundinamarca para liberar a la gente de las aguas (Cabal y Poggio, 2017).

Bochica se enterneció ante tan inmensa tragedia. Enjugó las nubes y dio más ardores al sol, y desató los vientos sobre la superficie de las aguas.

“Una tarde, se mostró a los hombres en lo alto de un arco iris por los lados del pueblo de Soacha y, de pronto, arrojó sobre un monte rocoso su cetro de oro purísimo; chispeó en los aires, herido por el sol, y al golpear las rocas, cual vara taumaturga de Moisés, partió y las abrió en ellas un profundo tajo, por el que se precipitaron las aguas que inundaban la llanura.”

Para que el beneficio a los labradores fuera completo, no secó Bochica los grandes ríos, que de tanta utilidad podrían serles en los tiempos secos, y por añadidura, el légamo, abandonado por las aguas en su retirada, fertilizó en tal manera los barbechos, que por muchos años se vio la llanura de Bogotá lozanear como campos de Paraíso (Posse, 1993, p. 22).

Este dios benefactor de los Muiscas caminó entre la gente y a su paso Bochica trajo un nuevo orden, y enseñó a estos pueblos a cultivar los campos a través de la agricultura, la metalurgia, el arte de tejer y según relatos de los cronistas regaló la semilla del maíz que trajo consigo una nueva era. Más adelante confrontó a Chia por haber sembrado el mal y la desterró condenándola a iluminar las noches por toda la eternidad (Cabal y Poggio, 2017).

Gracias a sus enseñanzas en estas tribus, Bochica hizo florecer la civilización Muisca y por el la ayuda que les brindo este dios, la población indígena le rindió culto haciendo sacrificios entre otros reconocimientos en agradecimiento de devolverles la paz y tranquilidad a sus tierras (Rodríguez, 2011).

Tráfico Sax

La obra *Tráfico Sax*, fue un encargo realizado por la catedra de saxofón de la Universidad del Cauca, para ser interpretada en el XII Encuentro Internacional de Saxofones México 2013. En este evento, además de premiar a los saxofonistas intérpretes, se llevó acabo un concurso que premiaba la mejor composición inédita, la cual debía de ser interpretada por el representante de los distintos lugares de Latinoamérica.

Por otro lado, este concurso solicitaba a los diferentes compositores que añadieran en sus piezas el estilo contemporáneo, utilizando las técnicas extendidas del saxofón y todos los elementos sonoros que ofrece este instrumento en esta época.

Según el XII Encuentro Internacional de Saxofones México 2013, la obra musical *Tráfico Sax* del compositor Ferney Lucero, fue la ganadora del premio a la mejor composición inédita interpretada por Juan David Romero, quien en ese entonces era estudiante de pregrado de la Universidad del Cauca.

Como menciona el compositor Ferney Lucero, la composición relata de forma descriptiva diferentes emociones, estados de ánimo, que se presentan al estar en un “Tráfico vehicular” que, según él, es una realidad de las principales ciudades de Colombia que tienen un alto índice de

movilidad. Razón por la cual, quiso plasmar todas estas emociones en su composición con ayuda de las diversas sonoridades y toda la gama de posibilidades que nos ofrece el saxofón llamadas técnicas extendidas como el slap abierto y cerrado, frulato, glissandos ambos realizados con viocing, registro sobreagudo o altissimo, y otros elementos que le dan un discurso contemporáneo a la pieza musical.

El compositor Ferney Lucero señala, “en anteriores días antes de concebir esta pieza; tuve demasiados episodios de stress en trancones vehiculares desarrollados en el sur de la ciudad de Cali, lugar donde resido actualmente. Y por lo cual, creo que este fue el motivo principal que me llevaron a componer la obra *Tráfico Sax*, y siendo estas diversas emociones, la fuente de inspiración.”

Técnicas extendidas empleadas en *Tráfico Sax* y *Chiminigagua*

Contexto histórico de saxofón, su creador, el instrumento y sus gentes

Para desarrollar con más eficacia el análisis de las obras para saxofón “*Tráfico Sax*” y “*Chiminigagua*” del compositor nariñense Ferney Lucero; se hace necesario hablar, aunque de manera somera sobre la historia del saxofón y de igual forma, contextualizar la vida de su inventor. Por esta razón, es importante adentrarse brevemente en dos hechos que surgieron en el siglo XIX, los cuales se gestaron a lo largo de casi toda la vida del creador del saxofón, además, fueron de alguna u otra forma el impulso que ayudaría a la creación y posterior evolución de este instrumento.

Por otra parte, también conoceremos los primeros instrumentistas que lograron popularizar este instrumento a lo largo de todo el mundo, dándole una gran acogida en varios estilos musicales tanto clásicos como populares.

El primer acontecimiento que vivió el creador del saxofón, fue el Romanticismo un movimiento cultural que revolucionó a toda Europa y que surgió a finales del siglo XVIII. Este movimiento se opone y es una reacción revolucionaria frente al pensamiento de la Ilustración y el Clasicismo, privilegiando los sentimientos y las emociones sobre la razón.

Su característica principal es la ruptura a todo el conjunto de reglas que se había impuesto anteriormente y su búsqueda constante fue la libertad de individuo, en cuanto a la libertad moral, libertad política y la libertad artística que rechazaba las reglas neoclásicas que limitaban la creación de los artistas. Otras de sus características importantes son: La exaltación del yo, el nacionalismo, la democracia, y el valor que se le dio a la naturaleza.

Por otra parte, la música se convertiría en esta época en el arte más valorado ya que fue el mejor medio para expresar los sentimientos como la angustia, la soledad, el deseo etc. pudiendo llegar a regiones del alma humana que no lograban llegar ni las palabras, ni las imágenes. Razón por la cual, el compositor romántico se convierte en un artista libre e independiente, logrando dejar atrás la composición por encargo y liberándose de todas sus ataduras, abandonando la rigidez de las formas musicales que se habían desarrollado en periodos atrás como el Barroco y el Clasicismo (Salvador, 2017).

Algunos de los personajes más destacados en las artes que vivieron en este periodo y que dejaron impregnado su nombre en la historia de este periodo fueron: en la música personajes como Ludwig van Beethoven, Richard Wagner entre otros; en la literatura se destacaron Johann Wolfgang von Goethe, Víctor Hugo y Lord Byron y en la pintura como Eugène Delacroix y Joseph Mallord William Turner. Los cuales se les atribuye y son considerados entre los impulsores y los máximos exponentes del romanticismo, cuya influencia alcanzó a otras corrientes a lo largo del siglo XX.

El segundo acontecimiento que cambió la forma de vida de la población europea y que más adelante se extendería por todo el mundo, fue la Revolución Industrial. El cual es un proceso que se inició en el siglo XVIII en Inglaterra, cambiando la forma de vida que se había manejado desde la época del neolítico que estaba basada en la agricultura, la ganadería y la producción artesanal; ya que se sustituyó la fuerza humana y animal por la fuerza mecánica con la aplicación de una serie de innovaciones técnicas y creando maquinarias nuevas, convirtiéndose en procesos más industrializados.

Una de las maquinarias más importantes que se crearon en esta época se llamó “La máquina a vapor” que se utilizaba en varios campos de la vida cotidiana como el siderúrgico, la minería, el transporte, entre otros. Por lo cual, se le atribuye a esta máquina el enormemente desarrollo empresarial, ya que esta hizo que surgieran mejores y nuevas maquinarias con modernos mecanismos; igualmente, esta máquina sería de alguna manera una gran ayuda para el inventor del saxofón en cuanto a su construcción y el posterior desarrollo.

Gracias a estos sucesos que se dieron en la Revolución Industrial, la gente que vivió en esta época en Europa, sufrió un acelerado proceso de urbanización que alteró profundamente las estructuras económicas, sociales, así como también, hubo una transformación en su mentalidad. Por esta razón, como menciona Morell (2016) el fenómeno de industrialización que se dio en esta parte del mundo, hizo que el desarrollo y la construcción de nuevos instrumentos musicales y el mejoramiento de otros, obtenga gran auge, debido también a la gran cantidad de personas dedicadas a la labor de Lutieres, e incluso se dice que en este tiempo, existían mayor número de personas dedicadas a este oficio, que en la actualidad.

Además, otro de los hecho que ayudaron al surgimiento y al perfeccionamiento de las nuevas fábricas dedicadas a la invención de instrumentos y el refinamiento de los ya existentes; fue por

el rápido crecimiento de la población que se dio por las mejoras en el campo de la medicina, ya que se descubrieron nuevas y excelentes técnicas. Como indica Hurtado (2018) “Los grandes elementos que revolucionan la medicina y la cirugía del siglo XIX son: la anestesia antisepsia, asepsia y la hemostasia reglada por pinzas quirúrgicas” que más adelante, los elementos se ampliaron y ayudaron a toda la población de esta época.

Por tal motivo, surgieron una enorme cantidad de creadores e inventores de instrumentos musicales que según Morell (2016) algunos de los más destacados y conocidos fueron:

Ledluy (1806) Lyre-organisée.

Dietz & Segond (1814) Clariarpa.

Dupont (1818) Trompette d’armonie.

Halary (1821) Ophicléide.

C. Sax (1826) Trompa omnitónica.

Alexandre (1838) Piano-concertina.

Adolphe Sax (1840) Saxofón.

Pellerin (1843) Mélophone.

Paperland (1846) Claviola.

Letoulot (1848) Violoclave.

Como se puede observar en la lista anterior, se encuentra el inventor del Saxofón Adolphe Sax y de igual forma, su papá Charles Jhosep Sax quien fue el encargado de encaminar a Adolphe en el oficio como fabricante de instrumentos. Así lo refiere Selmer Paris (2014) “Quiso el destino que, por diferentes circunstancias, su padre Charles Joseph Sax se dedicase a la factura instrumental, llegando a tener un reconocido prestigio. Este hecho marcó que desde su más tierna infancia Adolphe creciera, jugara y aprendiera en este ambiente”

Charles Jhosep Sax y su hijo, vivieron en la ciudad de Dinant-Bélgica, lugar donde desempeñaron su labor como fabricantes de instrumentos, pero Adolphe, dejaría más adelante su tierra natal. Por otro lado, esta región era considerada como la segunda potencia industrial del

mundo, después de Inglaterra. Razón por la cual, la economía de Dinant estaba basada en la explotación del cobre, metal y que como lo mencionan Chautemps, Kientzy y Londeix (1990) eran materiales que se utilizaba para la elaboración de varios instrumentos musicales.

Este fue el contexto en el que se desarrollaría toda la vida del inventor del saxofón “Adolphe Sax” quien nació el 6 de noviembre de 1814. Él, como toda la gente que creció en este periodo se dejó impregnar del carácter romántico, desarrollando así, una actividad llena de búsquedas y experimentos para conseguir la perfección en su quehacer como fabricante de instrumentos con la ayuda de nuevas y mejores maquinarias.



Figura 6. Adolphe Sax. Fuente: Malue Haine en su libro *Adolphe Sax*. Editorial Universidad de Bruselas

Desde niño Adolphe Sax, como mencionan Philip Bate y Wally Horwood (2018); adquirió sus primeros conocimientos sobre la invención, perfección y mejoramiento de instrumentos musicales en el taller de su padre, razón por la cual y en un corto tiempo, desarrolló una grandiosa y excepcional habilidad en este campo con ayuda de otros familiares.

A los doce años de edad aproximadamente, Sax trabajaba en el taller de su padre con las mismas destrezas de un adulto con esta labor, desarrollaba su formación en la práctica musical

recibiendo clases de clarinete, solfeo, canto, armonía y la flauta con prestigiosos profesores de la Real Escuela de música de Bruselas. En cuanto al clarinete, Sax logró recibir clases con Valentin Bender, el prestigioso director del Regimiento de Guías en Bruselas, quien ayudó a que se convirtiera en un gran virtuoso de este instrumento, lo cual produjo que muchos compositores le hicieran dedicatorias de obras como la que le hizo el famoso compositor Kufner (Martínez, 2018).

Más adelante, Adolphe Sax por el acercamiento y familiarización con el clarinete; le permitió observar que este instrumento tenía varias imperfecciones como por ejemplo, la desigualdad del timbre de algunas notas en sus diferentes registros, así como también, la dificultad de realizar ciertos pasajes; por lo cual, él perfeccionó estas fallas presentando así en junio de 1838, un nuevo sistema para el clarinete bajo que ofrecía una mayor precisión para su ejecución, consiguiendo de esta manera una patente de diez años el 1 de julio de este mismo año. Y de esta manera es como el joven Adolphe Sax se da a conocer en el campo de la fabricación de instrumentos musicales (Haine, 1980).

Razón por la cual, algunos saxofonistas que han investigado sobre la creación del saxofón, le atribuyen a este acontecimiento la invención de este instrumento.

Haine (1980) se refiere al respecto: Al tratar de perfeccionar el clarinete bajo, Sax se imaginó la construcción de un instrumento completamente nuevo, pero hay que destacar su enorme parecido del clarinete bajo (equipado con su reflector de sonido) y patentado en Bruselas en 1838; tiene un gran parecido al saxofón.

“Precisamente el perfeccionamiento en el clarinete bajo, cuya patente presentó en 1838, fue el origen del saxofón. Dotándolo de una sonoridad más potente, construyó partes en cobre y lo fabricó con un tubo cónico. Otras teorías menos aceptadas sobre el origen del saxofón, apuntan a un híbrido. Un Ophicleide, instrumento de metal al que Sax adaptó una boquilla de lengüeta simple. Descartamos históricamente que el saxofón tuviese ningún tipo de antecedentes. Surge pues un instrumento novedoso al que nuestro genial inventor dio su nombre añadiendo a su apellido la acepción phone, lo que significa literalmente sonido de Sax” (Selmer Paris, 2014, p.7)

Pero con respecto al nacimiento del saxofón, se hace necesario distinguir entre la fecha de creación, su primera audición en público y la primera patente. Según Haine (1980). La primera audición oficial del saxofón, al parecer se realizó en la Exposición de 1841 en Bruselas, sería tal vez, una presentación semioficial de este instrumento para no perder los beneficios y evitar una divulgación prematura de su invento que no estaba aún patentado. Por otra parte, según el padre de Sax; el saxofón ya lo había creado en 1838 pero es una fecha incierta, ya que en la carta en la que Charles Joseph donde se menciona esta fecha fue parte de una serie de artículos polémicos publicados en el musical de Bélgica en 1847.

Es así como el saxofón apareció por primera vez a mediados del siglo XIX en Bruselas, de la mano de Adolphe Sax, aun cuando la fabricación de instrumentos estaba enfocada en mejorar aspectos como la afinación, una mayor facilidad en la emisión de aire, en la simplificación de las digitaciones y su extensión, etc. cumpliendo así el sueño, que como lo mencionan Chautemps, Kientzy y Londeix (1990) era el de tener un instrumento que por el carácter de su voz se acercase a un instrumento de cuerda, pero con mayor intensidad y fuerza en la proyección del sonido, otra de sus prioridades era que tenga una fácil movilidad como los instrumentos de viento-madera, ya que tendría una idéntica digitación para ambos registros, lo cual lo diferenciaba con los instrumentos como el clarinete y la flauta.



Figura 7. Archivo de la categoría: Sax y su herencia. Fuente: <http://normasapa.com/insercion-de-tablas-y-figuras/>

El nuevo instrumento que como se dijo anteriormente se dio a conocer en 1841; se ejecutó por el mismo Sax y fue un saxofón bajo en Do. Posteriormente, en el año 1842, Adolphe Sax decide trasladarse a la ciudad de París para buscar mejores oportunidades de trabajo y lograr una mayor estabilidad laboral. Dada su situación económica, en varios archivos se sostiene que dicho viaje lo realizó a pie, lo que permite entender su falta de dinero. Ya situado en esta ciudad, y con tan solo 30 francos logra alquilar un pequeño establecimiento que le servía de taller y a la vez de vivienda en la calle Rue Saint George. A pesar de la envidia, celos y odio de sus colegas, el inventor del saxofón demostró su superioridad en esta labor. Al siguiente año ya estaba desarrollando su labor en la fabricación de instrumentos (Selmer Paris, 2014).

Más tarde, gracias a su gran habilidad como lutier, su pequeño taller se convirtió avivadamente en una enorme fábrica, dedicada a la construcción de instrumentos de metal y de madera. En primer lugar, gracias al auge que tuvo Sax, contó con 191 hombres que trabajaban en su empresa en el año 1848; y en segundo lugar, en sus talleres, se construían el 45% de los instrumentos que salían de Francia, siendo exportados a toda Europa en un número que se aproxima a los 20.000 (Morell, 2016). Del mismo modo, el incremento de sus nuevas creaciones, como los saxhorns, saxotrombas y saxofones; se proporcionó por la incorporación y la acogida por parte de las bandas militares.

Lo más importante para Adolphe Sax, era dar a conocer sus nuevos instrumentos, entre ellos, el saxofón y, siendo este, el principal motivo para la construcción de una sala de conciertos en su taller, que con el tiempo adquirió gran reputación. Allí se organizaban conciertos y se congregaban músicos y compositores de varios lugares, que fueron importantes en el siglo XIX, como Meyerbeer, Spontini, Kastner, Berlioz y el general Rumingny. En su taller se realizó uno de los conciertos más importantes en la historia del saxofón, presentando en la sala Hertz, el 3 de febrero de 1842 la primera obra conocida para saxofón en 1844 “el sexteto Canto Sagrado” de Héctor Berlioz, un Himno. (Villafruela). Por otra parte, en este primer concierto según O. Comettant, tal como se citó en Selmer (2014)

“Todos los músicos llevaban ya mucho tiempo en sus puestos y el público se impacientaba cuando A. Sax se presentó con el Saxofón, cada uno después de tocar conjuntamente resaltó las características de su instrumento, el pasaje final de gran importancia había sido confiado al saxofón, tenía una nota larga que Sax mantuvo filando el sonido de manera desmesurada,

inflándola, disminuyéndola y coloreándola con los más delicados matices. Se había olvidado de la digitación de la nota siguiente y estaba ganando tiempo, recordándola justo antes de quedarse sin aire. La intervención terminó con los aplausos del público.” (p.7-8)

De esta manera, Adolphe Sax logra llevar su cometido a la realidad por la enorme popularidad que adquirió en París, ya que hubo muchos músicos que se interesaron en dar a conocer sus nuevos e innovadores instrumentos, llevándolos a diferentes países de Europa. A la par con este acontecimiento, también hubieron varios compositores que comenzaron a incluir el saxofón en la orquestal, uno de los más destacados fue George Kastner, quien utilizó el saxofón bajo en do el 1 de diciembre 1844 en una ópera bíblica en dos actos llamada “Le Dernier Roi de Juda” (Villafruela).

En 1845, gracias al interés de Adolphe Sax por difundir su creación más preciada, presentó una nueva formación instrumental en las Bandas del Ejército Francés, en la cual se incluía el saxofón, junto con otros instrumentos que apenas se estaban dando a conocer. Por otra parte, esta implementación trajo consigo que gran cantidad de fabricantes de instrumentos ubicados en Francia, se opusiera rotundamente a la nueva propuesta realizada por Sax, defendiendo la tradición, que estaba ya establecida hace mucho tiempo atrás (Selmer, 2014). Cabe resaltar, que la oposición estaba encabezada por el director del gimnasio militar Michael Caraffa, quien como observaremos más adelante será uno de los enemigos más grandes del inventor del saxofón.

