

**Del contexto y texto a la ejecución: sistema de acciones para la interpretación
musical del repertorio contemporáneo cubano para saxofón**

**From Context and Text to Performance: A System of Actions for the Musical
Interpretation of the Contemporary Cuban Saxophone Repertoire**

Ahmed López Castillo¹

Resumen

La presente investigación está dirigida a la educación musical especializada, específicamente a estudiantes y profesores del nivel superior del perfil saxofón. Dentro de la formación universitaria para estudiantes de saxofón constituye un aspecto significativo el estudio e interpretación del repertorio cubano contemporáneo, para así lograr las competencias y habilidades necesarias en función del bagaje formativo que le permite asumir distintas “formas de hacer” en su futuro como profesional. La interpretación musical consiste en que un músico especializado decodifica el texto musical para hacerlo audible en uno o varios instrumentos musicales. La búsqueda en torno a los referentes teórico-metodológicos relacionados con el tema que se estudia permitió dilucidar que la interpretación musical debe de estar en estrecho vínculo con las ideas del creador, así como de sus motivaciones al momento de crear la obra musical. En ese sentido, se ha detectado que los estudiantes de saxofón del nivel superior abordan escasamente el repertorio contemporáneo teniendo en cuenta el contexto de vida del compositor y su intención al crear una obra; por otro lado, son limitadas las herramientas concretas para que un alumno aprenda a hacerlo por sí mismo. Se plantea como objetivo de esta investigación diseñar un sistema de acciones para el estudio y montaje del repertorio contemporáneo cubano

¹Licenciado en Música, Especialidad Saxofón. Licenciado en Comunicación Social. Master en Interpretación Instrumental. Doctor en Ciencias de la Educación. Escuela Nacional de Música, La Habana, Cuba. E-mail: ahmedsaxo1988@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6097-3830>



Fecha de recepción: 25/5/2026

Fecha de aceptación: 15/6/2026

Creative Commons Atribución 4.0

que integre el análisis contextual, técnico y expresivo a partir del díptico Acecho y Desenlace del compositor Jorge López Marín.

Palabras clave: interpretación musical, intérprete, enseñanza especializada, sistema, acciones.

Abstract

The present research is aimed at specialized music education, specifically at higher education students and teachers in the saxophone performance field. Within university training for saxophone students, the study and interpretation of contemporary Cuban repertoire constitute a significant aspect, as they enable the development of the necessary competencies and skills to build a formative background that allows them to adopt various "approaches to performance" in their future professional careers. Musical interpretation consists of a specialized musician decoding the musical text to make it audible on one or more instruments. The systematization of the theoretical-methodological references related to the subject under study highlights that musical interpretation must be closely linked to the creator's ideas, as well as their motivations at the time of composing the work. In this regard, it has been observed that higher-level saxophone students rarely approach contemporary repertoire while considering the composer's life context and creative intent; on the other hand, there are limited concrete tools available for students to learn to do so independently. The objective of this research is to design a system of actions for the study and preparation of the contemporary Cuban repertoire that integrates contextual, technical, and expressive analysis, based on the diptych Acecho y Desenlace by composer Jorge López Marín.

Keywords: musical performance, performer, specialized teaching, system, actions

Introducción

La búsqueda de los elementos que tratan sobre el estilo compositivo y la historia de vida de un creador musical no debe ser solo labor de musicólogos e investigadores en general, sino también de los intérpretes. Esta es quizás una de las limitantes de los estudiantes y profesores de saxofón en Cuba cuando se disponen al estudio y ejecución de las creaciones de compositores para este instrumento. En este sentido, la investigación musical debe contribuir significativamente al enriquecimiento de la ejecución de obras musicales en su devenir histórico.

Una mirada a los compositores cubanos que han escrito para este instrumento (el saxofón) hace detenerse en el maestro Jorge López Marín (1949-), cuyo hacer compositivo ha sido privilegiado, pues sus obras han sido ejecutadas por intérpretes de renombre. Sin embargo, pocos estudiantes se han acercado al estilo compositivo de este autor.

La música, concebida como un lenguaje artístico y cultural, alcanza su plenitud en el acto de la interpretación musical donde la obra escrita o transmitida oralmente se transforma en experiencia sonora viva. La interpretación musical ha variado en el tiempo, es un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos. "Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales" (Orlandini, 2012, p.77).

Se añade, además, que es un proceso que trasciende la mera ejecución mecánica para integrar habilidades interpretativas, conocimiento estilístico y capacidades de adaptación a contextos profesionales diversos (Papageorgi et al., 2013). Distintos autores han tratado la interpretación musical desde diferentes áreas, entre ellos: Arturi (2021); Tanco y Martínez (2021); Panizo (2022); Lorenzo (2023); Lozano (2024); Rico y Romanova (2025); Martínez y Gasparini (2025) y López y García (2025). El autor asume a Panizo (2022) teniendo en cuenta

que considera la interpretación musical como la acción de ejecutar una obra musical, buscando transmitir la idea original del compositor.

De igual forma, se añade que, la interpretación musical debe ser un resultado reflecto que combina las ideas y el contexto de vida e intencional del autor de la obra con la formación artística y los rasgos específicos de la personalidad del intérprete. Es un acto que conlleva autoevaluación y reflexión a través de distintos públicos (intérprete, compositor, especialistas y otros) que validen la propuesta artística.

Consecuentemente, el intérprete es el responsable directo de hacer sonar la partitura en uno o varios instrumentos en consonancia con las ideas del autor de la obra musical; debe ser una visión holística de la música donde la técnica, la teoría, la historia, lo procedimental y la práctica se integran en un lenguaje común con diversidad cultural. Por ello, “el intérprete debe estar totalmente familiarizado con el entorno y la tradición de una obra; con todas las costumbres que [le rodean] en el momento de su creación” (Dorian, 1986, p.25); “resulta ser portador de una tradición (...) y quien debe convertir su capacidad para decodificar el texto en un cuidadoso proceso para descubrir su significado artístico y su profundo sentido histórico y cultural” (Córdova, 2011, p.140).

