RECITAL: LA MÚSICA ERUDITA COMO UNA DE LAS FACETAS MAS REPRESENTATIVAS EN LA INTERPRETACIÓN DEL SAXOFÓN ALTO

MAYERLY MONSALVE BARRAGÁN
2082180

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES MÚSICA
BUCARAMANGA
2015

RECITAL: LA MÚSICA ERUDITA COMO UNA DE LAS FACETAS MAS REPRESENTATIVAS EN LA INTERPRETACIÓN DEL SAXOFÓN ALTO

MAYERLY MONSALVE BARRAGÁN

Proyecto de grado presentado como requisito para optar al título de:

Licenciada en Música

Director:

CARLOS HUMBERTO LOZANO ARIAS

Licenciado en Música

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES MÚSICA

BUCARAMANGA

2015

Este proyecto está dedicado a mis padres y a mi hijo Marco Andrés.

AGRADECIMIENTOS

A Dios por guiarme para cumplir uno de los propósitos al que fui enviada.

En memoria de mi padre Marco Aurelio quien me inculcó el amor por este bello arte.

A mi madre Marleny por sus consejos, su incondicional apoyo y comprensión.

A mis hermanas y sobrinos por estar presentes durante todo mi proceso de formación musical.

A mi hijo Marco Andrés por ser mi complemento y gran motivación para culminar este proyecto.

A mis profesores Carlos Humberto Lozano y Raúl Mancipe por sus sabias enseñanzas y aportes para mi formación como música.

A mis amigos incondicionales quienes de una u otra forma hicieron parte de este extraordinario proceso, en especial a Luis Ángel Moreno.

CONTENIDO

Pág.

INTRODUCCIÓN	17
1. FUNDAMENTACIÓN	18
1.1 JUSTIFICACIÓN	18
1.2 OBJETIVOS	19
1.2.1 Objetivo General	19
1.2.2 Objetivos Específicos	19
1.3 ASPECTOS METODOLÓGICOS	20
1.4 RECURSOS	21
1.4.1 Recursos físicos	22
1.4.2 Recursos materiales	22
1.4.3 Recursos humanos	22
2. MARCO REFERENCIAL	23
2.1 MARCO DE ANTECEDENTES	23
2.2 MARCO HISTÓRICO	24
2.2.1 Época Contemporánea siglo XX	24
2.2.2 Contexto cultural	25
2.2.3 Contexto Musical	25
2.2.4 Neoclasicismo Musical	26
2.3 MARCO CONCEPTUAL	27
2.3.1 El saxofón en la música erudita	27
2.3.2 El sonido del saxofón en la música académica	30
3. OBRAS DEL RECITAL	32
3.1 CONCIERTO EN MIb PARA SAXOFÓN ALTO Y ORQUESTA	32

3.1.1 Biografía 32
3.1.2 Armonía 34
3.1.3 Análisis Formal 34
3.2 SONATA PARA SAXOFÓN Y PIANO 39
3.2.1 Biografía 40
3.2.2 Armonía 41
3.2.3 Análisis Formal 41
3.3 BALLADE PARA SAXOFÓN Y ORQUESTA 48
3.3.1 Biografía 48
3.3.2 Armonía 49
3.3.3 Análisis formal 49
4. RECOMENDACIONES TECNICAS E INTERPRETATIVAS 56
4.1 CONCIERTO EN MIB (ALEKSANDER GLAZOUNOV) 56
4.2 SONATA (PAUL CRESTON) 58
4.3 BALLADE (HENRI TOMASI) 61
5. CONCLUSIONES 62
BIBLIOGRAFIA 63
ANEXOS 65

LISTADO DE FIGURAS

Pág.

Figura 1. Alexander Glazounov 32
Figura 2. Cromatismo extendido (Concierto Glazounov) 34
Figura 3. Introducción (Concierto Glazounov) 36
Figura 4. Motivo frase a (Concierto Glazounov) 36
Figura 5. Motivo frase b (Concierto Glazounov) 37
Figura 6. Tema B. Motivo frase c (Concierto Glazounov) 37
Figura 7. Motivo frase d (Concierto Glazounov) 38
Figura 8. Paul Creston 39
Figura 9. Conducción de voces por grado conjunto 41
Figura 10. Tema A primer movimiento (Sonata P. Creston) 42
Figura 11. Tema B primer movimiento (Sonata P. Creston) 43
Figura 12. Tema principal segundo movimiento (Sonata P.Creston) 45
Figura 13. Tema A segundo movimiento (Sonata P.Creston) 46
Figura 14. Tema B tercer movimiento (Sonata P.Creston) 47
Figura 15. Tema C tercer movimiento (Sonata P.Creston) 47
Figura 16. Tema D tercer movimiento (Sonata P. Creston) 48
Figura 17. Henri Tomasi 48
Figura 18. Tema A. Motivo frase a (Ballade Tomasi) 51
Figura 19. Motivo frase b (Ballade Tomasi) 52
Figura 20. Motivo frase c (Ballade Tomasi) 52
Figura 21. Tema B. Motivo frase d (Ballade Tomasi) 53
Figura 22. Tema C. Motivo frase e (Ballade Tomasi) 53
Figura 23. Motivo frase f (Ballade Tomasi) 54

Figura 24. Tema D. Motivo frase h (Ballade Tomasi) 54
Figura 25. Motivo frase i (Ballade Tomasi) 55

LISTA DE CUADROS

Pág.

Cuadro 1. Exposición concierto Glazounov 35
Cuadro 2. Desarrollo concierto Glazounov 35
Cuadro 3. Reexposicion concierto Glazounov 35
Cuadro 4. Primer movimiento Sonata (With vigor) 42
Cuadro 5. Segundo movimiento Sonata (With tranquility) 44
Cuadro 6. Tercer movimiento Sonata (With gaiety) 46
Cuadro 7. Estructura Ballade 50

LISTA DE ANEXOS

Pág.

ANEXO A. Glazounov - Concierto 65

ANEXO B. Paul Creston Sonata 95

ANEXO C. Henri Tomasi - Ballade 138

RESUMEN

TÍTULO: RECITAL: LA MÚSICA ERUDITA COMO UNA DE LAS FACETAS MÁS REPRESENTATIVAS EN LA INTERPRETACIÓN DEL SAXOFÓN ALTO[*]

AUTORA: MAYERLY MONSALVE BARRAGAN[**]

PALABRAS CLAVES: Safoxón, concierto, tonalidad, histórico, obras, compositores, música

DESCRIPCIÓN

En el presente trabajo se presenta el concierto de grado como una opción para aquellos estudiantes que interpretan un instrumento musical y han logrado un nivel óptimo en la ejecución del mismo.

El trabajo se va presentando en forma secuencial, iniciando con la introducción donde se destaca la importancia del recital como un medio a través del cual el estudiante puede mostrar para el análisis y calificación, los conocimientos, actitudes y habilidades aprendidos y desarrollados durante su formación como licenciado en música, como también para crear espacios culturales dentro de la Universidad.

Durante el desarrollo del presente trabajo se abordan temas de gran importancia especialmente para los estudiantes y futuros licenciados en música en lo concerniente a los aspectos técnicos necesarios para una buena interpretación de saxofón alto, para el abordaje del repertorio académico y el montaje correcto del mismo que garantice buenos resultados en el concierto final.

El análisis de las obras que se van a interpretar va dirigido a que el saxofonista profundice en la interpretación musical llegando incluso a detectar los sentimientos que el compositor quiso plasmar en su obra y a su vez tratar de transmitirlo al público, sin dejar a un lado la forma musical y la estructura en que fue escrita que facilita el proceso por cuanto se detectan las frases, los cambios de ritmo y tonalidad, las partes en las que se necesita profundizar por la dificultad para interpretarlas.

El marco histórico de las obras y sus compositores, nos ubican en la época o momento cultural, social y político que se vivía cuando fueron compuestas, incluyendo las biografías de los compositores.

En el marco conceptual se profundiza en la importancia del saxofón en la música; sus sonoridades, sus recursos técnicos, una parte del repertorio universal y los compositores más representativos.

[*] Trabajo de grado

[**] Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes Música Director: Lic. Carlos Humberto Lozano Arias

ABSTRACT

TITLE: THE ACADEMIC MUSIC AS ONE OF THE MOST REPRESENTATIVE FACETS IN THE SAXOPHONE PERFORMANCE.*

AUTHOR: MAYERLY MONSALVE BARRAGAN**

KEY WORDS: Saxophone, recital, tonality, historically, pieces, composers, music.

DESCRIPTION
In this dissertation the recital is presented as an option for the student who have achieved and optimal level in musical performance.

This work is presented sequentially, beginning with an introduction where the importance of the recital is highlighted as a way to show the different abilities, knowledge and aptitudes that the student learnt during her academic studies, in order to be analyzed and graded. As well as an opportunity to create cultural spaces inside the university campus.

During the development of this dissertation, it was deal with very important topics, especially for major students and future graduated students, about some necessary technical aspects for an accurate performance of the alto saxophone, the process of choosing the academic repertoire and the study of these materials in order to achieve a correct performance in the final recital.

The analysis of the recital pieces aim to be a tool for the saxophonist to go deep in the musical meaning to the point to be able to recognize the different sentiments expressed by the composer in order to be able to express them to the public. At the same time the analysis deal with the formal and structural aspects for helping the performer to identify the different phrases, rhythmic changes, modulation, fragments of high interpretative complexity.

The historical reference of the composers and their pieces allows us to know about the context, the different cultural, social and political moments that they live while composing the pieces. Biographies are included

In the conceptual references it goes deep in the importance of the saxophone in the classical music, its sonorities, its technical resources, the universal repertoire and the most representative composers.

* Work degree
** Faculty of Humanities. School of Arts Music Director: Mr. Carlos Humberto Lozano Arias

INTRODUCCIÓN

Una de las vertientes más representativas en la historia de la música la constituye la música académica o erudita. Por tal razón se hace indispensablemente necesario reconocer el alto grado de incidencia que ésta tiene en los múltiples procesos de formación a todo nivel en el mundo. Cuenta de esto se percibe en escuelas de formación académica, universidades, instituciones y en niveles más altos como conservatorios superiores de música.

La música académica posee ciertas características sonoras, tímbricas, técnicas e interpretativas que hacen necesario que el instrumentista haya tenido un proceso formativo integral que además le genere conciencia de todos los requerimientos necesarios para la correcta ejecución del saxofón. Esto deberá convertirse en un punto de partida en la búsqueda que todo saxofonista debe realizar para mejorar sus propios procesos, complementando con análisis morfológicos y la consolidación de un repertorio académico universal que le permita paulatinamente construir y optimizar su oficio musical con éste instrumento.

Desde su creación el saxofón ha tenido gran acogida dentro del estudio de la música erudita. Prueba de esto, es la gran variedad de obras compuestas para éste instrumento en las cuales es notorio apreciar los diferentes recursos, posibilidades sonoras, técnicas y de interpretación.

Principalmente el estudio académico se da a partir de métodos que enriquecen la ejecución del saxofón, así como también el vasto repertorio que ofrece la posibilidad de desarrollo musical del instrumentista en diferentes niveles.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1 JUSTIFICACIÓN

En el transcurso de la carrera de Licenciatura en Música es de vital importancia la realización de un trabajo arduo por parte de los instrumentistas con el objetivo de ampliar las bases y evolucionar a partir de ellas en la formación como licenciados e intérpretes. A través del estudio técnico e interpretativo del instrumento se pueden generar nuevas concepciones y enfoques que permiten tener una visión integral que garantizará los resultados deseados en cualquier proceso de formación artística musical.

Por lo anterior vale la pena mencionar que a lo largo del proceso de formación se van desarrollando diferentes capacidades musicales importantes que ayudan a la buena y mejor ejecución del instrumento. Tales capacidades van enfocadas a identificar, analizar y corregir problemas de diversa índole. Es por esto que el recital se convierte en una de las mejores manifestaciones de lo anteriormente expuesto, toda vez que es un espacio que además de cumplir con una función de proyección social, permite reafirmar el buen desempeño y desarrollo de todos y cada uno de los aspectos que intervienen en la interpretación musical.

El presente trabajo pretende además, reconocer la trascendencia de la música erudita en el desarrollo de los procesos de ejecución del saxofón alto como instrumento de concierto, mediante la realización de análisis morfológicos de tres de las más representativas obras del repertorio universal para este instrumento, así como elementos históricos, conceptuales, informativos junto con una serie de recomendaciones técnicas e interpretativas. Como elemento adicional es

importante decir que éste trabajo dentro de sus objetivos pretende fomentar y motivar a otros estudiantes para la realización de futuros conciertos.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo General. Reconocer la importancia de la música erudita en el desarrollo interpretativo del saxofón alto mediante la realización de un recital con obras del repertorio universal.

1.2.2 Objetivos Específicos

- Fortalecer el proceso de ejecución del saxofón alto mediante la aplicación de elementos técnicos e interpretativos en las obras del recital.

- Realizar el análisis morfológico de cada una de las tres obras como herramienta complementaria para el estudio del repertorio propuesto.

- Divulgar la vida y obra de los compositores seleccionados para el presente recital, a través de la contextualización histórica de cada una de las tres composiciones.

- Fomentar la práctica del saxofón como instrumento de concierto.

- Ofrecer una serie de recomendaciones técnicas que faciliten el trabajo en el montaje y ejecución de estas obras en otros saxofonistas.

1.3 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Para el desarrollo del presente trabajo se desarrollaron las siguientes etapas:

- **Recopilación de obras:** En esta etapa como su nombre lo indica se recurre a compilar una parte del repertorio musical para saxofón alto, especialmente de las obras trabajadas durante el proceso de formación como estudiante de licenciatura en música. El objetivo primordial es contar con un material que esté al alcance de las posibilidades técnicas e interpretativas del saxofonista.

- **Selección de obras:** Esta es una etapa muy importante toda vez que es acá donde se determina después de analizar las herramientas técnicas y los diferentes grados de dificultad, cuántas y cuáles obras formaran parte del repertorio del recital. Es necesario que el estudiante cuente con la asesoría del profesor, para evitar que se asuman retos que muy seguramente el estudiante por iniciativa propia no alcanzará a cumplir. En muchas ocasiones se da el caso en el que los estudiantes por simple gusto o por referencias y recomendaciones externas, deciden tocar obras que están por encima de su propio nivel, dando como resultado el hecho de desvirtuar dichas obras.

- **Estudio de las obras:** Esta es tal vez la etapa más importante por múltiples razones. En primer lugar es en este momento en el que el instrumentista realiza diferentes hallazgos los cuales deberán ser plasmados en el trabajo escrito a manera de recomendación para el desempeño de futuros intérpretes. De la misma forma en esta etapa se inicia el estudio formal de cada una de las obras individualmente en un principio. Es importante mencionar que existe un principio básico y es que en la medida en que las individualidades estén debidamente trabajadas, (hablamos tanto del saxofonista como del pianista acompañante) el resultado será el deseado en cualquier caso. Además es muy importante que el

estudiante cuente con la asesoría del profesor, hecho que permitirá conducir de la mejor manera el montaje del repertorio.

- **Montaje y Ensamble:** Cuando se habla de estos dos aspectos se hace referencia primordialmente al trabajo conjunto entre el saxofonista y el pianista acompañante. Esta etapa es igualmente importante debido al alto grado de incidencia que puede llegar a tener el pianista sobre el saxofonista y viceversa. Se debe establecer una conexión en todos los aspectos entre los intérpretes. Esta comunicación en muchos casos implícita, permitirá unificar criterios musicales e interpretativos que redundará en muy buenos resultados. Estos buenos resultados son el producto de un adecuado trabajo individual como se ha mencionado en la etapa anterior. Se deben realizar los ensayos suficientemente necesarios que garanticen alcanzar el nivel interpretativo deseado y en la medida de lo posible el profesor deberá acompañar este proceso.

- **Socialización:** Esta es la última etapa del proceso y se ve realizada en la presentación del recital en el que podrán ser puestos en conocimiento tanto de los jurados calificadores como del público en general, todos y cada uno de los aspectos trabajados durante todo el proceso. Para muchos estudiantes esta es la fase en la cual pueden llegar a catapultar sus aspiraciones para futuros estudios en otros ámbitos musicales, principalmente en la consecución de becas y posteriores estudios.

1.4 RECURSOS

Para la realización del recital es indispensable contar con una serie de recursos que garanticen la correcta socialización del mismo. Estos recursos son:

1.4.1 Recursos físicos. Es necesario contar con un espacio apto para realizar los respectivos ensayos con el pianista, además de un auditorio con una infraestructura que proporcione comodidad y buena acústica para la socialización del recital.

1.4.2 Recursos materiales. Para el montaje y ejecución del proyecto debemos contar con algunos materiales como libros y páginas musicales, papel, recursos tecnológicos, sonido, equipo de grabación, atriles, piano y saxofón.

1.4.3 Recursos humanos. Es indispensable la participación de personas que complementen el trabajo tanto de escritura del libro como de la interpretación de las obras. El pianista acompañante es imprescindible para la realización del concierto ya que las obras a interpretar lo requieren. De la misma manera es importante tener el apoyo de un asistente para el ejecutante del piano. Por otro lado un personal de logística que esté atento a las necesidades que se presenten antes, durante y después del recital.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 MARCO DE ANTECEDENTES

Durante el proceso de formación de licenciados en música han sido varios los estudiantes que han optado por realizar un recital tanto de saxofón como de otros instrumentos. A pesar de que el enfoque que tiene la carrera es pedagógico, muchos de estos instrumentistas han visto en el concierto de grado una buena fuente de proyección y socialización musical. En los últimos años y refiriéndonos específicamente a los saxofonistas de la escuela de artes-música de la Universidad Industrial de Santander se han llevado a cabo varios recitales con diferentes obras lo cual ha permitido ir consolidando paulatinamente un ambiente que favorece el desempeño musical de los saxofonistas. Dentro de los múltiples trabajos y recitales que se han llevado a cabo vale la pena mencionar que han arrojado buenos resultados tanto en el aspecto técnico como musical e informativo. En su mayoría han sido recitales con pianista acompañante y algunos con otro tipo de formatos como cuartetos y ensambles. Vale la pena mencionar que desde hace algunos años se ha abierto más la posibilidad de realizar este tipo de proyectos, ya que muchos de los estudiantes que han ingresado a la carrera vienen con pre-saberes y mayor preparación de los colegios, profesores particulares o bandas de municipios, hecho que ha permitido elevar el nivel musical en la escuela. Todos estos trabajos conservan por lo general las mismas líneas estructurales conceptuales y musicales con la salvedad que las obras en su mayoría son diferentes.

2.2 MARCO HISTÓRICO

2.2.1 Época Contemporánea siglo XX. Como lo menciona el libro la Historia de la Música[1] el inicio del siglo XX es una época de transformaciones musicales y de otras manifestaciones artísticas, gracias al florecimiento de nuevos compositores que ya a finales del siglo XIX dieron inicio a una gran variedad de estilos, imprimiendo así otro lenguaje musical buscando una ampliación a partir del cambio de armonía, melodía, timbres, texturas, etc.

El impresionismo, expresionismo, neoclasicismo, nacionalismo, atonalismo y dodecafonismo son algunas de las corrientes estéticas en las cuales se centran los compositores más representativos de este siglo.

Pese al panorama desolador en el que se vio envuelta Europa después de la primera guerra mundial, la revolución Rusa y la segunda guerra mundial, la reconstrucción y transformaciones políticas, económicas, sociales, éticas y por supuesto artísticas siguieron surgiendo.

A comienzos de siglo XX debido a que aún las manifestaciones musicales y artísticas de los clásicos y románticos predominaban, la imposición de nuevos lenguajes tuvo que darse de manera gradual, y con mucha dificultad.

París y Viena fueron eje fundamental en la transformación de los estilos musicales. El Francés C. Debussy en la creación del impresionismo con un carácter más atrevido y Arnold Schoenberg con la ruptura de su estructura musical.

[1] BELTRÁN, Marie Clara. DURON Jean. DUROSINI y otros. Historia de la música. Espasa Calpe, s.a. España 2001.

En la segunda mitad del siglo XX se sigue manteniendo la concepción de la ruptura del lenguaje musical que ya ha dado paso al atonalismo y a la libertad de composición, de innovación para sorprender al público.

La tecnología influye dentro del campo de la composición y los instrumentos tradicionales van dejando su sitio a otros de nueva creación.

2.2.2 Contexto cultural. El cambio, las renovaciones artísticas en este siglo se van dando de forma acelerada ya que es un período donde se desarrollan y fomenta gran diversidad de movimientos de arte, con el objetivo de innovar y romper con el esquema de siglos anteriores. La globalización juega un papel fundamental en la transformación cultural del siglo XX, debido a que el contacto entre distintas sociedades y culturas contribuye a la creación de las nuevas corrientes y revela nuevos horizontes a la creación artística. " Desde finales del siglo XIX la pintura asume un liderazgo indiscutible en el terreno artístico, ya que encabezará todos los cambios y vanguardias que vayan surgiendo en el transcurso del siglo XX." [2]

2.2.3 Contexto Musical. La música busca crear una ruptura de las tradiciones pasadas trazadas hasta la época romántica, influida también por el cambio sociocultural del siglo XX. El surgimiento de estilos modernos y experimentales da lugar a nuevas composiciones que ofrecen diversidad de colores, timbres y aspectos de forma. El protagonismo de la música erudita se ve afectado por el surgimiento de nuevos géneros y de las tecnologías.

La libertad de expresión y composición se hace relevante durante este periodo, ya que cada compositor busca su propio lenguaje rompiendo con las manifestaciones

[2] FERRARI, Emilio. El Siglo XX [en línea], Colegio "San José", 1987 [citado enero 25 de 2015]. Disponible en: http://educ-arte.jimdo.com

pasadas de ritmo, timbre y música tonal buscando llamar la atención del oyente y construir nuevas estructuras que hasta el momento no se habían visto.
Las nuevas composiciones contienen textos explicativos propios para poder ser interpretadas, ya que los sistemas de notación usados son distintos a los tradicionales.

2.2.4 Neoclasicismo Musical. Surge como un movimiento artístico en contra los estilos vanguardistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, rechazando así las características de una música sentimental y cargada de significados subjetivos, propio del impresionismo, expresionismo y post-romanticismo, buscando cultivar estilos más sencillos retomando nuevamente las ideas del estilo clásico más comprensible para el oído, conservando también un poco el lenguaje de las nuevas tendencias.

A partir de 1918 el neoclasicismo toma mayor fuerza en calidad de movimiento musical. Erik Satie principal representante de este movimiento establece las características fundamentales expuestos en su obra (*Parade* 1917). Pero por su parte será Igor Stravinsky quien se encargue de su difusión universal y Jean Cocteau quien estructurara su forma.

Algunas de sus características son el uso de una rítmica regular, de las formas y danzas antiguas y la escritura diatónica y contrapuntística.

Los principales compositores Neoclásicos son: Igor Stravisky, Piotr Ilich Tchaikovski y Sergei Prokofiev, el alemán Paul Hindemith, los jóvenes músicos que conformaban “el grupo de los seis”, Francis Poulenc, Arthur Honegger y Darius Milhaud. Otro seria Manuel de Falla. Cabe resaltar que a pesar de las

concepciones neoclasicistas, los compositores siguieron conservando algunas características de las corrientes estéticas del siglo XX[3].

2.3 MARCO CONCEPTUAL

2.3.1 El saxofón en la música erudita. El saxofón es creado dentro de un contexto erudito y académico en el año de 1841 en Bruselas por Adolphe Sax, concebido como un instrumento mezclado con partes de viento metal y viento madera. Introducido en la música orquestal por Jules Massenet en sus óperas Manon y Werther.[4]

En primera estancia dado a conocer en Paris con la interpretación de una obra de Berlioz transcrita por su creador, logrando una gran acogida en toda Europa. A consecuencia de esto el saxofón en la música académica fue tomando más participación por lo que en el año 1846 fue aprobado y patentado.