Pero estos fabricantes, no solamente querían derogar el proyecto presentado por Sax, sino que también, por la envidia que sentían, pretendían llevar a la quiebra sus fábricas, ya que lo miraban como intruso en sus negocios por el prestigio y estatus había alcanzado hasta este momento. A pesar de todas las adversidades puestas por sus enemigos, finalmente Sax consigue implementar la nueva formación en las Bandas del Ejército Francés en 1845, como lo refiere Morell (2016) “En resolución ministerial del 19 de agosto de ese mismo año, los saxofones pasan a formar parte de las bandas militares en Francia. Casi con toda seguridad, este suceso facilitó la difusión del saxofón y su mantenimiento en el tiempo”

Al siguiente año, ocurre otro acontecimiento relevante para la historia del saxofón, puesto que su creador patenta la primera familia de instrumentos de viento llamada “saxofones” la cual, se separó en dos categorías que comprendían siete instrumentos en cada una de las familias. Según Martínez (2018) la primera estaba destinada para las “bandas militares” donde se incluyó

instrumentos en las tonalidades de mi♭ y si♭ que se alternan desde el más agudo, el saxofón sopranino; al instrumento más grave, el saxofón contrabajo. Y la segunda categoría que fue destinada a las orquestas sinfónicas, con instrumentos que tenían las mismas características, pero en diferentes tonalidades, do y fa.

Con esta nueva patente, Adolphe Sax comentó al respecto sobre el 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" (Chautemps, Kientzy y Londeix, 1990, p. 10)

Por otra parte, Sax también tenía la enorme visión de que su principal creación fuera introducida dentro de la orquesta sinfónica clásica, pero a pesar de todo su entusiasmo, desafortunadamente sus esfuerzos fueron en vano y la familia de los saxofones que estaba pensada para este formato, no llegó a aceptarse como él pensaba. Sánchez (2017) menciona que la integración del saxofón como instrumento sinfónico siempre ha sido difícil, ya que la formación orquestal estaba ya muy consolidada a mediados del siglo XIX y fue reacia a admitir nuevos instrumentos. De hecho, las intervenciones del saxofón en la orquesta desde su invención hasta bien entrado el siglo XX han sido consideradas como algo puntual, exótico (...)

Contrario a esto, la familia de saxofones que fue creada para las bandas militares tuvo extraordinaria acogida por parte de estas instituciones, y por la interacción que existía entre las bandas y la gente de varios países de Europa, el instrumento, en estos años, también consiguió gran popularidad y el reconocimiento.

"Aunque el instrumento fue ignorado por los académicos en Alemania, las bandas militares francesas y belgas aprovecharon plenamente las ventajas del instrumento que Sax había diseñado expresamente para ellos. La mayoría de las bandas militares francesas y belgas incorporan al menos un cuarteto de saxofones que comprenden al menos un barítono en mi♭, un tenor en si♭, un alto en mi♭ y un soprano en si♭. Estos cuatro instrumentos han demostrado ser los más populares de todas las creaciones de Sax. El resto de creaciones de Sax, como el

contrabajo en *mi♭* y el bajo en *si♭* por lo general son consideradas poco prácticos debido a su gran tamaño y el sopranino en *mi♭* insuficientemente poderoso. Las bandas militares británicas tienden a incluir como mínimo un saxofón alto y otro tenor.” (Martínez, 2018, p. 8)

Los tiempos de tranquilidad y auge que adquirió Sax en esta época, se acaban de repente, ya que Michael Caraffa uno de sus eternos contrincantes, junto con otros personajes; lograron suprimir el decreto en el que se implantaban los nuevos instrumentos en las bandas militares, reorganizando nuevamente la formación del ejército. Tal acontecimiento se produjo el 21 de marzo de 1848, el cual se extendería por un periodo de seis años. Además, a la mala fortuna de Sax, se le sumaría la pérdida de algunas amistades políticas por la revolución que se desato en el año de 1848 en Europa (Selmer, 2014).

Pero a pesar de los obstáculos puestos por los envidiosos y contradictores de Sax; en 1849 consigue la medalla de oro otorgada en la exposición de la industria francesa por diez instrumentos de metal. Asimismo, recibió el premio “*Mention pour mémoire*” que era el reconocimiento más alto que se les daba a los fabricantes de instrumentos de madera. Por otra parte, en aquellos años también tuvo el privilegio de crear una agrupación musical nombrada: “*Société de La Grande Harmonie*” (Morell, 2016).

Posteriormente, las cosas no marcharían bien para Adolphe Sax, porque a pesar de los éxitos obtenidos en sus talleres, no evito que en 1852 se declara en quiebra con una deuda de 80.000 francos, y como si esto fuera poco, se le detectó cáncer en el labio superior, que posteriormente en 1859, gracias a los avances en la medicina, fue curado con éxito. Más adelante, a esta primera quiebra se le sumarian otras dos más, la segunda se desato en el año de 1873 y la última en 1877 de la cual no se pudo recuperar (Selmer Paris, 2014).

Consecutivamente a la primera quiebra, Adolphe Sax consiguió cambiar de nuevo la formación de las bandas militares, incorporando sus instrumentos en dichas agrupaciones. Esto fue posible, gracias a los cambios políticos que se desarrollaron en Francia en 1854, restaurándose la monarquía. Así lo refiere Morell (2016)

“Debido a los cambios políticos Sax pasa otra vez al primer plano y organiza las bandas introduciendo de nuevo sus instrumentos. En esta ocasión el número de componentes de la banda de infantería pasa de los 50 que tenía en las dos anteriores reorganizaciones a 57, y esto

le permite incrementar la cuerda de su instrumento estrella, el saxofón. En su anterior plantilla sólo puso dos saxofones, en cambio en la plantilla actual llega a los 8 elementos, con lo que la riqueza sonora y tímbrica se ve claramente favorecida. La plantilla queda así: 2 flautas - 4 requintos - 8 clarinetes en sib - 2 oboes - 2 saxofones sopranos - 2 altos - 2 tenores - 2 saxofones barítonos - 2 cornetas de pistones o cilindros - 4 trompetas de cilindros - 4 trombones (uno bajo) - 2 saxhorns - soprano en mib - 2 contralto en sib - 3 saxotrombas en mib - 2 saxhorns barítonos en sib - 4 bajo en sib - 2 contrabajo en mib - 2 en sib - 1 bombo - 1 caja - 2 pares de timbales - 2 tambores - Total 57 componentes.” (p.35)

Cinco años más adelante, por el auge que tuvo el saxofón y la propagación de este instrumento en Europa; logró de esta manera, introducirse en las distintas academias musicales:

“(…) 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 Demersseman. 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).” (Villafruela, p.2)

Estas son algunas de las razones para que Adolphe Sax registrara una segunda patente, en la cual se hace algunas transformaciones importantes a la familia de los saxofones, que apuntan a tener una mayor extensión en el registro grave y agudo, aproximando su extensión a los clarinetes. Para ello tuvo que alargar el cuerpo del instrumento, también se construyeron saxofones de pistones o de pistones y llaves. Otra de las mejoras que tuvo el Saxofón fue el perfeccionamiento de su mecanismo, consiguiendo así la fácil digitación con mejor afinación en algunas notas (Chautemps, Kientzy y Londeix, 1990).

En 1870, la cátedra de saxofón fue cerrada en el Conservatorio de París, dadas a las circunstancias económicas y algunas reclamaciones de Ambroise Thomas, quien en ese entonces era el Director de aquella institución. Pero en los años que este instrumento estuvo activo en la academia, Adolphe Sax también impartía clases particulares para las personas interesadas en su más reciente creación, logrando formar grandes intérpretes, como por ejemplo Mayeur quien fue

uno de sus más grandes e importantes discípulos, ya que en 1867 publica su *Gran méthode complete des Saxophones* (Selmer Paris, 2014).

El principal detrimento que se observó por la clausura de la cátedra de saxofón en el Conservatorio de Paris, fue no dejar que el instrumento se desarrolle fervorosamente, debido a que en esta época, no tuvo grandes virtuosos. Como es conocido a lo largo de la historia, cualquier instrumento sea de viento madera, viento metal o percusión, jamás se podrá imponer en la academia, escenarios, grupos musicales etc. sino cuenta con numerosos instrumentistas que lo propaguen. Otro hecho que deja ver este detrimento, es la escasez de obras que se encontraban entre los años de 1905 y 1930, en parte, por lo mencionado anteriormente y por la falta de interés de los músicos compositores (Chautemps, Kientzy y Londeix, 1990).

Todos estos antecedentes permiten entender la grave situación y el desaliento en el que estaba sometido Sax. Para empeorar las cosas, sus talleres siguieron trabajando a grandes pérdidas y por este motivo, el 6 de agosto de 1873 se declara la segunda quiebra. Para este tiempo y en años posteriores, se fue notando el deterioro y el detrimento de todas las fábricas, además, paso de tener numerosos obreros a solo 24 de ellos. Más adelante, las cosas no marcharían bien y la situación económica de Adolphe Sax, no daba señales de mejorar, ya que se le realizaron varias demandas por parte de la sociedad de compositores y editores de música, por organizar conciertos sin pagar los derechos de autor que le correspondía a cada músico creador. Razón por la cual, se declara su tercera quiebra, el 14 de mayo de 1877 (Selmer Paris, 2014).

Por otra parte, a pesar de sus reiterados logros que se dieron en las exposiciones de Paris en los años 1844, 1849, 1855, 1863, 1867; Sax no pudo participar en la Exposición Universal Internacional de Paris realizada en 1878, por razones financieras. Pero por este hecho, él protestó fuertemente al ministro de ese entonces:

“¿No es particularmente injusto para mí –escribió-, a quien la fabricación de instrumentos le debe la mayoría de los productos que lo sostiene hoy, y que figuran en los catálogos de fabricantes de todos los países, que yo no pueda exponer mis trabajos? ¿No es asimismo lamentable, desde el punto de vista del gran esplendor de esta sección de la industria en Francia, que no pueda exponer mis nuevos inventos? Finalmente, ¿no será desastroso para mis intereses que mi ausencia en esta gran manifestación industrial pueda hacer creer que yo o mi

casa hayamos dejado de producir?” (Porcile. F, tal como se citó en Chautemps, Kientzy y Londeix, 1990, p. 14-15)

Pero la resistencia que tenía Adolphe Sax, fue siempre una constante, con su espíritu intacto de descubridor, innovador, inventor, logra crear además de instrumentos musicales, un aparato de alquitrán, de creosota u otras materias, con el fin de purificar el aire con los vapores que estos materiales liberaban principalmente en los hospitales, pero también en entidades públicas, esto lo realiza en 1862. Otro de sus aportes fue la construcción de salas de concierto, patentando en 1886 un proyecto que se caracterizaba porque éstas fueran de forma ovoide, el cual inspira a Richard Wagner para la construcción de su teatro Bayreuth. Estos fueron algunos de sus inventos más destacados dentro de muchos otros (Maffiold Duran y Villamizar Rangel, 2004).

El 27 de noviembre de 1880, se muestra una nueva patente para la familia de los saxofones, incorporando entonces, el saxofón contralto en mi bemol (conocido hoy en día como saxofón alto). Este instrumento se destacó entre los otros, porque tener el tono propicio que necesitan las bandas militares, razón por la cual, sería el más difundido en toda Europa y las características de su voz, eran parecidas a la viola en el cuarteto de cuerdas. De igual forma, en esta patente, se hizo la principal mejora a la más importante creación de Sax, que consistía en agregar otras llaves para posibilitar una tesitura más amplia, para ello, también se alargó el cuerpo del instrumento, ganando dos semitonos en la parte grave (si bemol y la), y dos semitonos en la parte aguda (fa# y sol) (Haine, 1980).

Para 1886, la realidad de Adolphe Sax era lamentable, ya que solo su hijo Adolphe-Eduard, quien fue director de la fanfarria de la Opera de Paris desde 1881; era el encargado de trabajar en los talleres de su padre y más adelante se haría cargo del negocio familiar. Finalmente, Sax muere el 7 de febrero 1894, en la ruina total y solo, en gran parte, por el agotamiento que tuvo a lo largo de su vida por su trabajo y la envidia de sus principales contrincantes dedicados a la labor de fabricantes de instrumentos. En el año 1929, las fábricas que fueron una herencia familiar, se vendieron a la marca Selmer por el hijo de Adolphe Sax (Selmer Paris, 2014).

Además y como si esto no fuera poco, en esta época la principal creación de Sax (el saxofón) quedó relegado al olvido, así lo mencionan Chautemps, Kientzy y Londeix, (1990)

“A finales del siglo XIX los saxofones siguieron siendo utilizados en Francia, tanto en las músicas militares como en las bandas, pero muy raramente en otro tipo de formación instrumental. Hacia 1914 se encontraban saxofones sacados a subasta o vendidos a menudo por el solo precio del cobre en los mercados de chatarra (lo que en 1918 sería una ganga para los músicos norteamericanos desembarcados en Francia con las tropas aliadas). Al final de la guerra, más de dos tercios de la mano de obra francesa especializada en la fabricación de instrumentos habían desaparecido.” (p.20)

Pero a pesar de todas las adversidades tenidas a lo largo de su extenuante vida, el gran inventor de instrumentos, Adolphe Sax fue el más prolífico y genial de los creadores de aquellos tiempos en todo el mundo, sumando a su acervo al menos unas 46 invenciones, así como un sinnúmero de perfeccionamientos de variedad de instrumentos musicales, que podrían ser objeto de una nueva pesquisa más profunda, lo cual rebasa el objeto de estudio de este trabajo (Morell, 2016).

El saxofón después de varios años dejado en el abandono, vuelve a tomar de nuevo fuerza para quedarse para siempre, gracias a una nueva corriente artística llamada el art nouveau y más fuertemente con la aparición del jazz, siendo en este campo donde se desarrollaría este instrumento. También los saxofones se introducirían en las orquestas de baile dando como resultado una gran demanda en la fabricación, así comienza su expansión y fabricación por todas partes del mundo.

Principales saxofonistas, la enseñanza y primeros métodos del saxofón

El primer profesor de saxofón fue, lógicamente, su creador, Adolphe Sax, quien como se mencionó anteriormente, también fue el primero en interpretarlo frente al público en Bruselas y más adelante en el Conservatorio de París. Por otra parte, dada la importancia y la acogida del instrumento en el contexto de las bandas militares en Francia, surge la necesidad de su enseñanza en estas instituciones. Sin embargo, motivos alejados de la cuestión musical como el incumplimiento de los requisitos necesarios para ser profesor de saxofón en las bandas militares como la nacionalidad, Sax no puede ejercer la labor de docente y por este motivo, las clases de este instrumento en las agrupaciones militares fueron encargadas en un principio a Jean Francois Barthéthemy Kocken (1801 – 1875). Es importante destacar de este personaje, la realización de un método para saxofón publicado en 1846, el “Méthode complète pour 19 saxophone”.

Asimismo, George Kastner (1810 – 1867) al igual que su colega, desempeñó la docencia en este instrumento y fue compositor, razón por la cual, escribió el primer método para saxofón, un año antes que Kocken; llamado el “Méthode complete et raisonnée de saxophone”. Entre los muchos instrumentistas que fueron profesores de saxofón en las bandas militares se encuentran Arban, Lecomte y Dantonet (Morell, 2016).

En otro orden de ideas, el primer método completo para saxofón que se conoció en este tiempo fue el “Méthode compléte des saxophones” que lo realizó el Hyacinthe Klose (1808-1880) profesor de clarinete en el Conservatorio de París desde 1838 hasta el año de 1868 y es hoy en día, uno de los instrumentistas más reconocidos por sus grandiosos y variados métodos que escribió para este instrumento (el saxofón).

Ahora bien, si hubo saxofonistas que se dedicaron a la enseñanza y a la creación de métodos para facilitar su labor, más adelante también surgieron grandes intérpretes que se destacaron por llevar al saxofón al campo de los conciertos, como instrumento solista, dedicando gran parte de su vida a la búsqueda y exploración de este genial instrumento, convirtiéndose así en los primeros intérpretes, trascendiendo en la historia. Este es el caso de Elise Hall, quien nació en Francia en 1853, y su principal papel en la historia del saxofón estuvo marcada por impulsar la creación de obras originales para el instrumento a cargo de compositores de su época.

Ella, desde su niñez vivió en Estados Unidos, pero su corazón y valores artísticos franceses nunca desaparecieron. Por otro lado, estuvo casada con el médico norteamericano, Richar Hall, que gracias a su trabajo, le diagnosticó una enfermedad auditiva a su esposa, y por lo cual le aconsejó tocar un instrumento de viento para sobrellevar y mejorar su condición. De esta manera, decidió a sus 47 años de edad, aprender a interpretar el saxofón, instrumento que en esos momentos estaba de moda en este país (Villafruela).

En 1897, Elise Hall quedó viuda, por lo que decide dedicarle gran cantidad de su tiempo, ímpetu y riqueza al Club Orquestal ubicado en la ciudad de Boston, fundado y dirigido por ella. Además, fue en este lugar donde el saxofón lograría difundirse por todas las regiones de EEUU, ya que las orquestas que se presentaban en el escenario, en cada una de sus presentaciones, tocaban música francesa y además, estrenaban nuevas obras para este instrumento, donde Elise era casi siempre solista (Chautemps, Kientzy y Londeix, 1990).

Para lograr que los conciertos adquirieran en cada una de las presentaciones nuevas y diferentes obras, Elise Hall encargó la creación de estas a un gran número de compositores, enriqueciendo así, todos sus programas. Villafruela se refiere al respecto “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.” (p.2)

Al mismo tiempo de tocar en su Club, Elise en el año 1904 logra presentarse en París donde interpretó la Coral Variada, del compositor Vincent D’Indy obra encargada un año antes. La afamada intérprete, a causa de una hemorragia cerebral murió en 1924, pero antes de su muerte tuvo la satisfacción de poder escuchar una orquesta de saxofones en Boston por Abdon Laus (Chautemps, Kientzy y Londeix, 1990).

En Europa, dos grandes virtuosos Marcel Mule y Sigurd Rascher. Quienes tomaron como principal misión en el desarrollo del saxofón, ponderar este instrumento en el ámbito clásico.

Marcel Mule nació el 24 de junio de 1901 en Aube, Normandía, cinco años más tarde, por cuestiones laborales, su padre decide trasladarse con su familia a otro lugar de Normandía, Beumont-le-Roger. Su padre además de su trabajo como contable en una fábrica de cordones, también era músico y se desempeñaba como director de la banda de música de su ciudad, tocaba el saxofón y daba clases de música. Cuando Marcel tenía 7 años lo encaminó a la música enseñándole a interpretar el saxofón, instrumento en el cual demostró un gran talento; su padre, observó sus capacidades musicales y consiguió que Marcel, a la edad de 9 años comenzara a estudiar violín y más adelante piano. Pero por su amor al saxofón nunca dejó de estudiar este instrumento (Adolphesax, 2018).

En 1921, Marcel Mule se establece en París por un llamado que le hizo el 5° regimiento de infantería, por sus aprendizajes musicales se integró a la banda militar, asimismo para esta época, comenzó a estudiar con el violinista Gabriel Willaume, quien ejerció una enorme influencia en su desarrollo musical, también estudió historia de la música con el profesor del Conservatorio de París, George Caussade, de quien recibió sus principales cimientos que le ayudarían a la interpretación musical (Chautemps, Kientzy y Londeix, 1990).