La presente investigación está dirigida a la educación musical especializada, específicamente a estudiantes y profesores del nivel superior. La enseñanza especializada de la música posee características distintas y particulares al compararse con la educación musical (para la musicalización del ciudadano) como parte del currículo de la educación general. Dentro de los contornos de este tipo de especialización existen especificidades que distinguen a cada uno de sus niveles de enseñanza dispuestos en el país: nivel elemental, nivel medio superior y nivel superior. Particularmente, la formación universitaria (nivel superior) se estructura a partir de la

relación de un conjunto de disciplinas agrupadas en un currículo base (común para todos los perfiles de la carrera de música), currículo propio (disciplina principal integradora específica para cada perfil) y un currículo optativo-lectivo.

La sistematización de los referentes teórico-metodológicos sobre la interpretación musical destacan que la ejecución musical debe de estar en estrecho vínculo con la historia de vida del creador y de su intención al momento de crear la obra musical. En ese sentido, se ha detectado que los estudiantes de saxofón del nivel superior en la Universidad de las Artes (ISA) no abordan el repertorio contemporáneo teniendo en cuenta el contexto del compositor, y, por otro lado, son limitadas las herramientas concretas para que un alumno aprenda a hacerlo por sí mismo. Lo anterior, permite declarar como objetivo de este artículo diseñar un sistema de acciones para el estudio y montaje del repertorio contemporáneo cubano que integre el análisis contextual, técnico y expresivo para la interpretación, a partir del díptico Acecho y Desenlace del compositor Jorge López Marín.

Desarrollo

Uno de los creadores que ha encontrado rutas para difundir su música en los disímiles centros de concierto, es Jorge López Marín. Su doble condición como compositor y director de orquesta, ha permitido la permanencia de su música escrita para formato orquestal en salas dedicadas a la presentación de esta práctica musical en el país. Asimismo, la relación que él establece con los intérpretes de sus obras, propicia la divulgación de sus composiciones para otros formatos.

Al investigar acerca de la obra para saxofón de López Marín, el autor de este estudio entiende que, aunque es importante escuchar sus composiciones mediante el uso de materiales auditivos o asistir a sus conciertos en los que este instrumento es protagonista, se hace necesario

ir más allá en el conocimiento de este compositor. Uno de los aspectos que considera fundamentales para realizar una interpretación certera es llegar a comprender su intención al componer.

Al mismo tiempo, para que una obra musical sea interpretada a plenitud no basta con poseer el dominio de una técnica que muestre una ejecución depurada, sino que el intérprete obtenga además información acerca de las condiciones que propiciaron su creación, como, por ejemplo, preguntarse acerca de los porqués o motivaciones, los tiempos y lugares o entornos, las influencias, relaciones o nexos personales con grupos e instituciones y en general, las experiencias del compositor, que se constituyen en referentes de su singular manera de componer.

La investigación se sustenta en un diseño de tipo propositivo, donde el análisis musical y documental sirven de base para la construcción de un sistema de acciones pedagógicas. Fueron utilizados otros métodos del nivel empírico tales como: la observación, con el fin de constatar en la práctica las limitaciones que existen para el estudio y montaje del repertorio contemporáneo; y, la entrevista, dirigida al compositor de la obra para determinar los rasgos que distinguen su estilo creativo, así como de sus motivaciones e intención al crear el díptico *Acecho y Desenlace*. Lo descrito permite la proyección para la validación del sistema mediante un estudio experimental con un grupo de estudiantes y profesores del nivel superior en la Universidad de las Artes (ISA).

Sistema de acciones para el estudio y montaje del repertorio contemporáneo

Diversas son las consideraciones que se han expuesto en cuanto a la definición de sistema de acciones, entre ellos: Portuondo et al., (2023); Freire & Jordán (2024); coinciden en el hecho

de que un sistema es un todo organizado, integrado por varios componentes o subsistemas que interactúan y trabajan para lograr un objetivo.

Por la relación que se establece con la investigación científica y la propuesta planteada, el autor asume la definición de Torguet et al., (2021) quien entiende como sistema de acciones al conjunto de acciones educativas, estructuradas de forma sistémica, que tienen como finalidad el desarrollo de habilidades en los estudiantes. Consecuentemente se proponen las siguientes acciones:

Acción 1. Análisis del contexto

Tabla 1

Elementos y descripción de la acción 1

ELEMENTO	DESCRIPCIÓN
Objetivo	Investigar sobre el contexto vital y creativo del compositor Jorge López Marín: motivaciones e intención alrededor del díptico <i>Acecho y Desenlace</i>
Procedimientos	-Realización de entrevista y consultas al autor de la obra. -Lectura de los textos que traten sobre la vida del compositor, así como de Alejandro García Caturla (1906-1940) como fuente de inspiración para la creación de esta obra. -Escucha de las interpretaciones de la obra que existen hasta el momento anotando emociones e imágenes mentales, así como comparar las ideas estéticas de acuerdo con la intención del autor. -Debate en clase respecto al significado del título de la obra (<i>Acecho y Desenlace</i>).

Nota. Relación de los elementos de la acción. Fuente: Elaboración propia

De esta forma, establecer contactos e intercambios con López Marín, ya sea por medio de textos realizados por él o sobre él; así como mediante encuentros personales con este músico, propicia al intérprete no solo el conocimiento de su intención al escribir determinada obra elegida para ser ejecutada, sino también la posibilidad de aprehender, percibir y hasta inferir sus emociones, sentimientos, saberes. Se trata de experiencias que puede llegar a atesorar el ejecutante y que al estudiar la partitura posibiliten su comprensión más profunda y, por ende, el logro de una interpretación certera.

El estilo compositivo de López Marín comprende una suma de influencias que van encaminadas hacia las personalidades. Un factor determinante en su estilo es el sinfonismo europeo y dentro de él, los compositores que trabajaron tendencias nacionales como Rimsky Korsakov, Béla Bartók, Dimitri Shostakovich y Aram Jachaturian fundamentalmente. Su obra de vida posee una estrecha relación con el rock y algunos géneros de la música popular latinoamericana, tales como la samba, el tango, el filin² y otros. De manera general, se trata de la combinación de la escuela clásica y moderna europea (considerando sus estudios en la URSS) con ritmos y entonaciones del folklor cubano (raíces del compositor).

La utilización de técnicas novedosas como los multifónicos, la incorporación de la improvisación, así como la utilización de los géneros cubanos como el son, la contradanza y otros foráneos como el tango, el vals, el jazz y otros, van a ser características generales de su música para saxofón.