Principalmente fue usado en bandas militares y pequeños conjuntos, ya que no era reconocido en ese entonces como un instrumento culto a diferencia de los que formaban parte de la orquesta sinfónica, sino más bien popular, por así decirlo, al alcance de todo público dificultando así su reconocimiento y evolución en aquella época.

[3] BELTRÁN, Marie Clara. DURON Jean. DUROSINI y otros. Historia de la música. Espasa Calpe, s.a. España 2001.
[4] FERNÁNDEZ CRUZ, Bergoña. La Creación del Saxofón [en línea], 17 de junio de 2013 [citado enero 24 de 2015]. Disponible en: http://elsaxofondebego.blogspot.com/2013/06/la-creacion-del-saxofon.html

Según Miguel Villafruela [5]en su artículo “una mirada a su historia y su presencia en la creación contemporánea en Chile”. En 1857 comenzó siendo utilizado en las obras de Berlioz, Rossini. Meyerbeer y Halevy. Posteriormente con la creación de escuelas en el conservatorio de Paris se dio a conocer un gran número de intérpretes del saxofón. Además de una gran variedad de obras escritas para este instrumento por compositores como Jean Baptiste Singelée y Jules Demerssemann, Cressanois, Savari, Petit, Genin, Signard y Colin, lo cual marco un avance importante en su aceptación. Dado que tiempo después el entonces director del conservatorio, Thomas Ambrosie, decide cancelar la cátedra de saxofón en el conservatorio, el desarrollo del saxofón se ve afectado notoriamente ya que se produce una escasez de intérpretes y obras entre 1905 y 1930.

Elise Hall jugó un papel muy importante en la divulgación del saxofón a principios del siglo XX, ya que debido a una deficiencia auditiva decide estudiar instrumentos de viento-madera, como terapia a su enfermedad. Fue entonces donde inicio el proceso de construcción de un repertorio universal. Posteriormente nace en manos de Claude Debussy la primera fantasía compuesta para saxofón.

Tras la muerte de Adolphe Sax el saxofón tuvo nuevamente un receso, seguido por la internacionalización a Estados Unidos e Inglaterra. Debido a que el saxofón se hizo tan popular, a principios del siglo XX se elevó el número de obras de ópera y sinfónicas.

A pesar de que el saxofón presenta una decadencia en la música académica, es en Europa donde Marcel Mule, releva la importancia del saxofón clásico a través de su majestuosa interpretación y uso de recursos técnicos y tímbricos, incursionándolo en el repertorio concertante, entre los que se destaca el Concierto

[5] VILLAFRUELA, Miguel. El Saxofón, una mirada a su historia y su presencia en la creación contemporánea en Chile. Revista # 2 músic@Sonido. Universidad de Chile. 2001 [citado enero 24 de 2015]. Disponible en: http://musicologia.uchile.cl/documentos/2001/sax/sax.html

de Pierre Vellones (1935), Concierto de Eugene Bozza (1937) y la Ballade de Henri Tomasi (1938).

Por otra parte otro personaje destacado fue el Alemán Sigurd Rascher, quien se destacó notablemente en la interpretación del saxofón y el uso de los sobreagudos, causa por la cual logró captar la atención de grandes compositores como Aleksandr Konstantínovich Glazunov, Jacques François Antoine Ibert, Paul Hindemith, entre otros a quienes se debe la mayoría del repertorio erudito para saxofón.[6]

En 1900 Cecil Lesson estrena el concierto para saxofón y orquesta de Aleksander Glazounov, así como también la interpretación de 20 sonatas y 19 obras de música de cámara encargadas a compositores norteamericanos como Leon Stein, Burnet Tuthill, Eduard Moritz, Paul Creston, Janomir Weinberger, Robert Sherman y Morris Knight.[7]

Un aspecto muy importante dentro de la evolución e incursión del saxofón dentro de la música clásica es que por su versatilidad en cuanto a timbres y recursos ha logrado despertar el interés de muchos compositores que se han tomado la tarea de escribir obras para éste instrumento, lo cual ha generado una gran variedad de repertorio universal a pesar de que es considerado un instrumento nuevo en su creación y que gracias a sus distintos intérpretes y casas fabricantes se ha perfeccionado en cuanto a su forma.

En la actualidad además de Francia, el saxofón se estudia en la mayor parte de los conservatorios y universidades del mundo.

---

[6] PERRIN, Marcel. Le Saxophone. Son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre. Les Introuvables. Editions d'aujourd'hui (83 120) Plan de la Tour (Var).1977. Disponible en: http://musicologia.uchile.cl/documentos/2001/sax/sax.html

[7] VILLAFRUELA, Miguel. El Saxofón, una mirada a su historia y su presencia en la creación contemporánea en Chile. Revista # 2 músic@Sonido. Universidad de Chile. 2001 [citado enero 24 de 2015]. Disponible en: http://musicologia.uchile.cl/documentos/2001/sax/sax.html.

2.3.2 El sonido del saxofón en la música académica. El saxofón es un instrumento con una gran variedad de timbres dependiendo principalmente de su ejecutante, ya que se debe tener en cuenta que cada instrumentista tiene su propio sonido.

Existen ciertos factores que influyen en la emisión del sonido, ya sea que se quiera un timbre brillante o pastoso, este último característico de la música académica. En primera estancia los accesorios son de gran ayuda para lograr el sonido que se quiere, en este caso para la música académica.

La boquilla es un elemento esencial en la búsqueda del sonido en el instrumento. Debido a que todos los instrumentistas no poseen las mismas características fisionómicas no puede usarse boquillas iguales. Existe una gran variedad de materiales, diseños y aberturas para las boquillas lo cual proporciona al instrumentista un sin número de opciones al momento de buscar la que se acomode a sus necesidades. Para encontrar un sonido fino y pastoso característico de la música erudita es recomendable que se use una boquilla de plástico con una abertura cerrada. La proyección del aire y la presión que se haga sobre la boquilla son importantes ya que el recorrido que hace el aire por el cuerpo del saxofón genera vibraciones que da timbres diferentes. .

Complemento de esto la caña o lengüeta cumple una tarea muy importante ya que funciona como una válvula de aire que se abre y se cierra sobre la boquilla a distintas velocidades[8]. En este caso para la música académica debe seleccionarse una caña de resistencia media que se ajuste a la boquilla con el fin de generar un sonido pleno y claro carente de distorsiones.

[8] TEAL, Larry. El arte de tocar el saxofón, traducido por Raúl Gutiérrez. Edición 1997. Miami Florida. Warner Bros, publications. ISBN 0-87487-996-5.

Cabe resaltar que conseguir un buen sonido no solo consiste en tener los accesorios necesarios, sino también en el estudio y en la práctica diaria del instrumento. Realizar ejercicios de respiración, estudiar notas largas concentrándose en el sonido que se está produciendo, relajar el cuerpo manteniendo una posición adecuada y estudiar todo el registro del saxofón conservando la uniformidad en el sonido son algunas de las recomendaciones que se deben tener en cuenta al momento de buscar un sonido pleno y propio en el saxofón.

Algunos métodos recomendados para lograr una buena técnica de respiración, digitación y emisión de sonido son:

- H. Khlosé. Método completo para todos los saxofones
- Joe Viola. The technique of the saxophone
- A. Ventas, Escuela moderna para saxofón, cromatismos
- M. Mule , Études variées

Algunas obras que forman parte del repertorio universal para saxofón alto:

- Henri Thomasi, Ballade pour saxophne and orchestra
- Aleksander Glazunov, Concierto para saxofón y piano
- Darius Milhaud, Scaramouche para saxofón y piano
- Paul Creston, Sonata para saxofón alto y piano Op.19
- Eugene Bozza, Improvization et caprice para saxofón solo
- Jacques Ibert, Concertino da camera para saxofón y piano
- Claude Debussy, Rapsodia para saxofón alto y orquesta
- Pierre Max Dubois, Conciero para saxofon alto y orquesta de cuerdas

3. OBRAS DEL RECITAL

3.1 CONCIERTO EN MIb PARA SAXOFÓN ALTO Y ORQUESTA

Figura 1. Alexander Glazounov

Fuente: Aleksandr Glazunov. Disponible em: http://www.buscabiografias.com/bios/biografia/verDetalle/8915/Aleksandr%20Glazunov

3.1.1 Biografía. (10/08/1865 – 21/03/1936)

Compositor Ruso

Alexander Konstantinovích Glazounov, nacido en San Petersburgo, ciudad donde inicio sus estudios musicales bajo la batuta de Rimsky-Korsakov, quien reconoció la genialidad compositiva afirmando que su estudiante progresaba “no solo día a día, sino incluso hora a hora” (Rimsky Korsakov).[9] A los cortos 14 años termina su primera obra y dos años más tarde dio estreno a la primera sinfonía dirigida por Balakirev.

[9] Busca biografías. Aleksandr Glazunov. Disponible em: http://www.buscabiografias.com/bios/biografia/verDetalle/8915/Aleksandr%20Glazunov

Posteriormente debutó con un cuarteto conducido por Rubinstein. A partir de los 19 años, Glazounov empezó a dirigir sus propias obras, tanto en Rusia como en el extranjero. [10]En 1899 fue nombrado profesor y años después director del Conservatorio de San Petersburgo pese a no poseer un título oficial.

Luego de un largo período en el conservatorio decidió abandonar Rusia para establecerse en Paris, donde poco tiempo después inician sus múltiples enfermedades las cuales afectaron su productividad musical. No obstante Glazounov siguió siendo un compositor activo, cuenta de ello las memorias encontradas en los archivos Soviéticos en las cuales comparte sus creaciones para instrumentos de viento madera, entre ellas un cuarteto para saxofones.

En 1934 por petición del saxofonista danés Sigurd Rascher comienza a trabajar en su concierto en mib para saxofón y orquesta.

“Carta a Shteinberg.13 de julio 1934.

“El concierto de saxofón ya está completado, la partitura de orquesta y la de piano, solo estoy esperando el momento de escucharlo en concierto; esa es la razón de por qué no fue incluido en el concierto de temporada con mi “Symphonic Poem”. [11]

Alexander Glazounov muere en marzo de 1936, dejando una gran cantidad de producciones musicales. Logro consagrarse como uno de los compositores más importantes en el período soviético, reconocimiento hecho 36 años después de su muerte.

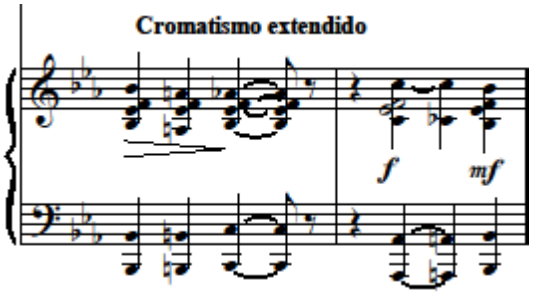
[10] Guiños Musicales. Alexander Glazunov: Concierto para saxofón, Op. 109. Disponible en: http://leitersblues.com/2012/06/alexander-glazunov-concierto-para-saxofon-op-109/.

[11] Correspondencia de Aleksader Glazounov [en línea]. Traducido por Daniel Durán. The Saxophone journal. Sept/Oct 1997. USA. [citado enero 24 de 2015] http://www.adolphesax.com/actualidad/articulos/saxofon/340-alexander-glazunov.

En ese mismo año la editorial francesa Alphonse Leduc hizo una poco común reducción de piano. El editor incluyó el nombre de A. Petiot como segundo compositor. De forma más que sorprendente, en todo el archivo de correspondencia de Alexander Konstantinovich Glazounov nunca mencionó que trabajase con ayuda. [12]

3.1.2 Armonía. Es un concierto continuo basado en la armonía tonal funcional con carácter romántico. Se caracteriza por la aparición constante de cromatismo extendido (ver figura 2) que empieza y resuelve en notas estables usando una armonía netamente tríadica con modulaciones tanto cercanas como lejanas, empleando las dominantes secundarias. Por otro lado sugiere el uso de pedal en la mayor parte del concierto y transiciones entre los temas tomados por el piano, característico de la música del romanticismo.

Figura 2. Cromatismo extendido (Concierto Glazounov)



3.1.3 Análisis Formal. La obra está compuesta por una exposición, un desarrollo y una reexposición con coda, propios de la forma Sonata.

[12] Correspondencia de Aleksader Glazounov [en línea]. Traducido por Daniel Durán. The Saxophone journal. Sept/Oct 1997. USA. [citado enero 24 de 2015] http://www.adolphesax.com/actualidad/articulos/saxofon/340-alexander-glazunov

Cuadro 1. Exposición concierto Glazounov

Exposición						
Temas	Intro	A		B		Coda
Sub-temas		a	b	c	d	
Compases	1-10	#1-#2	#3-#4	#5-#6	#7-#8	#9-#10

Cuadro 2. Desarrollo concierto Glazounov

Desarrollo			
Tema	A	B	Coda
Sub-temas	a - b	c - d	
Compases	#11 - #35		#36
	Cadenza #21	Fugato #24	

Cuadro 3. Reexposición concierto Glazounov

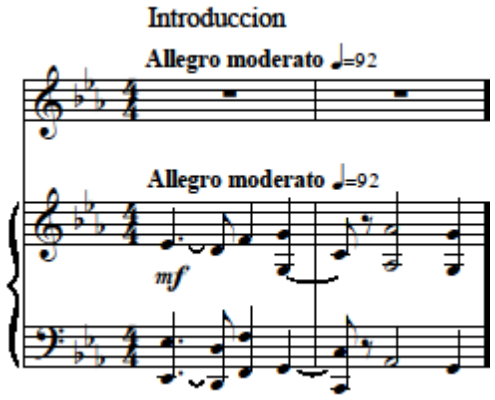
Reexposicion			
Temas	B	A	Coda final
Sub-temas			
Compases	#37-#40	#41-#43	#44-#54

I. Exposición

Introducción

El concierto inicia con una introducción hecha por el piano con un motivo principal que genera la gran mayoría de los materiales usados en la obra. Una característica importante es que presenta los 4 primeros compases con una armonía homofónica y a partir del 5 compas encontramos un pequeño juego contrapuntístico que se abre a la polifonía.

Figura 3. Introducción (Concierto Glazounov)

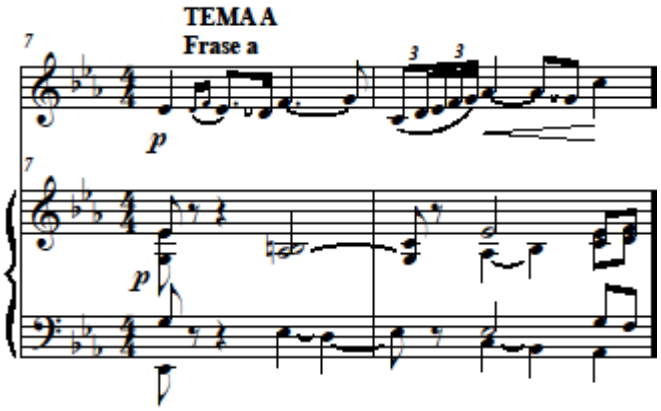


Tema A

Posee un carácter melódico basado en el motivo principal de la introducción. Está dividido en dos frases:

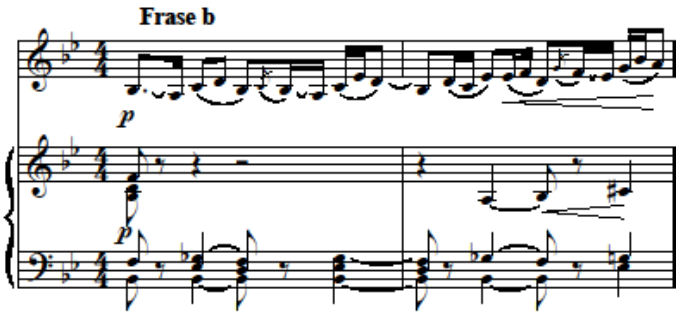
Frase a (#1-#2): inicia con una variación del encabezado de la obra usando notas añadidas y adornos. Contiene motivos que posteriormente el compositor utilizará en otros pasajes**.**

Figura 4. Motivo frase a (Concierto Glazounov)



Frase b (#3): en esta parte aparece una trasposición y reducción rítmica del motivo de la introducción con una pequeña variación.

Figura 5. Motivo frase b (Concierto Glazounov)

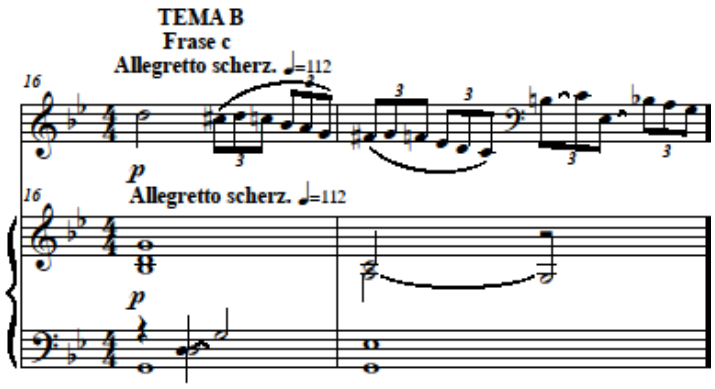


Tema B

Se genera un cambio de tempo y figuración lo que lo convierte en un tema de carácter más rítmico. Posee dos secciones:

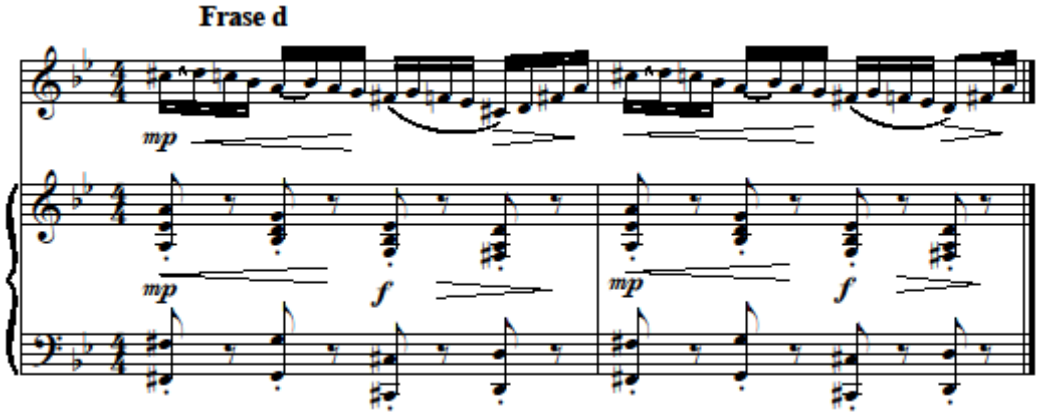
Frase c (#5): se encuentra en tonalidad de sol menor en el cual surgen nuevos motivos con el uso de tresillos.

Figura 6. Tema B. Motivo frase c (Concierto Glazounov)



Frase d (#7): aparece un fragmento netamente rítmico donde el cambio de figuración de tresillos a semicorcheas crea una sensación de aumento de velocidad.

Figura 7. Motivo frase d (Concierto Glazounov)



Coda

La exposición del concierto finaliza con una coda (#9-#10) donde el piano retoma el tema principal y posteriormente el saxofón interviene usando material del encabezado con movimiento retrogrado invertido.

II. Desarrollo

Generalmente el desarrollo en el romanticismo se hace de manera libre, es decir, el compositor se desprende de cualquier estructura. Se presenta el desarrollo de los temas A y B haciendo una combinación de los mismos y realizando transposiciones y cambios rítmicos de los motivos. En esta parte el compositor sugiere el uso constante del cromatismo soportado por pedal. Posteriormente se exhibe la cadencia generada en gran parte por una pequeña doble bordadura (ejemplo) y luego arpegios. En el #22 el piano retoma la misma doble bordadura

un poco más lenta para salir de la cadencia. A continuación aparece un fugato en Dom basado en el tema B seguido por la superposición de temas donde el saxofón interviene haciendo el motivo principal del tema A mientras la armonía sigue desarrollando la fuga, así mismo una superposición rítmica de subdivisión binaria y ternaria. En el final del desarrollo se reúne todo el material utilizado en esta parte.

III. Reexposición (#37-final)

La reexposición no es de forma tradicional, sino un poco más elaborada. Se realiza de forma invertida, es decir, primero el tema B y luego el tema A. En la parte B armónicamente se presenta préstamos modales constantes entre DoM y Dom que generan tensión y un efecto climático. En el #41 se reexpone el tema A donde incluye un poco de desarrollo, es decir, se sigue construyendo el climax para finalizar. Finalmente en el #44 encontramos una coda bastante larga típica de los románticos. Inicia con un juego cromático y recoge material tanto de los temas principales como del desarrollo y finaliza con la cadencia tradicional V-I.

3.2 SONATA PARA SAXOFÓN Y PIANO

Figura 8. Paul Creston

Fuente: Paul Creston. Disponible en: http://www.musicsalesclassical.com/composer/photos/paul-creston

3.2.1 Biografía. 10 de octubre de 1906 - 24 de agosto de 1985)

Su nombre original Guiseppe Gottovegio, nacido en Nueva York, hijo de emigrantes italianos. A sus 8 años inicio sus primeras clases de piano y violín, pero debido a problemas económicos se vio forzado a dejar su aprendizaje musical para ayudar con el sostenimiento de su familia. Pero su enfoque por la música no se vio afectado, ya que alternaba sus jornadas de trabajo con estudios en composición y piano. Posteriormente en el año 1926 consigue un empleo como organista para películas mudas.

Pero solo hasta 1932 decide iniciar su flamante carrera como compositor. Dentro de sus primeras obras se encuentra la Sonata para saxofón alto y piano Opus 19 dedicada a Cecil Lesson, convirtiéndose en una de las obras más representativas del repertorio universal del saxofón. En 1938 recibió una beca otorgada por la fundación Guggenheim, reconocimiento a sus composiciones. Posteriormente en 1940 Creston fue aceptado como profesor de piano y composición de la Cummington School of the Arts de Massachusetts. “Durante esta década compuso igualmente varias partituras para la radio y la televisión, por las que obtuvo varios premios, incluyendo el de los críticos de Nueva York por su primera sinfonía”.[13]

En la década de los 50 el éxito y la creatividad de Creston salían a flote con el estreno de más de 30 obras de su autoría. Se encontraba dentro de los compositores americanos más interpretados y desde 1956 y hasta 1960 fue nombrado presidente de la Sociedad de Compositores y Directores Americanos.

En la década de los 60 tras la aparición de nuevos compositores las obras de Paul fueron decayendo. Poco tiempo después dejo sus actividades como docente y compositor dejando un sin número de obras, escritos en los cuales analizó cuatro

[13] DELANGLE, Claude. Análisis Sonata de Paul Creston. Francia 2014. Disponible en http://www.adolphesax.com/index.php/component/content/article?id=213:analisis-claude-delangle-sonata-paul-creston

siglos de práctica rítmica, y propuso revisiones en la notación, apostando por la eliminación de la irracionalidad y de la inconsistencia[14].

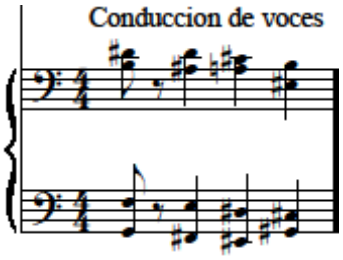
3.2.2 Armonía. Posee un estilo neoclásico con formas tradicionales. La mayoría de los acordes utilizados están construidos como triadas aunque no tienen una función tonal como tal, mostrando la influencia del jazz en la obra.