En la década de 1920, comenzó el auge del Jazz y la propagación por varias partes del mundo, por lo cual, Marcel Mule logró acercarse a este nuevo y diferente estilo de música en los clubes nocturnos de París, además, su inicio también se dio por las dificultades económicas en la que se encontraba en esos momentos, ingresando de esta manera a los diversos grupos que se presentaban en estos clubes, pero por desgracia no fue aceptado por los músicos que interpretaban el género. Gracias al contacto que tuvo con el Jazz, conoció el vibrato que era utilizado dentro de este estilo musical por la gran mayoría de los saxofonistas. Por otra parte, Mule fue integrante de varias y reconocidas orquestas de baile, en las cuáles, del mismo modo que en el Jazz, hacían uso del vibrato una elemento musical que se estaba introduciendo en algunos tipos de música popular (Adolphesax, 2018).

Es en este punto, donde Marcel Mule observó el enorme potencial y la gran versatilidad que poseía el saxofón, por lo que comienza a experimentar diferentes sonoridades y herramientas que se utilizaban en otros tipos de música. Uno de las herramientas que más exploró Mule fue el vibrato, llegando a crear su propio estilo de vibrato e introduciéndolo dentro de la escuela clásica del saxofón y que más adelante se convertiría en el rasgo más característico de escuela Francesa.

“Tanto en el teatro como en las orquestas sinfónicas, Marcel acostumbraba a tocar sin utilizar el vibrato (que, al contrario, si usaba en las orquestas de baile), hasta el día en que, durante la temporada de 1928-1929, Édouard l’Enfant, compositor del ballet Evolución, le pido tocar el solo con el vibrato que había oído en el jazz. Reticente de antemano, Mule acabo por aceptar animado por el éxito de su interpretación y el animado por los músicos de la orquesta. A sus treinta y cuatro años dio su primer concierto como solista. Fue en los conciertos de Padeloup bajo la dirección de Albert Wolf, interpretando la primera audición del Concierto de Pierre Vellones.” (Chautemps, Kientzy y Londeix, 1990, p.22)

El año cumbre para Marcel Mule, se dice que fue por 1923 por ser el primero en el concurso de las audiciones para “La musique de la Garde Republicaine” entre doce participantes que ejecutaban el saxofón. Además, para esta época y a sus 21 años, logró ingresar a la Garde Republicaine, ocupando esta posición durante 13 años y poco tiempo después reemplazó a Francois Combelle, quien en un comienzo fue el único saxofonista de la Garde y por quien Mule sentía gran aprecio. En contraste, en estos años también se desempeñó como músico solista interpretando el saxofón y tocando por casi toda Francia (Adolphesax, 2018).

En otro orden de ideas, así como dejó establecido el vibrato en la escuela clásica francesa del saxofón, a Marcel Mule también se le atribuye la creación en 1929 del primer cuarteto de saxofones “Cuarteto de la Guardia Republicana”; este cuarteto, tuvo gran fama por varios países de Europa, ofreciendo conciertos en Francia, Bélgica, Italia, etc. El gran desarrollo musical y el reconocimiento que obtuvo este nuevo proyecto musical, despertó el interés de grandes compositores como Glazunov, Rivier, Absil, Bozza, Desenclos y Dubois escribiendo obras para este tipo de formato. Por otro lado, este cuarteto con el pasar del tiempo renovarían sus primeros integrantes y su nombre, llamándose posteriormente el Cuarteto Marcel (Pedroso, 2015).

Ya en 1942, el director del Conservatorio de París, Claude Delvincourt, decidió nuevamente implantar la cátedra de saxofón, estableciendo como profesor a Marcel Mule, quien según la historia, es el segundo docente después de su creador Adolphe Sax en llegar a este cargo. En ese momento, su virtuosismo era conocido en todo el mundo y con esto logró desarrollar una formidable carrera como pedagogo de este instrumento, dejando notar su enorme versatilidad.

“(…) Marcel Mule, apellidado “El Padre del saxofón clásico” fue quien más incidió y condicionó a todos los compositores de su tiempo, para ampliar el repertorio concertístico de saxofón. El espectacular aumento de obras específicas para saxofón, escritas por muchos de los mejores compositores de su tiempo, trajo como consecuencia la necesidad de formar mejores intérpretes, ya que las obras escritas requerían cada vez más un mayor dominio técnico y expresivo de los profesionales del instrumento” (Morell, 2016, p.81)

Como se puede notar, el legado de mayor importancia que dejó Marcel Mule durante toda la carrera como músico, fue en primer lugar, la cimentación de la escuela del saxofón clásico en Francia que más adelante se extendió casi por todo el mundo; en segundo lugar, creó y dejó varios métodos para la enseñanza de su instrumento, los cuales, se conservan hasta hoy en día por las distintas academias clásicas; para finalizar, por su recorrido como solista, Mule consiguió que importantes y destacados compositores de la época, se interesen en este reciente instrumento, creando así, numerosas obras en las que se puede observar la gran versatilidad y las posibilidades sonoras del saxofón. Por este motivo, llevaron a que el instrumento conquiste nuevos escenarios como solista.

Durante la reciente historia del saxofón, se puede apreciar que el instrumento ha estado en constante evolución desde su creación hasta esta época, gracias a los intérpretes que siempre

están en la continua búsqueda y experimentación que hoy por hoy, es más desarrollada. Por otro lado, la paleta de posibilidades sonoras que tuvo el saxofón en el siglo XIX, se ha ampliado considerablemente, siendo este instrumento, el mejor medio para que los compositores expresen infinidad de emociones que están acordes a esta época. Las obras *Tráfico Sax* y *Chiminigagua* del compositor nariñense Ferney Lucero, son claros ejemplos de lo mencionado anteriormente, como se apreciará más adelante.

Las técnicas extendidas en el saxofón

En la historia del saxofón, se puede evidenciar una compleja trama de acontecimientos que dieron paso a que el instrumento se difundiera por todo el mundo y además, pasara de ser un instrumento acompañante en las bandas militares a ser instrumento solista, pero cabe destacar que el saxofón, desde aquella época a la actual, no ha logrado incorporarse en la formación de la orquestal estándar. Por este motivo, a principios del siglo XX, llevó a conquistar nuevos campos en la música popular, teniendo gran acogida en géneros como el jazz, vaudeville, la música ligera; permitiendo también, que sus intérpretes tengan mayor libertad en cuanto al descubrimiento de nuevas maneras de producir el sonido. Todas estas innovaciones y revolucionarias herramientas que estaba adquiriendo el saxofón en cuanto a su sonido, en un comienzo no fue tan aceptado por la mayoría de los instrumentistas clásicos, ya que decían que estas técnicas eran inapropiadas, e incluso vulgares.

“El impulso que tomó el saxofón a mediados del siglo XX como un instrumento concertante ha sido aprovechado por los compositores en la música contemporánea. Es en este contexto donde el saxofón ha mostrado todas sus cualidades acústicas, amoldándose eficazmente a estos nuevos estilos musicales y en donde ha desarrollado una gran variedad de nuevas sonoridades” (Espitia, 2015, p.6)

Las nuevas herramientas sonoras manejadas en la mayoría de instrumentos de viento, diferentes a las usuales, las cuales se han encontrado gracias a la búsqueda incansable de los instrumentistas, mayormente en la época actual; se designan como las técnicas extendidas que en conclusión y como refiere Murphy (2013) “(...) “Extended techniques” is a term that refers to any sounds, colors, or performance requirements that explore beyond the standard parameters of the instrument. (...)” (p.4)

En otro orden de ideas y como mencionamos anteriormente, Marcel Mule se le conoce como el padre del saxofón clásico, ya que creó su propia academia en París la "Escuela francesa", logrando en el instrumento, un tono cálido y redondeado que era diferente a lo trabajado y ejecutado en su época. Además, la consolidación del vibrato y articulación, fueron algunos de los resultados obtenidos por su dedicación, investigación, curiosidad que despertó en el saxofón. Pero la academia que contrasta a la escuela de Mule, sería la creada por Sigurd Rascher, saxofonista estadounidense nacido en Alemania, él fue quien exploró los nuevos sonidos que surgieron a partir de las músicas populares, utilizando así, estos efectos de sonido en sus conciertos a principios y mediados del siglo XX. Uno de sus principales aportes en cuanto a las técnicas extendidas, se centró en la ampliación del registro ascendente del saxofón, extendiendo el registro a casi cuatro octavas que para ese tiempo solo constaba de dos octavas y media (Taylor, 2012).

Por este motivo, según Rennie (2018) estos hechos llevaron a que Rascher se convirtiera en el principal responsable de la creación de más de 140 obras que utilizaban diversas técnicas que para la época eran nuevas, como por ejemplo lengua de palma, la lengua del aleteo y las notas del registro altísimo, esta última su principal exploración.

Otro de los importantes saxofonistas que se concentraron en estudiar estas nuevas técnicas en el saxofón, fue Jean-Marie Londeix quien curiosamente se le conoció por ser alumno de Marcel Mule, por ello, Londeix en la primera etapa de su carrera como profesor, estuvo dedicado a la enseñanza e interpretación con los conocimientos aprendidos en la escuela de Mule. Pero gracias a un viaje realizado a Estados Unidos, observó que la gran mayoría de saxofonistas norteamericanos utilizaban técnicas y herramientas sonoras diferentes, en obras que tenían un lenguaje inexplorado por Londeix y la gran mayoría de intérpretes del instrumento en Europa. Lo cual, en su regreso a Francia, se decidió a la práctica y la enseñanza de todas las nuevas técnicas aprendidas en las academias de este país, enfocando sus actividades a la proliferación de repertorio contemporáneo y que estuviera a la vanguardia en el saxofón (Taylor, 2012).

Por el acercamiento del investigador de este trabajo con la práctica del saxofón, se puede afirmar, que uno de los más importantes libros sobre las técnicas extendidas del saxofón es el de Londeix, ¡llamado Hello! Sax ou Paramètres, el cual permite tener algunas bases pedagógicas para la práctica de las técnicas extendidas de saxofón, pero en mayor medida, durante el texto se

hace una descripción de cada técnica. Dejando el camino abierto para que nuevos intérpretes de este instrumento hagan pesquisas sobre estas nuevas herramientas.

“The earliest useful discussion of the extended capabilities of the saxophone is Jean-Marie Londeix’s Hello! Mr. Sax or Parameters of the Saxophone. This text is a valuable survey of the variety of sounds and styles available on the saxophone. It is a text that is of equal importance to the performer and composer. For all its strengths, Hello? Mr. Sax... does not contain any studies for the performer. Rather, it points the performer in the direction of repertoire to examine. This is not to be regarded as a weakness of the text: Londeix makes no claims that it is a complete pedagogical work – it is merely a description of what is available. For twenty-one years, saxophonists and composers relied primarily on this document for guidance, instruction, and advice (...).” (Murphy, 2013, p.1-2)

Por otro lado, una de las primeras creaciones que utiliza un abanico amplio de posibilidades en cuanto a nuevas sonoridades, es la Sonata para Saxofón alto y Piano de Edison Denisov en el Segundo Congreso Mundial del Saxofón en Chicago. En esta composición Denisov emplea este nuevo lenguaje expresivo contemporáneo, con el uso de microintervalos, multifónicos, glissandos, frulatos, entre otros (Gumbao, 2016).

A partir de este momento, tanto compositores como intérpretes empiezan a manejar las enormes posibilidades y riquezas sonoras que ofrece el saxofón, lo cual ha hecho que el instrumento adquiera una evolución constante y de acuerdo con esta apoca. Por ello, es en la música contemporánea donde el saxofón se ha destacado y se ha convertido en uno de los más importantes instrumentos que exploran este campo (Espitia, 2015). Actualmente y entrando en detalle en el objetivo de esta investigación, un ejemplo claro que permite apreciar más a fondo el manejo de las técnicas extendidas en el saxofón es el compositor Ferney Lucero, en sus obras *Tráfico Sax* y *Chiminigagua*, las cuales serán analizadas más adelante.

De igual manera, estas composiciones dejan ver que tanto interprete y compositor son indispensables para la creación de composiciones de este tipo y su posterior divulgación.

“Es en la música contemporánea el ámbito en el que el saxofón ha sido explorado acústicamente como nunca antes, por compositores e intérpretes. El saxofón es un instrumento capaz de realizar gran variedad de efectos, sonidos difusos, estridentes, toscos.

Con dinámicas extremas que puede contrastar con sonoridades dulces, suaves y pianos imperceptibles” (Espitia, 2015, p.7).

Además, en esta época existe un gran número de estas técnicas en el saxofón que son empleadas por los compositores e intérpretes en la creación de sus obras, de las cuales en este escrito solo se mencionaran las más importantes y las que se usa con mayor frecuencia el compositor Ferney Lucero en sus obras *Tráfico Sax* y *Chiminigagua*.

Uno de los motivos principales que llevó al autor de este trabajo en dar a conocer sobre algunas técnicas extendías, es que los lectores de este trabajo entiendan con mayor facilidad las herramientas y el abanico de posibilidades que fueron aprovechados a la hora de la creación de estas piezas; esto cuando se realice el análisis musical formal. Algunos de los nuevos recursos sonoros que se encuentran en saxofón son:

El tracto vocal o Voicing

Esta técnica es llamada así en la escuela norteamericana y se define como la capacidad de manipular y tener conciencia de los músculos y de los tejidos blandos en la cavidad oral y tracto vocal. Estas es una técnica que no es exclusiva del saxofón ya que la pronunciación de las vocales en el habla cotidiana requiere el uso de los mismos músculos (Murphy, 2013).

El uso y aplicación del Voicing en el saxofón permite la manipulación del sonido, el color del timbre, el control de la entonación, también facilita enormemente la producción del sonido en el registro altísimo; y lo principal, proporciona un mayor control de todo el saxofón. La mayoría de obras contemporáneas utilizan esta técnica para lograr realizar distintos efectos que genera el Voicing como, por ejemplo, el glissando que se acercan mayormente a los hechos por la voz humanas y vibratos con ondulaciones más prolongadas.

Según el doctor en saxofón Javier Ocampo, una de las obras que utiliza esta técnica es el Monologo en tiempo de joropo del compositor colombiano Carlos Gonzalo Guzmán como se observa en la siguiente figura, en este fragmento se trata de imitar el canto de los campesinos llaneros cuando salen a hacer sus labores diarias.

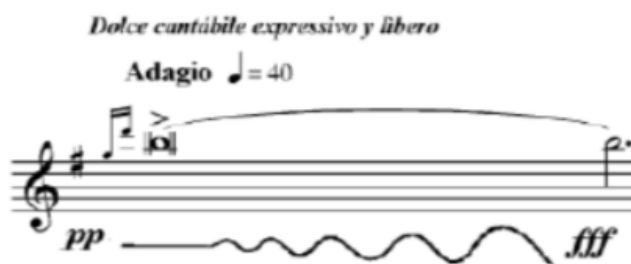


Figura 8. Compas 1 de la obra el Monologo en tiempo de joropo.
Fuente: Análisis interpretativo sobre Monologo en tiempo de joropo de Carlos Guzmán. (2013).

Altissimo

Una de primeras modificaciones de la técnica en el repertorio de saxofón es la ampliación del rango ascendente del instrumento. Se cree que gracias a las producciones de saxofones con una llave extra permitía a los intérpretes tocar la nota F# 6, esto sucedió en la década de 1950 con la llegada del modelo 'Mark VI' de Selmer. Como dijimos anteriormente uno de los saxofonistas más importantes y pionero en utilizar esta técnica fue Sigurd Rascher, lo que llevó a la publicación de su libro Top Tones el cual presentó a los saxofonistas, considerada como la primera metodología completa mediante la cual se podría alcanzar este rango extendido (Harrison, 2012).

Las notas que superan el registro normal del saxofón del Fa#6 en adelante, son:

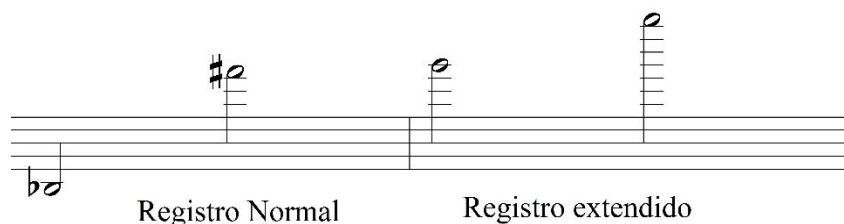


Figura 9. Registro extendido del saxofón

Algunas de las composiciones que utilizan esta técnica extendida y las que se destacan en el repertorio del saxofón son: la Ballade de Frank Martin, Concerto de Ingolf Dahl, Konsert de Lars-Erik Larsson y, quizás notoriamente en el Concertino da Camera de Jacques Ibert se incluye mucho en el registro altísimo en gran parte por solicitud de Rascher.

Articulación de doble y triple estacato

Esta técnica ha sido indispensable para los flautistas y muchos músicos de bronce; sin embargo, esta herramienta es más compleja de realizar en instrumentos de la familia de lengüeta simple, debido a que dicha lengüeta, descansa dentro de la cavidad oral cuando se toca el instrumento. La técnica consiste en dar una mayor velocidad a las articulaciones. Sin embargo, este tipo de articulaciones no son nuevas en el saxofón. Rudy Wiedoeft, fue muy conocido por su habilidad para el doble estacato, escribió uno de los primeros recursos pedagógicos para este tipo de articulación, en el que expresa que se pueden hacer hasta 208 latidos por minuto (Taylor, 2012).

Hay muchas maneras de lograr la lengua múltiple, varios métodos y autores utilizan diversas sílabas como por ejemplo tah-kah, dah-gah, tuh-kit y duh-git, la primera sílaba se la hace con la lengua (tah) y la segunda con un golpe de aire junto a la sílaba (kah). En la literatura del saxofón hay muy pocos escritos que enfatizan esta técnica, pero según Patrick Murphy uno de los más importantes y más valiosos recursos es probablemente el de Jean-Denis Michat. Este texto de Michat enfatiza en que hay muchas maneras estilos de hacer la doble lengüeta dependiendo del registro en el saxofón: "dg-dg" es para el rango medio (G4 a C6), "tk-tk" para el rango inferior (debajo de G4), y "dy-dy" para el rango superior del saxofón (por encima de C6). Esto se hace

con el fin de tener mayor rendimiento y que no se pierda estabilidad en el sonido en cualquier parte del registro (Murphy, 2013).

Lengua vibratoria (Growl)

Esta técnica está diseñada para interrumpir el flujo de aire antes de entrar en la boquilla agregando una perturbación rítmica que se nota cuando se emite el sonido a través en este caso el saxofón. Existen dos formas de producir este efecto: la primera es haciendo vibrar la punta de la lengua contra el paladar como si se estuviera pronunciando una 'rrr', y el segundo se produce vibrando el paladar blando contra la parte posterior de la garganta. Esta técnica para algunas personas les resulta difícil, o incluso imposible, producir el efecto con la lengua, por lo que deben confiar en el segundo método de producción, pero produce un sonido más débil en cuanto a dinámica que el primer método. En el repertorio del saxofón el Growl se lo puede encontrar en la Sonata de Denisov para Alto Saxophone y Piano (1973), donde el compositor usa este efecto especialmente en la parte inferior del registro de este instrumento, otro ejemplo es la Improvisación 1, de Ryo Noda. En la actualidad se tienen variedad de obras donde los compositores adicionan este tipo de efectos (Harrison, 2012).