En este estudio se toma en cuenta una de las obras originales, el díptico Acecho y Desenlace. Esta creación ha sido poco ejecutada por los estudiantes de saxofón como la concibió el compositor teniendo en cuenta que en ocasiones solo se ha interpretado Desenlace que es la segunda pieza. Esto puede estar dado por las dificultades que presenta la obra técnica e interpretativamente, además de que el intérprete debe poseer un buen dominio del solfeo por la frecuente utilización de fusas y semifusas. y los ritmos a contratiempo, además de la variada gama de géneros que están inmersos en esta parte de la obra.

De igual manera, para entender en principio esta composición de López Marín es importante ir a las motivaciones que propiciaron la creación. En las declaraciones derivadas de los encuentros y entrevista al compositor se expone que la inspiración de la obra parte de la participación por parte de López Marín en el evento que se llama “A tempo con Caturla” que se

²Se trata de un género musical cubano. La palabra es una adaptación al español del inglés *feeling* (sentimiento).

realiza anualmente en Remedios. Es una obra marcada por la descripción de los instantes del asedio y muerte de Alejandro García Caturla.

De uno de los instantes de la vida de Caturla se toma en cuenta lo expresado por Henríquez (2008): “Víctima de un atentado en su propia casa de Palma Soriano, fraguado por la mafia protectora del juego, Caturla salvó milagrosamente su vida. Desde entonces sería honda preocupación, para cuantos le rodeaban, el peligro que lo acechaba por todas partes” (p.100).

Este autor, en el cual se inspira la obra, fue un importante compositor e intérprete cubano, nacido en Remedios el 7 de marzo de 1906. Desarrolló una actividad musical significativa que devela otras facetas de su labor profesional como son las acciones vinculadas fundamentalmente con la divulgación de la música. Otra profesión que ejerció fue la de “juez de instrucción” en su ciudad natal y en los años que vivió en Palma Soriano; este desempeño lo llevó a sentirse amenazado en diferentes momentos de su vida y que más tarde provocó que fuera asesinado.

Tratándose de una obra concebida con características programáticas, esto constituye un reto para el intérprete. En ese orden de ideas, qué recursos interpretativos serían útiles para el estudiante y profesor de saxofón en función del estudio y montaje de esta obra y en qué momentos utilizarlos de acuerdo con la intencionalidad del compositor y la propia visión del intérprete. Consecuentemente, se toma como referentes interpretativos las audiciones y presentaciones de los intérpretes Javier Zalba, Niurka González y Ahmed López Castillo, con el fin de construir imágenes mentales y asumir emociones, así como para comparar ideas estéticas en vínculo con la intención del compositor. Posteriormente, se procede a escudriñar la partitura musical sobre la base de los siguientes elementos.

Acción 2. Análisis del texto (la partitura)

Tabla 2.

Elementos y descripción de la acción 2

ELEMENTO	DESCRIPCIÓN
Objetivo	Describir los comportamientos de los distintos medios expresivos de acuerdo a la intención del autor.
Procedimientos	-Identifica las melodías o pasajes representativos que describen esencialmente la historia. -Resalta los pasajes de mayor complejidad. -Describe el comportamiento de la dinámica y de la articulación en la partitura.

Nota. Relación de los elementos de la acción. Fuente: Elaboración propia

Primera pieza: Acecho

Se impone así la realización de un análisis de la obra para su estudio, montaje e interpretación, tomando en consideración los procedimientos compositivos e intenciones del compositor. Para ello se utilizan las figuras que muestran dichos fragmentos, que develan y propician la visualización del comportamiento de la dinámica, el registro y los diferentes niveles de tensión que se revelan en las piezas.

La obra comienza a cargo del piano durante cuatro compases y luego se incorpora el saxofón en el registro grave (sección A, compases del 1-70). En esta pieza el tema que se aborda está dado en un tempo lento, fijado en negra=86 y en el compás de 4/4. El ámbito de la dinámica está en mezzo piano (*mp*), y en este inicio el compositor utiliza ligados de articulación en los motivos caracterizados por un predominio de los intervalos de segundas, con movimientos descendentes en sus finales; estos giros se manifiestan ocasionalmente en esta sección como peculiaridad. Se infiere que la intención del compositor es denotar un ambiente de tranquilidad y sobriedad.

A partir del compás 23 hasta el final de la sección A, se perciben elementos típicos de la música cubana tales como el llamado cinquillo cubano y la clave sonera, además de figuraciones a modo de tumbao ejecutados por el piano. Aunque el tempo no sufre ninguna variación, la ejecución se torna más animada fundamentalmente por el uso de los elementos rítmicos mencionados y su articulación; además, en el ámbito de la dinámica el autor utiliza el mezzo

forte (*mf*) y más adelante en el compás 52 el forte (*f*) hasta finalizar la sección A. Recuérdese que la obra evoca instantes de la vida de un compositor que nació y vivió en Cuba (Alejandro García Caturla); es así que López Marín recrea un ambiente de cubanía con la utilización de figuraciones de géneros cubanos como el son y el danzón, que el propio García Caturla cultivó. Esta interacción entre figuraciones de la música cubana se convierte en una de las particularidades compositivas de López Marín dada a través de experiencias adquiridas a lo largo de su historia de vida como se ha mencionado.

En los compases 63 y 64 aparecen las primeras figuraciones con grandes dificultades técnicas para la ejecución del saxofón. Estos segmentos contienen grupos de fusas; además de figuraciones con semicorcheas y fusas; y otras de semicorcheas con tresillos de semicorcheas. Esto está dado en el ámbito de la dinámica del *forte* (*f*). Es importante mencionar que estas figuraciones son empleadas con más recurrencia en la sección C. Se infiere que López emplea estos segmentos para denotar tensión y agitación, sugiriendo instantes de asedio en la vida de Caturla.