3.2.3 Análisis Formal. Esta obra está estructurada al modo clásico en tres movimientos:

I. With Vigor

En este primer movimiento muestra una forma Allegro sonata. De carácter rítmico e imponente. Un poco alejado del sistema tonal tradicional donde la melodía muestra material de una tonalidad o modalidad que a veces no coincide con la armonía. Además contiene progresiones por terceras y conducción de voces a grados conjuntos (ver figura 9). Es un movimiento homofónico en su mayoría aunque encontramos en algunos puntos de pregunta, respuesta e imitaciones del piano y el saxofón.

Figura 9. Conducción de voces por grado conjunto



[14] SIMMONS, Walter G. Paul Creston [en linea]. Traducción por Marcelo Morante. Estados unidos 2014 [citado enero 24 de 2015]. Disponible en: http://www.adolphesax.com/index.php/component/content/article?id=800

Cuadro 4. Primer movimiento Sonata (With vigor)

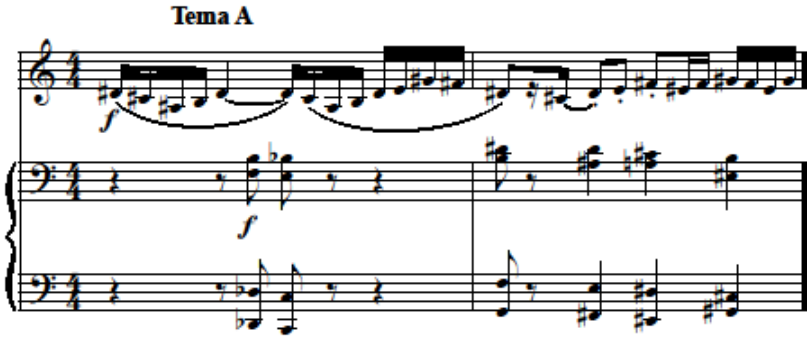
Allegro Sonata							
	Exposición			Desarrollo		Reexposicion	
Temas	A	B	Coda	A	B	A	Coda
Compases	1 - 12	13 - 22	23 - 27	28	55	86	

Exposición

Tema A

Se caracteriza por estar construido con un carácter rítmico por su juego de semicorcheas. Además de poseer el motivo principal de la obra.

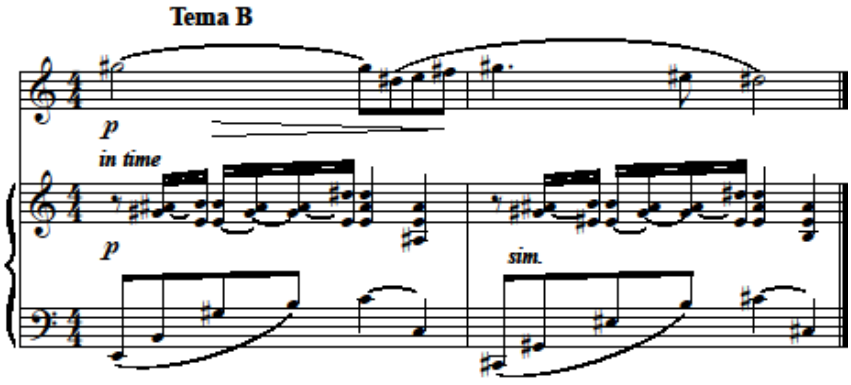
Figura 10. Tema A primer movimiento (Sonata P. Creston)



Tema B

En el tema B a diferencia del anterior aparece una sección un poco más lírica y calmada con figuras de menor valor rítmico.

Figura 11. Tema B primer movimiento (Sonata P. Creston)



Coda

La coda de la exposición es interpretada solo por el piano como una pequeña introducción para entrar al desarrollo.

Desarrollo

Inicia con el desarrollo del tema A en el compás 28, con una falsa entrada del mismo tema en el compás 34 dando la sensación de entrar a la reexposición. Posteriormente en el compás 55 se desarrolla el tema B. Aunque en el compás 75 pareciera que inicia la reexposicion con material del tema B con una pequeña variación, en una entrevista hecha al compositor de la obra indica que no lo pensó así, que por su parte este inicia en el compás 86.

Reexposicion

Inicia en el compás 86 con material de tema A. En esta reexposición el compositor omite el tema B y lo reemplaza por una Coda al final del movimiento, en el compás 110.

II. With tranquility

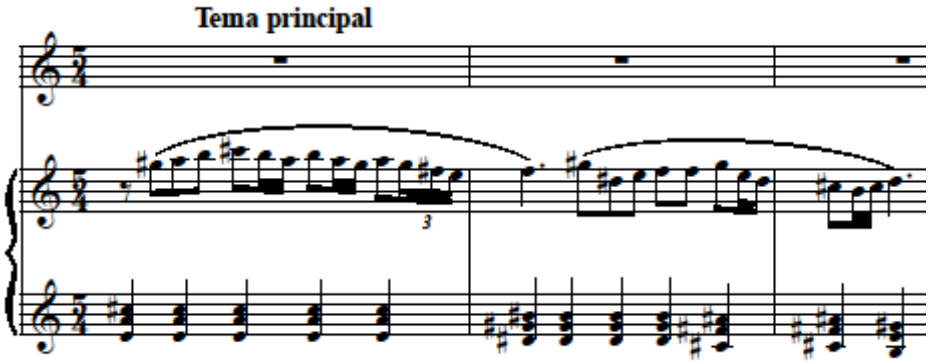
Cuadro 5. Segundo movimiento Sonata (With tranquility)

Tema con variaciones					
Temas	Principal	Variación 1	Variación 2	Variación 3	Variación 4
Compas	1-7	8-14	15-26	27-34	35-fin

Este movimiento es un tema con variaciones. Está en tonalidad de La mayor, aunque su material melódico posee un sostenido más, dando la sensación de estar en Mi mayor. Es un movimiento contrastante, de carácter melódico y tranquilo. Es importante mencionar que las variaciones van cambiando de textura a medida que va avanzando el tema generando cada vez más tensión.

El tema principal es expuesto por el piano solo con acordes en la mano izquierda y llevando la melodía en la mano derecha.

Figura 12. Tema principal segundo movimiento (Sonata P.Creston)



Primera variación: Entra el saxofón tomando la melodía principal con acompañamiento de acordes en el piano.

Segunda variación: Continúa la melodía en el saxofón, pero en este caso el acompañamiento del piano proporciona una textura más densa haciendo semicorcheas.

Tercera variación: El saxofón permanece haciendo variaciones melódicas, mientras el piano hace acordes arpegiados con diferentes rítmicas.

Cuarta variación: Aparece una acumulación de todos los elementos de las variaciones anteriores, con una textura un poco más movida.

III. With gaiety

Como se mencionó anteriormente la obra posee un estilo neoclásico en el cual se usan elementos tradicionales como la forma. Este movimiento está escrito en forma rondo con una armonía tonal. Se caracteriza principalmente por un efecto de síncopa que lleva el piano que se mantiene durante toda la obra. En cuanto a la

textura, el saxofón lleva la melodía principal mientras el piano genera un colchón armónico en la mano derecha y el bajo produce la sincopa.

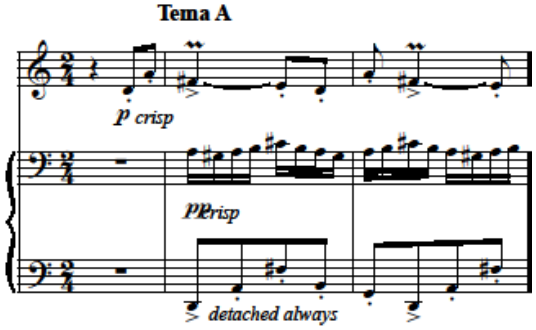
Cuadro 6. Tercer movimiento Sonata (With gaiety)

Rondo								
Temas	A	B	A	C	A	D	A	Coda
Compases	1-38	39-74	77-109	110-159	160-197	198-244	245-269	270-286

Tema A

Inicia con el motivo principal de la obra con una sincopa que cae a tempo con un acento y un trino en esa nota que a continuación se va moviendo una corchea más adelante. A partir del compás 15 se genera un pequeño desarrollo del mismo tema.

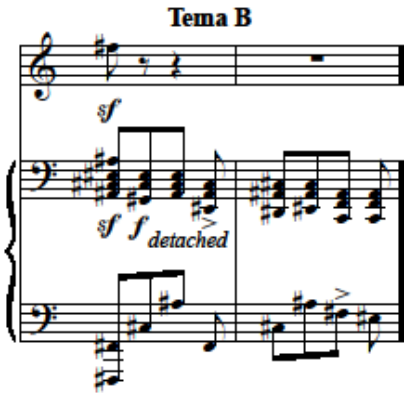
Figura 13. Tema A segundo movimiento (Sonata P.Creston)



Tema B

Empieza con un a introducción hecha por el piano para dar la entrada al saxofón. Posteriormente en el compás 59 hay un interludio y un puente para regresar al tema.

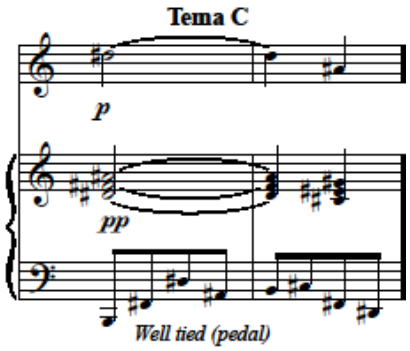
Figura 14. Tema B tercer movimiento (Sonata P.Creston)



Tema C

El tema C lo realiza con secuencias, es decir repetir el mismo movimiento con las mismas figuras.

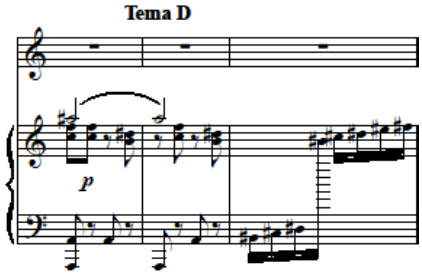
Figura 15. Tema C tercer movimiento (Sonata P.Creston)



Tema D

Un poco más marcado y agresivo lo cual va generando tensión en la obra.

Figura 16. Tema D tercer movimiento (Sonata P. Creston)



Coda

Finaliza un poco calmado en cuanto a la rítmica, pero con el mismo carácter con acentos.

3.3 BALLADE PARA SAXOFÓN Y ORQUESTA

Figura 17. Henri Tomasi

Fuente: Biografía de Henri Tomasi. Disponible en: https://www.edrmartin.com/es/bio-henri-tomasi-7984

3.3.1 Biografía. 17 de agosto de 1901- 13 de enero de 1971

Compositor Francés

Nació en Marsella. A sus siente años de edad inicio sus estudios musicales en el conservatorio de esa misma ciudad. En 1916 ganó el primer premio de armonía.

En 1918 compuso su primera obra, un preludio para piano titulado “Poema de Cyrnos”, es decir, Córcega. Incursionó posteriormente en el conservatorio de París y en 1927, recibió el segundo gran premio de Roma con “Coriolano”, la ópera de un texto de Guy de Teramond.[15]

Tras su paso como director por las orquestas de la radio colonial de la Indochina francesa y sinfónica de la radio francesa, en 1946 asumió el cargo en la ópera de Montecarlo, llegando a ser muy codiciado en toda Europa. Posteriormente escribiría su obra más famosa, el Concierto para trompeta. También escribió la música inspirada en canciones religiosas medievales.

Su música es de carácter lírico. Predominan líneas melódicas diatónicas y cromáticas apoyadas por armonías tercianas. Puede escucharse la influencia de sus contemporáneos franceses.

«La música que no viene del corazón no es música». (Henri Tomasi)

3.3.2 Armonía. Es una obra modal. Se caracteriza por ser muy libre en cuanto a los prestamos modales que realiza. Además posee una armonía por triadas, con enlaces cromáticos.

3.3.3 Análisis formal. Posee una forma libre por secciones, es una secuencia de momentos. Como característica principal tenemos que la balada es programática, es decir, que sigue una guía literaria, que en este caso es un poema escrito por la esposa del compositor que habla sobre un payaso que en medio de su tristeza tiene que salir al escenario a divertir al público. El objetivo de la obra es representar cada uno de los momentos de dicho poema.

[15] MARTIN, Robert. Henri-tomasi [en línea]. Francia. Le partenaire créatif. 2008 [citado enero 24 de 2015]. Disponible en: https://www.edrmartin.com/es/bio-henri-tomasi-7984/

Poema (Suzanne Malard)

Sur un vieux thème anglais, long maigre et flegmatique comme lui
un clown raconte son histoire spleenétique à la nuit.
L'ombre de son destin, le long des quais zigzague et le goût
de mégot qu'en sa bouche ont pris de vieilles blagues le rend fou.
Fuir son habit trop large et sa chair monotone en n'étant
entre la joie et la douleur, qu'un saxophone hésitant !
Son désespoir, au fond d'une mare sonore coule à pic.
Et le clown se résigne à faire rire encore le public.[16]

Traducción del poema[17]

Sobre un viejo tema musical, largo, delgado y flemático como él,
un payaso cuenta su historia melancólica, muerma y aburrida a la noche;
la sombra de su destino zigzaguea a lo largo de los muelles y el sabor
de colilla que en su boca han dejado varias heridas lo vuelve loco;
salirse de su traje demasiado largo y su carne monótona riendo
entre la alegría y el dolor, ¡más que un saxofón vacilante!.
Su desaparición, al fondo de una charca sonora, se va a pique
y el payaso se resigna a seguir haciendo reír al público.

Cuadro 7. Estructura Ballade

Forma libre por secciones				
Temas	Sub-temas	Compases		
A	a - b - c	1-#1	#2-#3	#4
B	d	#5		
A'	a'	#7		
C	e - f	#9	#12	
D	g - h - i	#17	#18	#20

[16] Ballades for saxophone and orchestra. Disponible en: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.557454&catNum=557454&filetype=About%20this%20Recording&language=English

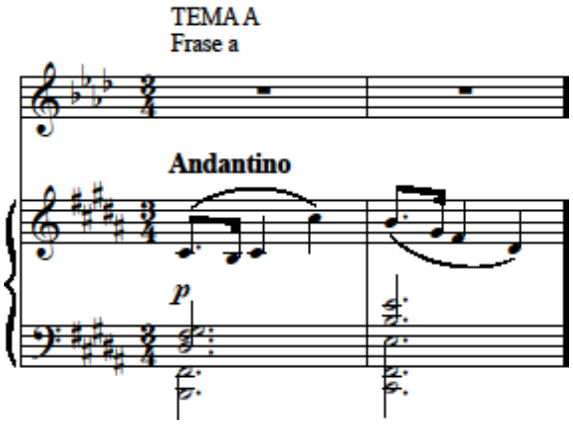
[17] Fotolog [en línea]. Madrid. Marzo 2 de 2008 [citado enero 24 de 2015]. Disponible en: http://www.fotolog.com/david_saxo_lovg/32874356/

B’		#23	
A”	a’ - b’	#24	#25
D’	g’ - h’	#26	#28
Cadenza		#29	
B”		#32	
Coda		#38	

Tema A: Está conformada por tres frases con distintas características

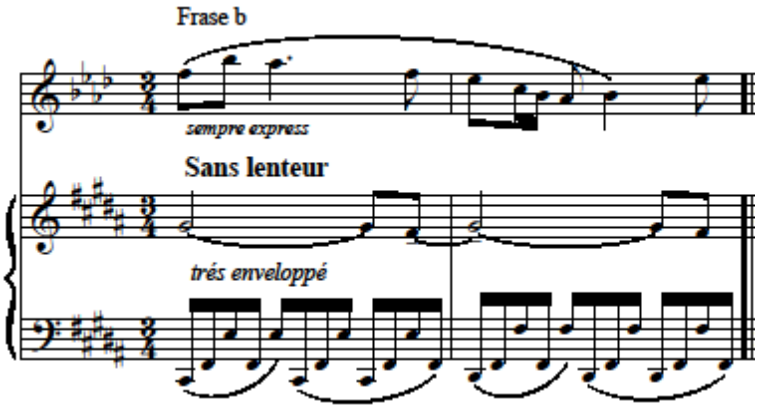
Frase a: Inicia con una textura sencilla con acordes que acompañan a una melodía.

Figura 18. Tema A. Motivo frase a (Ballade Tomasi)



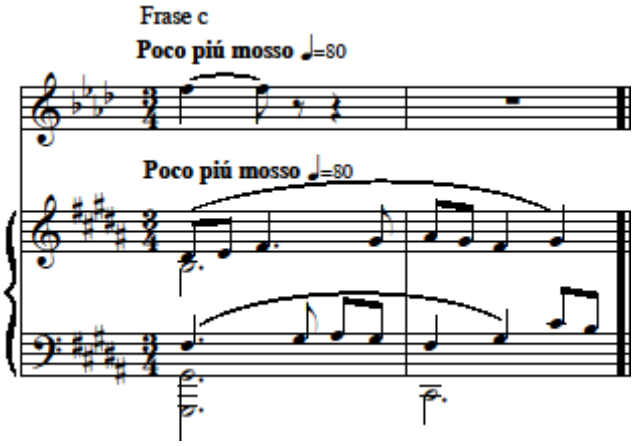
Frase b: Utiliza arpegios en la mano izquierda generando un efecto de síncopa que lo hace un poco más complejo.

Figura 19. Motivo frase b (Ballade Tomasi)



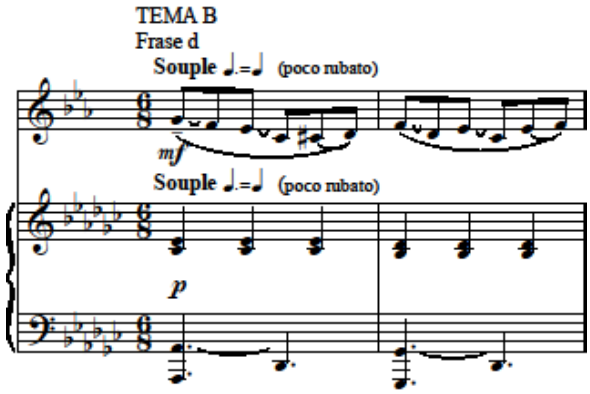
Frase c: Es tomado por el piano con algunos elementos como variaciones.

Figura 20. Motivo frase c (Ballade Tomasi)



Tema B: Es un poco contrastante con el tema anterior empezando por el cambio de figura. Contiene una textura más ligera que representa un poco a lo jocoso del payaso del poema.

Figura 21. Tema B. Motivo frase d (Ballade Tomasi)



Tema A': Reexpone solamente la parte inicial de la obra, es decir la frase a, pero esta vez es el saxofón quien lleva la melodía.

Tema C: Nuevamente con una textura simple, pero con un tempo más acelerado iniciando con el saxofón y luego tomado por el piano. Está dividido en dos pequeñas frases, e y f.

Figura 22. Tema C. Motivo frase e (Ballade Tomasi)

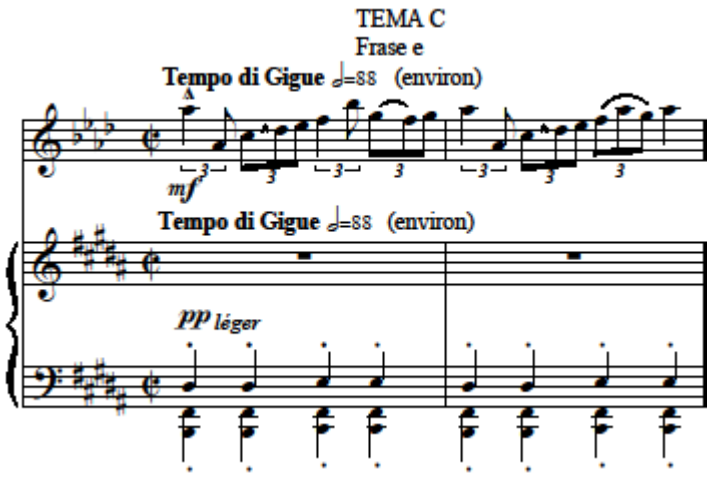
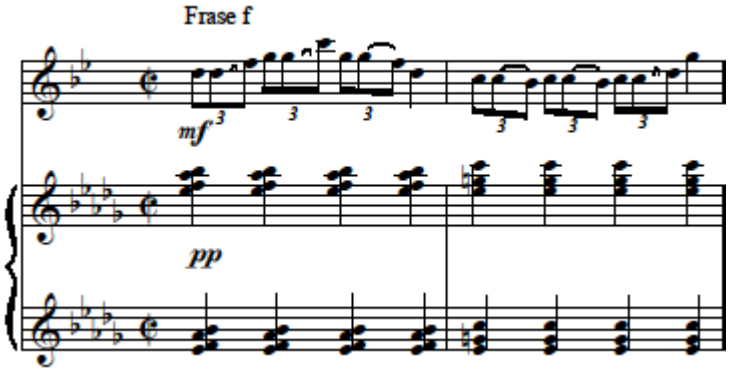


Figura 23. Motivo frase f (Ballade Tomasi)



Tema D: Existe un contraste un poco más fuerte. Posee temas más rítmicos y marcados. Las frases que contiene, g, h, i se caracterizan por tener acentos fuertes y staccato.

Figura 24. Tema D. Motivo frase h (Ballade Tomasi)

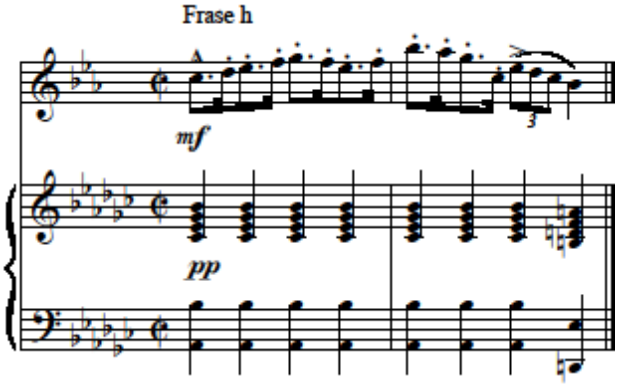
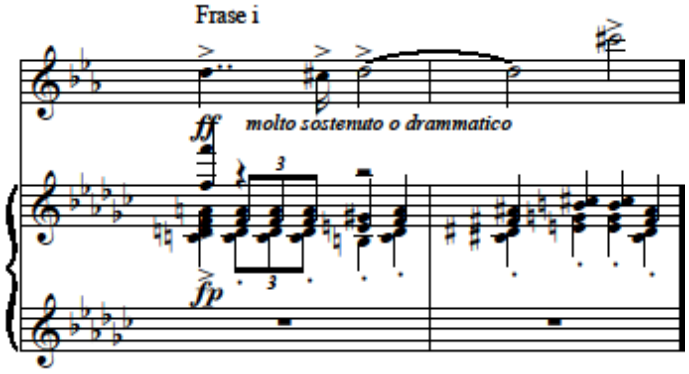


Figura 25. Motivo frase i (Ballade Tomasi)



Los siguientes temas B', A" y D' son desarrollos de los temas principales anteriores.

Cadenza: Es un pasaje que está totalmente medido, es decir, que pone las figuras y expresiones exactas que quiere en cada compás. Esta cadenza utiliza elementos que aparecieron anteriormente.

Posteriormente sigue reexponiendo los anteriores temas, en este caso continúa desarrollando el tema B.

Coda: Inicia en el #38. Está compuesta por partes de motivos de todos los temas a excepción del tema A debido a que este es de carácter melancólico y en la parte final del poema expone: entonces el payaso se resigna a hacer reír al público, azón por la cual el tema A no aparece en la coda.

4. RECOMENDACIONES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

Las siguientes son una serie de recomendaciones que ayudarán a la interpretación de las obras expuestas en el recital.

4.1 CONCIERTO EN MIB (ALEKSANDER GLAZOUNOV)

Como primera medida es de gran importancia tener en cuenta que es un concierto continuo con cambios constantes de tempo, tonalidad y ritmo, así como también referencias de dinámicas.