Multifónicos

Este efecto se refiere a la ejecución simultánea de múltiples sonidos a la vez como formando un acorde en un instrumento armónico como el piano. Los multifónicos a menudo se logran mediante el uso de digitaciones especiales que se han desarrollado a través del tiempo por saxofonistas, sin embargo, también se pueden obtener cantando con la voz en el instrumento mientras se reproduce uno o varios sonidos. Cada multifónico se debe tratar como una herramienta separada y única ya que estas producen colores en el sonido que son diferentes, por eso para cada uno de estos efectos se tiene su propia digitación (Murphy, 2013).

Como lo menciona (Taylor, 2012, p.19):

“All woodwind instruments are capable of producing multiphonics, or complex sounds consisting of more than one tone. Saxophonists, and indeed, all woodwind players, can produce multiphonics on their instruments in two ways: by playing a note while singing, or by using a special fingering and adjusting the embouchure, throat or air flow. The saxophone family possesses an extremely rich palette of multiphonic sounds from which to draw, and

numerous composers have used these sounds in their compositions, especially since Denisov's aforementioned Sonate."

Golpe de lengua (Slap Tonguin)

Esta técnica consiste en usar la lengua para succionar la lengüeta, buscando que abruptamente se expanda lejos de la boquilla logrando así crear un sonido de percusión, cuando la lengüeta golpea los rieles de la boquilla a la hora de volver a su posición original. Según Harrison, (2012). El saxofonista puede hacer ejecutar esta técnica, colocando la lengua plana contra la lengüeta y posteriormente la lengua se la ubica en posición cóncava contra la lengüeta. Al lograr esto se causa un pequeño vacío entre la lengüeta y la boquilla, de modo que cuando esta se separa de la boquilla, la lengua sigue el mismo curso de la lengüeta hasta que se rompe la absorción. Las propiedades elásticas que tiene la lengüeta hacen que retroceda y, por lo tanto, se crea este "golpe".

En la actualidad por el interés de muchos saxofonistas se han encontrado y existen numerosos tipos de efectos que tienen que ver con el slap, pero los dos más comunes son el slap abierto y cerrado. El primero de ellos se conoce así debido a que tiene una clara resonancia después del ataque inicial, además de que se necesita abrir toda la mandíbula para succionar con mayor fuerza la lengüeta y el segundo tipo de slap es el que tiene poco o ningún tipo de sonido (Taylor, 2012).

Estas son algunas de las principales técnicas extendidas en el saxofón que son utilizadas por compositores de esta época en diferentes partes del mundo. Por esta razón, el sin número de obras escritas en la actualidad para saxofón; emplean las técnicas extendidas como parte del lenguaje musical. Estas técnicas se convierten en elementos sonoros de gran valor expresivo dentro de las composiciones, las cuales son parte fundamental en la música contemporánea para saxofón.

En Colombia los compositores, también dejan ver su enorme interés por las herramientas sonoras que ofrece saxofón, utilizando este instrumento con mayor frecuencia en sus obras. Esto ha generado que el saxofón se destaque como solista por su versatilidad a la hora de ser ejecutado, ya que puede realizar al mismo tiempo melodías acompañadas con ritmo, otras melodías, armonía etc.

Según Espitia, (2015, p.1-2). “En Colombia en el 2014, he documentado la creación y estreno de dos obras para el instrumento, estas son: Tráfico Sax para saxofón alto solo de Ferney Lucero Calvachi y Vivencias para dos saxofones altos y cajón peruano de Johnny Pasos Villa. Ambos compositores emplean las técnicas extendidas como parte de la sonoridad y de la expresión en estas obras” (...)

Análisis formal de las obras para saxofón *Chiminigagua* y *Tráfico Sax*

Obra para saxofón *Chiminigagua*

Instrumentación.

La obra *Chiminigagua* del compositor Ferney Lucero, utiliza varios instrumentos musicales, el principal de ellos, es el saxofón instrumento de viento, al que anteriormente dedicamos todo un capítulo; por otra parte, también en esta composición musical, se recurren a instrumentos acompañantes, en este caso de percusión que generalmente son aquellos que emiten su sonido al ser golpeados, sacudidos o raspados.

El primero es el Glockenspiel (palabra alemana que significa juego de campanas) que, según Bennett, (1999) consta de 30 láminas rectangulares de acero, que están ordenadas por su longitud y dispuestas como el teclado del piano. El sonido de este instrumento es claro y brillante, asimismo, el ejecutante utiliza unas baquetas que en la parte superior tienen unas cabezas que son de materiales como caucho duro o blando, madera o metal.

Este instrumento se encuentra en la familia de los idiófonos los cuales producen su sonido por materiales naturalmente sonoros. La historia de estos instrumentos de percusión narra que aparecieron hace miles de millones de años cuando el hombre primitivo empezó a utilizar herramientas de la naturaleza como palos, piedras, huesos etc. para producir sonidos y con estos acompañar sus bailes, cantos, como también para dar señales. El interés que despertó el uso de estos materiales condujo a que estos instrumentos a través del tiempo fueron evolucionando dando como resultado por ejemplo el xilófono y el gong. Además, la orquesta sinfónica occidental en esta época incluye un sin número de instrumentos de este tipo incluyendo al Glockenspiel, el cual se encuentra en los instrumentos de percusión afinados (Diagram Group, 1986).

En cuanto a la obra *Chiminigagua* del compositor Ferney Lucero, este instrumento por ser melódico, a lo largo de la composición realiza conjuntamente con los acompañamientos, distintas melodías principales presentadas en las diferentes secciones de la pieza musical.

Otro de los instrumentos que se encuentra en la familia de los idiófonos, es la cortinilla que está conformado por gran cantidad de campanillas pequeñas, que son hechas de cilindros de metal sólido de diferentes longitudes y que se colocan y cuelgan de una barra, ubicadas en orden

de altura de mayor a menor para producir glissandos ascendentes o descendentes. Por otra parte, este instrumento se toca deslizando los dedos, dedo o una baqueta dependiendo del intérprete, a lo largo de las campanillas (Kalani, 2008). Según el compositor Ferney Lucero, este instrumento lo utiliza principalmente para producir color musical, dando de alguna manera, sensaciones de calma y tranquilidad en las frases, mayormente en sus terminaciones y finales.

Conjuntamente con estos dos instrumentos, otro que se encuentra en la familia de los idiófonos son los platillos que son unos discos de alineación metálica y su sonido se produce habitualmente chocándose entre sí. También se encuentra el platillo suspendido, que puede ser ejecutado de diversas maneras y con diversos materiales como con las baquetas que puede ser blanda o dura, con una escobilla, con una vara metálica de triángulo, entre otros (Bennett, 1999). Por otra parte, en la obra *Chiminigagua* el instrumento que se utiliza es el platillo suspendido que realiza mayormente redobles, además figuras rítmicas grandes y por su versatilidad puede ejecutar en ellas, dinámicas súbitas que se encuentran en pianos con crescendo a forte y viceversa.

Para finalizar, el único instrumento que se encuentra en la familia de los membránofonos es el bombo, los cuales producen su sonido por las vibraciones de una piel o una membrana bien estirada (Diagram Group, 1986). Además, el bombo como menciona Bennett, (1999) está conformado por una caja de resonancia cilíndrica llamada armazón o casco que comúnmente es hecha de madera, y en sus dos extremos se estiran unas membranas que pueden ser sintéticas o de piel de animales, pero también solo puede tener un solo lado cubierto de estas membranas. Para que las membranas vibren y produzcan mejor resonancia se estiran con tornillos tensores que se ubican alrededor del armazón. El bombo consigue emitir su sonido golpeado su membrana con un otro elemento como las baquetas blandas, baquetas duras, con escobillas, etc.

Como alude Ferney Lucero, el bombo en esta composición, es el instrumento que toca los ritmos que eran ejecutados por las tribus indígenas en Colombia, los cuales tienen unos patrones rítmicos determinados que, junto a sus melodías características, dan el estilo de las músicas indígenas.

Esquema y secciones de la obra.

La obra musical *Chiminigagua* del compositor Ferney Lucero, es una composición de sección libre que tiene la aproximación a la forma rondó y la cual formalmente está constituida por el estribillo que se alterna con diferentes coplas o estrofas.

Como menciona Jaén, (1974) la forma musical rondó está conformada por una parte principal que puede llamarse estribillo que se reexpone varias veces, y tiene la característica de fácil reconocimiento en el oyente cada vez que aparece; y la cual se alterna con otras partes contrastantes llamadas coplas que son diferentes entre sí y suelen ser relativamente independientes del estribillo, ya que utilizan diferentes materiales motívico melódicos nuevos o en algunos casos reutilizan los materiales trabajados en la sección principal.

Además, gracias al trabajo de campo en el que se realizaron entrevistas semiestructuradas al compositor Ferney Lucero, indica que su composición musical Chiminigagua tiene una gran tendencia y semejanza a la forma musical rondo.

Por lo tanto, la estructura de la obra Chiminigagua consta de las siguientes partes:

A - B - A' - C – A'' - D - A''' Codeta

La mayor parte de las melodías que se encuentran en las diferentes secciones de la obra Chiminigagua del compositor Ferney Lucero; en su conformación escalística están basadas en las escalas musicales llamadas pentatónicas, las cuales se encuentran en varios géneros y culturas musicales del mundo, existiendo varios tipos de estas. A lo largo de la composición musical exceptuando la sección C que trabaja con elementos musicales atonales; se presentan solo dos tipos de escalas pentatónicas que son las más utilizadas como las menores pentatónicas en gran medida y en algunos casos las pentatónicas mayores.

Sección A

Dicho lo anterior, en la obra Chiminigagua, la sección A, se encuentra ubicada desde el compás 1 hasta el compás 8, y está conformada por dos melodías que son expuestas por el instrumento principal; presentando una interválica conjunta, es decir, saltos de segundas mayores, terceras menores y mayores, cuartas justas y quintas justas; y saltos más grandes o intervalos disjuntos como son los de décima y de novena. Los intervalos que predominan en estas dos melodías son los primeros, con un perfil melódico no tan ondulado y también con una tesitura de poca amplitud, ya que se encuentra ubicada entre las notas de Fa#6; y la nota Mi4, tal y como se observa en la fig. 10

Sección A

♩ = 62 **Interválica**

Primera Melodía

10ma 9a 10ma

Segunda Melodía

2da Mayor 3ra Menor 4ta Justa 5ta Justa 3ra Mayor

Tesitura

Figura 10. Melodías presentadas en los compases 1 hasta el 8.

Además, en la figura anterior notamos que en los aspectos interpretativos se indica un tiempo y dinámicas que están bien definidas por el compositor. Por una parte, señala un tempo lento con un pulso de 62 la negra, el cual se mantiene a lo largo de toda la sección; y por otra parte, en cuanto a sus dinámicas, se indica entrada en fuerte (f) en el inicio de la obra y que perdura hasta el compás 2 segundo pulso y desde el tercer pulso de este compás, se crea un regulador en disminuyendo hacia una dinámica de piano que se extiende hasta el compás 4 y hasta el final de toda la sección A. Igualmente, las dinámicas son similares para los instrumentos de acompañamiento, en este caso para el bombo y platillos.

La primera melodía se expone en los primeros cuatro compases, utilizando la escala pentatónica de La menor (la, do, re, mi, sol) en un desplazamiento escalar sobre los principales grados que contiene esta escala de forma ascendente y utilizando un inciso rítmico de figura de seisillos de semicorcheas que se repiten hasta el compás 2 segundo pulso en el ámbito de una octava. Además, el compositor Ferney Lucero para destacar cada nota cordal que está en el comienzo de los seisillos; en cada pulso coloca unos acentos como se observa en la fig.11



Figura 11. Primera melodía, compás 1 hasta el 4

Por otra parte, la segunda melodía se encuentra expuesta desde el compás 5 hasta el compás 8, donde en los compases 5 y 6 según el compositor Ferney Lucero realiza un breve tránsito hacia la dominante menor (Do# menor pentatónico), con un motivo melódico que más adelante se imita de forma libre en los siguientes dos compases (7 y 8) pero trasportado nuevamente al centro tonal de Fa# menor pentatónico, manteniendo la misma configuración interválica y con una pequeña variación rítmica en el último pulso de este compas 7 respecto al modelo inicial, fig. 12. La repetición de este motivo melódico genera como menciona el compositor Ferney Lucero; una especie de pregunta y respuesta en esta parte de la segunda melodía.

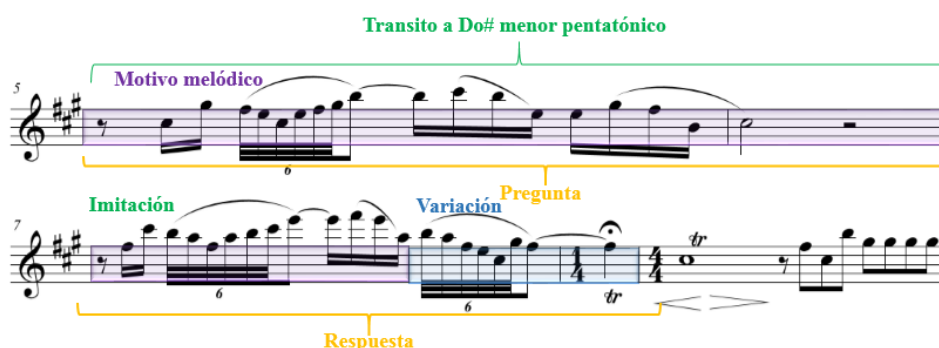


Figura 12. Segunda melodía, compases 5 hasta el 8

Por otro lado, en cuanto al acompañamiento rítmico en la sección A, es ejecutado por la percusión (el bombo y platillo). El bombo, desde el compás 1 hasta el compás 8, realiza un ostinato rítmico que está conformado de corcheas, semicorcheas y fusas, en un motivo rítmico presentado en compás 1, con acentuaciones en los tiempos débiles y según comenta el compositor, esto lo realiza con el fin de acercarse de alguna manera a los ritmos utilizados en la música indígena de nuestro país. En cuanto a las dinámicas del ostinato rítmico son las mismas que las mostradas en la melodía.



Figura 13. Ostinato rítmico, compases 1 y 2

En el ostinato rítmico se encuentran algunos puntos de reposo, representados en forma de silencios. El primer punto se ubica en el segundo pulso del compás 3 y prevalece a lo largo de todo el compás 4, permitiendo la intervención y la entrada del platillo en el compás 3 cuarto pulso, que finaliza en el compás 5 primer pulso. Durante su entrada, el platillo forja una

dinámica totalmente independiente a la de la melodía que va en un creciendo desde piano a forte y viceversa para retornar nuevamente a piano como se observa en la figura 14.

Figura 14. Puntos de Reposo del ostinato rítmico y entrada del platillo, compases 1 hasta el 8

Seguidamente, en el primer pulso del compás 5 el bombo hace su reaparición con el mismo ostinato rítmico, pero esta vez más corto que el anterior ya que solamente se trabaja hasta el tercer pulso de este compás, dando nuevamente la entrada al platillo en el compás 6, con imitación del motivo presentado en los compases 4 y 5. Por otra parte, el bombo vuelve hacer nuevamente el obstinado rítmico en los compases 7 y 8, como se nota en la figura anterior.

En lo que se refiere a los aspectos extramusicales de esta obra, en la sección A según el compositor Ferney Lucero, es la parte donde entra el Dios Chiminigagua quien es el creador de todo el universo, siendo los primeros seres humanos una de sus más destacadas invenciones y son los personajes principales ya que más adelante las poblaciones indígenas Muisca los convertirán en dioses. Por esta razón, en el comienzo de la sección A, el compositor utiliza una dinámica fuerte para todos los instrumentos con un carácter enérgico, gracias también a sus acentos.

Sección B

Seguidamente en el compás 9, empieza la sección B y dentro de esta sección se presentan dos partes en las cuales existe una polirritmia con cambios de métrica para pasar de una parte a la otra.

La primera parte que se encuentra desde el compás 9 hasta el compás 23, el compositor Ferney Lucero trabaja nuevamente un ostinato rítmico realizado esta vez por los instrumentos de percusión la marca y el bombo, en el cual se imita un breve motivo rítmico que es presentado en el compás 1 y el cual se repite hasta el compás 21, utilizando unos acentos en los tiempos fuertes de cada pulso con una dinámica de *messopiano* y su conformación se manejan figuras rítmicas de corcheas y semicorcheas como se nota en la figura 15.

Parte 1 **Ritmo ostinato**

Motivo rítmico Repetición del motivo rítmico

Perc. 8

mp Acentos en tiempos fuertes

Dinámica

Figura 15. Ostinato rítmico, compases 9 y 10

El compositor Ferney Lucero, señala que el ostinato rítmico en esta parte siempre tiene un pulso estable y el cual se enfrenta con melodías amesuradas que se hacen de forma libre y dependiendo del intérprete de saxofón; con elementos musicales más relajados que los presentados anteriormente en la Sección A. En estas melodías se puede observar la imitación de varios motivos melódicos- rítmicos, en algunos sufren cambios en su intervalica o de ritmo; y las cuales se encuentran ubicadas en el centro tonal de Do# menor pentatónico.

En esta parte es una especie de improvisación melódica y por esta razón no he colocado barras divisorias de compas donde en el caso de la percusión pueden aumentar el número de imitaciones del breve motivo rítmico ya que el ejecutante del saxofón puede hacer de forma libre las melodías que presento en esta parte, pero teniendo en cuenta el ostinato rítmico. Solo al final de la sección es donde el intérprete del saxofón, da la señal a la sección de percusión para acabar con este grupo de melodías y ostinato rítmico que llega hasta la nota penúltima nota antes de pasar a la segunda parte de esta sección; en la nota La (Lucero, 2017).

La primera melodía que se presenta en la sección B, en su inicio utiliza un trino sobre la nota Do# en una figura rítmica de redonda y la cual contiene una dinámica que comienza de piano

con creciendo a un mesoforte y viceversa para volver a piano. Seguido más adelante, por un breve motivo melódico que está conformado solamente de figuras rítmicas de corcheas, además se nota la repetición de una nota que en este caso es un Sol# con el uso de microtonos. Estos dos elementos melódicos-rítmicos (la nota con trino y el breve motivo melódico) posteriormente se repite manteniendo sus características principales como su ritmo y el salto de séptima mostrado en el primer inciso del segundo motivo melódico (breve motivo melódico) figura 16.

Figure 16 is a musical score for three staves: A. Sx. (Alto Saxophone), Glk. (Glockenspiel), and Perc. (Percussion). The A. Sx. staff contains two melodic-rhythmic motifs, each consisting of a trill followed by a series of eighth notes. The first motif is labeled 'Motivo melódico-rítmico' and the second is labeled 'Repetición del motivo'. A green box highlights the repeated notes in the first motif, and a purple arrow indicates a 7th interval. The Glk. staff features an 'Ostinato rítmico' (rhythmic ostinato). The Perc. staff shows a maraca ostinato with 'mp' (mezzo-piano) dynamics.

Figura 16. Repetición de motivos melódicos.

Más adelante en esta primera parte, el grupo de melodías que siguen cogen el elemento musical de la nota Do# con trino que fue expuesto anteriormente, además en algunas partes se hacen imitaciones de breves motivos melódicos-rítmicos por aumentación y disminución; y de incisos rítmicos figura 17.