Los compases del 71-94 (sección B) se inicia en el ámbito de la dinámica de lo piano (*p*), el tema está dado en negra=70 en el compás de 9/8. En consecuencia, se evidencia un cambio de ambiente sonoro a modo de contraste. A grandes rasgos, esta parte de la obra no presenta grandes dificultades técnicas, aunque el compositor emplea figuraciones de semicorcheas en giros melódicos con alternancia de intervalos de semitono-tono y viceversa; así como articulaciones mezcladas (ligados, staccatos, y acentos) con la intención de mostrar tensión. Es importante resaltar que en estos fragmentos el tipo de factura que utiliza el compositor en el piano se manifiesta a partir de figuraciones rítmicas, con la utilización de acordes de séptima y

novena viéndose el empleo de los acentos dinámicos en aquellos que coinciden con las notas acentuadas de las figuraciones que ejecuta el saxofón. (ver figura 1)

Figura 1

Empleo de las articulaciones mezcladas y de los acentos dinámicos

The image displays a musical score for two systems, measures 86 and 87. Each system consists of a saxophone staff (top) and a piano accompaniment (bottom). In measure 86, the saxophone line features a series of eighth notes with various articulations, including accents and slurs. A blue rectangle highlights a specific passage, and double-headed arrows point down to the piano accompaniment, indicating the chords that are accented. The piano accompaniment consists of chords and single notes. In measure 87, the saxophone line continues with similar articulations. Another blue rectangle highlights a passage, with double-headed arrows pointing down to the piano accompaniment. The piano accompaniment in measure 87 is more complex, featuring chords and single notes. The dynamic markings (mp, mf, f) are clearly visible throughout the score.

Nota. La imagen señala en los rectángulos los pasajes con articulaciones mezcladas en la sección B. Las flechas de doble dirección indican los acordes en el piano que están acentuados y que coinciden con las notas del saxofón que poseen el mismo tipo de acento.

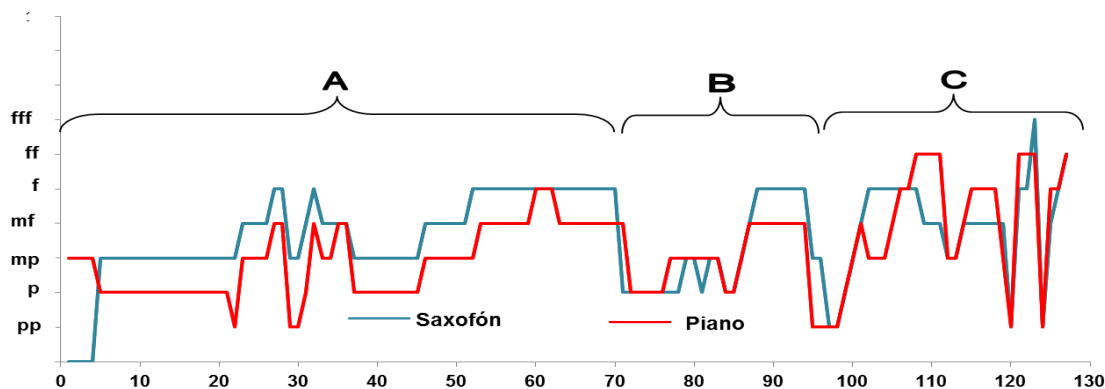
A modo de contraste, el autor utiliza nuevamente el tema inicial al final de la sección, pero en el registro medio-agudo y en el ámbito de la dinámica *forte* (*f*). Se observa así un tratamiento coherente del registro del instrumento y de la utilización de la dinámica. A pesar de lo anterior, el compositor mantiene la intención de mostrar un ambiente más tranquilo en comparación con la sección posterior.

En la sección C de *Acecho* (compases del 95-127), el saxofón se inicia en el registro grave y en el ámbito de la dinámica *mezzo-piano* (*mp*), al igual que en el comienzo de las secciones precedentes, el autor recurre a este registro del instrumento y a ámbitos de la dinámica

de menor intensidad (ver figura 2). Sin embargo, en el transcurso de la sección C, se revela que el creador utiliza los niveles de dinámica de mayor intensidad como los fortísimos (*ff*) y fortísimos (*fff*); se infiere entonces, que la intención del autor es la de mostrar mayor asedio y agitación (volver a la figura 2). Esta parte es la de mayor inestabilidad en cuanto a los ámbitos de la dinámica por el contraste de los niveles extremos de intensidad sonora; por otro lado, el saxofón se mantiene predominantemente en el registro medio y medio-agudo otorgándole mayor fuerza, brillantez y carácter enérgico a esta última sección de Acecho.

Figura 2

Gráfico del comportamiento de la dinámica en “Acecho”



Nota: El gráfico se realiza a partir del espectro de los ámbitos de la dinámica más utilizados que coexisten en Acecho. Es una relación que aúna el comportamiento de este medio expresivo en todos los compases de esta pieza. En la vertical, a la izquierda, se encuentran los ámbitos de la dinámica utilizados, y en la base horizontal los compases de la pieza. Fuente: Elaboración propia.

En esta sección se muestran reiteradamente los pasajes de fusas que requieren de un dominio técnico del intérprete del saxofón (figura 3), estos segmentos elevan los niveles de tensión en esta parte C de la pieza, mostrando así los momentos de mayor asedio en la vida de Caturla.

Figura 3.

Pasajes de fusas

Nota: pasajes enmarcados en los rectángulos denotan los momentos de tensión y persecución que describe el autor.

Segunda pieza: Desenlace

Esta pieza comienza con una Introducción que consta de doce compases; los ocho primeros los ejecuta únicamente el piano en el ámbito de la dinámica de *p*, y luego el saxofón se incorpora en los cuatro compases restantes en *mf*.

La introducción tiene su tempo en negra=88 y en el compás de 2/4. Los compases 11 y 12 del saxofón presentan pasajes de un notable grado de dificultad debido al empleo por el autor de grupos de fusas, mostrando en el comienzo de la pieza un breve instante de agitación, y/o un seguimiento a la evocación del asedio vivido por Caturra, en este caso cercano a su muerte. Este recurso muestra la relación y unidad entre ambas piezas –Acecho y Desenlace– ya que la utilización de este elemento (los grupos de fusas) es recurrente en ellas. Sin embargo, el tratamiento de estos segmentos de alta tensión en Desenlace se muestra con una distribución más balanceada entre las secciones, no así en *Acecho* donde su empleo es más notable en la parte C.