En el compás 11 inicia la melodía el saxofón con una apoyatura que es recomendable ejecutarla con la llave C2 con el objetivo de que suene claro el intervalo entre do y re e igualmente en el compás 14.

Posteriormente en el quinto compas del #2 aparece un re grave que debe ejecutarse *piano* y con un solo aire para evitar que el ataque de la nota sea brusco. Para que la nota suene clara es importante mantener una buena corriente de aire y apoyo del diafragma.

En el segundo y sexto compas del #5 el do grave puede realizarse con un tenuto muy sutil, ya que esto ayuda a que la nota suene llena y clara. En el compás anterior al #7 es posible realizar una pequeña pausa para tomar aire, ya que inicia una frase larga con una gran exigencia técnica. A partir del #7 al #9 inicia una de las partes con más exigencia técnica del concierto. Es importante conocer la melodía y empezar a estudiarla a un tiempo cómodo e ir aumentando de acuerdo

a las capacidades de cada saxofonista. Una vez tocado al tempo real se inicia a realizar los cambios de tempo expuestos en la obra como ***stringendo*** hasta llegar al ***poco piú mosso***, ***inalcanzando*** y finalizar en el ***vivo*** realizando la escala cromática de manera contundente.

El séptimo compas del #10 debe tocarse de manera muy expresiva buscando una buena sonoridad y recursos como el vibrato que le da un sentido más dulce a la interpretación. Esto debe llevarse hasta el tercer compás del #13. En el compás 5 del #13 sugiere un aumento de tempo y el juego entre acelerando y alargando que en el #15 prepara el la llegada del ***agitato poco*** que finaliza tranquilamente.

En la entrada del saxofón del #19 debe proyectarse el sonido con algo de desesperación para conectar la frase con el #20 en el ***agitato ed accel*** para finalizar con el ritardando y volver al tema principal **piano.** El ***piu mosso accel*** debe estudiarse de forma lenta hasta lograr mecanizar ese pasaje y llegar a la cadencia. La cadencia propone una serie melódica repetitiva con variaciones principalmente rítmica. Es recomendable mecanizar los intervalos estudiándolos de forma lenta y usar posiciones alternas especialmente para los intervalos de SI-DO utilizando la llave TC y para LA sostenido-SI la llave 5. El primer grupo de semicorcheas del segundo compas del **vivo** de la cadencia (MI-FA-RE#-MI) se recomienda estudiarlos como un ejercicio mecánico haciendo cambios de ritmo para lograr apropiarse de ese pasaje para luego integrarlo con el resto de la frase. El siguiente **vivo** debe ejecutarse de acuerdo a las capacidades técnicas del instrumentista ya que la articulación de las notas picadas requiere de un estudio previo ya sea con escalas o arpegios para garantizar la claridad en el sonido y la velocidad.

En los numerales 22 y 23 inicia un salto de octavas en las cuales se debe tener prestar mucho atención a la afinación y al sonido sobre todo en las notas graves, para ello debe estudiar lento y conservando la postura en la embocadura. El #28

presenta unos tresillos en el registro agudo para los cuales se debe tener un dominio de este ya que si no es así las notas pueden sonar “mordidas”. Los trinos del #36 deben estudiarse como si tuvieran el mismo valor rítmico de la nota real para poco a poco llegar el trino que es la idea de la frase. A partir del #37 al #40 hay que tener mucho cuidado con la cantidad de accidentes de paso que tiene la melodía. En el #43 es importante que el trino de redonda ligada a blanca suene todo con la misma calidad rítmica y ejecutada con la llave TC. Posteriormente las semicorcheas en el registro agudo conviene estudiarlas de forma lenta e individual hasta dominarlas. El #44 es el motivo con mayor velocidad del concierto y se debe tener especial cuidado en su ejecución, ya que contiene varias alteraciones de paso e intervalos que requieren un estudio mecánico previo. El trino del #48 se realiza con la llave C2 lo cual resulta más cómodo. En los tresillos del #51 hay que tener especial cuidado en las notas graves y el paso de REb-SI y Mib-DO# ya que es posible que la nota suene con apoyaturas inexistentes por la dificultad del manejo de los dedos pulgares. Finalmente en el #55 se recomienda identificar grupos de cinco sonidos en las semicorcheas ya que esto proporciona mayor fluidez en la ejecución de este pasaje. Posteriormente el trino final no debe demorarse más de un tiempo ligado a las fusas para terminar con precisión.

4.2 SONATA (PAUL CRESTON)

Debido a que en esta obra se presentan varios saltos grandes entre las notas durante su transcurso, es importante realizar ejercicios de intervalos en todas las escalas para mecanizarlos. Hacer ejercicios de cromatismos con diferentes interválicas es de gran ayuda ya que en la obra encontramos un sin número de alteraciones de paso. Encontramos en la mayor parte de la obra diferentes cambios de volumen tanto anticipados como bruscos, por lo que es sustancial estudiar escalas con sonidos finados desde **pp** hasta llegar a **ff** y viceversa.

La primera nota de la obra puede realizarse con un pequeño tenuto que da la sensación de peso en el motivo principal. A continuación en ese mismo primer grupo de semicorcheas (DO-SIb-SOL-LAb) es importante llegar con precisión a la nota Sol para que la frase suene clara. En el compás 7 hay unos saltos de intervalos un poco lejanos de La a Fa, donde hay que tener especial cuidado en la emisión del sonido Fa agudo ya que de no tener un correcto apoyo y posición de la boca el sonido puede desgarrarse. El Fa agudo del compás 13 se sugiere hacerlo con la llave X ya que es más cómodo para ejecutar. Los mordentes que aparecen en los compases 20 y 21 es importante estudiarlos de forma lenta para que suenen claros.

A partir del compás 27 inicia el pasaje de mayor exigencia técnica en este movimiento. Los grupos de 4 semicorcheas están articulados de a dos notas ligadas; es importante realizar un estudio previo de esta articulación en escalas y arpegios empezando desde un tempo moderado e ir aumentándolo poco a poco. El último grupo de semicorcheas del compás 39 (DO-REb-FA-Mib) se sugiere hacer el Fa con la llave X ya que proporciona mayor claridad en dicha nota. Otro punto importante es resaltar los **acentos** y **staccatos** propuestos en la obra, ya que le dan el carácter a la obra. En el compás 66 hay un cambio de tempo e inicia con un pasaje **piano** en el cual se puede usar el **vibrato** como recurso interpretativo y proporcionar un sonido pleno. Los tresillos que inician en el compás 72 se realizan de forma reposada, sin apresurarse. A continuación los trinos tampoco pueden sonar apresurados. En el compás 99 en los últimos dos tiempos hay dos grupos de tres y cuatro semicorcheas las cuales deben estudiarse de forma gradual en cuanto al tiempo para empalar con la serie de semicorcheas que siguen. La nota Fa aguda realizarla con la llave X. El compás 103 posee uno de los más grandes obstáculos o retos para los intérpretes, el SOL sobreagudo. Es muy importante estar familiarizados con este sonido, realizar un estudio previo arduo para que la nota suene bien. La posición 1, 3, 4, 6, Ta con la llave de octava permite una emisión muy estable. El compás 113 debe estudiarse

de forma lenta, sobre todo los grupos de semicorcheas para conectar con las semicorcheas que están a continuación.

El segundo movimiento de la sonata esta en compás de 5/4. Es un movimiento muy expresivo por lo que es recomendable usar el vibrato en las notas largas, ejecutar las semicorcheas y los tresillos de forma muy tranquila y reposada. Es muy común confiarse de los temas lentos, por lo que a veces se descuida un poco el estudio del mismo. Es importante tener en cuenta que los movimientos lentos son los que más exigencias en cuanto a la resistencia e interpretación tienen. Este movimiento en particular posee alteraciones en la mayoría de las notas, por no decir en todas, por lo que es significativo el estudio de ejercicios de cromatismos y de sonido.

El tercer movimiento posee un carácter fuerte. Se debe tener muy en cuenta la medida para no desfasarse. Inicia con unos acentos y trinos en la misma nota, se debe tener en cuenta no demorar el trino, ya que puede provocar que se salga del tiempo. Procurar hacer todos los acentos propuestos ya que esto le da el carácter al movimiento. El último grupo de semicorcheas del compás 37 es recomendable estudiarlo individual de forma lenta y aumentando poco a poco para mecanizar el intervalo de SI-DO-SI. En el compás 53 las semicorcheas SOL#-LA#-SOL#-SI, se recomienda si es posible conservar la posición del Sol sostenido mientras se ejecuta el La sostenido con la llave Ta. En el compás 106 el grupo de corcheas debe hacerse lento para que suene clara la ejecución de esas notas. El compás 189 el grupo de semicorcheas se presenta como una apoyatura que debe estudiarse reposadamente para que suene claro. El primer grupo de semicorcheas del compás 194 debido a que están en el registro agudo es importante tener un dominio de ese registro, mantener una buena postura de la mano para mejor ejecución. Posteriormente ese mismo pasaje culmina con un quintillo que es muy común que se estudie primero solfeándolo y reemplazarlo por una palabra de 5 sílabas. En el compás 212 y 213 es de gran ayuda estudiar la escala de Fa

sostenido. Los tresillos de semicorchea del compás 234 puede realizarse el La sostenido con las llaves 1 y p para que suene más limpio. Es importante tener en cuenta en los pasajes posteriores las alteraciones de paso.

4.3 BALLADE (HENRI TOMASI)

Esta obra se caracteriza porque la mano izquierda tiene mayor participación en la obra, por lo que es importante realizar ejercicios mecánicos donde se use esta mano. Al igual que el concierto es un tema continuo con constantes cambios de tempo, tonalidad y múltiples alteraciones de paso. Un punto sobresaliente es el buen manejo del registro agudo, ya que el compositor lo usa con frecuencia.

En el #5 las notas graves deben ejecutarse con una buena columna de aire y apoyo para que suenen llenas. En el compás 8 del #5 encontramos un nonillo el cual debe primero solfearse y luego si interpretarse, ya que esto ayuda a que el ejecutante se familiarice con esta figura. El ***tempo di Gigue*** en el #9 es la parte más imponente y con mayor exigencia técnicas de la obra. En el compás 1 y en las diferentes partes donde se presenta hay que tener cuidado en la afinación y sonoridad del intervalo de octava. Es de vital importancia en este pasaje mantener el tempo, ya que puede ocurrir que el ejecutante se “desboque” y pueda poner en riesgo la calidad de la frase. En el compás 10 del #12 se debe acentuar la primera nota como lo muestra la obra y el segundo grupo de corcheas el intervalo entre Mib agudo y SIb debe estudiarse de forma lenta y progresiva. El #15 presenta un cambio de escalas en cada compás, es importante visualizar antes de tocar que escalas son para facilitar la ejecución.

5. CONCLUSIONES

- La realización de un recital de música erudita se convierte en el punto de llegada de un proceso realizado por un intérprete de cualquier instrumento donde se muestra lo aprendido.

- La participación de las personas en un espacio de música académica contribuye al desarrollo cultural de cualquier sociedad.

- Los análisis de las obras se realizaron de forma general para contribuir al enriquecimiento en la interpretación de este repertorio, además de contar con una serie de recomendaciones.

- El concierto puede motivar a los futuros intérpretes del saxofón a realizar proyectos de este tipo con un repertorio similar.

BIBLIOGRAFIA

Ballades for saxophone and orchestra. Disponible en: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.557454&catNum=557454&filetype=About%20this%20Recording&language=English

BELTRÁN, Marie Clara. DURON Jean. DUROSINI y otros. Historia de la música. Espasa Calpe, s.a. España 2001.

Busca biografías. Aleksandr Glazunov. Disponible em: http://www.buscabiografias.com/bios/biografia/verDetalle/8915/Aleksandr%20Glazunov

Correspondencia de Aleksader Glazounov [en línea]. Traducido por Daniel Durán. The Saxophone journal. Sept/Oct 1997. USA. [citado enero 24 de 2015] http://www.adolphesax.com/actualidad/articulos/saxofon/340-alexander-glazunov.

DELANGLE, Claude. Análisis Sonata de Paul Creston. Francia 2014. Disponible en http://www.adolphesax.com/index.php/component/content/article?id=213:analisis-claude-delangle-sonata-paul-creston

Fotolog [en línea]. Madrid. Marzo 2 de 2008 [citado enero 24 de 2015]. Disponible en: http://www.fotolog.com/david_saxo_lovg/32874356/

FERNÁNDEZ CRUZ, Bergoña. La Creación del Saxofón [en línea], 17 de junio de 2013 [citado enero 24 de 2015]. Disponible en: http://elsaxofondebego.blogspot.com/2013/06/la-creacion-del-saxofon.html

FERRARI, Emilio. El Siglo XX [en línea], Colegio "San José", 1987 [citado enero 25 de 2015]. Disponible en: http://educ-arte.jimdo.com

Guiños Musicales. Alexander Glazunov: Concierto para saxofón, Op. 109. Disponible en: http://leitersblues.com/2012/06/alexander-glazunov-concierto-para-saxofon-op-109/.

MARTIN, Robert. Henri-tomasi [en línea]. Francia. Le partenaire creátif. 2008 [citado enero 24 de 2015]. Disponible en: https://www.edrmartin.com/es/bio-henri-tomasi-7984/

PERRIN, Marcel. Le Saxophone. Son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre. Les Introuvables. Editions d'aujourd'hui (83 120) Plan de la Tour (Var).1977. Disponible en: http://musicologia.uchile.cl/documentos/2001/sax/sax.html

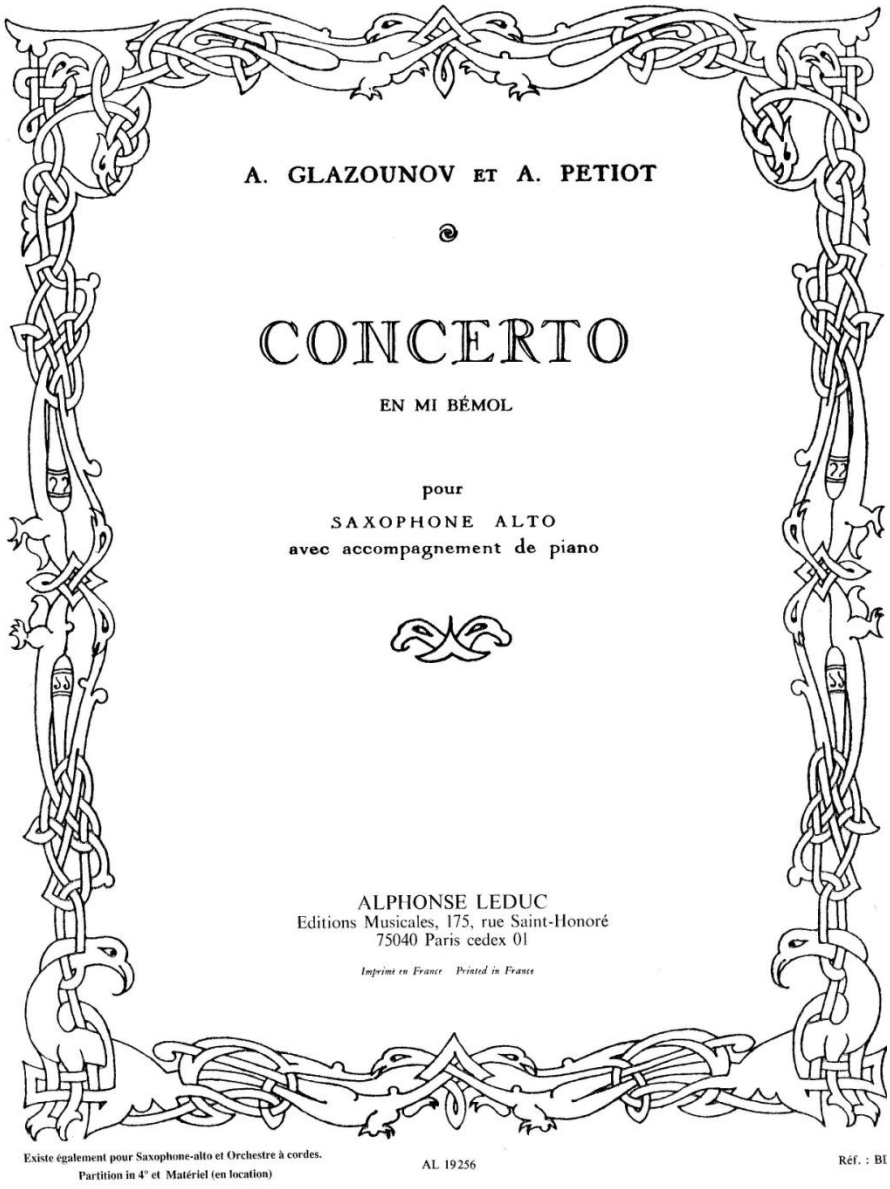
SIMMONS, Walter G. Paul Creston [en linea]. Traducción por Marcelo Morante. Estados unidos 2014 [citado enero 24 de 2015]. Disponible en: http://www.adolphesax.com/index.php/component/content/article?id=800

TEAL, Larry. El arte de tocar el saxofón, traducido por Raúl Gutiérrez. Edición 1997. Miami Florida. Warner Bros, publications. ISBN 0-87487-996-5.

VILLAFRUELA, Miguel. El Saxofón, una mirada a su historia y su presencia en la creación contemporánea en Chile. Revista # 2 músic@Sonido. Universidad de Chile. 2001 [citado enero 24 de 2015]. Disponible en: http://musicologia.uchile.cl/documentos/2001/sax/sax.html

ANEXOS

ANEXO A. Glazounov - Concierto



A. GLAZOUNOV ET A. PETIOT

CONCERTO

EN MI BÉMOL

pour

SAXOPHONE ALTO

avec accompagnement de piano

ALPHONSE LEDUC
Editions Musicales, 175, rue Saint-Honoré
75040 Paris cedex 01

Imprimé en France Printed in France

Existe également pour Saxophone-alto et Orchestre à cordes.
Partition in 4° et Matériel (en location)

AL 19256

Réf. : BI

à Monsieur SIGURD M. RASCHER

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Même partielle
(Loi du 11 Mars 1957)
Constituerait contrefaçon
(Code Pénal, Art. 425)

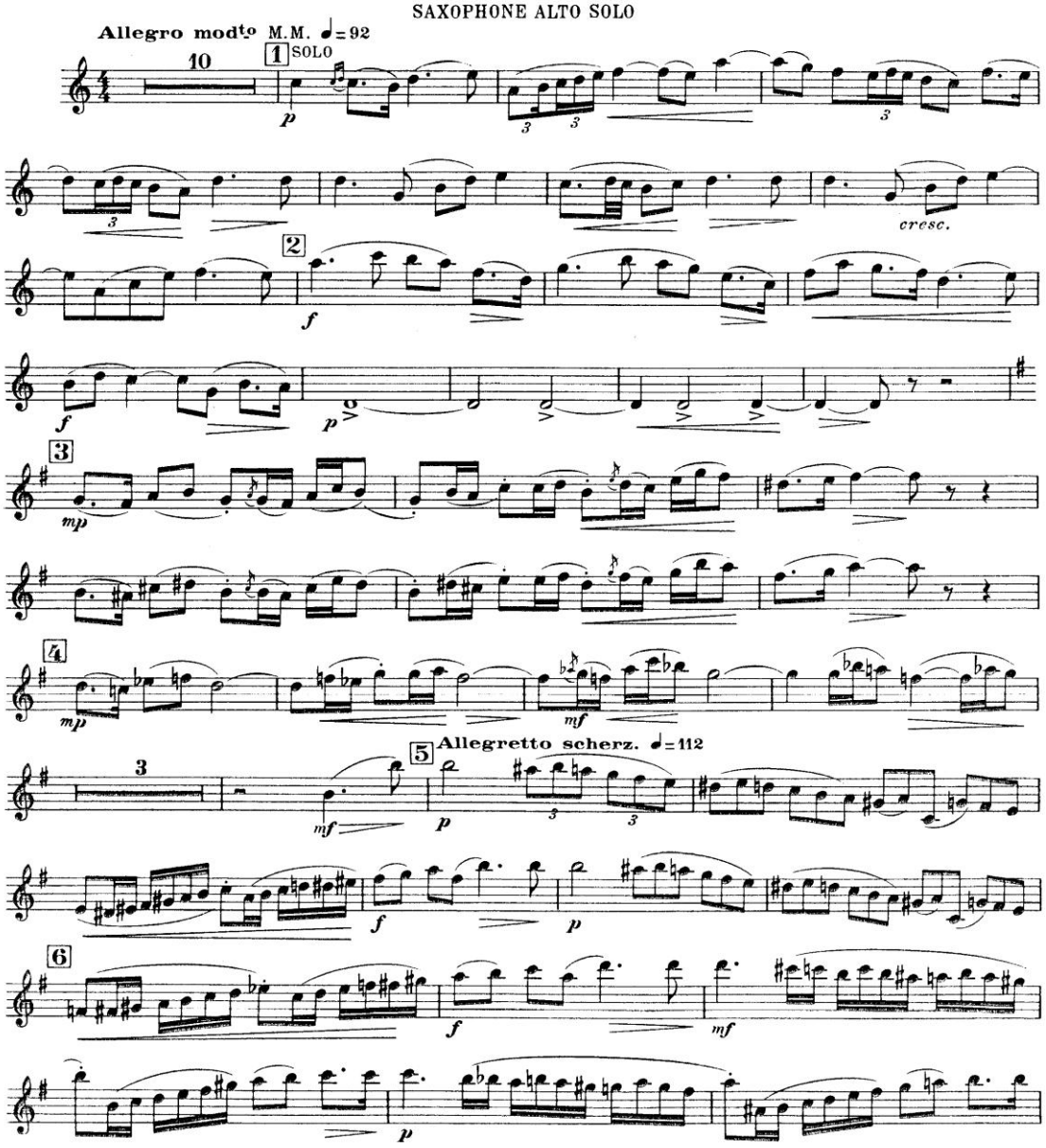
CONCERTO

en Mi♭

pour Saxophone Alto
et Piano

A. GLAZOUNOV et A. PETIOT

SAXOPHONE ALTO SOLO

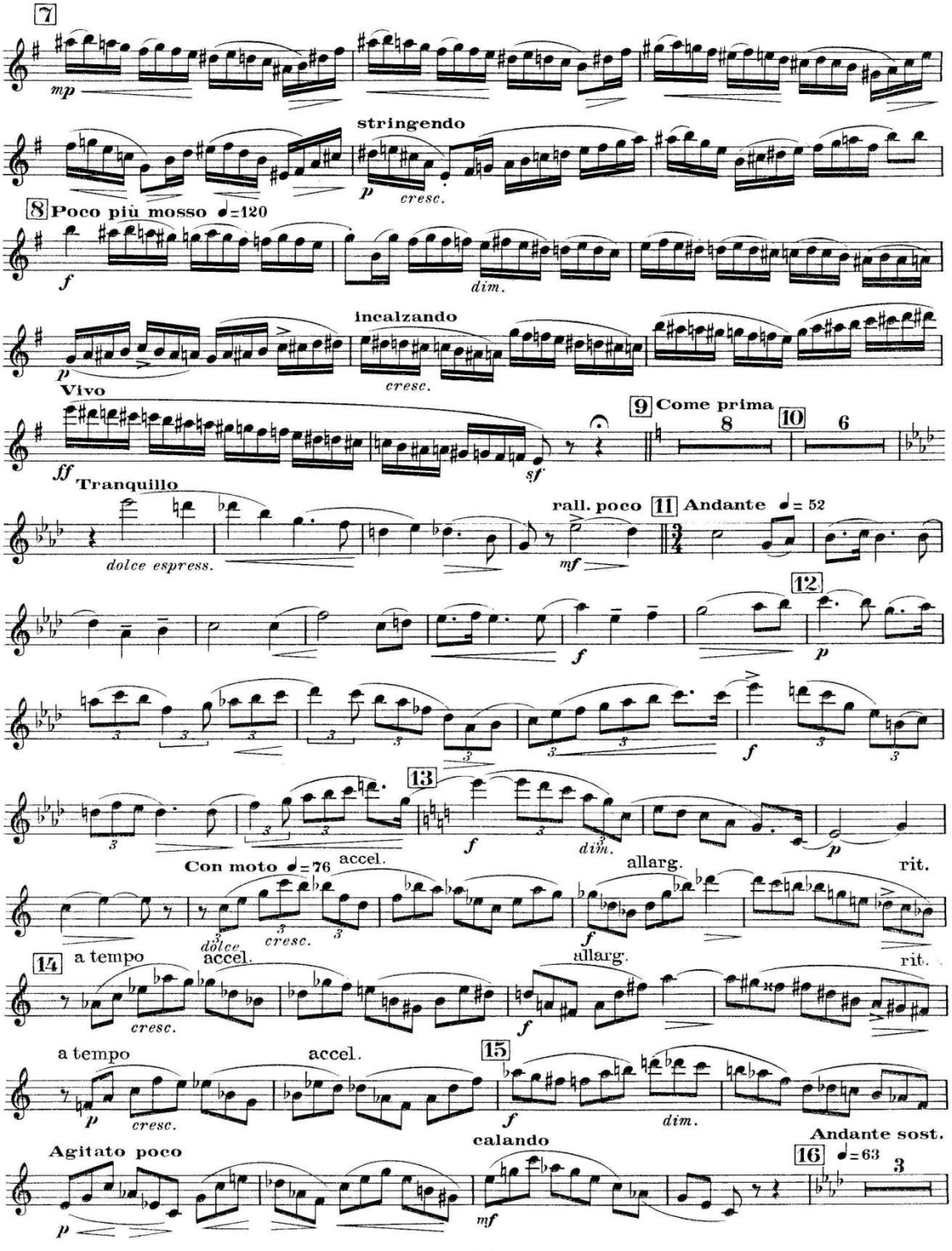


Paris, ALPHONSE LEDUC,
Editions Musicales, 175, rue Saint-Honoré.