Figure 17 is a musical score for three staves. The first staff shows a 'Breve motivo melódico' (brief melodic motif) starting at measure 11. The second staff shows 'Imitación por aumentación rítmica' (imitation by rhythmic augmentation) and 'Imitación por disminución rítmica' (imitation by rhythmic diminution) starting at measure 16. The third staff shows a 'Inciso' (phrase) starting at measure 20. The score includes various musical notations such as trills, eighth notes, and rests.

Figura 17. Imitación de breves motivos melódicos

Uno de los aspectos de mayor importancia que caben resaltar en las melodías que conforman esta parte de la obra, es que existe el uso consecutivo de la nota La en varias partes de todas estas melodías; la cual no pertenece a la escala de Do# menor pentatónica; generando la sensación de que se encuentran ubicadas en la tonalidad de Do# menor natural (Do#, Re#, Mi, Fa#, Sol#, Si) pero sin el empleo del segundo grado (Re#). Gracias a las entrevistas realizadas al compositor Ferney Lucero, alude que todas las melodías mostradas en esta parte de la obra están basadas siempre en las escalas pentatónicas menores, donde las añadiduras de algunas notas extrañas son solo es para generar otros colores y crear distintas atmosferas ampliando el discurso musical.

En cuanto al uso de intervalos, en la sección B, todas las melodías tiene la presencia de intervalos disjuntos y conjuntos, con salto de cuartas justas, quintas justas, séptimas menores y terceras (mayores, menores); segundas (mayores y menores) y una tesitura que se extiende desde la nota más alta que es un Re cuarta línea, hasta la nota más baja que es un La segunda línea adicional.

Figura 18. Intervalos característicos y tesitura.

Una de las principales razones extramusicales por la cual el conjunto de melodías son de forma libre y su ritmo ostinato que lo realiza la percusión, hace alusión a las melodías no

temperadas que eran tocadas por los indígenas con sus flautas aborígenes y sus instrumentos de percusión en agradecimiento a la diosa Bachue quien salió de lo profundo de las aguas de laguna de Ibagué; por darles la vida a todos los hombres y mujeres que habitaban toda la región de Cundinamarca, además de traer la prosperidad para esta región.

Seguidamente, desde el compás 24 se presenta la segunda parte de la sección B, la cual se basa en un ostinato melódico-rítmico que dentro de su conformación, tiene el uso de polirritmia alternado las métricas de 6/8 y 5/8 con un desplazamiento percutido del Glockenspiel con intervalos armónicos de cuartas y quintas justas creadas entre sus dos voces, empleando una nota de paso en su elemento melódico en la voz superior que es tocada por la mano derecha del ejecutante de este instrumento; y en la voz inferior realiza un ritmo de blanca en el primer compás (22) seguido de una negra con puntillo y una negra en el segundo compas (23) como se observa en la figura 19.

Ostinato Melódico-rítmico

Intervallos 4ta justa 5ta justa

Figura 19. Ostinato rítmico-melódico, compás 24 y 25

El ostinato melódico-rítmico se extiende hasta el compás 54, y en varias partes de la sección B se alterna entre el instrumento de percusión (Glockenspiel) y el saxofón instrumento melódico. Cabe resaltar que en ambos instrumentos existen pequeñas variaciones respecto al motivo principal del ostinato en cuanto a su ritmo o su melodía, además el ostinato se desplaza cromáticamente a otros niveles tonales manteniendo su misma configuración intervalica y como menciona el compositor Ferney Lucero, “el trabajo de este pequeño motivo melódico, es la base para la construcción de toda esta parte de la obra donde se puede decir que tiene tendencia a ser minimalista”

Teniendo de base el ostinato, el compositor crea unas melodías extensas con elementos melódicos que fueron trabajados anteriormente en la sección A con algunas variaciones. Estas melodías son ejecutadas por el saxofón y en algunos compases de la misma manera que el ostinato; se alternan con el Glockenspiel, como en el compás 32 donde el saxofón toma el motivo obstinado y el Glockenspiel toma la figuración temática hasta el compás 34 primer pulso.

La primera melodía que se presenta bajo el ostinato melódico-rítmico, se ubica entre los compases 28 hasta el 34. se puede notar que la melodía es más extensa que las expuestas anteriormente en la sección (A); además, junto con el ostinato se desplaza a otros niveles tonales que en este caso baja cromáticamente desde el centro tonal de La menor pentatónico, hasta Sol menor pentatónico en tonalidad real, como se observa en la figura 20.

The figure displays two systems of musical notation. The first system, spanning measures 28 to 34, includes staves for Saxophone (A. Sx.), Glockenspiel (Glk.), and Percussion (Perc.). The Saxophone part features a 'Melodía principal' (red) and an 'Ostinato Melódico-rítmico' (blue). The Glockenspiel part features an 'Ostinato Melódico-rítmico' (blue). The Percussion part features an 'Ostinato Melódico-rítmico' (blue). The second system, spanning measures 31 to 34, includes staves for Saxophone (A. Sx.), Glockenspiel (Glk.), and Percussion (Perc.). The Saxophone part features an 'Ostinato Melódico-rítmico en el saxofón' (blue) and a 'Sol menor pentatónico' (blue). The Glockenspiel part features a 'Melodía principal en el Glockenspiel' (red). The Percussion part features an 'Ostinato Melódico-rítmico' (blue). A purple arrow labeled 'Tesitura' points to the range of the melody in the second system.

Figura 20. Primera melodía bajo el ostinato melódico-rítmico. Compases 28 hasta el s 34

La tesitura de esta melodía se encuentra ubicada entre la nota La primera línea adicional ascendente del pentagrama y Do primera línea adicional descendente del pentagrama. También en esta melodía se encuentran la alternancia de intervalos disjuntos y conjuntos, donde los que más prevalecen son estos últimos con saltos de segundas, terceras, cuartas.

Más adelante, desde el compás 34 el Glockenspiel vuelve a retomar el ostinato melódico-rítmico hasta el compás 38 pasando por los centros tonales reales de La menor pentatónico, Sol menor pentatónico y terminando en un Fa menor pentatónico; el ostinato en estos compases presenta algunas variaciones respecto al motivo inicial. Por otra parte, el compositor Ferney Lucero coge breves elementos melódicos con ritmos trabajados anteriormente y que son expuestos por el saxofón como en la anacrusa de fusas para ir al compás 36 y del mismo modo la anacrusa del compás 38, figura 21.

The image shows a musical score for three instruments: Saxophone (A. Sx.), Glockenspiel (Glk.), and Percussion (Perc.). The score is divided into two sections: 'La menor pentatónico' (measures 34-36) and 'Sol menor pentatónico' (measures 37-38). The Glockenspiel part is labeled 'Ostinato Melódico-rítmico' and 'Breves elementos melódicos'. The Percussion part is labeled 'Variación'. The score is written in 8/8 time and features various musical notations including notes, rests, and accidentals.

Figura 21. Ostinato melódico- rítmico con variaciones y breves elementos melódicos. Compases 34 al 38

Desde el compás 38 hasta el compás 48, es el saxofón el instrumento que hace el ostinato y como comenta el compositor Ferney Lucero por ser un instrumento melódico se le colocó apoyaturas al inicio de cada pulso, con el fin de crear la misma sensación sonora de los intervalos armónicos que anteriormente eran realizados por el glockenspiel; y en cuanto a este instrumento desde el compás 40 hasta el compás 47 pasa a ser el instrumento que toma el protagonismo, ya que realiza intervenciones motívico melódicas las cuales se repiten y en su conformación se emplea el uso de bordaduras como se nota en la figura 22.

The image displays a musical score for three instruments: Saxophone (A. Sx.), Glockenspiel (Glk.), and Percussion (Perc.). The score is divided into two systems, each starting at measure 38. The first system (measures 38-43) is in the key of F minor pentatonic. The saxophone part features a melodic-rhythmic ostinato, with specific notes circled and labeled 'Apoyaturas'. The glockenspiel part plays a melodic motif, with some notes highlighted in pink and labeled 'Motivo melódico' and 'Repeticiones del motivo melódico'. The second system (measures 43-48) is in the key of D minor pentatonic. The saxophone part continues with variations of the ostinato, labeled 'Variaciones del ostinato'. The glockenspiel part features 'Bordaduras' (ornaments) on its melodic line, indicated by yellow circles and arrows. The percussion part remains mostly silent throughout the shown measures.

Figura 22. Ostinato melódico-rítmico presentado en el saxofón y motivos melódicos en el glockenspiel.
Compás 38 hasta 48

Por otra parte, en compás 38 al 43, el ostinato melódico-rítmico y la melodía principal se encuentran ubicados en el centro tonal de Fa menor pentatónico y desde el compás 44 hasta el compás 48 sus elementos musicales se desplazan al centro tonal de Re menor pentatónico en tonalidades reales.

A partir del compás 48 se presenta un cambio de métrica dejando atrás la polirritmia que alternaba los compases de 6/8 y 5/8 y ahora solamente se trabaja con la métrica de 6/8 hasta el compás 56. En cuanto a los elementos melódicos, nuevamente se expone el ostinato en el centro tonal de Fa# menor pentatónico, donde en los compases 52 y 53 se desplaza al centro tonal de Mi menor pentatónico tonalidades reales. En la figura 23, se puede notar que el ostinato conserva la misma intervalica manejada antes (cuarta y de quinta justa) además de su bordadura.

Figura 23. Ostinato melódico-rítmico en 6/8 en el glockenspiel con elementos breves melódicos en el saxofón. Compás 48 al 55

En cuanto al ritmo que contiene el ostinato, en esta parte de la obra cambia ya que cambia su métrica. Por una parte, la voz superior del Glockenspiel, se manejan figuras rítmicas de corcheas agrupadas en grupos de tres y en la voz inferior se colocan figuras rítmicas de negras, lo que hace que se convierta en una hemiola como se muestra en la figura anterior.

Desde el compás 51, hay la aparición variada del motivo principal expuesto en la sección A, pero con otra configuración melódica ubicándose en el centro tonal de Si menor pentatónico y del mismo modo para el compás 54 que se encuentra en La menor pentatónico en tonalidades reales; estas ideas musicales presentadas por el compositor se intercalan con el ostinato melódico-rítmico donde en el compás 56 finaliza esta sección B, con el empleo de un calderón en la última nota de la melodía en la nota Do# para el saxofón y en este compás hace la entrada la cortina con una figura rítmica de blanca con puntillo con un caldero y un regulador ascendente y descendente, figura 23.

En cuanto a los aspectos extra-musicales, toda esta sección quiere reflejar el nacimiento de nuevos pueblos indígenas en la región de Cundinamarca que gracias a la prosperidad brindada

por la diosa Bachue, expandiéndose por varios lugares de esta región, donde los pobladores trabajaban en labores como la recolección de frutos, también Vivian de caza de animales, además de trabajar en estas tierras. Esta diosa dejó para sus herederos Muisca la paz y tranquilidad que duraría por un largo tiempo.

Sección A'

Desde el compás 57 hasta el compás 61 se presenta la sección A, en la cual el compositor Ferney Lucero trabaja con los mismos elementos musicales que se mostraron en los compases 1 al 4 del comienzo de la obra Chiminigagua; omitiendo la segunda melodía de la sección A ubicada en los compases 4 hasta el 8. En cuanto al ostento rítmico realiza una pequeña variación al final, al igual que la melodía en el compás 60 ya que termina en una nota (do#) y según el compositor Ferney Lucero, esta nota sirve para preparar al oyente para pasar a la sección C.

Motivo melódico principal

The musical score for Section A' (Measures 57-61) is presented for three staves: A. Sx. (Alto Saxophone), Glk. (Glockenspiel), and Perc. (Percussion). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The A. Sx. staff features a melodic line with sixteenth notes and slurs, marked with 'f' and '6' (sexta). The Glk. staff is mostly silent, with a few notes in measure 61. The Perc. staff shows a rhythmic pattern with 'f' and 'mf' dynamics. The final measure (61) is circled in purple and labeled 'Punto de reposo'. Other annotations include 'Ritmo ostinato' in blue and 'Variación melódica hacia el final' in green.

Figura 24. Melodía principal en la sección A'. Compases 57 al 61

Por otro lado, se desarrolla un cambio de métrica en el compás 61 pasando de 4/4 a 2/4 donde el platillo ejecuta un redoble en el primer pulso en figura rítmica de negra que está ligada desde

antes en el compás 59 último pulso. En el segundo pulso del compás 61, se encuentra un calderón en el silencio de negra para crear un punto de reposo y pasar a la sección C.

Sección C

La sección C empieza en el compás 62 y finaliza en el compás 75, la característica principal que se observa en cuanto a las melodías, consiste en romper dentro de su conformación con las escalas pentatónicas y se expresa sobre lo atonal con la semejanza de que los motivos melódicos tienen la misma extensión de las secciones A, ya que no pasan de dos o tres compases y están conformados por desplazamientos escalares atonales que se complementan entre el saxofón y el Glockenspiel. Según el compositor Ferney Lucero, las melodías que se exponen en esta sección son especialmente pensadas por intervalicamente, donde se combinan los intervalos conjuntos y disjunto; a la par se desarrollan cromatismos en la mayoría de motivos melódicos como se notara más adelante.

Al inicio de esta sección en el compás 62 el instrumento que hace su entrada es el bombo con células rítmicas de corcheas, fusas, semicorcheas y tresillo de corchea. En cuanto a su dinámica, comienza con un doble fuerte el cual disminuye desde el tercer pulso de este compás hasta el compás 63, dándole paso a la entrada de la cortina y también a la primera melodía, como se observa en la figura 25.

Figura 25. Entrada del bombo y la cortina. Compás 62 y 63

Desde el compás 63 al 67, se expone una melodía que es ejecutada por el saxofón y dentro de esta, se repiten varios elementos melódicos y rítmicos como incisos, células melódicas etc. la

melodía comienza con una figura rítmica de blanca en la nota La, en una dinámica de piano que crece inmediatamente hasta llegar a forte en el tercer pulso del compás 63. Más adelante, en el mismo compás (63) pulso tres, se presenta un inciso con una intervalica de 2da menor entre la primera y segunda nota (Si y Do), de 5ta justa entre la segunda y tercera nota (Do y Fa), y finaliza con una segunda menor entre la tercera y cuarta nota (Fa y Mi); el cual se repite en el último pulso de este compás, pero transportado una octava descendente manteniendo su intervalica y ritmo.

The musical score for Figure 26 consists of three staves: A. Sx. (Saxophone), Glk. (Glockenspiel), and Perc. (Percussion). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. Measure 63 is the focus. The Saxophone staff shows a melody starting with a piano (pp) dynamic, followed by a crescendo to forte (f). The Glockenspiel staff is empty. The Percussion staff shows a rhythmic pattern with triplets and a 'Cortina' symbol. Labels include 'Entrada de la melodía', 'Inciso', 'Imitación', and 'Entrada de la percusión'.

Figura 26. Entrada de la melodía en el saxofón. Compás 63

Posteriormente, se realiza una corchea con una articulación de marcato en la nota Sol# en el primer pulso del compás 64 y en los siguientes pulsos de este compás se trata de imitar de forma libre el inciso presentado antes, pero fragmentado rítmicamente y que se complementan entre los instrumentos melódicos (Saxofón y Glockenspiel), figura 27.

The image shows a musical score for three parts: A. Sx. (Alto Saxophone), Glk. (Glockenspiel), and Perc. (Percussion). The score covers measures 64 and 65. Measure 64 is marked with a double bar line and the text "Imitación libre" in orange. Measure 65 is marked with a double bar line and the text "Cromatismos" in brown. In measure 65, the A. Sx. part has a triplet of eighth notes circled in red. The Glk. part has a triplet of eighth notes circled in blue, with an arrow pointing to the interval between the first and second notes labeled "5ta justa" in orange. The Perc. part has a triplet of eighth notes circled in green, with an arrow pointing to the interval between the first and second notes labeled "4ta disminuida" in green. Below the Perc. part, the text "2das menores armónicas" is written in blue. The score is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

Figura 27. Imitación del inciso y cromatismos. Compás 64 y 65

En el compás 65, se realiza un nuevo motivo melódico conformado por un cromatismo que se realiza desde el primer pulso en la segunda corchea en la nota Si, hasta el tresillo de corchea con articulación de marcato y en el último pulso se repite el tresillo de corcheas con el cromatismo, pero partiendo de una nota diferente que el anterior. Por otro lado, este motivo está acompañado por intervalos armónicos de 2das menores y melódicos de 5tas justas y 4tas disminuidas realizados por el glockenspiel como se indica en la figura anterior.

Más adelante, en el compás 66 se hace la imitación del motivo melódico presentado en el compás 63, pero trasportado un tono ascendente. En el cual, se mantiene las dinámicas y su acompañamiento rítmico hecho por la cortina. Por último, la melodía finaliza en el compás 67 con unas segundas menores en figuras rítmicas de corcheas con un marcato exagerado, como se nota en la figura 28.

Imitación del motivo del compás 63

A. Sx. *p* < *f* *ff*

Glk.

Perc. *ff*

Entrada de la percusión

Cortina platillo

2das menores

Figura 28. Motivos melódicos. Compás 66 y 67

Por otro lado, en el compás 67, el bombo hace nuevamente su aparición en una dinámica de doble fuerte, el cual realiza un inciso en el primer pulso y que se imita en el segundo, seguido en el tercer y cuarto pulso, por figuras rítmicas de negras al igual que el platillo, figura 28.

Consecutivamente, desde el compás 68 al 70 se presenta una melodía expuesta por el saxofón y que está conformada por motivos melódicos trabajados anteriormente como los tresillos de corchea en el compás 68, y un nuevo elemento melódico un tresillo de negras con cromatismo, en el siguiente compas. El Glockenspiel por su parte, realiza un contrapunto con elementos melódicos en los que se imita de forma libre el inciso mostrado en el compás 63, manteniendo su intervalica, figura 29.

Elementos melódicos trabajados antes

Tresillo de negra con cromatismo

Elementos melódicos contrapuntísticos

Figura 29. Repetición de elementos melódicos anteriores e imitación del inciso. Compás 68 al 70

Posteriormente, en los compases 71, 72 y 73 se realiza una melodía conformada por un desplazamiento quebrado con las mismas características atonales y se repiten breves motivos trabajados en las anteriores melodías partiendo de notas diferentes y de igual forma para el Glockenspiel. En cuanto a la percusión, en el compás 73 se imita el mismo ritmo mostrado en el compás 67; y para el compás 74 se imita el ritmo del compás 62 pero con una variación en los dos últimos pulsos. La sección C, culmina en el compás 75 con un calderón en una figura de blanca para la percusión y un silencio de la misma figura para el Saxofón y Glockenspiel, como se observa en la figura 30.

Elementos motivico trabajados antes

Motivos rítmicos presentados antes

Figura 30. Melodía con elementos melódicos y rítmicos anteriores. Compás 71 al 75

En cuanto a los aspectos extra-musicales, en esta sección el compositor Ferney Lucero quiere dar a conocer el caos y la oscuridad en el cual se sumergieron estas tierras que habitaban las tribus Muiscas de la mano de Chia. Además, los hubo una época donde fue liderada por Goranchacha uno de los primeros grandes jefes Ozaques de las tribus, el cual esclavizó a los pueblos e instauró la práctica de la magia negra y trajo todos los males para la gente y la diosa Bachue al ver esto desató un diluvio para que los pobladores se arrepintieran de las malas acciones y costumbres que habían tomado.