La sección A está escrita en 4/4 y al igual que las demás, son trabajadas con una amplia variedad de articulaciones, es recurrente en cada una de ellas el uso de los acentos y staccatos, además de los acentos en ligados de dos notas con la característica de que las segundas notas se muestran con un ligado-staccato. En esta pieza, solo en breves momentos el autor utiliza las

ligaduras de mayor extensión, por lo que la articulación con acentos va a ser un recurso empleado por López Marín probablemente para denotar ambiente convulso en cuanto a la alusión de esos instantes de la vida de Alejandro García Caturla.

En ese mismo sentido, este tipo de articulación está empleado sobre la base de figuraciones del danzón; un género musical que su forma de bailar en parejas se realiza con movimientos suaves; sin embargo, se observa que a pesar de esto el compositor utiliza las articulaciones ya mencionadas que marcan con más fuerza el aire danzable del pasaje, aspecto al cual hay que prestar especial atención en la ejecución.

De igual manera, el compositor emplea con frecuencia en el primer tiempo de algunos compases, la figuración rítmica de corchea con puntillo y semicorchea, las que acentúa, enfatizando así la síncopa; esta es una de las peculiaridades compositivas del autor que se manifiesta en la obra. La sección B, abarca los compases del tercer tiempo del compás 28 al tercer tiempo del compás 34; esta es la parte más breve de la pieza, la cual no presenta grandes dificultades técnicas. El compositor mantiene la utilización de los acentos, los staccatos y el ligado-staccato entre dos notas.

En la sección siguiente (A'), el tema está empleado en la mano izquierda del piano y, a partir del compás 38 López Marín utiliza nuevamente un segmento con grupos de fusas en el saxofón y la acentuada figuración rítmica del danzón en el piano (ver figura 4); tal parece como si se entremezclaran dos atmósferas, una en el saxo aludiendo a la persecución de la cual fue objeto Caturla y la otra sugiriendo un ambiente danzable, donde él se desenvolvía frecuentemente y nada menos que con un género que cultivó como intérprete y compositor. Se reitera la interacción de figuraciones de la música cubana, que revela su individualidad creativa, manifestada a partir de su historia de vida.

Figura 4

Segmento con grupos de fusas en el saxofón y la acentuada figuración rítmica del danzón en el piano

The image displays a musical score for two staves, measures 39 and 40. The top staff is for the saxophone, and the bottom staff is for the piano. Measure 39 begins with a saxophone melody marked *ff* (fortissimo) and a piano accompaniment marked *mp* (mezzo-piano). The saxophone part features groups of eighth notes, while the piano part consists of complex chords. Measure 40 continues the saxophone melody, now marked *f* (forte), and the piano accompaniment is marked *mf* (mezzo-forte). The piano part includes a section marked *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

Nota: Se muestra el empleo del llamado cinquillo cubano en la partitura del piano mientras el saxofón está ejecutando pasajes con grupos de fusas.

En la Sección C (del tercer tiempo del compás 42 al tercer tiempo del compás 59), López Marín mantiene la utilización de algunos recursos que fueron empleados en las secciones anteriores. Se mantiene trabajando de manera similar la articulación, y la relación entre el saxofón y el piano, ya que el tema que deberá realizarlo el saxofonista a partir del compás 43 va a ser retomado por el pianista de manera similar en el 52. Para el compositor de la obra musical, ambos instrumentos poseen la misma jerarquía, elemento que distingue el carácter cameral de esta creación.

En los compases del cuarto tiempo del 59 al 69 (Sección A''), el autor trabaja el tema atribuyéndole al saxofón los cuatro primeros compases y luego el piano lo continuará a partir del compás 64. Es de las partes (A) la más breve de todas, la cual no presenta grandes complejidades.

El autor introduce un ciclo de improvisación (Montuno) en la sección D (compás del 70-89), que es ejecutado si el saxofonista lo desea. Luego empleará partes que el piano y el saxofón realizarán al unísono (figura 5). Es importante velar por los ámbitos de la dinámica y la articulación en estas partes, ya que el autor ubica a ambos instrumentos en similar ámbito sonoro y las mismas acentuaciones y articulaciones cuando están realizando estos unísonos.

Figura 5

Partes que el piano y el saxofón realizarán al unísono

Nota: La figura se representa en función de la ejecución teniendo en cuenta que el saxofón y el piano deben de ejecutarse al mismo nivel de intensidad sonora

Por otra parte, es importante decir que esta es una sección de carácter impetuoso, porque es donde el compositor utiliza con más frecuencia los acentos y staccatos. Además, el autor de la partitura emplea pequeños grupos de fusas aunque esta vez de forma aislada. Se infiere que el

compositor recrea instante de las contradicciones que existieron entre Caturla y su asesino. De igual manera, esto se muestra en el texto musical, con el uso de figuraciones dadas en ambos instrumentos que se contraponen rítmicamente, por ejemplo, cuando el saxofón ejecuta una figuración de corchea con dos semicorcheas, el piano realiza semicorchea con corchea y semicorchea. (Véase la figura 16)

Figura 6

Figuraciones dadas para el saxofón y el piano que se contraponen rítmicamente



Nota: En esta parte de la pieza el compositor utiliza las figuraciones discordantes para reflejar los instantes de las contradicciones que existieron entre Caturla y su asesino

En la sección E (compases del 90-102), el compositor vuelve a darle al saxofón otra sección de improvisación (Montuno). Luego en los compases del 103-114, así como a partir del segundo tiempo del compás 114 hasta el 127 y final, López Marín retoma los elementos de la introducción (12 compases) como una sección de enlace. Cabe resaltar que el inicio de la pieza está elaborado en ocho compases solamente del piano para luego incorporarse el saxofón los cuatro restantes; sin embargo, en esta parte el compositor trabaja los dos instrumentos a la vez, adjudicándole al saxofón en los ocho primeros compases pasajes ornamentales, manteniendo en los últimos cuatro compases los mismos elementos que aparecen en la primera aparición de la introducción.

En esta sección es cuando aparece el tema por última vez; sin embargo, se observa que el saxofón lo ejecuta en los cuatro primeros compases en el registro agudo y los cuatro restantes en el registro medio, a diferencia de las apariciones precedentes donde el tema se encontraba todo el tiempo en el registro medio. Este tratamiento del tema en el saxofón indica que el compositor respeta los límites convencionales del registro del instrumento.