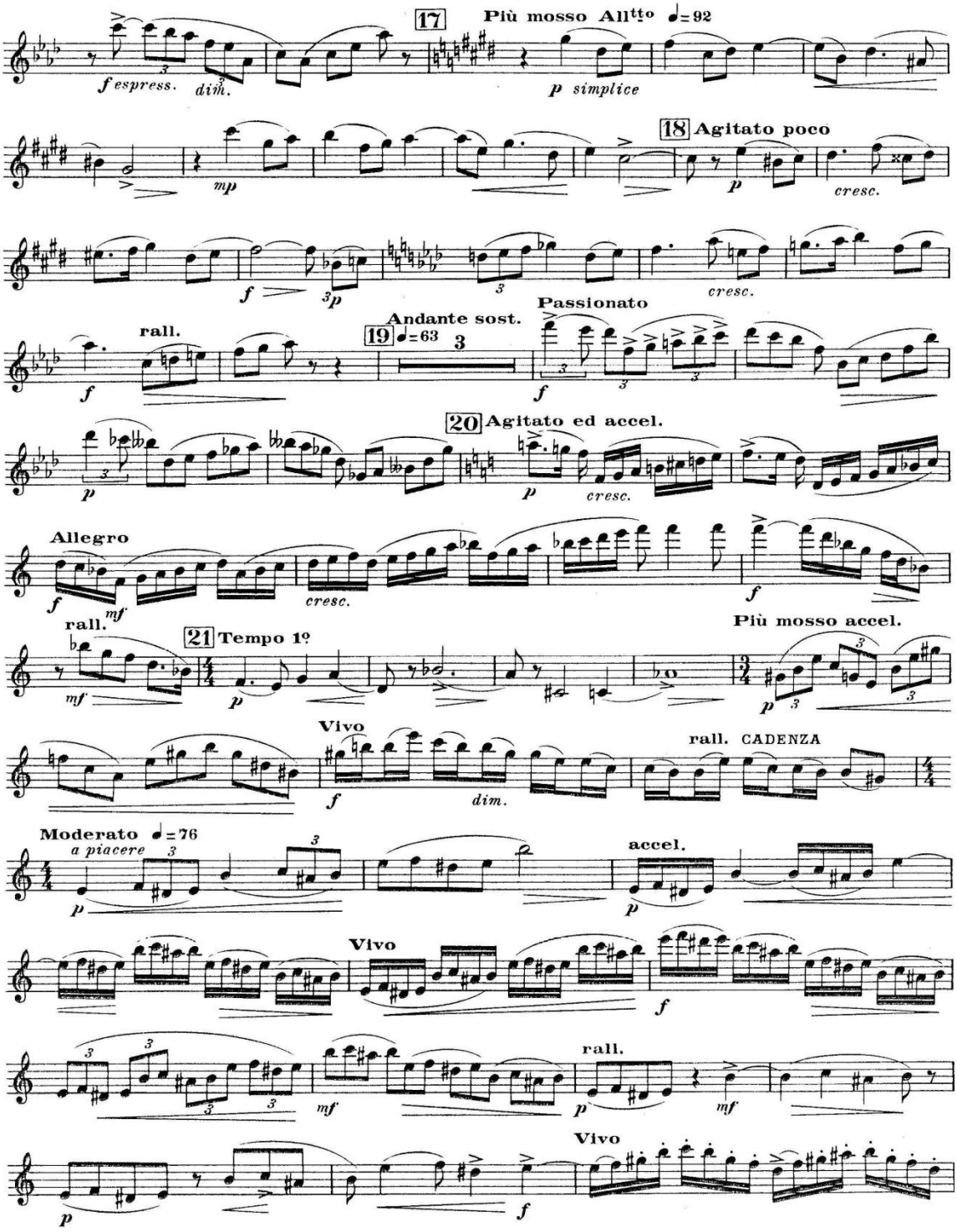
Copyright by Alphonse Leduc et Cie 1936

A. L. 19,256

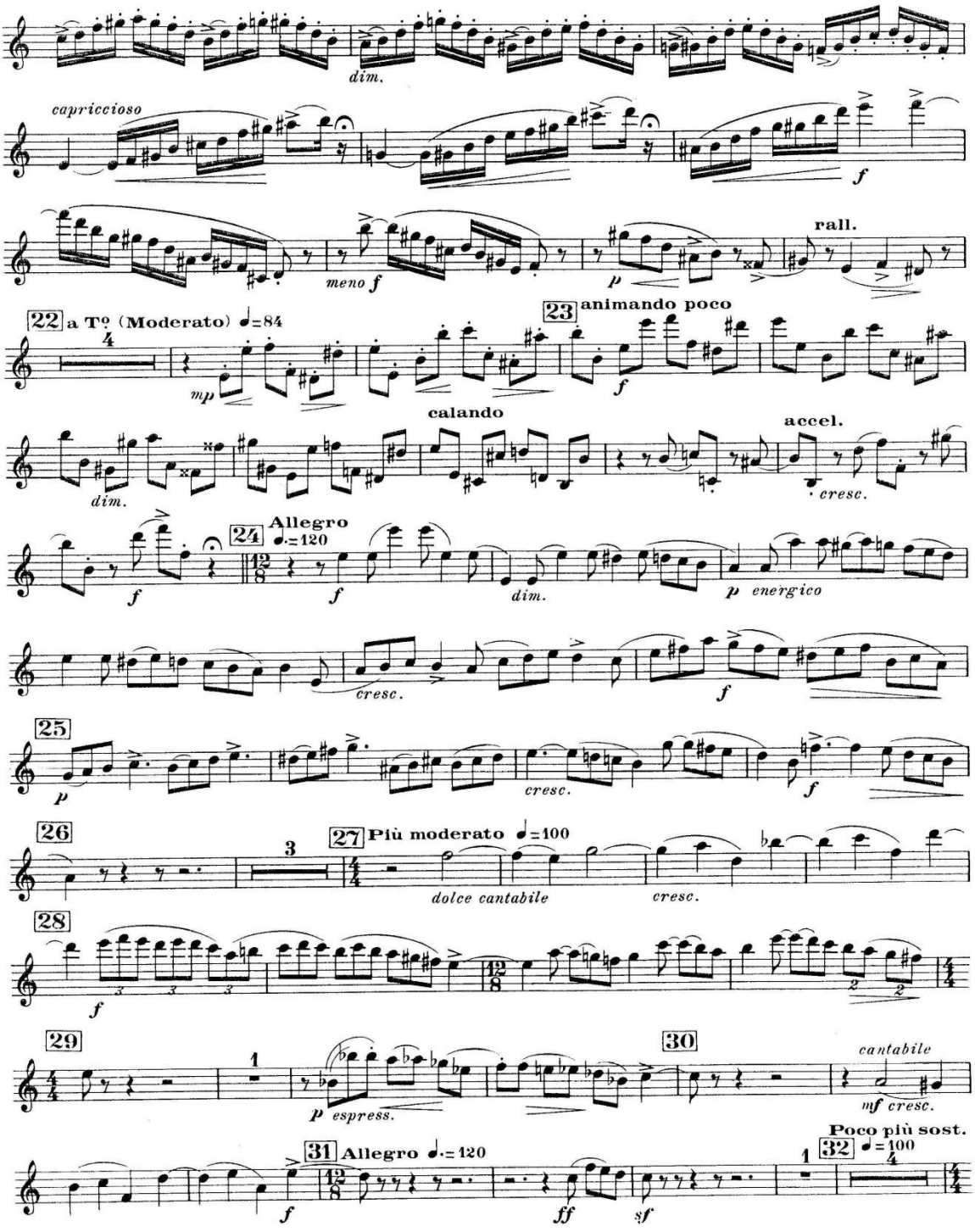
Tous droits d'exécution, de reproduction, de transcription et d'adaptation réservés pour tous pays


7
mp
stringendo
p
cresc.
8 Poco più mosso ♩=120
f
dim.
incalzando
p
cresc.
Vivo
9 Come prima
8
10
6
ff
sf
Tranquillo
dolce espress.
rall. poco
11 Andante ♩= 52
mf
12
f
p
13
f
dim.
p
Con moto ♩=76
accel.
allarg.
rit.
dolce
cresc.
f
14 a tempo
accel.
allarg.
rit.
cresc.
f
a tempo
accel.
15
p
cresc.
f
dim.
Andante sost.
calando
Agitato poco
16 ♩=63
3
p
mf

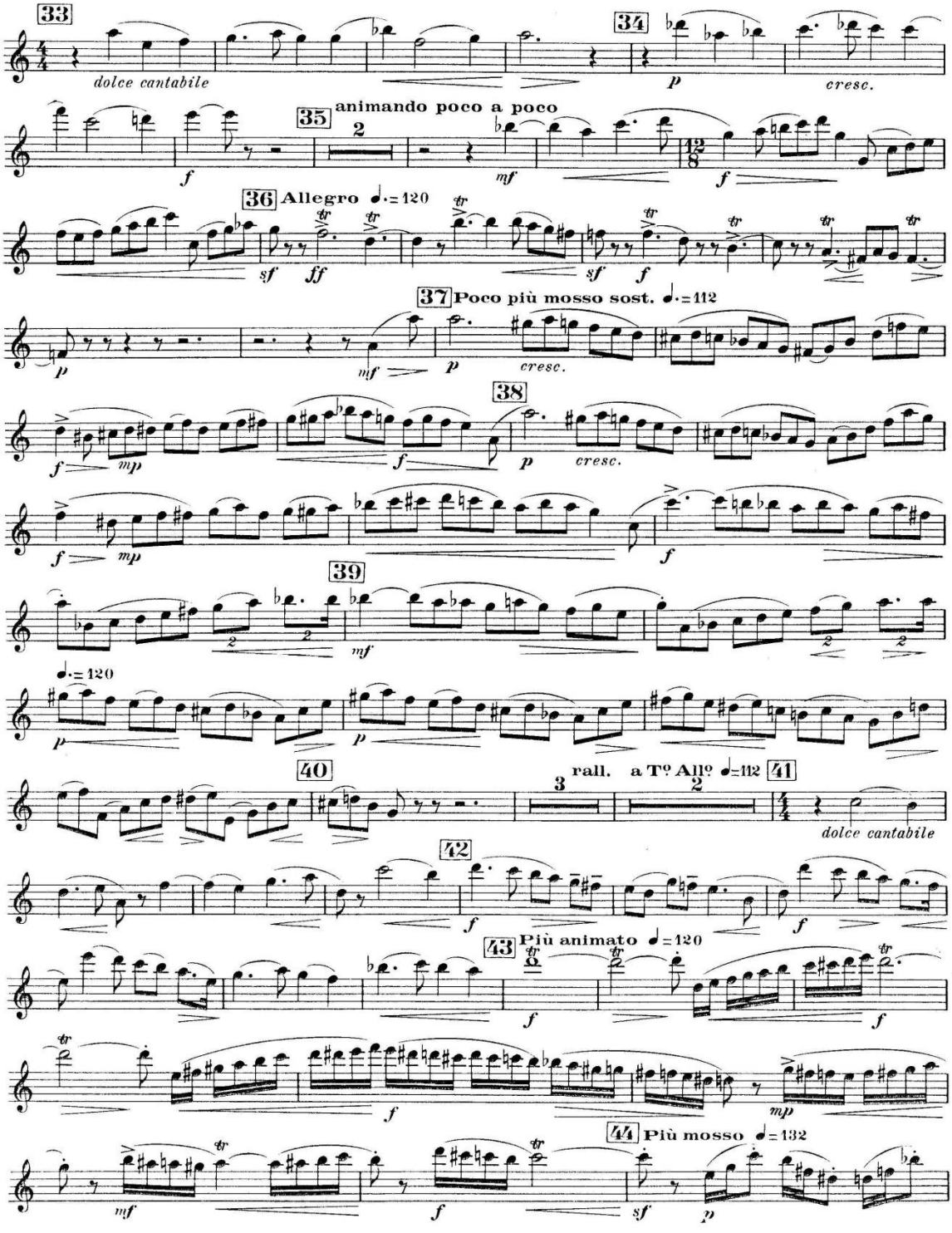
A. L. 19,256


17
Più mosso All^tto
f espress.
dim.
p simplice
18 Agitato poco
mp
p
cresc.
f
3p
cresc.
Passionato
Andante sost.
rall.
19 ♩=63 3
f
f
20 Agitato ed accel.
p
p
cresc.
Allegro
f
mf
cresc.
f
rall.
21 Tempo 1º
Più mosso accel.
mf
p
p
Vivo
rall. CADENZA
f
dim.
Moderato ♩=76
a piacere
accel.
p
p
Vivo
f
rall.
mf
p
mf
Vivo
p
f

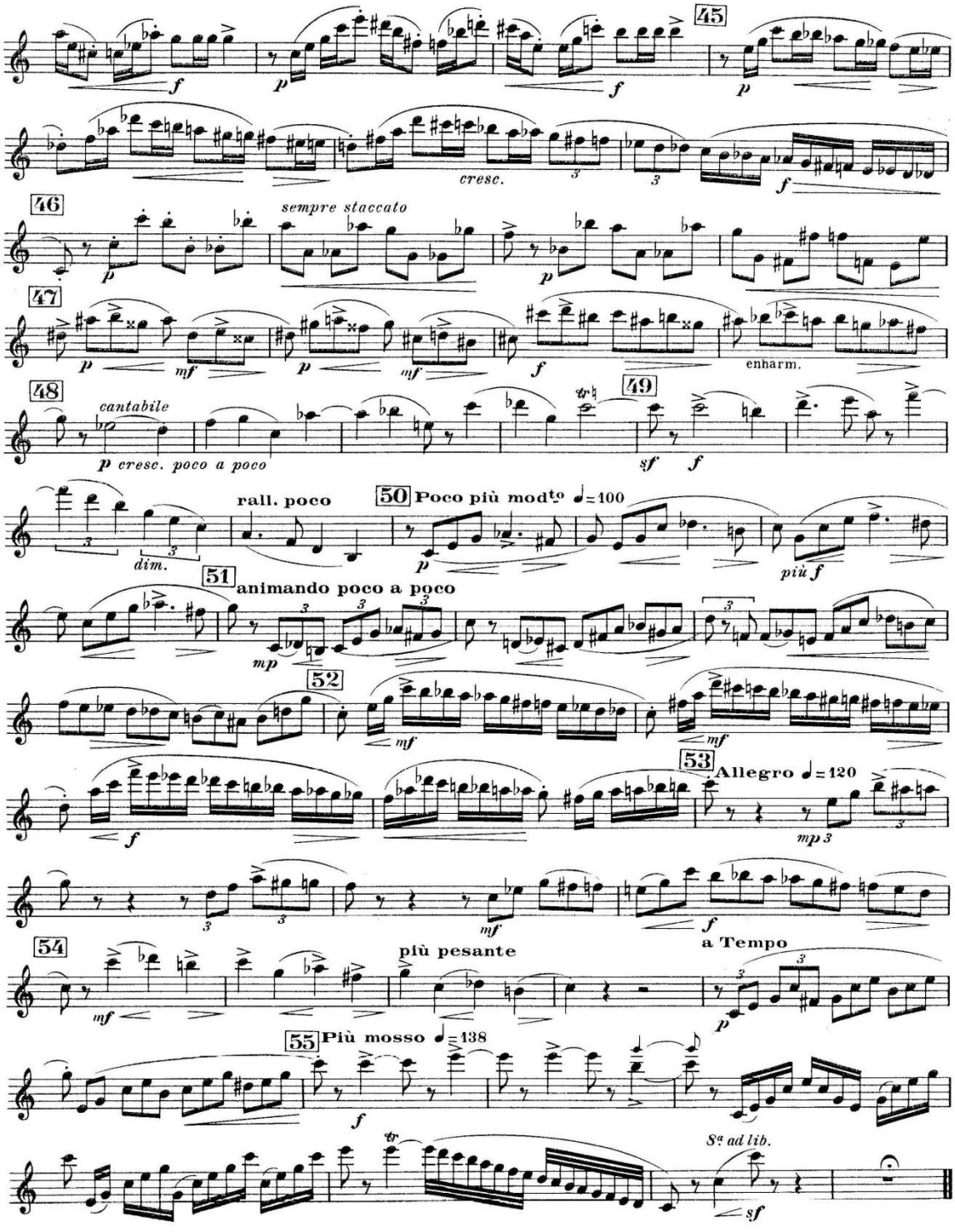
A. L. 19,256


dim.
capriccioso
f
meno f
p
rall.
22 a Tº (Moderato) ♩=84
mp
23 animando poco
f
calando
dim.
accel.
cresc.
24 Allegro ♩.=120
f
dim.
p energico
cresc.
f
25
p
cresc.
f
26
27 Più moderato ♩=100
dolce cantabile
cresc.
28
f
29
p espress.
30
cantabile
mf cresc.
31 Allegro ♩.=120
f
ff
sf
32 Poco più sost. ♩=100

A. L. 19,256


33
dolce cantabile
34
p
cresc.
animando poco a poco
35
2
f
mf
f
36 Allegro ♩.=120
sf
ff
sf
f
37 Poco più mosso sost. ♩.=112
p
mf
p
cresc.
38
f
mp
f
p
cresc.
f
mp
f
39
mf
♩.=120
p
p
40
3
rall. a Tº Allº ♩=112
2
41
dolce cantabile
42
f
f
43 Più animato ♩=120
f
f
f
mp
44 Più mosso ♩=132
mf
f
sf
p

A.L. 19,258


45
cresc.
46
sempre staccato
47
enharm.
48
cantabile
p cresc. poco a poco
49
sf
f
rall. poco
dim.
50 Poco più mod^to ♩=100
più f
51 animando poco a poco
mp
52
mf
53 Allegro ♩=120
mp 3
54
più pesante
a Tempo
55 Più mosso ♩=138
8va ad lib.

A. GLAZOUNOV ET A. PETIOT

CONCERTO

EN MI BÉMOL

pour

SAXOPHONE ALTO

avec accompagnement de piano

ALPHONSE LEDUC
Editions Musicales, 175, rue Saint-Honoré
75040 Paris cedex 01

AL 19256

Réf. : B

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Même partielle
(Loi du 11 Mars 1957)
Constituerait contrefaçon
(Code Pénal, Art. 425)