Razón por la cual, en cuanto a las melodías de esta sección son atonales donde están compuestas de intervalos disonantes melódicos y armónicos y el uso de cromatismos, además de manejar dinámicas que se hacen en lapsos de tiempo pequeños en figuras rítmicas de blancas, negras; para poder crear en el oyente la atmósfera de sentimientos de angustia, terror, dolor etc.

Sección A''

En la sección A'' que comienza en compás 76 y finaliza en el compás 79; se vuelve a retomar el tema principal con su acompañamiento rítmico que se presentó en los primeros cuatro compases de la primera sección (A), pero esta vez se sitúa en el centro tonal de Do# menor pentatónica; manteniendo el mismo desplazamiento escalar, ritmo, dinámicas, articulaciones y métrica, con una pequeña variación en esta última ya que en el compás 76 cambia de métrica a 6/8 dándole paso a la siguiente sección (D) como se nota en la figura 31.

Tema principal en Do# menor pentatónico

Variación métrica

The musical score for Figure 31 consists of three staves: A. Sx. (Soprano Saxophone), Glk. (Glockenspiel), and Perc. (Percussion). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as quarter note = 62. The dynamics range from piano (p) to forte (f). The percussion part includes a 'CRESC.' (crescendo) marking. The score shows a metric change in measure 76.

Figura 31. Tema principal en la sección A''. Compases 76 hasta 79

En cuanto a la leyenda en la se basa esta composición, es la parte donde los Indígenas Muisca se arrepienten de haber caído en los malos pensamientos y en sus malas actuaciones lo cual trajo consigo la furia de la diosa Bachue desatando el diluvio más grande que hayan vivido estos pueblos; pero gracias a sus suplicas como a su profundo arrepentimiento, el dios Chiminigagua vuelve a reaparecer para traer nuevamente la paz, tranquilidad y la prosperidad a todos estos pueblos.

Sección D

A partir del compás 79 hasta el compás 134 se expone la sección D, la cual maneja elementos musicales que se trabajaron anteriormente como el ostinato rítmico, pero con una configuración diferente, que es ejecutado por los instrumentos de percusión (bombo y platillo) y se alterna con el saxofón en algunos casos de forma rítmica y en otros de forma melódica como se observara más adelante. El ostinato rítmico se presenta en casi toda la sección D, exceptuando en los compases 95 al 103.

En cuanto al ostinato, está conformado por un modelo rítmico mostrado en los compases 79 y 80, el cual posteriormente, se imita en la mayoría de compases de esta sección, siendo el bombo el instrumento que expone en un principio este elemento musical. Además, junto con el ostinato, el platillo realiza breves intervenciones ya que ejecuta una figura rítmica de negra cada dos compases en su primer tiempo, como se observa en la figura 32.

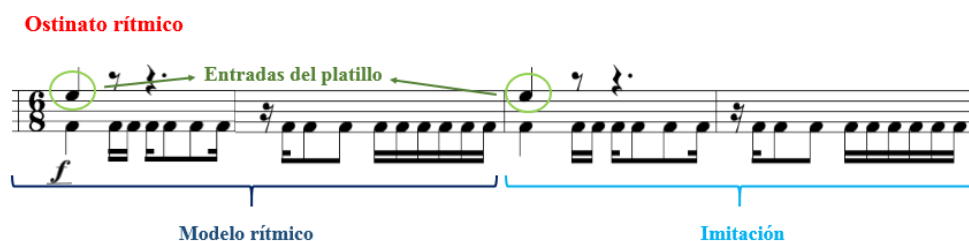


Figura 32. Ostinato rítmico y su imitación. Compás 79 hasta el 82

En cuanto a su dinámica, el ostinato rítmico hace su entrada en un fuerte que se mantiene hasta el compás 82, que posteriormente, su dinámica baja súbitamente a un piano en el compás 83 para darle paso a la entrada de la melodía principal ejecutada por el saxofón en una dinámica de meso piano; y la cual finaliza en el compás 90.

Por otra parte, dentro de la extensión de la melodía el compositor maneja varios motivos melódicos que son nuevos dentro de la obra; y los cuales se imitan de forma libre. El primer motivo melódico que se imita es el expuesto en los compases 83 y 84; que se repite en los siguientes dos compases (85 y 86) pero con una pequeña variación en el primer pulso del compás 86, como se observa en la figura 33.

Figure 33 shows a musical score for measures 83 to 86. The score is written for three staves: A. Sx. (Alto Saxophone), Glk. (Glockenspiel), and Perc. (Percussion). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The A. Sx. staff shows a melodic motif in measures 83 and 84, which is repeated in measures 85 and 86 with a variation in the first pulse of measure 86. The Glk. staff has a rhythmic ostinato. The Perc. staff has a complex rhythmic pattern.

Figura 33. Motivo melódico y su repetición. Compás 83 al 86

Seguidamente, en el compás 87 hasta el 90 se muestra otro motivo melódico, conformado por células rítmicas que se repiten, ya sean nuevas o tomadas del anterior motivo melódico. También, se maneja la repetición de una célula rítmica que estaba dentro del ostinato, pero en este caso de forma melódica, figura 34.

Figure 34 shows a musical score for measures 87 to 90. The score is written for three staves: A. Sx. (Alto Saxophone), Glk. (Glockenspiel), and Perc. (Percussion). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The A. Sx. staff shows a melodic motif in measures 87 and 88, which is repeated in measures 89 and 90. The Glk. staff has a rhythmic ostinato. The Perc. staff has a complex rhythmic pattern.

Figura 34. Imitación de células melódicas y rítmicas. Compases 87 hasta el 90

Desde el compás 91 hasta el compás 95 primer pulso, el ostinato rítmico hecho por la percusión desaparece. Pero el compositor Ferney Lucero, en estos compases toma una célula rítmica del ostinato (fig.35) y la desarrolla de forma melódica, además la célula en sus repeticiones, se desplaza a la fracción débil de los compases 91, 92 y 93, ubicándola en la última corchea del primer pulso del compás. Asimismo, se hace una acentuación en la tercera corchea del segundo pulso en los compases 91 hasta el 93, como se nota en la figura 36.



Figura 36. Ostinato rítmico

Figura 35. Célula rítmica desplazada. Compases 91 al 94

Posteriormente, en los compases 95 hasta 113 se desarrolla nuevamente el ostinato melódico-rítmico presentado en la sección B en los compases 24 y 25 en una dinámica de fuerte; el cual en algunos casos sufre algunas variaciones. Además, el ostinato se combina con motivos melódicos y ritmos que se presentaron anteriormente en esta sección, según el compositor Ferney Lucero; utiliza estas herramientas para darle coherencia y cohesión al discurso musical de toda la obra.

Cabe destacar, que el ostinato realizado en esta parte de la obra no hace uso de la polirritmia, ya que se mantienen la métrica de 6/8, pero siendo otra vez el Glockenspiel, el instrumento que

lo expone. Por otra parte, el saxofón repite motivos melódicos, células rítmicas y melódicas que se expusieron anteriormente en esta misma sección D, figura 37.

Motivos melódicos presentados antes

Ostinato melódico-rítmico en 6/8

Transito a Do menor pentatónico

A. Sx.

Glk.

Perc.

100

105

110

mp

f

Figura 37. Motivos presentados antes. Compases 100 hasta el 113

En la figura anterior se puede notar que en los compases 98, 99 y 100 el compositor hace un pequeño tránsito a Do menor pentatónico en una dinámica de piano, volviendo nuevamente, en el siguiente compás (101), al centro tonal de Do mayor pentatónico real, con una dinámica de meso piano.

Posteriormente, desde el compás 114 hasta el compás 117, se vuelve a retomar el ostinato rítmico que se presentó en esta sección en los compases 79 y 80, ejecutado esta vez por el saxofón de forma melódica y rítmica.

The figure shows a musical score for three instruments: Saxophone (A. Sx.), Glockenspiel (Glk.), and Percussion (Perc.). The score is for measures 114 to 117. The Saxophone part is the primary focus, showing a rhythmic ostinato with melodic variations highlighted in green. The Glockenspiel and Percussion parts are silent, indicated by rests. The title 'Ostinato rítmico en el saxofón' is written above the Saxophone staff. The label 'Partes melódicas' with arrows points to the green-highlighted sections of the saxophone melody.

Figura 38. Ostinato rítmico de forma melódica. Compás 114 al 117

Seguidamente, desde el compás 118 hasta el compás 134, se encuentra una parte que repite los mismos motivos melódicos presentados en los compases 79 hasta el 90; sufriendo en algunos casos, pequeñas variaciones en cuanto a su melodía o ritmo, figura 39.

Figura 39. Motivos melódicos presentado anteriormente. Compás 118 al 134

Como se observa en la figura anterior, el motivo melódico que se desarrolla desde el compás 122 hasta 124 y el compás 126 hasta 128; es el mismo que se presentó en los compases 83 hasta 85 y el cual se alterna con un breve elemento del ostinato rítmico en el compás 125 pero de forma melódica en una dinámica de meso piano. Además, en este compás (125) se realiza un breve tránsito al centro tonal de Re menor pentatónico para el saxofón, que nuevamente vuelve a retornar al centro tonal de LA mayor desde el compás 126 hasta el final de esta sección en el compás 134.

Por último, en el compás 129, la melodía hace una nota larga que se mantiene y que se liga hasta el compás 134 en la primera corchea del primer pulso con una dinámica de disminuyendo de mesopiano a pianísimo, en la nota La segundo espacio del pentagrama, acompañada con un redoble en una figura de blanca ejecutada por el platillo en el compás 134 con un calderón, figura 40.

Final de la sección D

A. Sx.

Glk.

Perc.

Regulador

Figura 40. Final de la sección D. Compás 129 al 134

Según el compositor Ferney Lucero, la sección D en cuanto a los aspectos extra-musicales, se refiere a la parte de la leyenda donde el dios Chiminigagua vuelve a reconstruir las regiones por donde cayó el diluvio, además de traer de nuevo la prosperidad y la paz a todos estos pueblos indígenas que perduro por mucho tiempo, este dios se apiado de todos ellos por su profundo arrepentimiento de sus malos actos.

Sección A'''

Esta sección A''' es la última que se presenta en la obra y la cual está ubicada entre los compases 135 y 141. En esta parte se vuelve a retomar un pequeño motivo del tema principal que se había presentado en el comienzo de la obra, en los compases 1 y 2; manteniendo el centro tonal de Fa# menor pentatónico para el saxofón, el mismo ostinato rítmico, algunas articulaciones y su dinámica. Pero en el compás 136, que se realiza un cambio de métrica pasando de 4/4 a un 3/4, además, en el segundo y tercer pulso de este compás se encuentra un cambio en la organización escalística y de ritmo respecto al modelo inicial expuesto en la sección A, como se observa en la figura 41.

Breve motivo del tema principal

♩ = 62

133

A. Sx.

133

Glk.

133

Perc.

Cambio de métrica

Ostinato rítmico

136

A. Sx.

136

Glk.

136

Perc.

Nueva organización escalar

Figura 41. Melodía del inicio en la sección A'''. Compás 133 al 136

Además, en los compases 137 hasta el final de esta sección y de toda la obra compás 141; el compositor Ferney Lucero emplea una codetta, conformada por elementos musicales que se utilizaron en las anteriores secciones.

En los tres pulsos del compás 137, el compositor sigue con el desarrollo de las figuras rítmicas de fusas que se utilizaron en el anterior compás. Por otra parte, en el primer pulso de este compás (137) la escala que se emplea es Sol menor pentatónico, en su segundo pulso se maneja la escala de Si mayor pentatónico, y, por último, en el tercer pulso primera fracción se encuentra en Sol mayor pentatónica y en la segunda fracción Do menor pentatónica, como se mira en la figura 42.

Codetta

Sol menor pentatónico Sol mayor y Do menor pentatónico Calderón

137

A. Sx.

137

Glk.

137

Perc.

Si mayor pentatónico

Cromatismo

Cortina

Figura 42. Codetta. Compases 137 y 138

Posteriormente, en el compás 138 primer pulso se realiza un tresillo de corcheas, en cual se le añade un cromatismo descendente que empieza desde la nota La y descansa en un calderón ubicado en la nota Fa#, como se nota en la figura anterior.

Luego, desde la segunda corchea del pulso dos del compás 138 hasta el 139, nuevamente se emplean las figuras rítmicas de fusas, que se alternan con una figura rítmica de blanca con un trino en el compás 140, y, por último, aparecen las fusas en ultimo pulso de este compás que

desembocan en la primera negra del siguiente compás (141), lugar donde termina la obra. Toda esta parte, el compositor Ferney Lucero utiliza la escala pentatónica de Do Mayor.

Do mayor pentatónico

Final de la obra

ff Inciso Repetición

Figura 43. Final de la obra. Compás 139 al 141

En cuanto al acompañamiento de la percusión, en los compases 138 y 139 la cortina hace una entrada con figuras rítmicas de blancas que seguidamente desaparecen. Y en el compás 140 segundo pulso, el bombo realiza un inciso rítmico del ostinato que se repite en el siguiente pulso de este compás. Para finalizar, el bombo y el platillo ejecutan dos negras en el último pulso del compás 140 y el primer pulso del 141 junto con la melodía en una dinámica de doble fuerte.

Esta sección A''' en la obra Chiminigagua, el compositor Ferney Lucero quiere describir la despedida del dios Chiminigagua para con los pueblos indígenas que habitaban la región de Cundinamarca, dejando nuevamente la prosperidad para sus tierras y paz con la naturaleza y el hombre.

Obra para saxofón solista *Tráfico Sax*

Esquema y secciones de la obra.

La obra *Tráfico Sax*, está conformada por dos secciones grandes, estas a su vez, están conformadas por subsecciones de menor extensión que recurren a varios elementos musicales como frases, motivos, células o incisos melódicos y rítmicos, que se repiten o imitan para.

Su esquema general se ilustra de la siguiente manera:

A (a, b, c) - B

Sección A

La primera sección A, tiene un tempo lento pero que es libre un poco a modo de cadenza y que se interpreta dependiendo del saxofonista que va a ejecutar la pieza. Esta sección se sitúa entre los compases 1 y 33 y la cual se divide por tres subsecciones que según el compositor Ferney Lucero, presentan frases melódicas que tienen glissandos, vibratos, ritmos con técnicas extendidas de slap que van a predominar durante toda la pieza. Además, se utilizan escalas menores eólicas de mi, si y fa, y se complementan con células rítmicas en quintillos los cuales conservan unos intervalos definidos que forman una especie de secuencia melódica y la combinación de intervalos conjuntos y disjuntos.

La primera subsección se expone, se encuentra situada en el compás 1 y termina en el compás 10 con un calderón. En ella, se trabajan dos frases simétricas de cinco compases cada una en la métrica de 4/4.

En primera frase, se realiza un glissando de forma descendente y ascendente:

Por una parte, el glissando descendente se ubica desde el primer pulso hasta el tercer pulso del compás 1, en la nota Fa cuarto espacio adicional ascendente del pentagrama en figura rítmica de blanca; y su octava inferior, también en figura rítmica de blanca. Además, a este primer glissando se le añade una dinámica de piano con crescendo a Forte.

Y, por otra parte, el glissando ascendente se encuentra desde el tercer pulso de este primer compás en figura rítmica de blanca hasta la primera corchea de segundo compás, con un crescendo de forte a doble forte, como se observa en la figura 44.



Figura 44. Compas 1

Cabe destacar que el glissando no se lo ejecuta de la forma habitual en el saxofón, sino que se lo trabaja con la técnica extendida de Voicing, que según alude el compositor Ferney Lucero, lo realiza para acercarse a los glissando que se pueden ejecutar por medio de la voz humana de forma y los cuales son más naturales.

Al mismo tiempo, en los tres primeros pulsos del compás 1 el compositor agrega un vibrato que también se lo realiza con la técnica extendida de Voicing, ya que es un vibrato más contemporáneo con oscilaciones que van de mayor cantidad a menor cantidad, y que comienza dependiendo del intérprete.

Estos dos efectos sonoros (el vibrato y glissando) como menciona Lucero, los utiliza para asemejarse al sonido producido por las sirenas de la ambulancia cuando transitan en la quietud del tráfico vehicular.

Seguidamente, en el compás 2 se presentan células melódicas de corcheas con intervalica de terceras y que se alternan con quintillos de semicorcheas manteniendo la dinámica anterior. Estos dos elementos se enlazan con glissandos ubicados en la segunda corchea o en la fracción débil del pulso hasta la primera semicorchea del quintillo en pulso fuerte de forma descendente, figura 45.



Figura 45. Incisos melódicos. Compás 2

Cabe destacar que este glissando se ejecuta en un lapso de tiempo corto y en el que se combina dos tipos, el tocado con el uso de Voicing y el glissando diatónico.

Por otra parte, la célula melódica del quintillo de semicorcheas, es uno de los elementos musicales más importantes, ya que se imita y se desarrolla en las dos frases que se exponen en la primera subsección manteniendo su misma intervalica que está conformada por:

Un intervalo de tercera menor entre la primera y segunda nota, un intervalo de cuarta justa entre la segunda y tercera nota, un intervalo de quinta justa entre la tercera y cuarta nota, y por último un intervalo de cuarta justa entre la cuarta y quinta nota, figura 46.

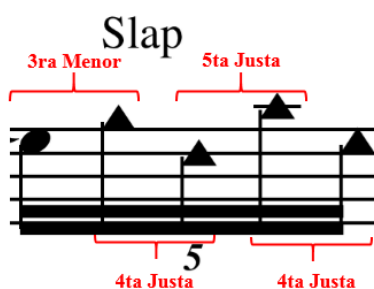


Figura 46. Célula melódica.

Los quintillos en la mayoría de casos, utiliza la técnica extendida de Slap que se señala en la partitura con un triángulo.

En el compás 3 en el primer pulso, se exponen una célula melódica que se compone de figuras rítmicas de fusas, que se imita de forma retrograda en el siguiente pulso, seguido del quintillo y la repetición de las fusas en el primer pulso del compás 4 (fig.47), todos estos elementos musicales utilizan la escala de Mi.

The figure shows a musical score for two measures, 3 and 4. Measure 3 (top staff) begins with a melodic phrase marked 'Inciso' (purple bracket) and 'p' (piano). This is followed by a retrograde imitation marked 'Imitación retrograda' (purple bracket) and 'mf' (mezzo-forte). The measure concludes with a quintuplet marked 'Repetición' (blue bracket) and 'p'. Measure 4 (bottom staff) starts with a descending quintuplet marked 'Desarrollo de los quintillos' (yellow bracket) and 'f' (forte). This is followed by a descending melodic line marked 'mf' and 'p', and then a final quintuplet marked 'pp' (pianissimo). A vibrato symbol is shown at the end of the measure. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Figura 47. Presentación de motivos nuevos y desarrollo del quintillo. Compás 3 al 5

En el compás 4 en el segundo pulso, se desarrollan los quintillos de forma descendente, partiendo desde la nota Re cuarta línea en el pentagrama, hasta llegar a la nota Fa primer espacio, ubicada en el tercer pulso del compás 5, con una dinámica descendente que comienza en un forte como se observa en la figura 47.

Por otra parte, esta frase concluye en la fracción débil del tercer pulso del compás 47 en la nota Sol, con el mismo vibrato manejado en el inicio, pero que comienza con oscilaciones más amplias hasta llegar a cero oscilaciones, además, se realiza un regulador descendente.