Por otro lado, es importante destacar que en el cuarto tiempo del compás 126 (penúltimo), el autor emplea cuatro fusas y una corchea en la parte del saxofón, y, en el piano utiliza dos semicorcheas con corchea. Ambas figuraciones se perciben en ambos instrumentos en distintas partes de esta pieza. Esta es una peculiaridad recurrente en la obra, para denotar conclusión o transición de una sección a otra, y de igual manera es empleado en momentos para evocar persecución y agitación. (figuras 7).

Figura 7

Figuraciones de conclusión o transición entre las secciones



Nota. Las imágenes que se muestran destacan las figuraciones que el compositor emplea como conclusión de una sección. Los cuadros azules determinan las figuraciones con fusas y corchea; y los cuadros y rectángulos verdes las de semicorcheas con corchea.

Estas figuraciones son utilizadas en cada una de las secciones de esta pieza evocando instantes en que Caturla fue víctima de atentados. Al estudiar la vida de este músico, se revelan estos pasajes y cómo a causa de uno de estos ataques muere a balazos en su ciudad natal. Según la investigadora María Antonieta Henríquez, los hechos ocurrieron así: “12 de noviembre. Fue ultimado por dos disparos en la calle Independencia de Remedios, por José Argacha Betancourt, escolta de la cárcel de la ciudad, a quien Caturla había radicado causa para su elevación a la Audiencia de las Villas” (2008: 123).

Acción 3. Montaje, ejecución, expresividad

Tabla 3.

Elementos y descripción de la acción 3

ELEMENTO	DESCRIPCIÓN
Objetivo	Ejecutar en el saxofón los pasajes de la obra a partir de los elementos descritos en los distintos análisis.
Procedimientos	-Establece los pasajes de mayor dificultad para su estudio progresivo en vínculo con el piano. -Determina la expresión corporal específica en los momentos que lo requiera. -Propone ideas en la ejecución en función de fortalecer las ideas del autor.

Nota. Relación de los elementos de la acción. Fuente: Elaboración propia

Diversos autores han resaltado la figura del intérprete como coadyuvante de las ideas del compositor. Específicamente Boiko y Chaikin (2014) exponen que la composición musical creada como resultado de la comunicación cultural entre el autor y el intérprete, deja de ser el monólogo del autor transmitido por el intérprete. La composición se convierte en un artefacto de creación conjunta.

Por ello, toda investigación volcada hacia la interpretación musical debe combinar el análisis y la crítica reflexiva en conjunto con la contribución artística formativa del intérprete en función de la vida y el desarrollo imperecedero de una obra musical.

Se procede así a describir los elementos que se proponen para el montaje e interpretación considerando los pasajes de mayor complejidad técnica e interpretativa, ofreciendo recomendaciones para su ejecución, atendiendo a los procedimientos compositivos e intenciones del creador.

Una propuesta para la ejecución: primera pieza (Acecho)

Teniendo en cuenta lo expresado en el análisis del texto (acción 2.) sobre el inicio de la obra, donde se expresa que el compositor utiliza ligados de articulación en los motivos caracterizados por un predominio de los intervalos de segundas con movimientos descendentes en sus finales, para denotar un ambiente de tranquilidad y sobriedad; se recomienda ejecutar con menor intensidad sonora en la última nota de estos finales. Además, teniendo en cuenta que la partitura no muestra signos de respiración, el intérprete podrá respirar luego de estos intervalos de segundas descendentes, porque es donde concluyen los motivos. (ver figura 8)

Figura 8

Intervalos de segundas en los finales de los motivos



Nota. Los rectángulos muestran los intervalos de segundas descendentes utilizados por el compositor en los finales de los motivos, y las flechas rojas los lugares recomendados para que el intérprete realice la respiración.

A partir del compás 23 hasta el final de la sección A, donde se perciben elementos típicos de la música cubana tales como el llamado cinquillo cubano y la clave sonera, además de figuraciones a modo de tumbao ejecutados por el piano, se aconseja que el intérprete destaque

levemente estas figuraciones para lograr contraste entre el ambiente inicial y el que se presenta a partir del compás 23. (ver figura 9)

Figura 9

Muestra de los elementos típicos de la música cubana en la obra

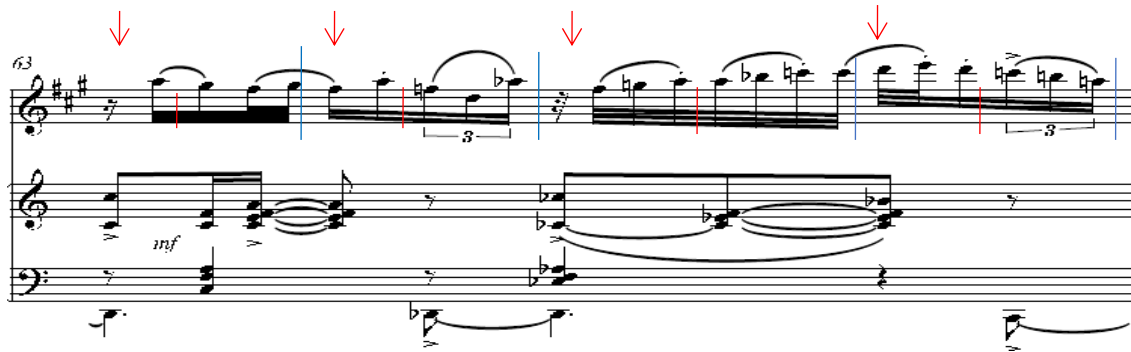


Nota. El rectángulo en azul muestra un cinquillo cubano en el saxofón y las flechas rojas indican las notas que deben de acentuarse para lograr un contraste respecto al ambiente precedente

En los compases 63 y 64 donde aparecen figuraciones con grandes dificultades técnicas para la ejecución del saxofón, se propone para la comprensión y ejecución de estos pasajes, reconocer en qué notas de estas figuraciones están los tiempos fuertes correspondientes. En estos dos compases el primer y tercer tiempo fuerte están dados por un silencio de semicorchea en el primer tiempo y uno de fusa en el tercer tiempo. Para que el saxofonista logre un mejor ajuste con el piano, deberá escuchar los acordes con figuración de corchea que ejecuta este instrumento en los silencios correspondientes a la parte del saxofón como guía para ejecutar estos pasajes. Por otro lado, se sugiere subdividir el compás de 4/4 y repasar este fragmento en un tempo inferior al fijado por el autor.