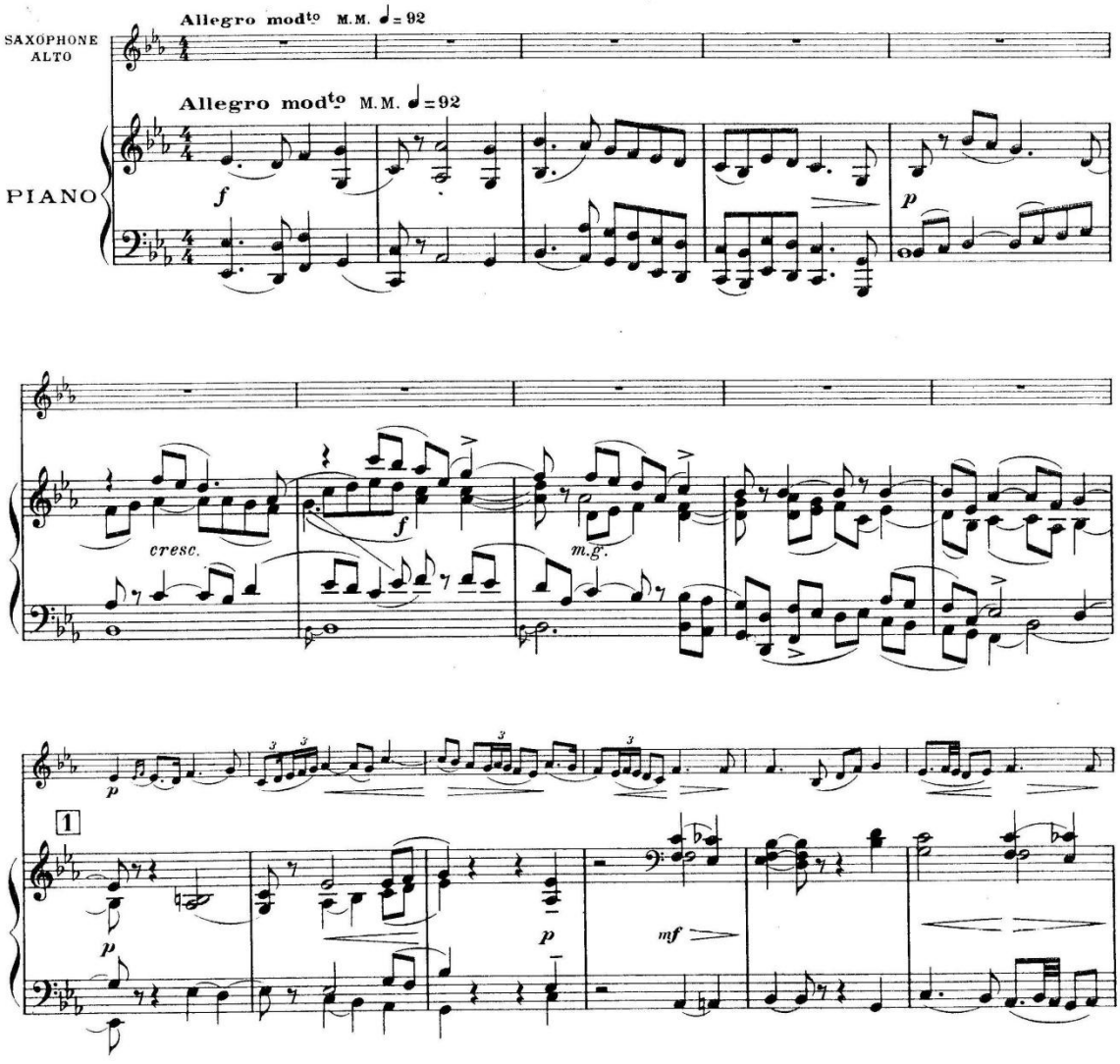
à Monsieur SIGURD M. RASCHER

CONCERTO

en Mi♭

pour Saxophone Alto
et Piano

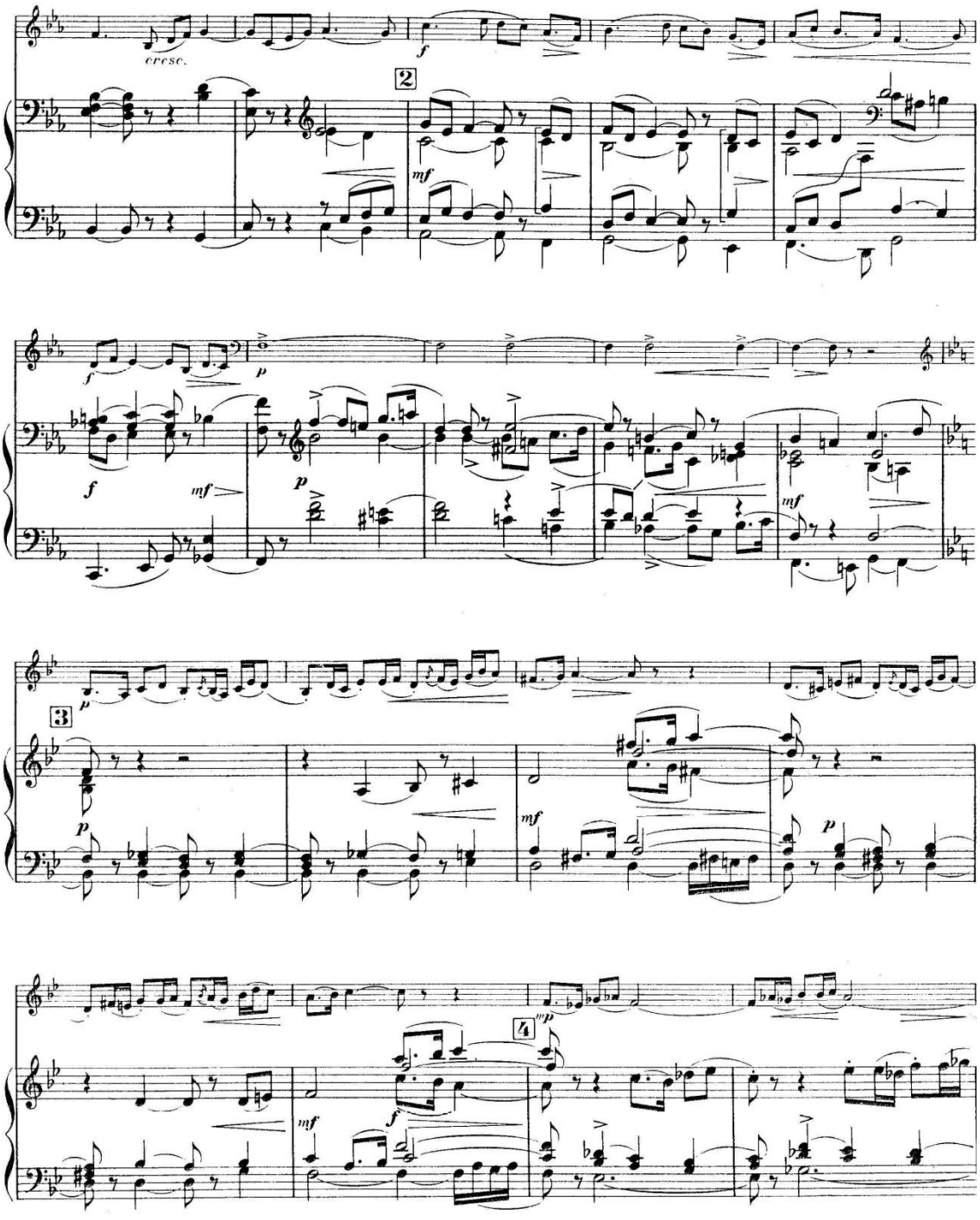
A. GLAZOUNOV et A. PETIOT

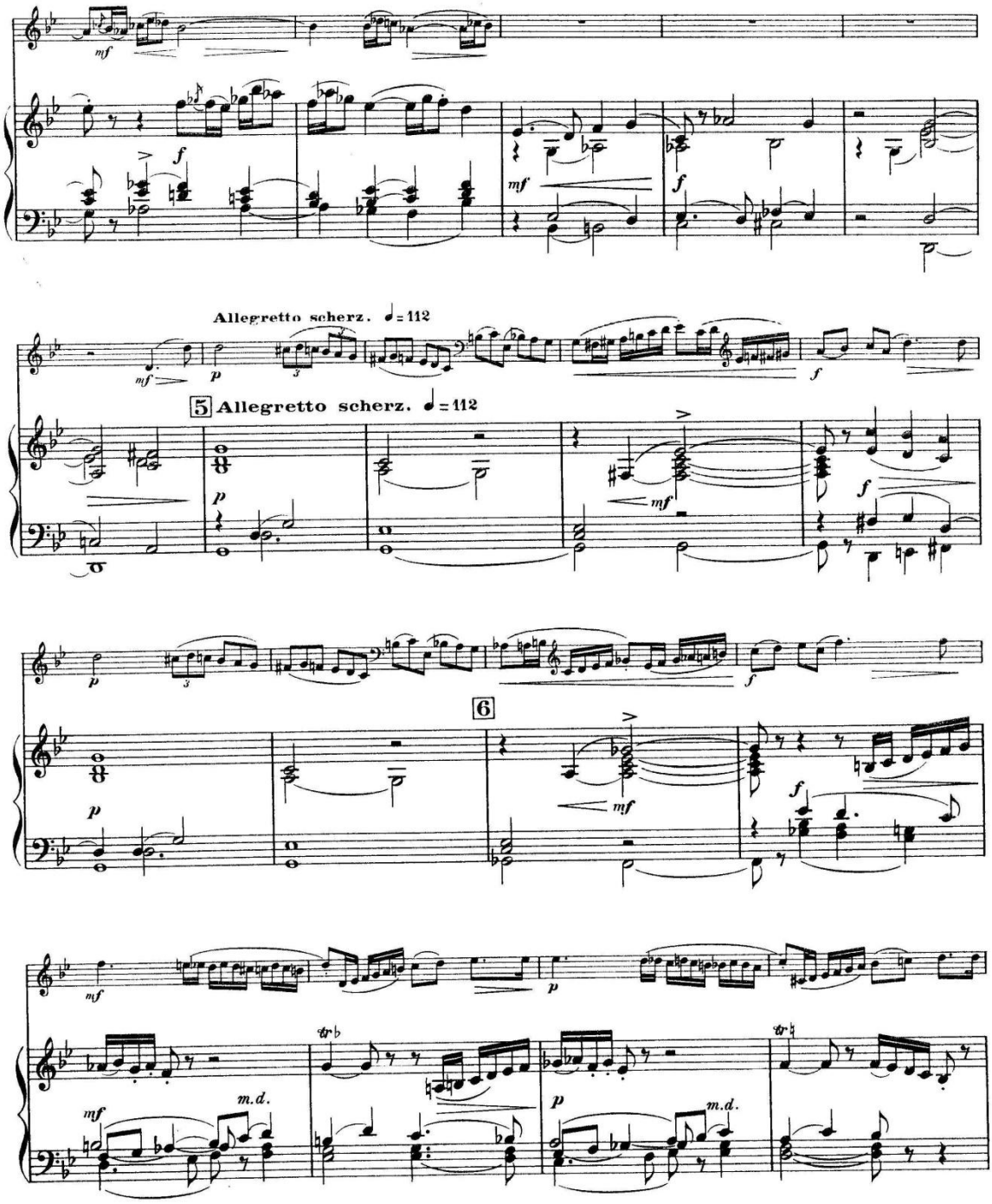


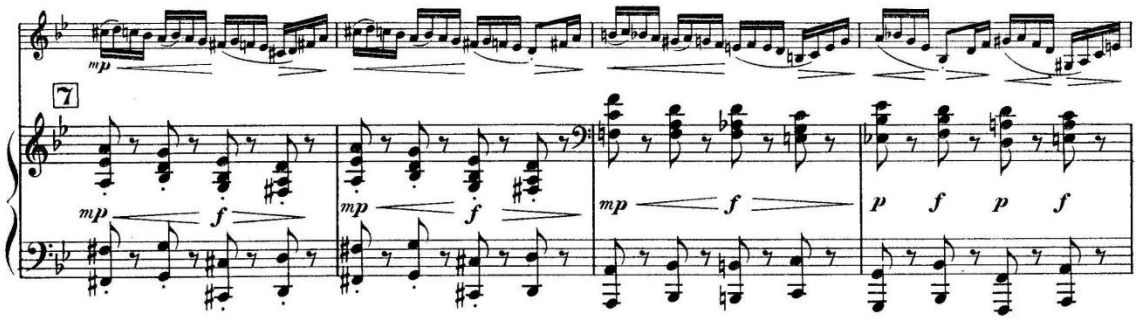
Paris, ALPHONSE LEDUC,
Editions Musicales, 175, rue Saint-Honoré.

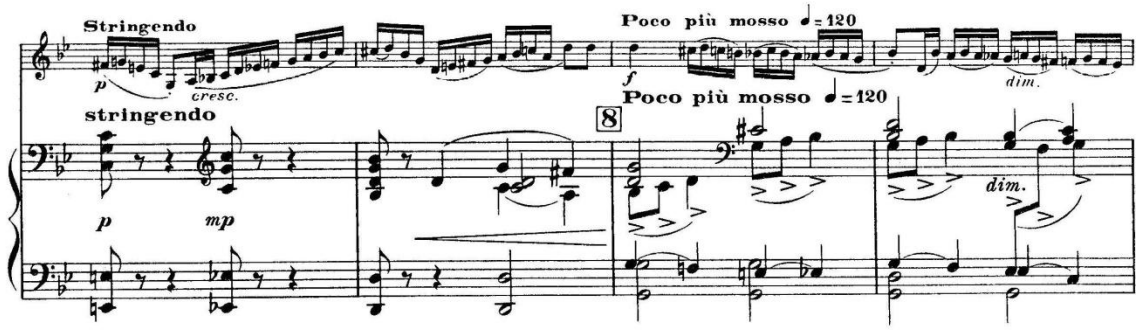
Copyright by Alphonse Leduc et Cie 1936
A. L. 19,256

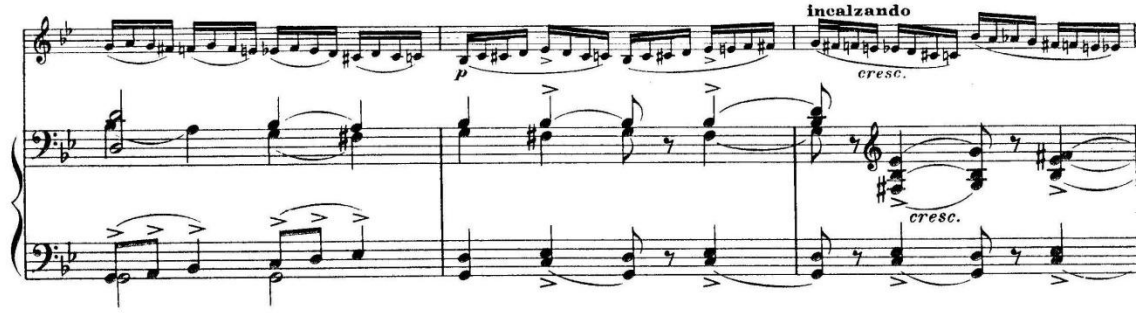
Tous droits d'exécution, de reproduction, de transcription et d'adaptation réservés pour tous pays.

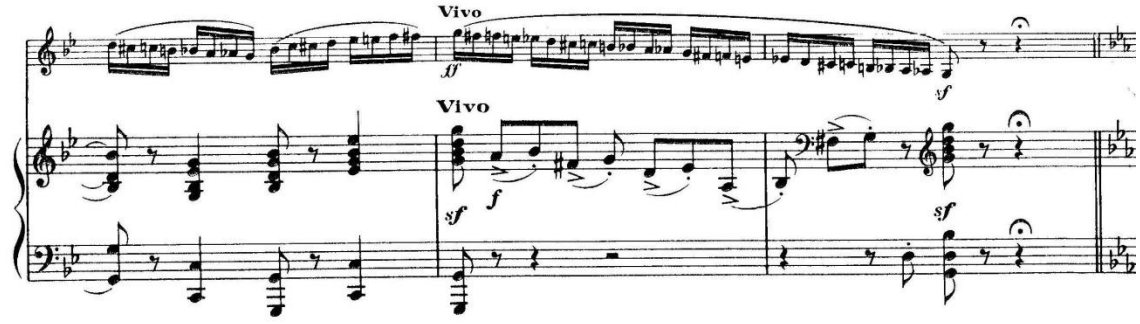

cresc.
f
2
mf
f
p
f
mf
p
mf
3
p
mf
p
mfp
4
mf
f

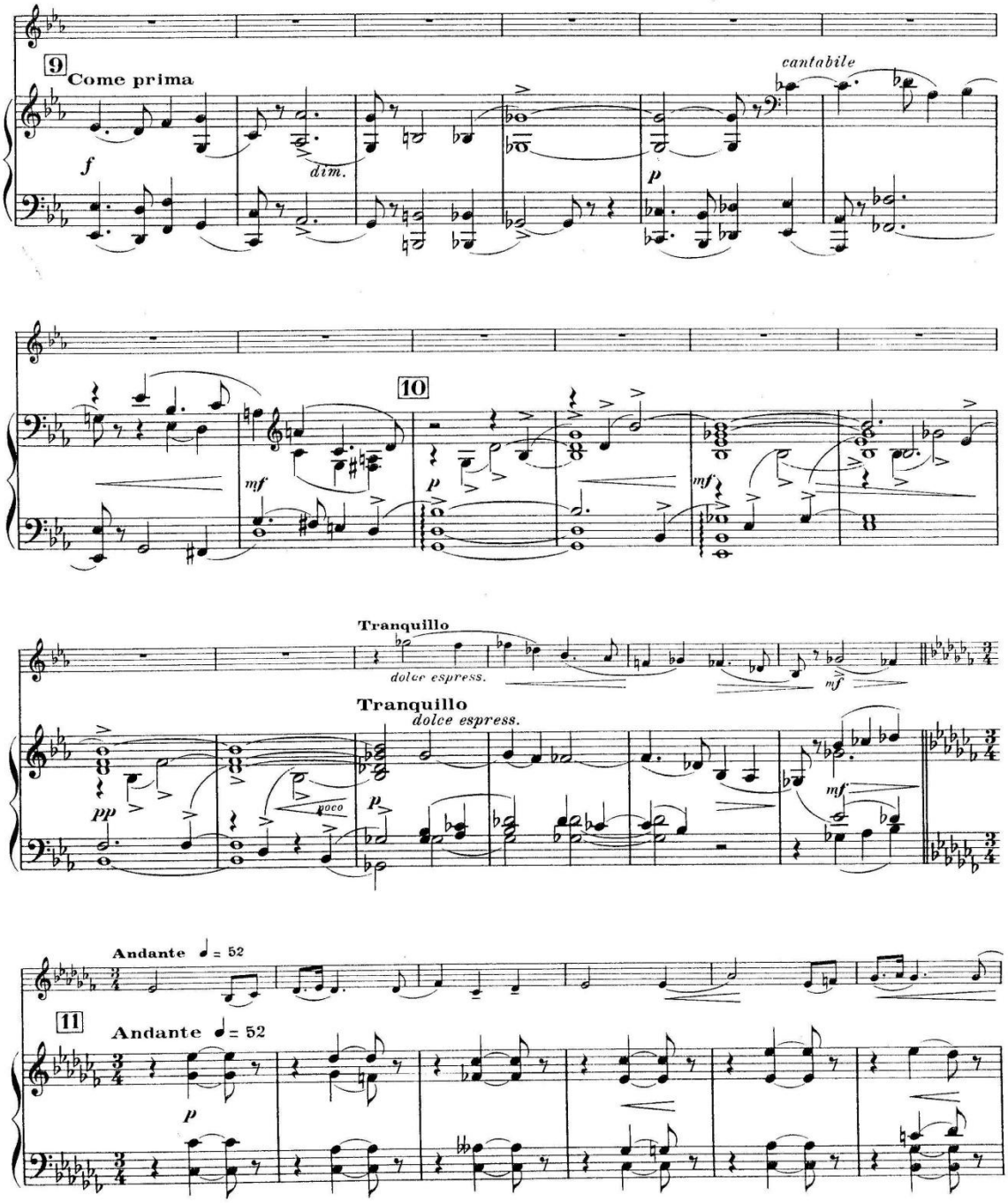

Allegretto scherz. ♩= 112
5 Allegretto scherz. ♩= 112
6
m.d.
m.d.

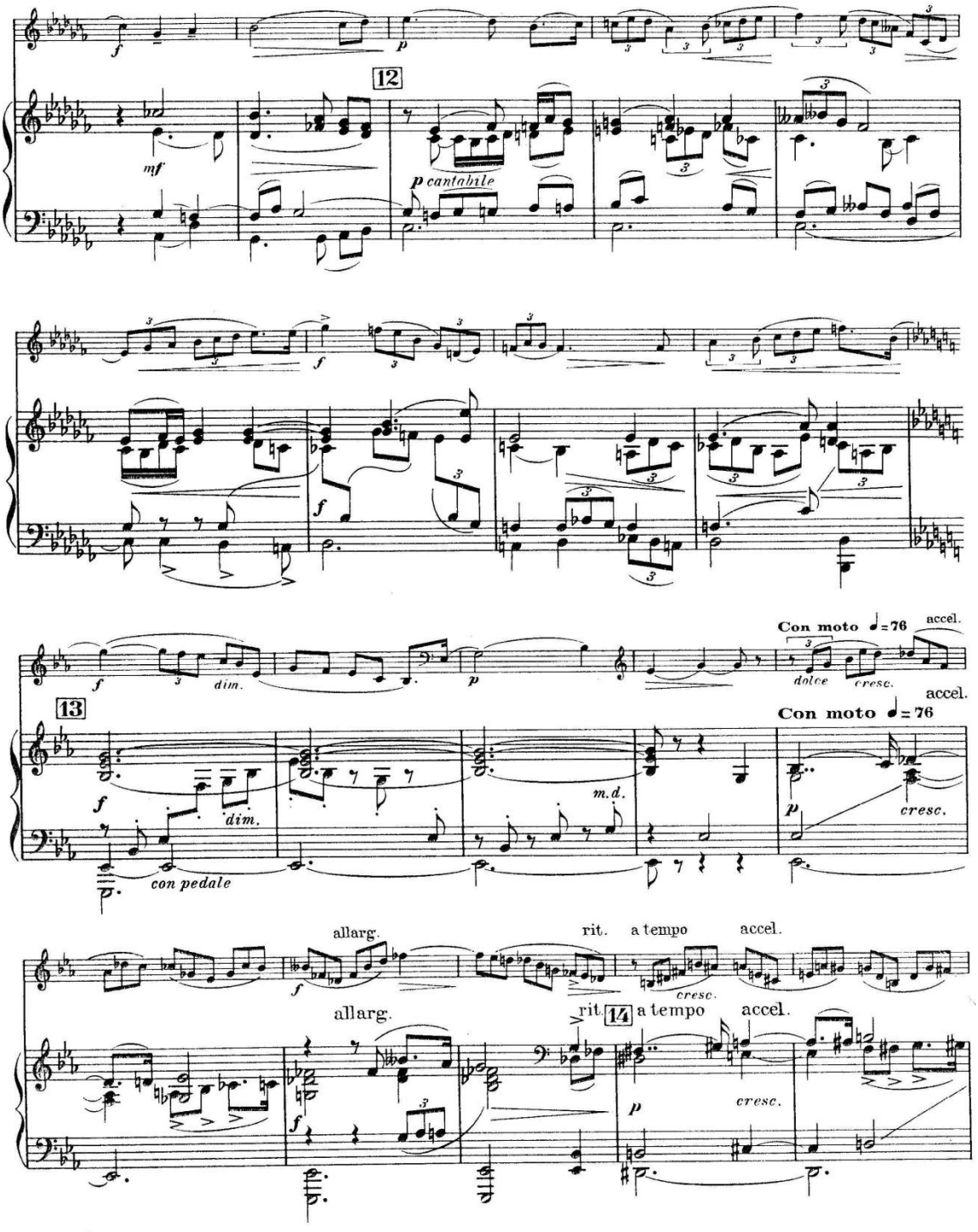

7
mp
f
p

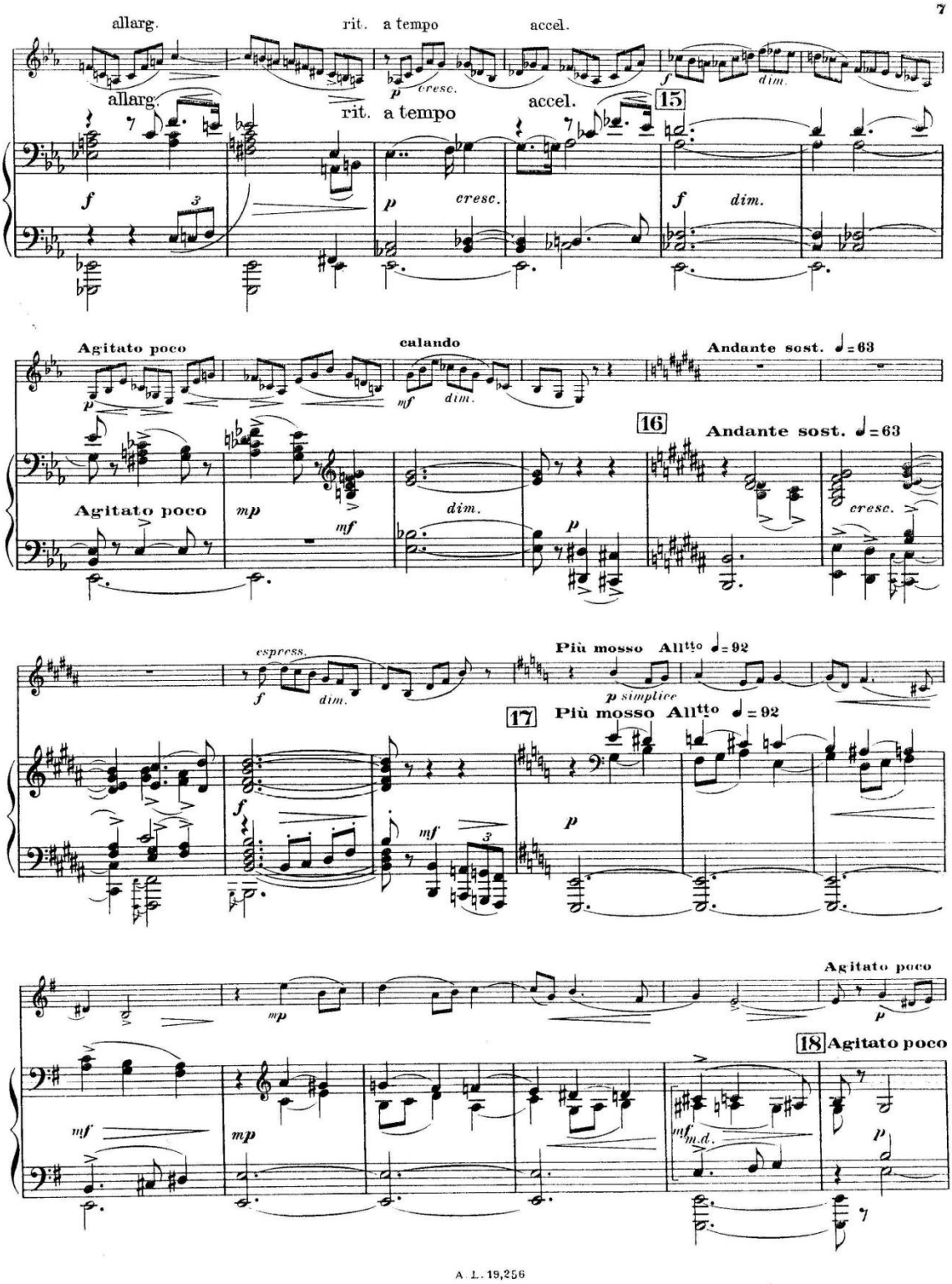

Stringendo
stringendo
Poco più mosso ♩= 120
8
cresc.
dim.


incalzando
cresc.