Desde el compás 6 comienza la segunda frase, en la que primeramente se expone la inversión del motivo melódico presentado en el compás 1, con el uso del glissando de forma ascendente entre la primera y segunda nota (Sol primera línea adicional por encima del pentagrama y su octava en figuras rítmicas de blanca); y descendente entre la segunda y tercera nota (Sol cuarta línea adicional por encima del pentagrama y la nota Si tercera línea del pentagrama), figura 48.

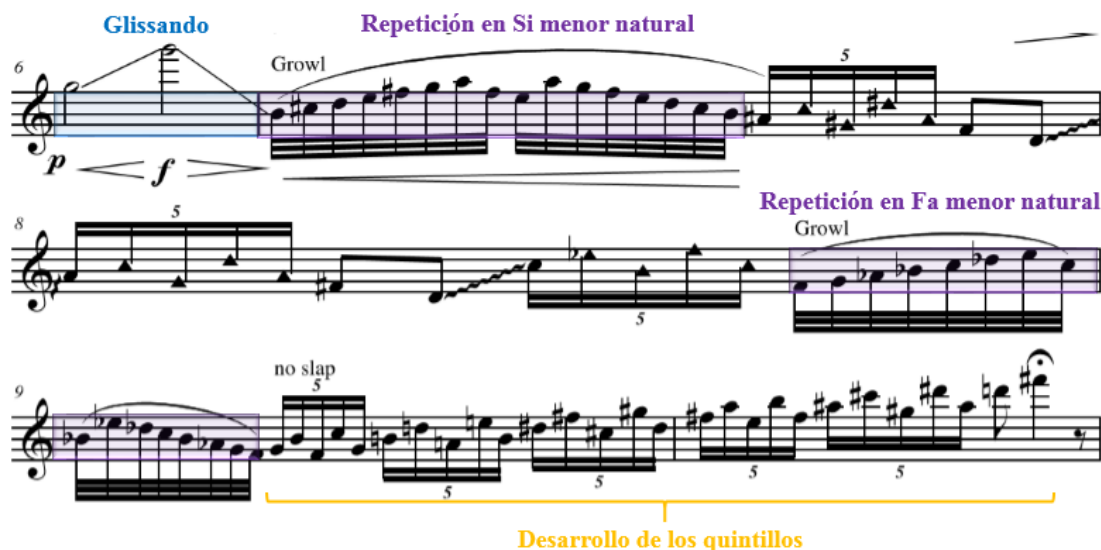


Figura 48. Segunda frase. Compás 6 al 10

Seguidamente, en el compás 7 y en el cuarto pulso del compás 8 y el primer pulso del compás 9, se expone el motivo melódico de fusas que se presentó en el compás 3, conservando la misma configuración escalística del inicio, pero empleando la escala de Si menor natural (compás 7) y Fa menor pentatónica (compás 8 y 9). Desde del compás 7, se trabaja con el mismo motivo rítmico que se expuso en el compás 2. Para finalizar la frase, entre el segundo pulso del compás 9 y el tercer pulso del compás 10 se desarrollan los quintillos de forma ascendente, empezando en la nota Sol segunda línea del pentagrama y que termina en la nota Fa#. Se puede destacar en el desarrollo de los quintillos, el compositor no utiliza la técnica extendida de slap.

Por otro lado, la segunda subsección empieza en el compás 11 y termina en el 33. Primeramente, en los compases 11 y 12 se muestra un motivo melódico nuevo y que se trasporta un tono ascendente en los compases 13 y 14, el cual está conformado por ritmos sincopados con desplazamiento intervalico de terceras mayores ascendentes comenzando en la nota Re (compás 11), seguido en el compás 12, por un cambio de métrica a 5/4 con ritmos de corcheas y semicorcheas, prevaleciendo mayormente las últimas, con un desplazamiento intervalico de terceras menores descendentes, como se observa en la figura 49.

En cuanto a su dinámica, comienza con un fuerte en el compás 11 y se realiza un regulador desde este fuerte a pianísimo en el tercer pulso del compás 12, figura 49

The figure shows a musical score for measures 11 to 14. Measure 11 starts with a forte (f) dynamic and contains a melodic model. A blue bracket highlights an interval of a major and minor third. Measure 12 shows a dynamic change from forte to pianissimo (pp) in the third pulse. Measure 13 features syncopated rhythms (Ritmos sincopados) and a forte (ff) dynamic. Measure 14 shows a transposed repetition of the melodic model from measure 11. Annotations include 'Modelo melódico' (green), 'Intervalo de tercera mayor y menor' (blue), 'Armónicos' (purple), 'Ritmos sincopados' (red), and 'Repetición trasportada del modelo melódico' (green).

Figura 49. Comienzo de la subsección. Compás 11 al 14

Por otro lado, los intervalos de terceras menores son ejecutadas con el uso de los armónicos en el saxofón, donde solo se toca la voz superior, pero con las notas y posiciones que se observan en la voz inferior (fig.49). Según el compositor Ferney Lucero, utiliza este recurso para generar inexactitud en la afinación de las notas y, por otro lado, para crear la sensación del efecto Doppler similar al producido por una ambulancia, en cuanto a los aspectos extramusicales de la obra.

Posteriormente, en el compás 15 al 18 en sus pulsos uno y dos, se presenta nuevamente el motivo melódico de fusas que se trabajó en el compás 3, manteniendo la misma configuración escalística, pero trasportada con una pequeña variación en el compás 17, ya que usa la escala dórica. Estos motivos melódicos, son seguidos, en los pulsos tres y cuatro, por un cromatismo ascendente (compases 15 y 17) y descendente (compases 16 y 18) en una figura rítmica de blanca con calderón, como se observa en la figura 50.

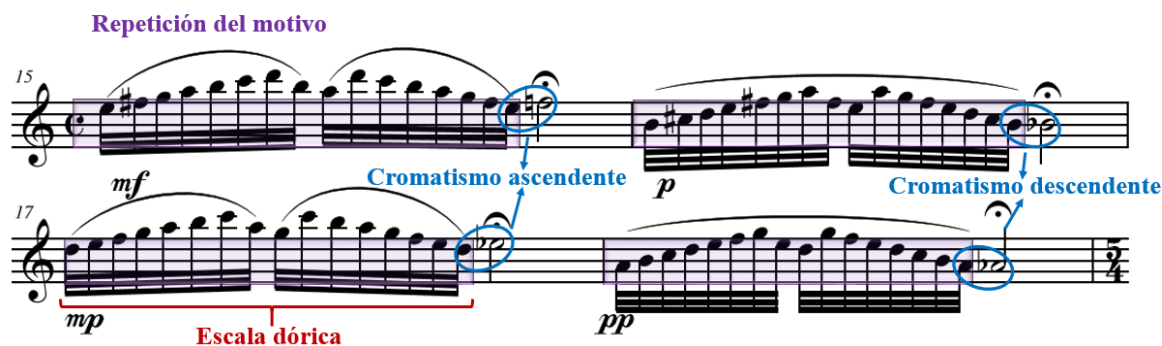


Figura 50. Repetición del motivo melódico del compás 3. Compás 15 al 18

En cuanto a sus dinámicas comienza en un mesoforte en el compás quince, un piano en el dieciséis, un meso piano en el diecisiete y en un pianísimo en el compás siguiente, formando una especie de regulador en decrescendo.

Consecutivamente, el compás 19 se presenta un cambio de métrica de 4/4 a 5/4 y una indicación de tiempo refiriéndose que es poco más lento que lo anterior. Además, se muestra el mismo motivo melódico de fusas, pero expandido. En el primer pulso de este compás, se trasporta el primer inciso del motivo melódico de las fusas expuesto en el compás 3, seguido de pequeñas variaciones de este inciso, las cuales emplean diferentes escalas menores y la escala cromática en el pulso cuatro y cinco de este compás, figura 51.



Figura 51. Motivo melódico expandido. Compás 19

Más adelante, en el compás 20 y 21, se hace una disminución rítmica, con el uso de un ritardando en el compás 21 desde el primer pulso, y una cesura ubicada entre la primera corchea y la segunda corchea del pulso cuatro, generar la sensación de reposo en esta parte de la obra. Como menciona el compositor, en los aspectos extramusicales de la obra, se refiere a la quietud total del tráfico vehicular.



Figura 52. Disminución rítmica. Compás 20

Posteriormente, después de la cesura hasta el compás 33, compás donde finaliza la sección A y la segunda subsección; expone en la partitura tres pequeños fragmentos melódicos de canciones populares que las más recurrentes en las emisoras de radio como: Careless Whisper de George Michael, El Hombre Divertido de Wilfrido Vargas y la Suite - Badinerie de Bach - BWV 1067. Cada una de estas melodías está separada por una parte aleatoria con notas sueltas que se tocan a juicio del intérprete, figura 53.



Figura 53. Fragmentos melódicos de canciones populares con partes aleatorias

Según alude el compositor Ferney Lucero, en la sección A recurre a herramientas sonoras que tiene el saxofón y elementos musicales para crear la sensación de estar en un tráfico vehicular. Razón por la cual, comienza con un efecto que se refiere a el paso de las ambulancias, el sonido producido por los motores de los carros, los pitos de estos, etc. además, se recurren a figuras rítmicas rápidas y lentas para crear la sensación del vaivén en el tráfico, que terminan en el compás 21, en la quietud total del tráfico y según el compositor es el climax de la obra.

Seguidamente, en la esteticidad del tráfico vehicular los conductores por lo general encienden su radio para sobrellevar el estrés que trae este, buscando su emisora preferida, en las cuales, por lo general colocan música popular. En la sintonización de las distintas emisoras, se pasa por varias frecuencias, en las cuales se escucha pequeños fragmentos de este tipo de música.

Sección B

Esta sección se expone desde el compás 34 y finaliza en el compás 94. En cuanto a su tempo en el comienzo, es más rápido que la anterior sección, ya que maneja un allegro vivo y con la métrica compuesta de 7/8, que en este caso se ordena de la siguiente manera: una negra con puntillo, seguida de dos negras, o por la subdivisión, que se ordenaría: tres corcheas, seguidas de dos corcheas, y estas a su vez, seguidas de otras dos corcheas.

Todos estos cambios, hacen que la sección B sea contrastante con respecto a la anterior sección. También, uno de los aspectos que caben resaltar durante esta parte es que, en la mayoría de frases, melodías, incisos etc. se presentan con el uso de la técnica extendida de slap en el saxofón.

Inicialmente, en los compases (34 y 35) se muestra un motivo melódico que comienza en la nota Sol segunda línea del pentagrama, el cual se imita en los dos siguientes compases (36 y 37), pero trasportado una cuarta ascendente. También, el motivo melódico está conformado por figuras rítmicas de semicorcheas, corcheas y negras, con intervalos grandes con saltos de 8vas, intervalos pequeños como 2das y el uso de cromatismos. Por otra parte, a estos dos elementos se les agrega una dinámica de mesoforte, fig. 54

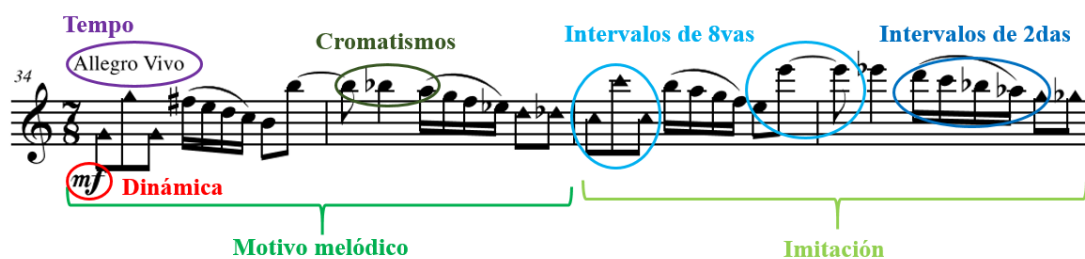


Figura 54. Motivo melódico y su imitación. Compás 34 al 37

Seguidamente, en los compases 38 y 39 se expone un motivo melódico parecido al anterior, que comienza en la nota Fa y que se imita una segunda mayor ascendente en los siguientes dos compases (40 y 41). Este motivo melódico, está compuesto de figuras rítmicas de negras, corcheas y semicorcheas con una intervalica de 8va, 7ma, 6tas, 3ras menores y 2das. Por otra parte, su dinámica comienza en un piano con un crescendo hasta llegar a un forte en el primer pulso del compás 42, como se observa en la figura 55.

The musical score for measures 38-42 is shown in a single staff. Measure 38 starts with a piano (*p*) dynamic. A bracket labeled 'Motivo melódico' spans measures 38 and 39. Within this bracket, two blue circles highlight intervals: '2da' (second) in measure 38 and '8va' (octave) in measure 39. A purple oval labeled 'cresc.....' is placed below the staff between measures 38 and 39. A bracket labeled 'Imitación' spans measures 40 and 41. Within this bracket, two red circles highlight intervals: '7ma' (seventh) in measure 40 and '6ta' (sixth) in measure 41. The score ends in measure 42 with a forte (*f*) dynamic. A purple arrow labeled 'Dinámicas' points from the *p* and *f* markings to the 'cresc.....' oval.

Figura 55. Motivo melódico y su imitación. Compás 38 al 42

Desde el compás 42 al 46, se muestra otro motivo melódico más extenso que los presentados anteriormente que solo constaban de dos compases, que inicia en la nota La primera línea adicional ascendente en el pentagrama, con el uso de figuras rítmicas trabajadas inicialmente en esta sección y una intervalica de 3ras y 2das. Este motivo melódico, se repite a la octava inferior en los siguientes cinco compases (47, 48, 49, 50, 51) con algunas variaciones intervalicas con respecto al modelo, figura 56.

The musical score for measures 42-51 is shown in two staves. The top staff (measures 42-46) features a 'Motivo rítmico-melódico' bracketed in green. It includes intervals of '3ra' (third) and '2da' (second) marked in blue. A red bracket labeled 'Multifónicos' covers measures 44-46. The bottom staff (measures 47-51) shows the 'Repetición a la 8va' (repetition an octave lower) bracketed in green. It includes a 'Slap' marking in measure 47, a red bracket labeled 'Slap con sonido' covering measures 47-49, and a purple bracket labeled 'Variación intervalica' covering measures 49-51.

Figura 56. Motivo melódico más extenso con su repetición. Compás 42 al 51

Cabe destacar en la anterior figura, que en los compases 44, 45 y 46 en su segunda subdivisión de sus primeros pulsos, en figura de negra que se encuentra ligada a una blanca; se maneja la técnica extendida de multifónicos en el saxofón, pero en su repetición no se utiliza. Además, la técnica extendida de salp es diferente tanto para el motivo principal como para su repetición, ya que en el primero se especifica que se tiene que realizar con mayor golpe de lengua y en el segundo con menor golpe de lengua y mayor sonido.

Posteriormente, en los compases 52 y 53 como también en los compases 54 y 55, se vuelve a imitar el motivo melódico expuesto en los compases 34 y 35, pero en la primera imitación trasportada una 5ta descendente, y en la segunda imitación una 2da descendente, en las cuales se conserva la misma dinámica manejada en el modelo, como se nota en la figura.

The image shows a musical score for two staves. The top staff begins at measure 48 and the bottom staff at measure 53. The top staff features a red annotation: "Imitación del motivo comenzando en la nota Do", with a line pointing to a measure that starts with a whole note 'Do' (C4). The bottom staff has a purple annotation: "Imitación del motivo comenzando en nota Fa", with a line pointing to a measure that starts with a whole note 'Fa' (F3). A blue circle containing the dynamic marking "mf" is labeled "Dinámica" in blue text.

Figura 57. Imitación del motivo inicial. Compás 48 al 55

Seguidamente, en los compases 56 y 57 se expone nuevamente el motivo rítmico de los compases 38 y 39, pero con cambio de intervalica con saltos de 3ras, 7mas disminuidas y 8vas. Además, desde el compás 58 hasta el compás 63, el compositor Ferney Lucero imita el breve motivo melódico presentado en el compás 38 y lo desarrolla cromáticamente de forma ascendente, según él, para esto lo realiza para crear mayor tensión. Para ello, también utiliza varios elementos musicales como: un crescendo de mesoforte a doble fuerte, un acelerando progresivo en el tempo y la expansión del motivo melódico, en los compases 62 y 63, figura.

53 *antes* **Imitación del motivo melódico presentado**

57 *cresc.....* *accel.* **Desarrollo cromático del breve motivo melódico**

62 *ff* **Expansión del breve motivo melódico**

63 *p* **Largo, Expresivo poco Libre**

Figura 58. Imitación del motivo melódico presentado en los compases 38 y 39 y desarrollo del breve motivo. Compás 56 al 63

Por otra parte, después del calderón ubicado en el compás 64, en el compás 65 se presenta una parte contrastante con respecto a la anterior, ya que cambia nuevamente la métrica de 7/8 a 3/4, con un tempo lento que se ejecuta a juicio del interprete y en una dinámica de piano.

Además, en el compás 65, se expone la primera frase que comienza con un breve motivo melódico conformado de una figura rítmica de seisillos de semicorcheas y una blanca, con intervalos de 6tas, 2das y 3ra. Posteriormente, en el compás 66 se maneja otro breve motivo melódico, donde su característica más destacada, es el uso de dos trinos: el primero lo realiza en el primer pulso en la nota Sol segunda línea del pentagrama, y el segundo se lo emplea en la segunda corchea a del segundo pulso, en la nota Do#, como se observa en la figura 59.

65 **Breve motivo melódico** *Largo, Expresivo poco Libre* *p*

66 *Trinos* *ff* **Primera frase**

67 *5ta aumentada* *4ta justa* *ff*

68 *p* *bisb.* *p*

Figura 59. Frase 1. Compas 65 al 70

En el compás 67, el compositor solo trabaja con figuras rítmicas de corcheas con una intervalica de 2das menores y 5tas aumentadas. Más adelante, en el compás 68 se utilizan tresillos de corchea, con intervalos de 2das, 3ras, 4tas justas; y para finalizar con la primera frase, en compás 69 se realiza una blanca en la nota La segundo espacio del pentagrama con la técnica extendida de microtonos y una figura de corchea en la nota Re# en el primer pulso del compás 70, figura 59.

Seguidamente, en el último pulso del compás 70 se imita el seisillo de semicorcheas que se presentó en el compás 65, pero trasportado una 6 mayor descendente, y el cual descansa en la primera corchea del siguiente compás. Posteriormente, se maneja un inciso en el pulso dos del compás 71 que se imita en el siguiente pulso de forma libre (fig.60), y es así como termina la segunda frase.

Figura 60. Segunda frase. Compás 66 al 75

Por otro lado, en cuanto a sus dinámicas esta frase comienza en piano con crescendo a forte en la primera corchea del compás 71, asimismo, en el inciso y su imitación expuestos en este compás, se realizan dinámicas de piano y forte en un lapso de tiempo muy corto, como se observa en la anterior figura.

Seguidamente, desde el compás 72 último pulso hasta el compás 75 se desarrolla la tercera frase, la cual empieza con figuras rítmicas de negras con una intervalica de 6tas, 7tas disminuidas, 3ras y 2das. Además, en el compás 73 se imita el inciso del compás 71 pero con aumentación rítmica, figura 61.