Figura 10

Figuraciones con grandes dificultades técnicas



Nota. Se muestran las figuraciones de alta complejidad técnica ubicadas en cada tiempo del compás 4/4 y su subdivisión correspondiente. Las líneas rojas enmarcan la subdivisión (1/2 tiempo) dentro de las azules que representan el valor de un tiempo. Las flechas rojas indican la ubicación de los tiempos fuertes.

En la sección B, donde el compositor emplea figuraciones de semicorcheas en giros melódicos con alternancia de intervalos de semitono-tono y viceversa, así como articulaciones mezcladas (ligados, staccatos, y acentos) y la utilización de acordes de séptima y novena viéndose el empleo de los acentos dinámicos, se aconseja hacer uso de la gestualidad en el saxofón de acuerdo con los diferentes ámbitos de la dinámica donde aparecen estas figuraciones, para de esta forma destacar la articulación empleada. Se refiere a, realizar movimientos con el torso y la cabeza hacia delante para fortalecer la ejecución de los acentos, para así mostrar la intención descrita.

Particularmente en la Sección C, a partir del *f* del compás 121 hasta el *fff* del compás 123 se aconseja que el ejecutante realice un crescendo para justificar el tránsito de un plano sonoro a otro. (figura 11)

Figura 11

Para observar la parte del saxofón desde el compás 121 al 123



Nota. La figura muestra la utilización de la dinámica de mayor intensidad, señalada con la flecha azul, y en rojo el crescendo que se recomienda realizar para justificar el tránsito del *f* al *fff*

La gestualidad será también un factor importante para el intérprete en esta sección, porque el autor emplea con mayor frecuencia los acentos, sobre todo en los momentos con aire de tango. Recuérdese que este género musical es uno de los que ha influido en el estilo compositivo de López Marín.

Una propuesta para la ejecución: segunda pieza (Desenlace)

En esta pieza se mantiene el uso recurrente de los acentos y staccatos, así como los segmentos de fusa para denotar tensión. En ese sentido, se recomienda utilizar los mismos procedimientos descritos en la propuesta de la primera pieza para la ejecución de ellos.

Específicamente a partir del compás 13, que consta de ocho compases; se observa en la partitura que los cuatro primeros serán retomados por el piano en el compás 21 para dar paso nuevamente al saxofón que lo continuará. Dicho tema está fijado en el ámbito de la dinámica *mf*, es decir que cada vez que el mismo aparece en el piano o en el saxofón, se ejecutará a esa intensidad. En este segmento, donde el piano empieza el tema y el saxofón lo continúa, se recomienda que el saxofonista realice un breve crescendo antes de llegar al *mf*, para lograr que el cambio de timbres de un instrumento a otro sea lo menos brusco.

En la sección D (compases del 70-89), particularmente el autor introduce un ciclo de improvisación (Montuno), que es ejecutado si el saxofonista lo desea. Luego empleará partes que el piano y el saxofón realizarán al unísono. Es importante velar por los ámbitos de la dinámica y la articulación en estas partes, ya que el autor ubica a ambos instrumentos en similar ámbito sonoro y con las mismas acentuaciones y articulaciones. Además, en la partitura se muestra el uso de figuraciones dadas en ambos instrumentos que se contraponen rítmicamente; se recomienda en estos fragmentos que el saxofonista se agencie de la gestualidad (a través del

procedimiento expuesto anteriormente en *Acecho*) para transmitir con ese carácter la evocación de esas contradicciones.

En la sección de enlace A''' (compases del 114 segundo tiempo-127) es cuando aparece el tema por última vez; sin embargo, se observa que el saxofón lo ejecuta en los cuatro primeros compases en el registro agudo y los cuatro restantes en el registro medio a diferencia de las apariciones precedentes donde el tema se encontraba en el registro medio todo el tiempo. Este tratamiento del tema en el saxofón indica que el compositor respeta los límites convencionales del registro del instrumento; no obstante, se recomienda que si el saxofonista posee un buen dominio de los sobreagudos desarrolle los ocho compases del tema en el registro agudo para que de esta manera este fragmento no quede fraccionado. (Figura 13)

Figura 12

Aparición del tema por última vez en el saxofón

Volur
<http://>

Nota. En el fragmento se muestra el comienzo del tema determinado por el corchete azul, y la parte que se recomienda realizar en el registro agudo (a 8va alta) está marcada por la flecha roja.

Cabe agregar que en la última aparición del tema el compositor ubica un *ff* en el ámbito de la dinámica, a diferencia de las apariciones que le preceden; sin embargo, siendo Desenlace la segunda y última pieza, los niveles de intensidad sonora solo se muestran hasta el *ff* anteriormente explicado, no así en Acecho donde el autor utiliza el *fff*. Para que el ejecutante logre un mejor equilibrio de los ámbitos de la dinámica en ambas piezas, sobre todo con los niveles de mayor intensidad, se recomienda realizar en Desenlace un *fff* en el segundo tiempo del último compás en el que se encuentra la nota *la*. La intención del autor con esta nota es la de mostrar el disparo que dio fin a la vida de Alejandro García Caturla; por tal motivo, ejecutarlo a esa intensidad evocará el efecto con mayor exactitud.

Acción 4. Evaluación y reflexión

Tabla 4.

Elementos y descripción de la acción 4

ELEMENTO	DESCRIPCIÓN
Objetivo	Autoevaluar si la ejecución logró transmitir la intención programática y registrar las decisiones tomadas.
Procedimientos	-Graba en un video la obra completa. -Comparte el video o realiza una presentación artística para el autor de la obra, otros intérpretes, profesores y especialistas de la música con el fin de validar tu interpretación de acuerdo con las ideas e intención del autor de la obra. -Autoanaliza si lograste transmitir el acecho vivido por Caturla, así como del Desenlace que resultó en su muerte.

Nota. Relación de los elementos de la acción. Fuente: Elaboración propia

Esta acción se propone sobre la base de evaluar, comparar y reflexionar en relación con la ejecución propuesta en vínculo con las ideas del autor; no solo de forma emocional sino con atención consciente a los detalles técnicos, expresivos y contextuales. Requiere que el estudiante utilice su oído y su visión de manera activa y analítica mientras escucha y observa las

grabaciones para continuar perfeccionando su interpretación. Debe de tenerse en cuenta, fundamentalmente, los criterios del compositor de la obra para validar la interpretación musical.