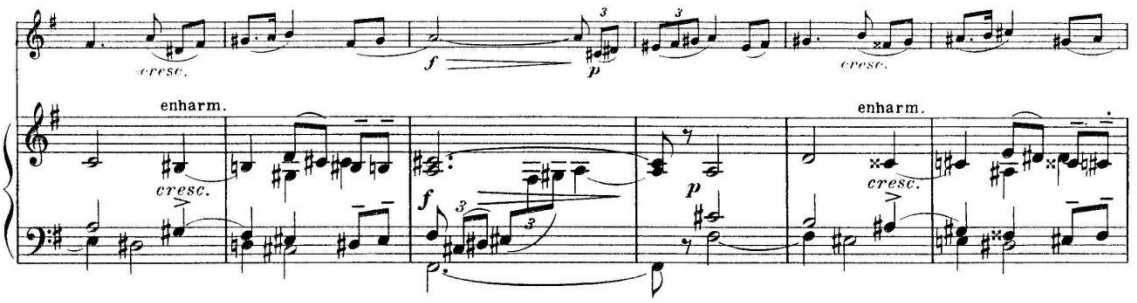

Vivo
Vivo
sf
f

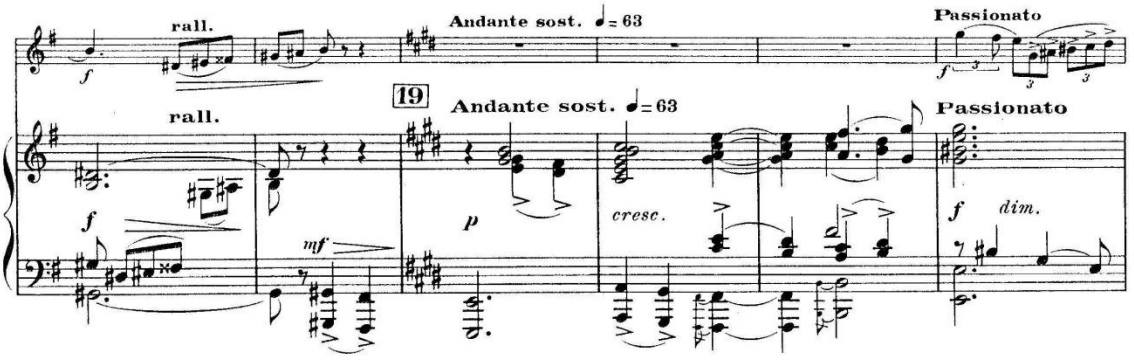

9
Come prima
f
dim.
cantabile
p
10
mf
p
mf
Tranquillo
dolce espress.
mf
Tranquillo
dolce espress.
pp
poco
p
mf
Andante ♩ = 52
11
Andante ♩ = 52
p

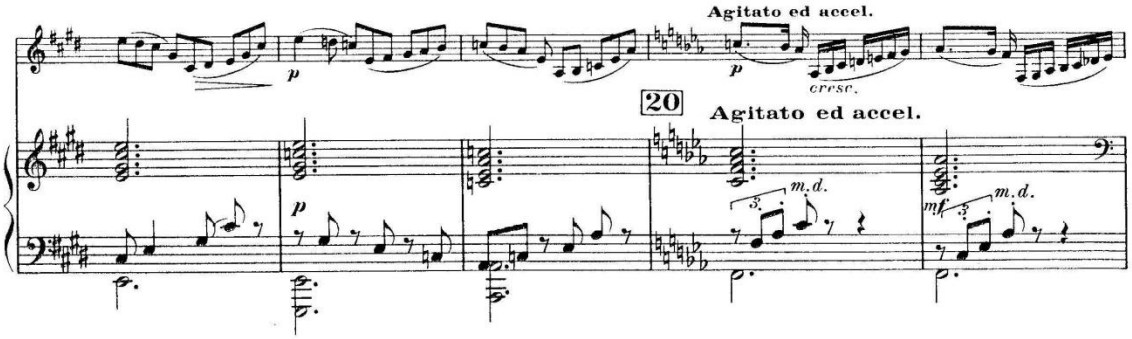

12
mf
p cantabile
f
13
dim.
con pedale
m.d.
Con moto ♩= 76
accel.
dolce
cresc.
allarg.
rit.
a tempo
14

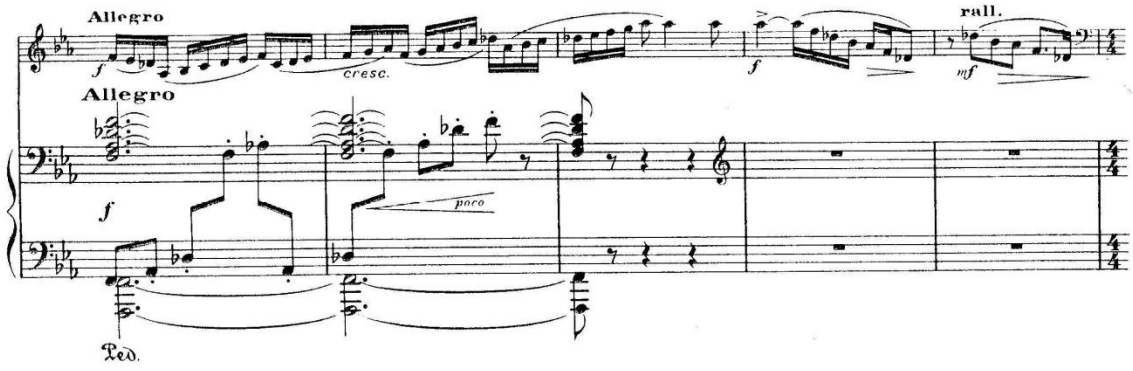

allarg.
rit.
a tempo
accel.
cresc.
dim.
15
Agitato poco
calando
Andante sost. ♩= 63
16
mp
mf
espress.
Più mosso Allᵗᵗᵒ ♩= 92
p simplice
17
Più mosso Allᵗᵗᵒ ♩= 92
18 Agitato poco
m.d.

A. L. 19,256

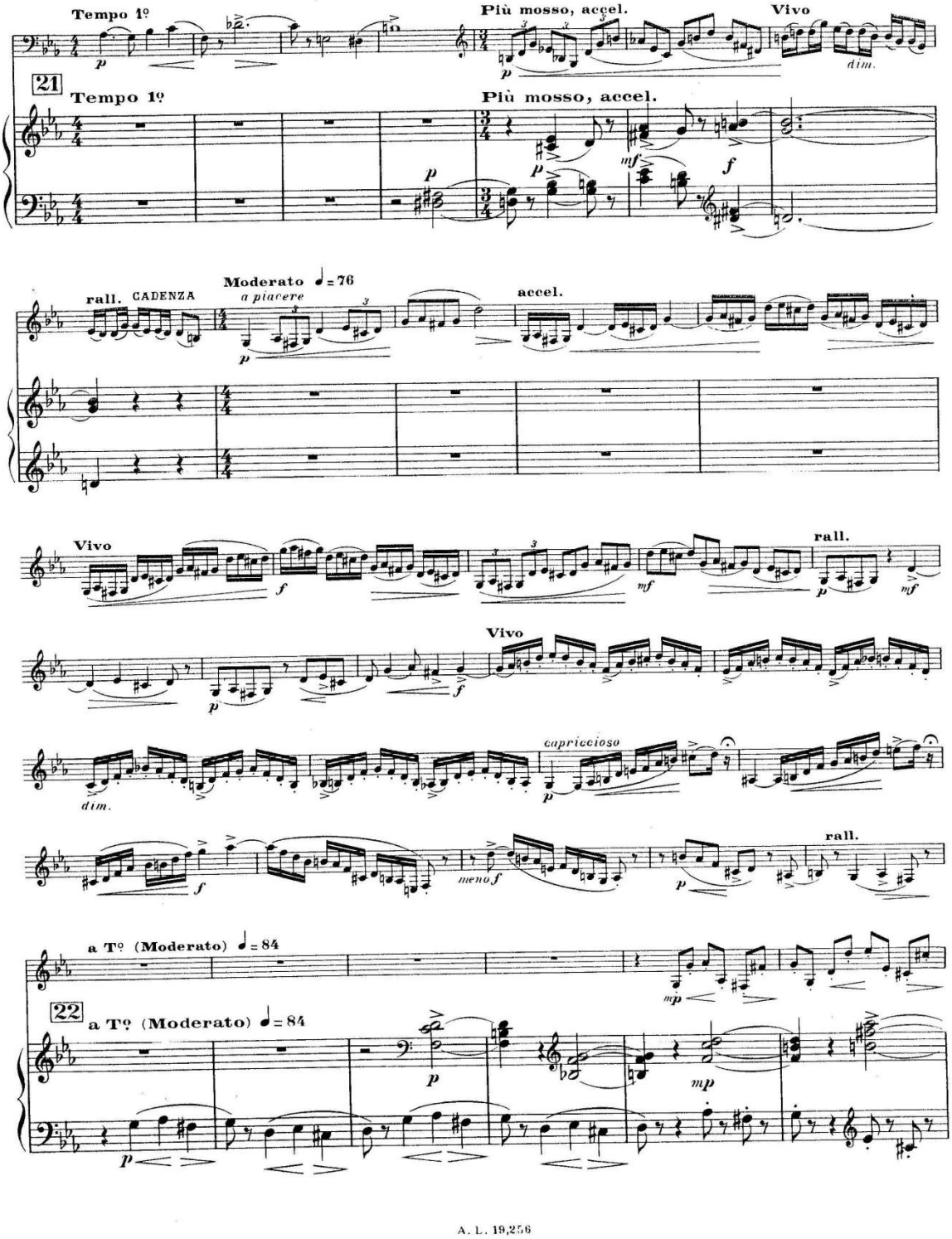

cresc.
enharm.
cresc.
f
p
cresc.
enharm.
cresc.


rall.
Andante sost. ♩= 63
Passionato
19
rall.
Andante sost. ♩= 63
Passionato
f
mf
p
cresc.
f
dim.

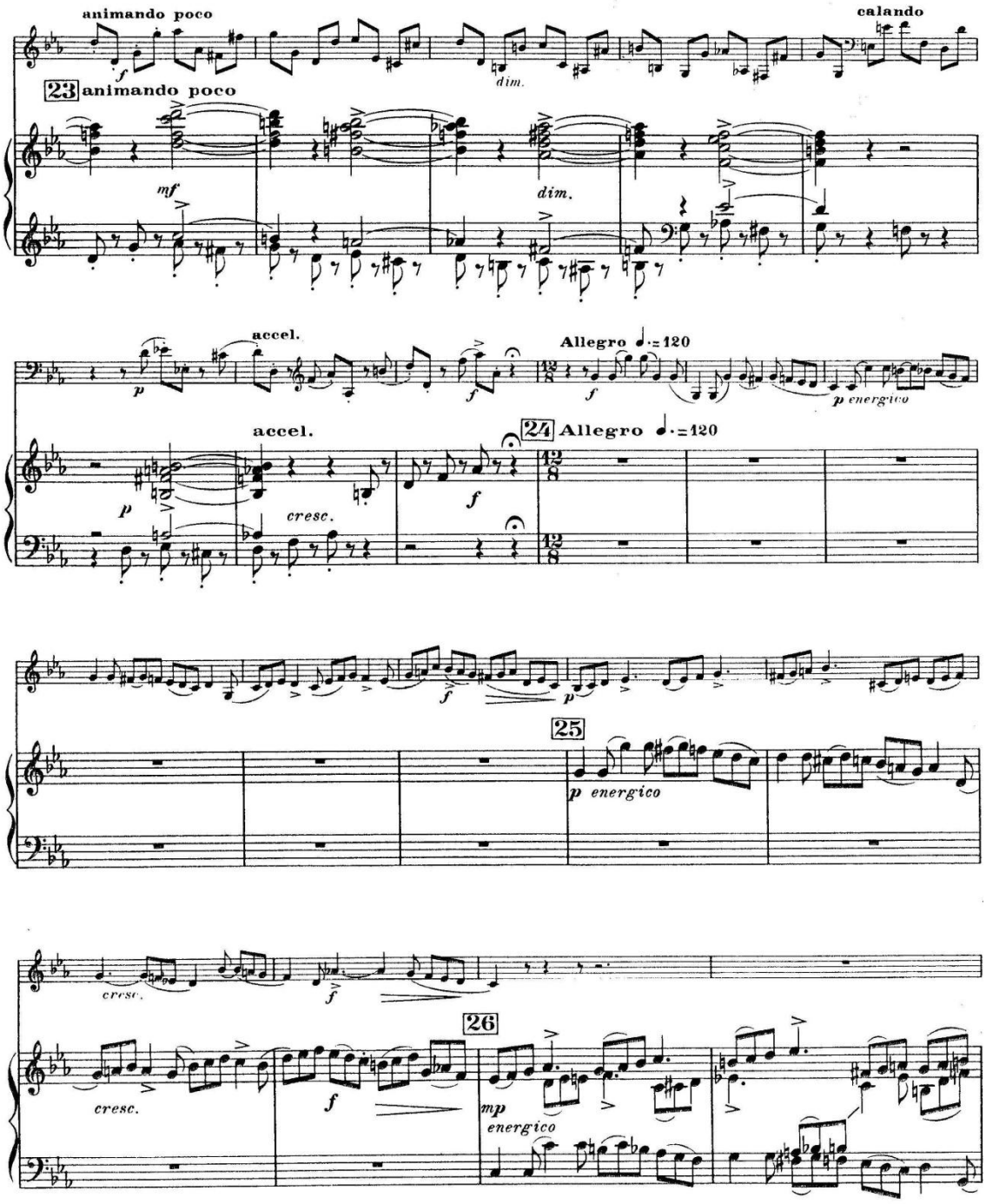

Agitato ed accel.
20
Agitato ed accel.
p
cresc.
p
m.d.
mf
m.d.

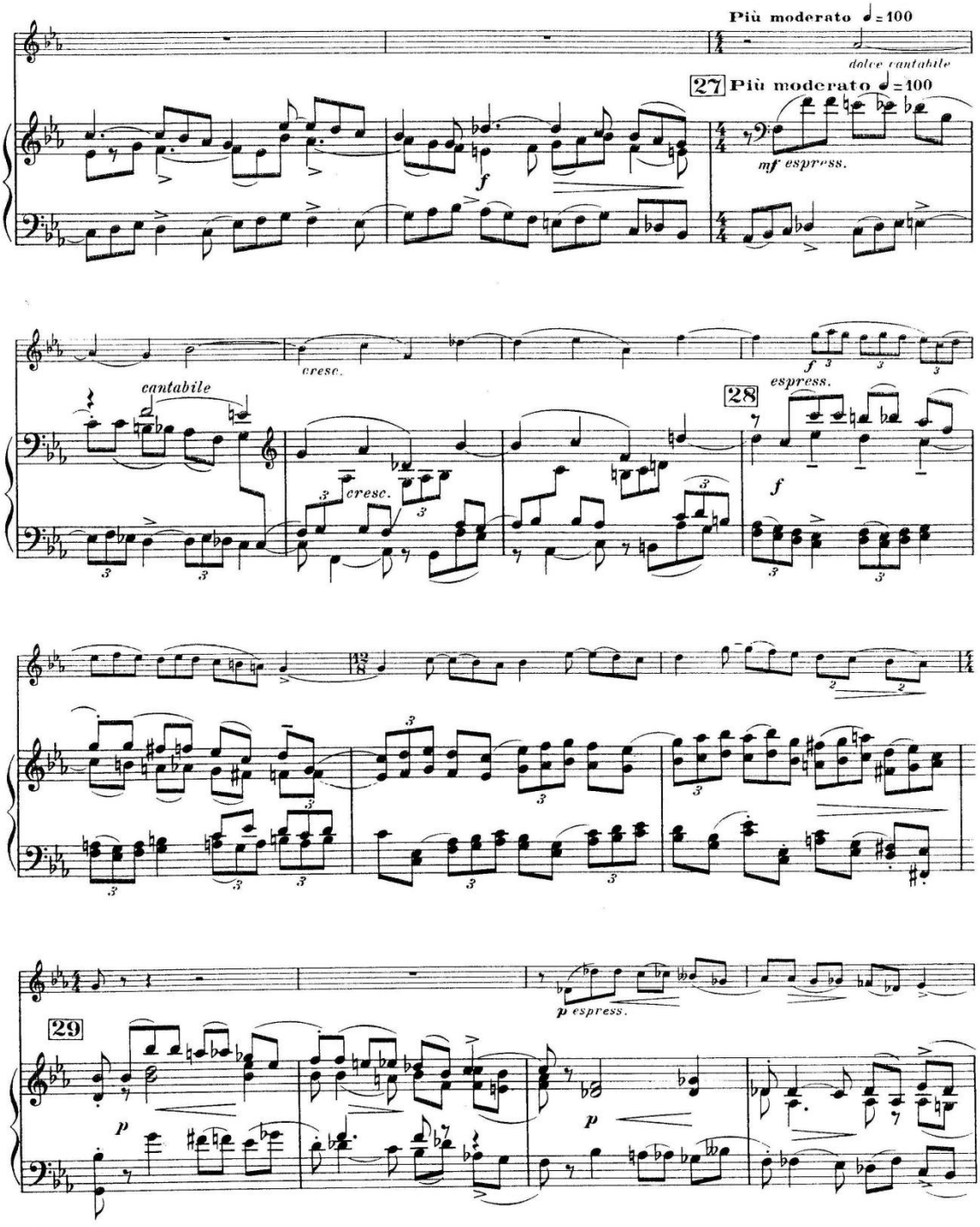

Allegro
cresc.
f
rall.
mf
Allegro
f
poco
Ped.

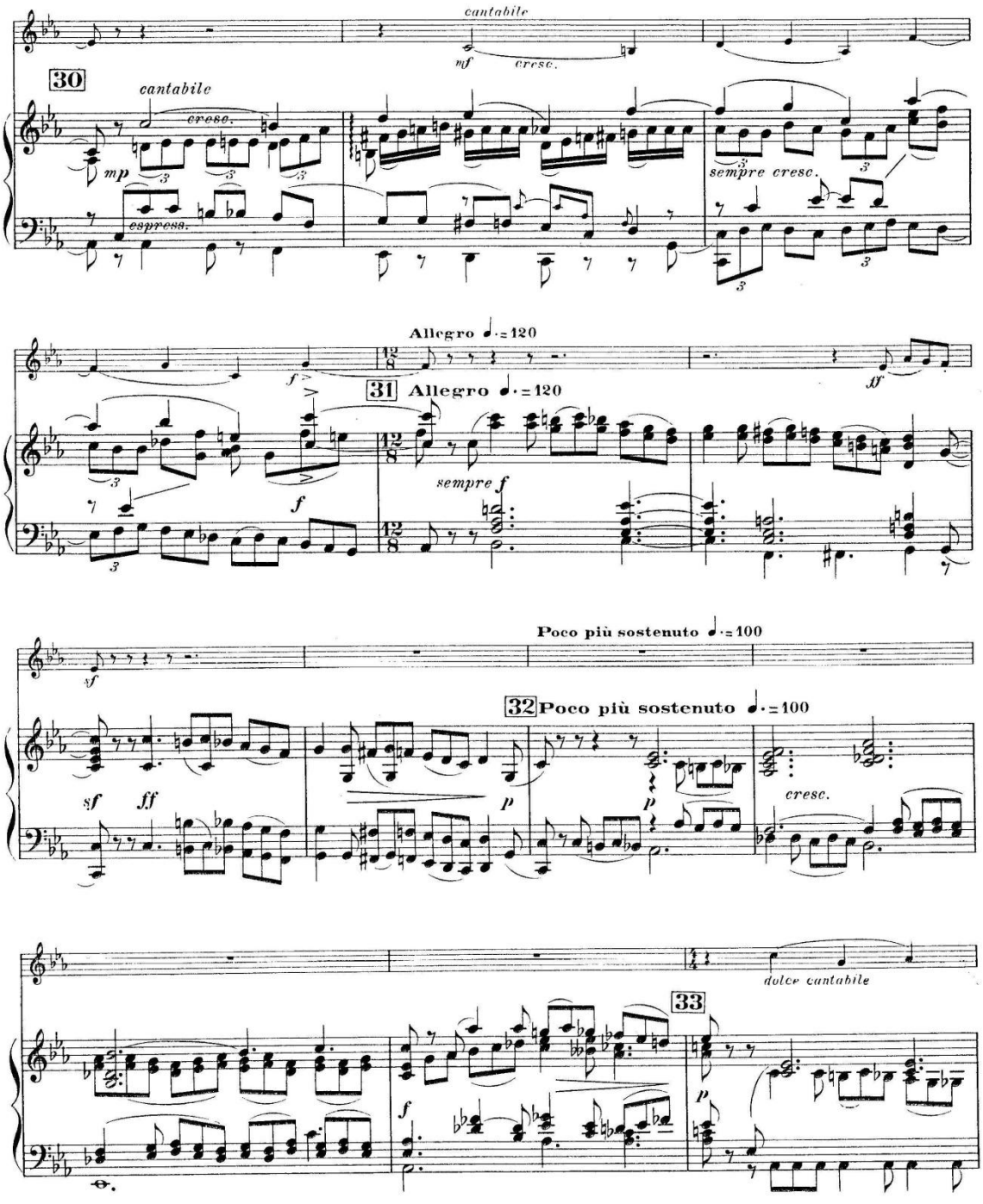
A. L. 19,256


Tempo 1º
Più mosso, accel.
Vivo
dim.
21
Tempo 1º
Più mosso, accel.
rall. CADENZA
Moderato ♩= 76
a piacere
accel.
Vivo
rall.
Vivo
capriccioso
dim.
meno f
rall.
a Tº (Moderato) ♩= 84
22
a Tº (Moderato) ♩= 84