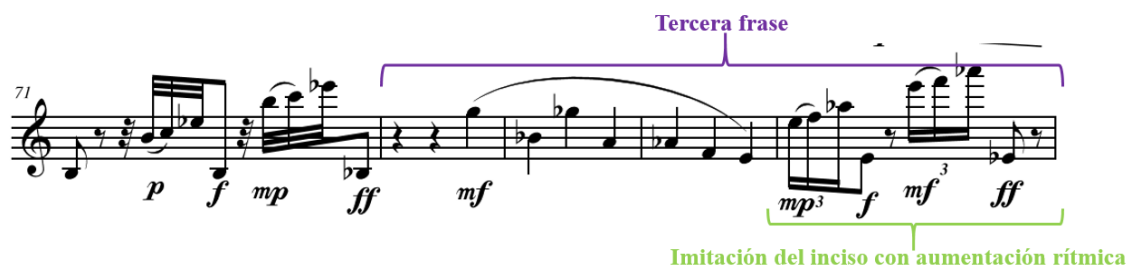


Figura 61. Tercera frase. Compás 71 al 75

Por último, la cuarta frase se muestra desde el compás 76 al 78, en la cual se emplean los mismos elementos musicales trabajados por el compositor anteriormente, con una dinámica de piano. Inicialmente, en el compás 76 se desarrolla el inciso de los seisillos presentado en el compás 65, seguidamente, en el compás 77 se imita el motivo melódico del compás 66 trasladado una segunda mayor ascendente. Y, por último, en el compás 78 un motivo melódico con un acelerando para retomar nuevamente el tema primero presentado en el inicio de esta sección.

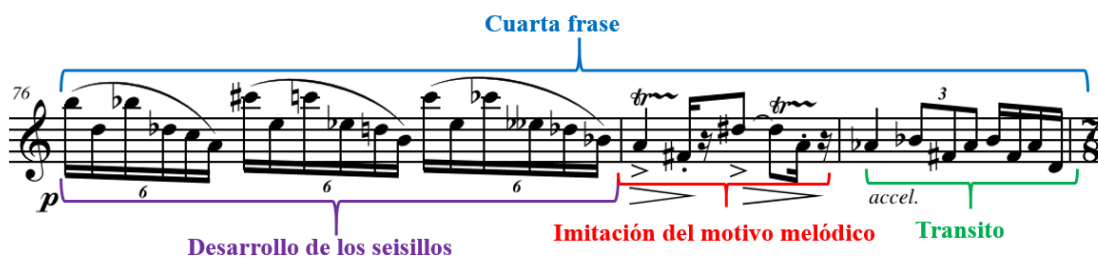


Figura 62. Cuarta frase. Compás 76 al 78

Más adelante, desde el compás 79 al 86, nuevamente se cambia la métrica de 3/4 a la métrica inicial de 7/8. Por otra parte, en estos compases se imita exactamente toda la primera parte que se mostró en los compases 34 al 41, como se observa en la siguiente figura.



Figura 63. Repetición elementos musicales trabajado en los compases 34 al 41. Compás 79 al 87

En el compás 87, se vuelve a la métrica de 3/4 con el empleo de un glissando ubicado entre las notas La segunda línea adicional ascendente en el pentagrama en figura de blanca, y su octava ascendente en figura rítmica de negra. Posteriormente, en los compases 88 y 89 se repite el motivo melódico presentado en los compases 67 y 68, como se mira en la figura.



Figura 64. Imitación de motivos melódicos expuestos antes y final de la obra. Compás 88 al 94

Para culminar con la obra, el compositor Ferney Lucero realiza una disminución rítmica del elemento melódico expuesto en los 67 y 68 con pequeñas variaciones en cuanto a su ritmo y cambios de algunos intervalos, seguido de una figura de blanca con puntillo en la nota Sol cuarta

línea ascendente adicional del pentagrama, con un glissando descendente que termina en el primer pulso del compás 94, en una figura de negra en la nota Do primera línea adicional descendente del pentagrama, figura 64.

Según el compositor Ferney Lucero, toda esta sección se refiere al avance progresivo de los vehículos en el tráfico, con sus constantes interrupciones y paradas instantáneas ya sea por semáforos, motos imprudentes etc. además, esta parte hace alusión al final del tráfico después de varias horas de haberse gestado este.

Conclusiones

Como resultado de este trabajo de grado, se logró concluir una serie de reflexiones, las cuales, corroboran los interrogantes que se plantearon al principio de la investigación, y que se desarrollan a continuación:

Con el acercamiento de este trabajo a la disciplina del análisis musical, se destaca todos los nuevos planteamientos que han surgido a lo largo del siglo XX y en épocas anteriores, pero sobre todo, los que proponen y dan una visión diferente en cuanto a la tarea analítica dejando a un lado la forma estructuralista con la que se ha venido afrontando tradicionalmente la música. Esto ha generado que se amplíen y aparezcan otras metodologías de análisis musical, con el fin de tener mayores insumos a la hora de abordar una partitura y que el discurso de la composición se vuelva más comprensivo.

Por otra parte, con el desarrollo del análisis musical en las obras *Tráfico Sax* y *Chiminigagua* se encontró que las composiciones hacen parte de la música descriptiva, ya que tratan de narrar una historia a través de este arte y por ende, cada sonido escrito en la partitura por el compositor, tiene un significado específico y representa alguno de los personajes o de las cosas que se encuentran en dicha historia. Por un lado, los elementos musicales que conforman la obra *Tráfico Sax* tratan plasmar la vivencia de un tráfico vehicular y por otro, la obra *Chiminigagua* relata una de las tantas leyendas Muisca, en este caso, la que describe la creación de todo lo existente en el universo.

Una analogía en la que se puede evidenciar mejor este hecho, se encuentra en el teatro, en donde los actores además de aprenderse el diálogo que está escrito en los textos, buscan e indagan la historia del personaje el cual van a interpretar, con el fin de saber cómo piensa el personaje, como viste, que come, como es su forma de ser, que profesión entre otros, con todos estos elementos que tiene el actor, hace una aproximación más cercana a lo que quería el libretista, ya que por medio de él, le da vida al personaje. En la música, es el análisis quien ayuda a que el intérprete conozca en mayor proporción la composición y le da vida a esta, ya que, por medio de él, se transmiten las distintas sensaciones que el compositor impregnó en la partitura.

Por ello, con la realización del análisis musical de las obras *Tráfico Sax* y *Chiminigagua* se consiguió que los estudiantes de música, intérpretes, profesores entre otros, se acerquen a obras no tan conocidas pero que son importantes en el repertorio de saxofón, pero con una observación

más detallada de los todos los elementos musicales y extra musicales que las componen, generando de esta manera una visión más amplia de las obras y una mejor interpretación. También, a través de la biografía Ferney Lucero, se dio a conocer todas las influencias compositivas que él tiene y que de alguna u otra manera están plasmadas en todas sus obras.

A partir del análisis musical de la obra *Chiminigagua*, aunque este trabajo no trato de la composición musical; se demuestra que los compositores dedicados a este oficio como Ferney Lucero, como también los estudiantes de composición, pueden crear obras musicales nuevas con lenguaje contemporáneo, utilizando y rescatando las melodías autóctonas de todas las comunidades indígenas que existieron y existen en Colombia. Razón por la cual, se rescata que la música de nuestra época no es antagónica a la música ancestral, demostrando que el presente y el pasado pueden confluir a través de la música.

Este trabajo, también permite dar a conocer lo novedoso de las obras *Tráfico Sax* y *Chiminigagua* por el manejo de diversas herramientas sonoras nuevas en el saxofón, como lo son las técnicas extendidas, que desde su hallazgo, han servido como elementos compositivos para los músicos dedicados a la creación de obras y las cuales siguen en continuo cambio, desarrollo, exploración, etc. gracias a la pujanza de intérpretes y de compositores como Ferney Lucero. Por esta razón y gracias a que el autor de la presente investigación ha estado en la práctica continua, montaje y ejecución de diversas composiciones para saxofón; se puede concluir que las dos obras de Lucero enriquecen y aumentan el poco repertorio contemporáneo que existe para el instrumento a lo largo del país.

Para finalizar, observando todo lo que permitió conocer el análisis musical, se demuestra que es de gran utilidad como una herramienta pedagógica para los estudiantes de música como también diversas personas interesadas en interpretar una composición musical cualquiera, ya que permite conocer y abordar de mejor manera a la obra.

Bibliografía

- Adolphesax . (28 de 01 de 2018). *Marcel Mule (Parte 2): Su vida y el saxofón (1901-2001)*: *Adolphesax.com*. Recuperado de Adolphesax.com:
<https://adolphesax.com/index.php/es/actualidad/entrevistas/1270-marcel-mule-su-vida-y-el-saxofon-1901-2001>
- Alcaldia . (1998). *Esquema de ordenamiento territorial del Municipio de Puerres*. Puerres .
- Alcaldia. (2008). *Plan de desarrollo municipal "Con propuestas ciudadanas grandes realizaciones"*. Puerres.
- Alcaldía Mayor de Bogotá. (04 de 02 de 2018). *Chiminichagua o el ser supremo: Bogotá mejor para todos* . Recuperado de Bogotá mejor para todos:
<https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/bogotanitos/cuenta-la-leyenda/chiminichagua-o-el-ser-supremo>
- Banco de la Republica en Colombia . (07 de 01 de 2018). *Julio César Turbay Ayala*: *Banrepcultural*. Recuperado de Banrepcultural:
http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Julio_C%C3%A9sar_Turbay_Ayala
- Bennett, R. (1999). *Los instrumentos de la orquesta* . Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Bent, I. (1980). "Analysis", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* . En I. Bent, "Analysis", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (pág. 340). London: MacMillan: vol. I .
- Cabal, A., & Poggio , C. (Dirección). (2017). *Mitos & Leyendas Colombianas: Los Muiscas* [Película].
- Castañón, O. J. (15 de 12 de 2017). *La escuela Lancasteriana*. *monografias.com*. Recuperado de monografias.com: <http://www.monografias.com/trabajos107/escuela-lancasteriana/escuela-lancasteriana.shtml>
- Chautemps, J. L., Kientzy, D., & Londeix, J. (1990). *El Saxofón*. París: Editorial Labor S.A.

- ColArte - Biblioteca Virtual de arte en Colombia. (15 de 01 de 2018). *Compositores, Interpretes*. Recuperado de ColArte:
<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=15834>
- Copland, A. (1939). *Cómo escuchar la música*. México: McGraw-Hill Book Company, EUA de América .
- CORPONARIÑO. (2008). *Diagnostico Biofísico y Socioeconómico Municipio De Puerres-Nariño*. Puerres: Recuperado de
<http://corponarino.gov.co/expedientes/intervencion/DIAGNOSTICO%20BIOFISICO%20SOCIOECONOMICO%20DE%20PUERRES.pdf>.
- Cortes Moreno , J. V., & Burbano Casanova, O. A. (1996). *Monografía del municipio de Puerres*. Pasto: Universidad de Nariño .
- Diagram Group. (1986). *Cómo conocer los instrumentos de orquesta* . Madrid : EDAF S.A. .
- España, J. M. (2014). *Compositores Nariñenses de la Zona Andina. Incidencias y declive de la música tradicional 1918-1950*. Pasto: Editorial Univeritaria-Universidad de Nariño.
- España, J. M. (2014). *Compositores nariñenses de la zona andina. La musica académica y las nuevas tendencias populares*. Pasto: Editoria Universitaria- Universidad de Nariño .
- Espitia, L. F. (2015). *Las técnicas extendidas en tres obras colombianas para saxofón Délires, Johann Hasler. Monólogo en tiempo de joropo, Carlos Gonzalo Guzmán. Fluxus, Luis Riso-Salom*. Medellín: UNIVERSIDAD EAFIT.
- Fernández, N. A. (2008). El Análisis Musical. *Revista mensual de publicación en Internet*.
- Giraldo, Y. A. (2012). *Análisis estructural de "UT SUPRA EL FÉNIX" de Blas Emilio Atehortúa*. Medellín : Universidad EAFIT.
- Gumbao, A. Z. (2016). *Edison Denisov y el saxofón*.
- Harrison, I. (2012). *An exploration into the uses of extended techniques in works for the saxophone, and how their application may be informed by a contextual understanding of the works*. Huddersfield: University of Huddersfield.

- Jaén, J. I. (1974). Formas o estructuras de la música. En J. I. Jaén, *Orientación Musical* (págs. 49-73). Panama : Editorial Universitaria (EUPAN).
- Kalani, D. (2008). *All about Hand Percussion: Everything You Need to Know to Start Playing Now!* Alfred Music Publishing.
- LaRue, J. (1970). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor. S.A.
- Lopez Nastar, J. A., & Calvachi Lopez, L. (2012). *La Música identidad cultural de una comunidad Municipio de Puerres-Nariño*. Pasto: Universidad de Nariño.
- López, J. C. (15 de 01 de 2018). Vida del compositor Ferney Lucero. (I. D. Rueda, Entrevistador)
- López, Y. C. (20 de 12 de 2017). Vida de la familia Lucero Calvachi. (I. D. Rueda, Entrevistador)
- Lucero, F. (10 de 11 de 2017). Biografía del compositor Ferney Lucero . (I. D. Rueda, Entrevistador)
- Lumbreras, L. G. (1999). Historia De América Andina. En L. G. Lumbreras, *Los Andes Septentrionales* (págs. 355-359). Quito: Libresa .
- Maffiold Duran , N., & Villamizar Rangel , M. (2004). *Un amplio acercamiento al saxofón como instrumento principal de la carrera licenciatura en musica*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Manco, J. D. (2015). *Elementos de análisis musical macroformal: Un acercamiento crítico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes competentes, a partir del análisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos*. Medellín: UNIVERSIDAD EAFIT.
- Martínez, F. (28 de 01 de 2018). *El saxofón*. Recuperado de Asociación de saxofonistas españoles: <http://www.asaxe.com/index.php/articulos/29-historia-del-saxofon>
- Merchán, M. d. (2008). La Causalida en la reforma educativa en Colombia a finales del siglo XIX. *Universidad Nacional de Colombia*, 401-408.
- Mincultura . (04 de 02 de 2018). *Mitos y Leyendas - Cundinamarca: Sistema Nacional de Información Cultural* . Recuperado de Sistema Nacional de Información Cultural :

<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=25&COLTEM=212>

Minguet, V. (2016). *Música y semántica: de la hermenéutica a la semiótica musical. Una panorámica abierta al s. XXI*. Valencia: Universidad de Valencia.

Ministerio de Cultura. (2005). *Manual para la Gestión de bandas-escuela de música*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Ministerio de Cultura. (2008). *Plan nacional de música para la convivencia guía para alcaldes y gobernadores de Colombia*. Bogotá: Editorial PNMC.

Molina, T. M., & García, R. (12 de 02 de 2018). *Armonía Musical Definición e Historia*. Recuperado de [mat-web.upc.edu: https://mat-web.upc.edu/people/xavier.gracia/musmat/treballs/GarMar.armonia.pdf](https://mat-web.upc.edu/people/xavier.gracia/musmat/treballs/GarMar.armonia.pdf)

Morell, E. P. (2016). *Análisis histórico de la utilización del doble/triple picado en el Saxofón y su enseñanza en la actualidad*. Valencia.

Morillo, J. F. (20 de 12 de 2017). *Institución Educativa Juan XXIII: Pagina Personal*. Recuperado de Pagina Personal: <http://www.josefernandoma.com/index.php/puerres/entidades/32-institucion-educativa-juan-xxiii>

Morillo, J. F. (03 de 01 de 2018). *Sitio en construcción*. Recuperado de <http://www.josefernandoma.com/index.php>

Moyano, M. I. (25 de 01 de 2018). *Preromanticismo - Romanticismo*. Recuperado de Historia de los Medios y el Espectáculo: <http://historiamedios.com.ar/pdf/romanticismo.pdf>

Murphy, P. (2013). *Extended Techniques for Saxophone*. Arizona: ARIZONA STATE UNIVERSITY.

Nagore, M. (30 de 02 de 2018). *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. Recuperado de Músicas al Sur : <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

- Pardo, J. P. (05 de 04 de 2018). *Música programática: Don Quijote como ejemplo de senso traslado*. Recuperado de Centro virtual Cervantes:
https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/quijote/16_perez.pdf
- Pedroso, U. V. (2015). *Cuarteto de saxofones de Andrés Alén Rodríguez, Una aproximación interpretativa desde el punto de vista del autor y los ejecutantes de Saxofón*. Medellín: Universidad Eafit.
- Posse, E. V. (1993). Mitos y Leyendas de Colombia. En E. V. Posse, *Mitos Chibcha* (págs. 1-50). Quito - Ecuador: Editorial © IADAP.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1982). Colombia indigena, período prehispánico . En G. Reichel-Dolmatoff, *Colombia indigena, período prehispánico* (págs. 27-34). Procultura S.A. .
- Reizábal, M. L., & Lorenzo, A. (2004). *Análisis Musical, claves para entender e intepretar la música* . Barcelona : Editorial de Música Boileau, S.A.
- Rennie, H. C. (05 de 02 de 2018). *The Pedagogy and Practice of Extended Saxophone Technique Within Solo Saxophone Performance: Humber College of Applied Arts and Technology*. Recuperado de Humber College of Applied Arts and Technology:
<http://humbercollege.academia.edu/ChrisRennie>
- Restrepo, D. R. (2003). La oreja en el escenario . *Artes la revista* , 55-61.
- Revelo, O. (1987). *Vocacion de un Pueblo* . Bogotá: AUGE IMPRESORES LTDA .
- Roca, D. (2013). *Materiales básicos de análisis musical*. Canarias: Conservatorio Superior de Música de Canarias .
- Rodríguez, J. V. (2011). Los chibchas:hijos del sol, la luna y los Andes. En J. V. C., *Prácticas funerarias y chamanismo entre los chibchas* (págs. 135-140). Bogotá: Julián Hernández, Taller Editorial.
- Salcedo, S. (10 de 01 de 2018). *Banda 20 De Septiembre - Puerres: Calameo* . Recuperado de Calameo : <http://es.calameo.com/books/001940726d179cbd3cf88>
- Salvador, M. L. (2017). El Romanticismo Musical. *publicaciones didacticas*, 271-275.

- Sánchez, A. L. (2017). *El saxofón "clasico" en España a través de sus grabaciones: recopilación y estudio (2006-2011)*. Málaga: Universidad Internacional de La Rioja .
- Selmer Paris . (2014). *Viento* . MAFER MÚSICA 2006, S. L.
- Taylor, M. J. (2012). *Over the course of the saxophone's comparatively recent history it's players, and reputation have grown from that of a supporting instrumentalist, to a highly capable solo instrument, capable of greater dynamics and textures than ever before. Since its c.* Florida: University of Miami.
- Textos de Enseñanza Media. (03 de 02 de 2018). *Mito y Leyenda: Profesor en linea*. Recuperado de Profesor en linea: <http://www.profesorenlinea.cl/castellano/MitoyLeyenda.htm>
- Universidad del Cauca Facultad de Artes Departamento de Música . (2007). *Audiciones Generales Programación mes de diciembre*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Vicuña, E. G. (2011). Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica. *Revista Musical Chilena*, 10-18.
- Villafruela, M. (s.f.). El Saxofón. Una mirada a su historia y su presencia en la creación contemporánea en Chile. *Revista # 2 Músic@Sonido del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile*, 1-10.
- Villamizar, C. (28 de 01 de 2018). *Gran madre abuela Bague Bachue*. Recuperado de visionartenaturaleza: <http://visionartenaturaleza.blogspot.com/2010/09/gran-madre-abuela-bague-bachue-mem.html>

Anexos**Partituras de las obras****Chiminigagua****Tráfico Sax**