Conclusiones

La indagación en torno a los referentes teórico-metodológicos sobre interpretación musical e intérprete permitió identificar los elementos esenciales, criterios de pedagogos, músicos e investigadores para determinar definiciones en el objeto de estudio, así como asumir posiciones valorativas por parte del autor de la investigación, donde se destaca que la ejecución musical debe de estar en estrecho vínculo con la historia de vida del creador y de su intención al momento de crear la obra musical, y; que el intérprete coadyuva a las ideas del compositor en función de contribuir a la sostenibilidad del texto musical.

El sistema de acciones convierte al estudiante en un investigador activo de su interpretación. El estudio permitió demostrar que, indagar en el contexto de vida del compositor, así como su intención al momento de crear la obra musical es un componente estructural del montaje de repertorio.

Las características generales encontradas en estudios anteriores acerca de la creación musical de Jorge López Marín, así como aquellas reveladas por él en entrevista y consultas, se manifiestan en la obra estudiada como rasgos que tipifican su estilo compositivo; es decir, la utilización de procedimientos rítmicos y armónicos provenientes de géneros como el jazz, el tango, el danzón, el son y la contradanza; así como el empleo de la estructura formal correspondiente a algunos de estos géneros.

La autoevaluación y reflexión se asume dentro del sistema teniendo en cuenta que permiten determinar el nivel de apropiación y desarrollo de conocimientos y habilidades en los

estudiantes; elementos determinantes e inherentes que definen y contribuyen a la interpretación musical desde el punto de vista teórico-práctico.

La propuesta sirve como punto de partida en futuras investigaciones para profundizar en aspectos no explorados completamente, así como de su estudio y aplicación en otros instrumentos y obras del repertorio contemporáneo cubano para el saxofón.

Referencias

- Arturi, M. E. (2021) *Lectura e interpretación musical. La formación pianística para directores y compositores*. Editorial de la Universidad Nacional de la Plata (EDULP).
<https://doi.org/10.35537/10915/12611>
- Boiko, V. L. y Chaikin, S. G. (2014) Communicative space “Composer-Performer” as an important factor of creating a modern musical interpretation. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 7(3), 462-466. <https://journal.sfu-kras.ru/en/article/10255>
- Córdova de la Paz, M. A. (2011) *Música y memoria histórica*. Ediciones Cúpulas.
- Dorian, F. (1986) *Historia de la ejecución musical. El arte de la interpretación musical desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Ed. Taurus
- Freire Sánchez, B. R., & Jordán Vaca, J. E. (2024) Sistema de acciones para la sostenibilidad de las Organizaciones. *Revista Scientific*, 9(33), 64-85.
<https://doi.org/10.29394/scientific.issn.2542-2987.2024.9.33.3.64-85>
- Henríquez González, M. A. (2008) *Lo permanente en nuestra música*. Ediciones Museo de la Música

- López Castillo, A. y García Torrel, I. C. (2025). Concepción pedagógica para el desarrollo del multinstrumentismo en el perfil de instrumento de viento madera. *Mendive*, 23(2) e4060 (abril-junio). <https://mendive.upr.edu.cu/index.php/MendiveUPR/article/view/4060>
- Lorenzo de Reizábal, A. (2023). Concepción, práctica y enseñanza de la expresividad musical. Un estudio de caso. *Revista Humanidades*, 13(1), e52209. <https://www.redalyc.org/journal/4980/498072094002/html/>
- Lozano, A. M. (2024) La interpretación musical como proceso científico y artístico: su estudio en la obra para violonchelo de José Luis Greco (1953-). *Tercio Creciente (Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural)*, Volumen/Número 25, 161-175. DOI: [10.17561/rtc.25.8094](https://doi.org/10.17561/rtc.25.8094)
- Martínez, G., & Gasparini, D. (2025). Hacia una conceptualización de interpretación comprendida: La interpretación musical. Punto de convergencia. *Actas de Periodismo y Comunicación*, 11(1), e109. <https://doi.org/10.24215/18536212e109>
- Orlandini Robert, L. (2012). La interpretación musical. *Revista Musical Chilena*, 66(218), 53-65. <https://www.scielo.cl/scieloOrg/php/articleXML.php?pid=S0716-2790201200020000&lang=pt>
- Papageorgi, I., Creech, A., & Welch, G. F. (2013). Perceived performance anxiety in advanced musicians specializing in different musical genres. *Psychology of Music*, 41(1), 18-41. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735611408995>
- Panizo Pimentel, F. J. P. (2022) Inventario sobre el estudio de la interpretación musical de estudiantes universitarios de música y conservatorios. *Revista Peruana de Investigación e Innovación Educativa*, 2(1), e22674. <https://www.semanticscholar.org/paper/Inventario->

[sobre-el-estudio-de-la-interpretación-de-
Pimentel/e837d1cd9a775e260b0163985751b32303f98929](https://dialnet.uniroja.es/descarga/articulo/9621278.pdf)

Portuondo Hitchman, O. L., Tuya Pendás, L., & Betarthe Rojas, L. (2023). Sistema de acciones de superación para el mejoramiento del desempeño profesional pedagógico. *Revista de Educación Médica Superior*, 18(1), 80.
<https://dialnet.uniroja.es/descarga/articulo/9621278.pdf>

Rico Machuca, H. A. & Romanova Shishparynko, M. V. (2025) Modernización del fenómeno de la interpretación en la enseñanza de la pedagogía musical. *Revista Electrónica Sobre Educación Media Y Superior*, 12(24).
<https://www.cemys.org.mx/index.php/CEMYS/article/view/428>

Tanco, M.G. y Martínez, I. C. (2021) Interacción performer-público en la elaboración de sentido de la música: la perspectiva del performer. *Investigación Joven*, 8(2), 81-82.
<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/113929>

Torguet Pérez, K., Vázquez Llanos, A., Díaz Campos, N. y García Rodríguez, J. (2021) Sistemas de acciones educativas para desarrollar habilidades psicosociales en el Equipo Básico de Salud para la prevención del cáncer. *Humanidades Médicas*, 21(2), 417-44.
<https://humanidadesmedicas.sld.cu/index.php/hm/article/view/2049>