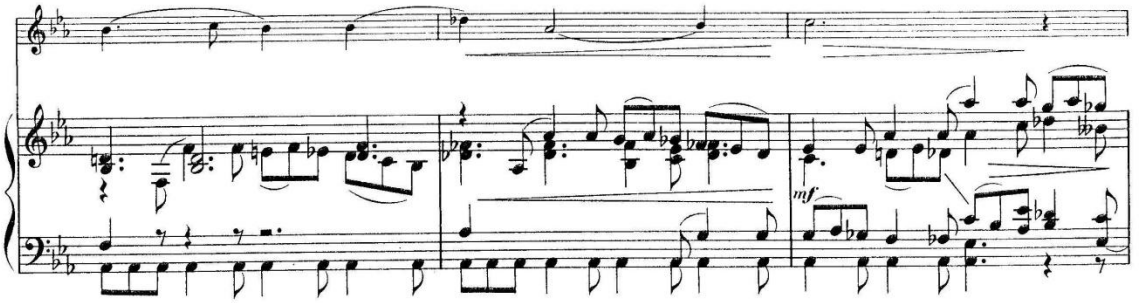
A. L. 19,256

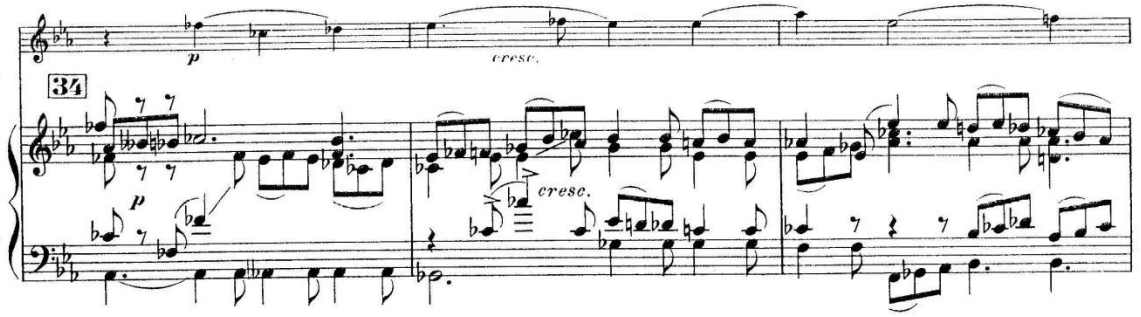

animando poco
calando
23 animando poco
dim.
mf
dim.
accel.
Allegro ♩.=120
p energico
accel.
24 Allegro ♩.=120
cresc.
25
p energico
cresc.
26
cresc.
mp
energico

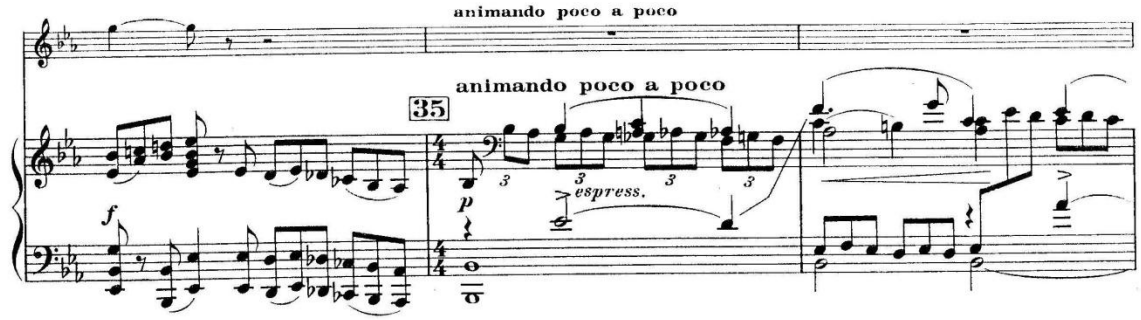

Più moderato ♩= 100
dolce cantabile
27 Più moderato ♩= 100
mf espress.
f
cresc.
f
cantabile
cresc.
28
espress.
f
p espress.
29
p
p

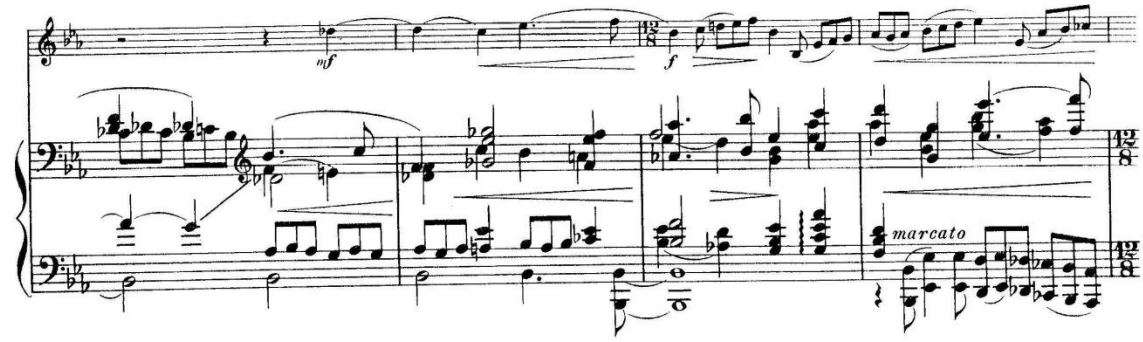

cantabile
mf
cresc.
30
cantabile
cresc.
mp
espressa.
sempre cresc.
Allegro ♩.=120
f
31 Allegro ♩.=120
ff
sempre f
Poco più sostenuto ♩.=100
sf
32 Poco più sostenuto ♩.=100
sf
ff
p
cresc.
dolce cantabile
33
f
p

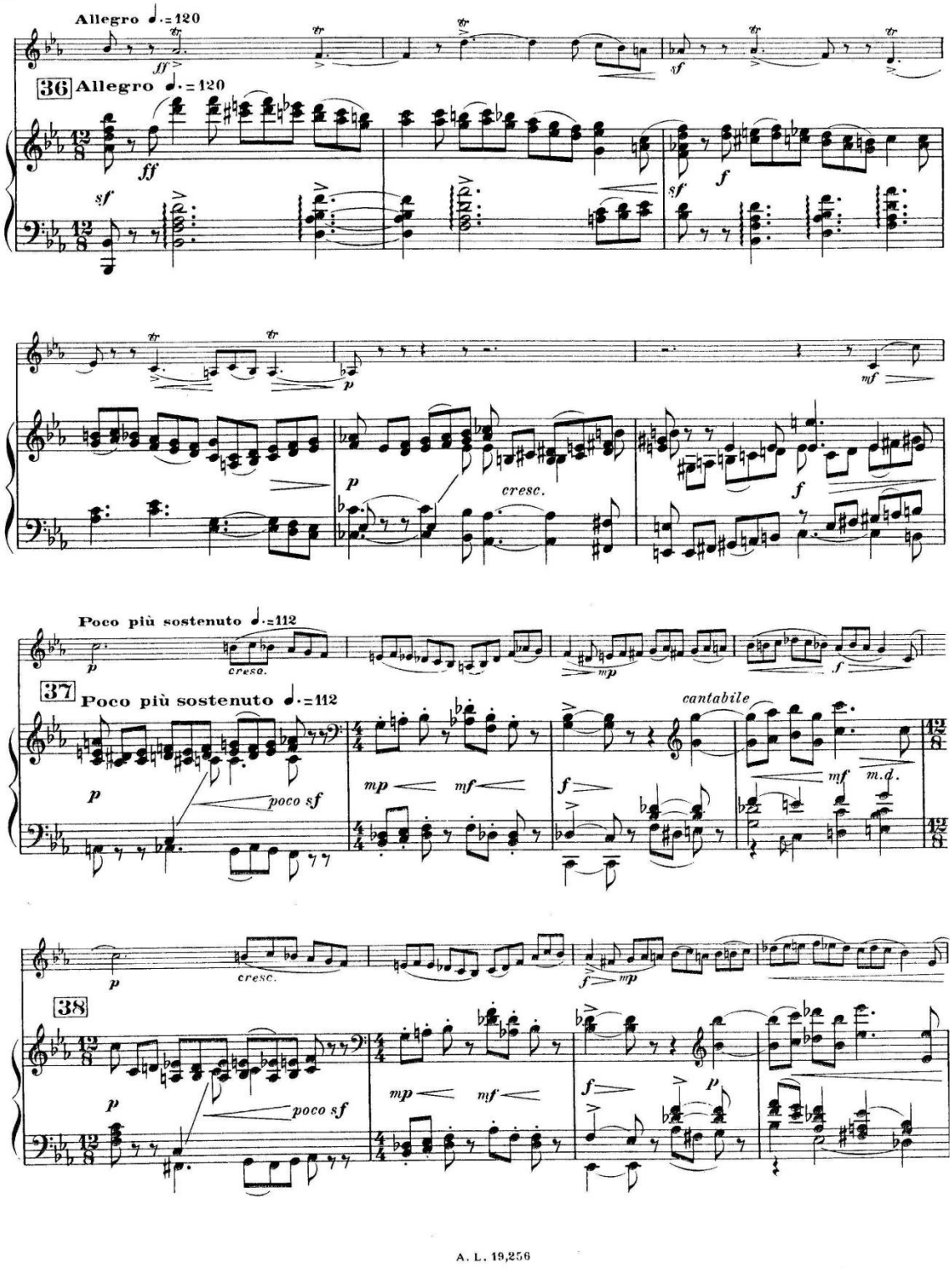
A. L. 19,256

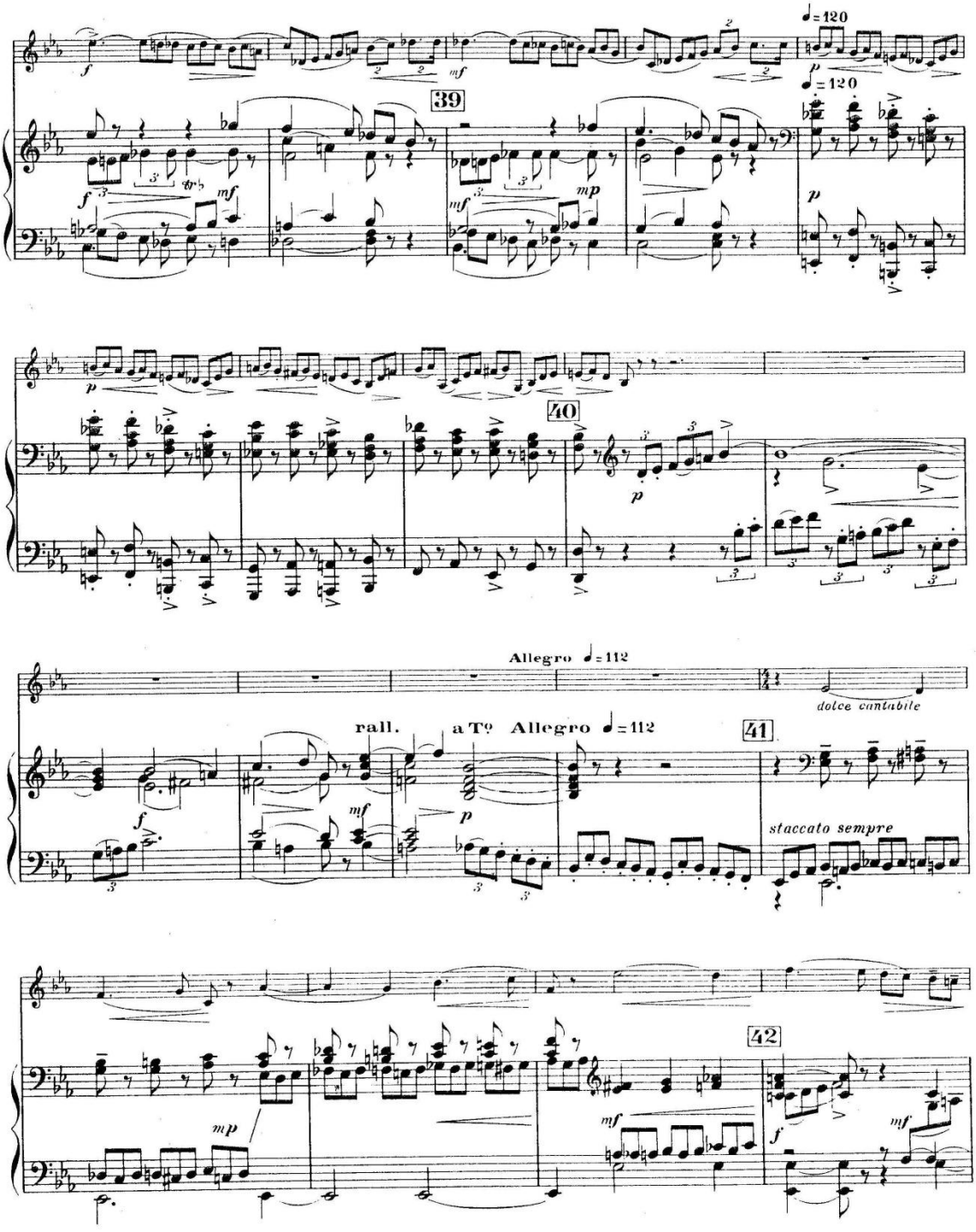

mf


p
cresc.
34
p
cresc.

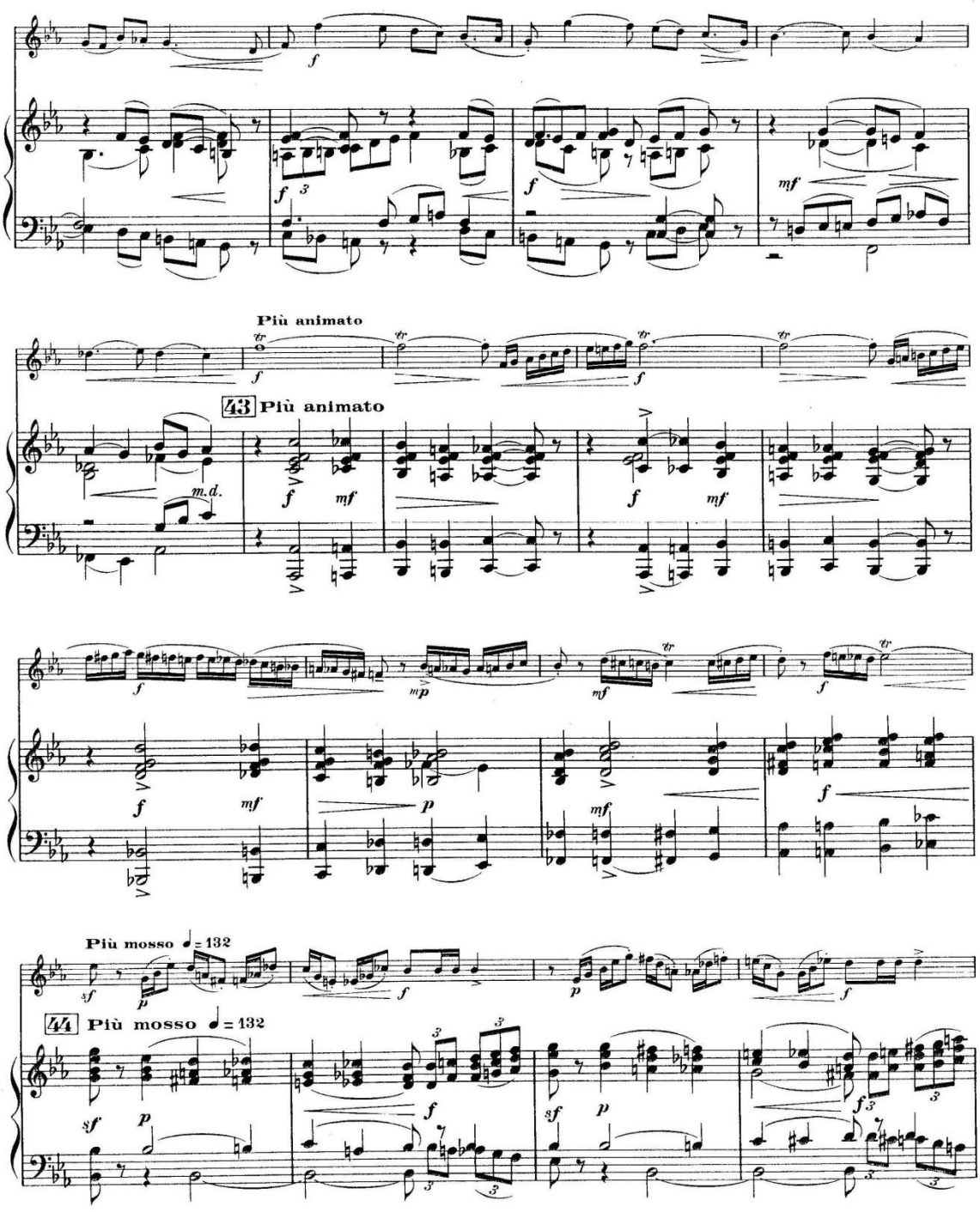

animando poco a poco
animando poco a poco
35
f
p
espress.

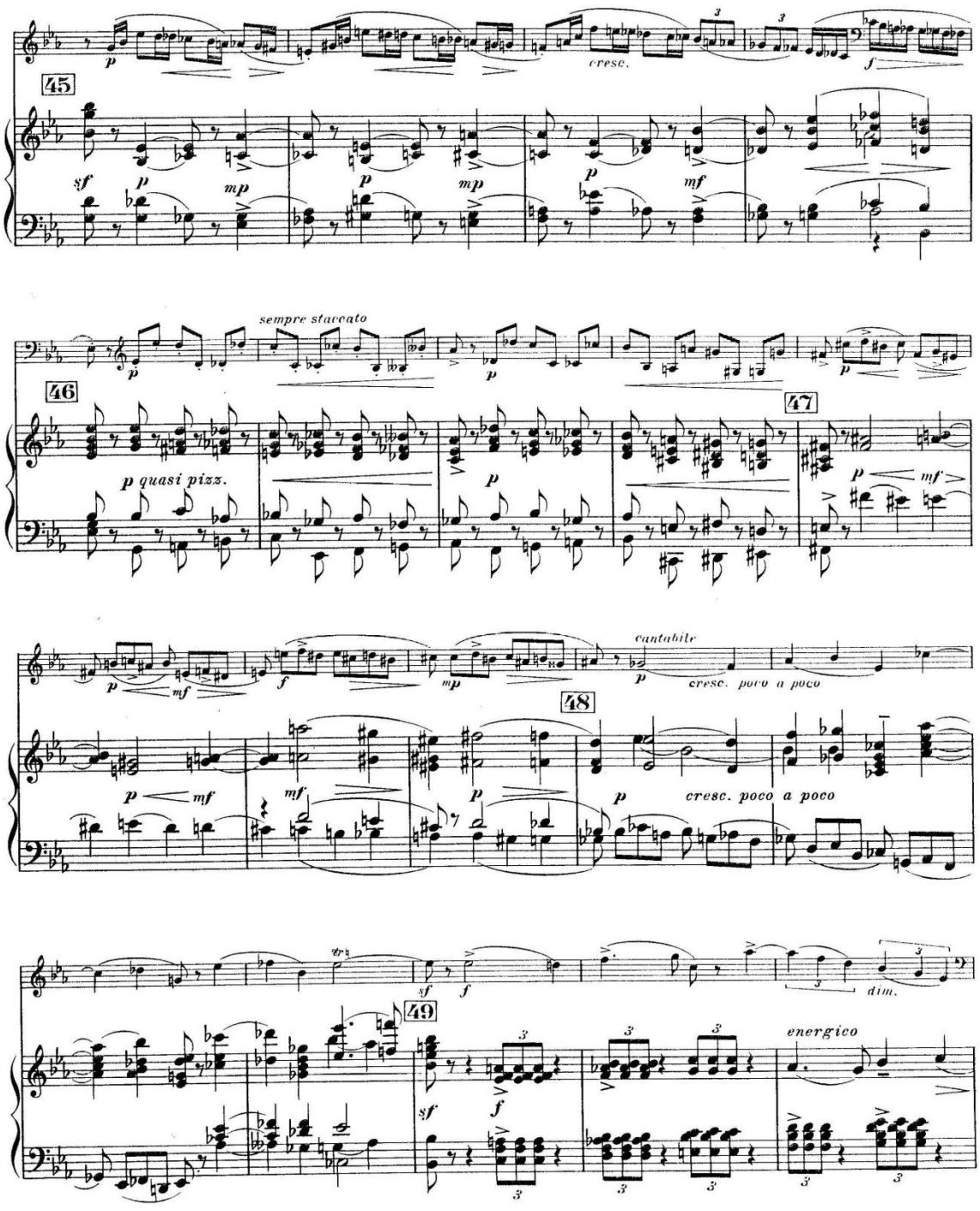

mf
f
marcato

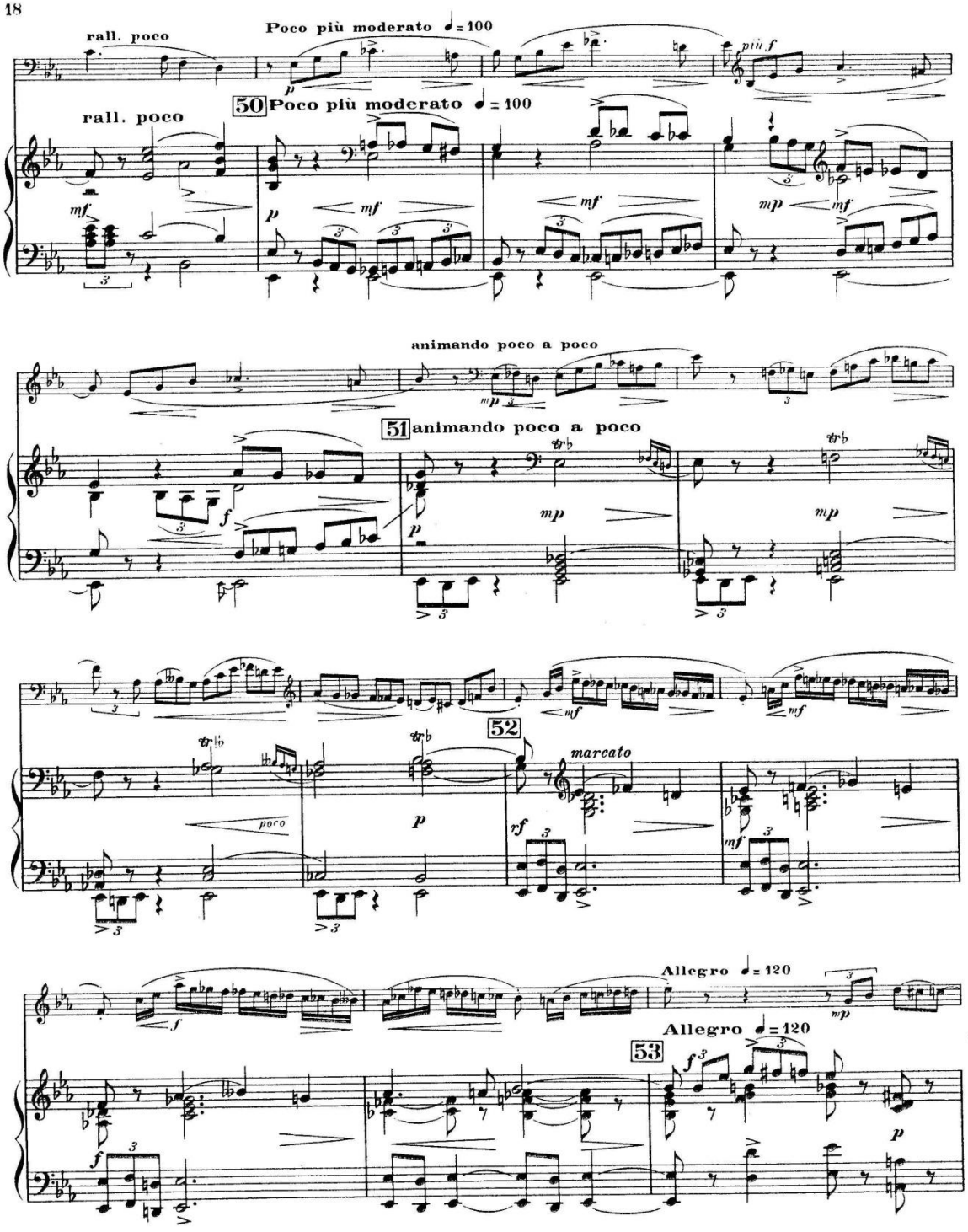

Allegro ♩.=120
ff
36 Allegro ♩.=120
ff
sf
f
p
cresc.
mf
Poco più sostenuto ♩.=112
cresc.
37 Poco più sostenuto ♩.=112
cantabile
poco sf
mp
mf
m.d.
38

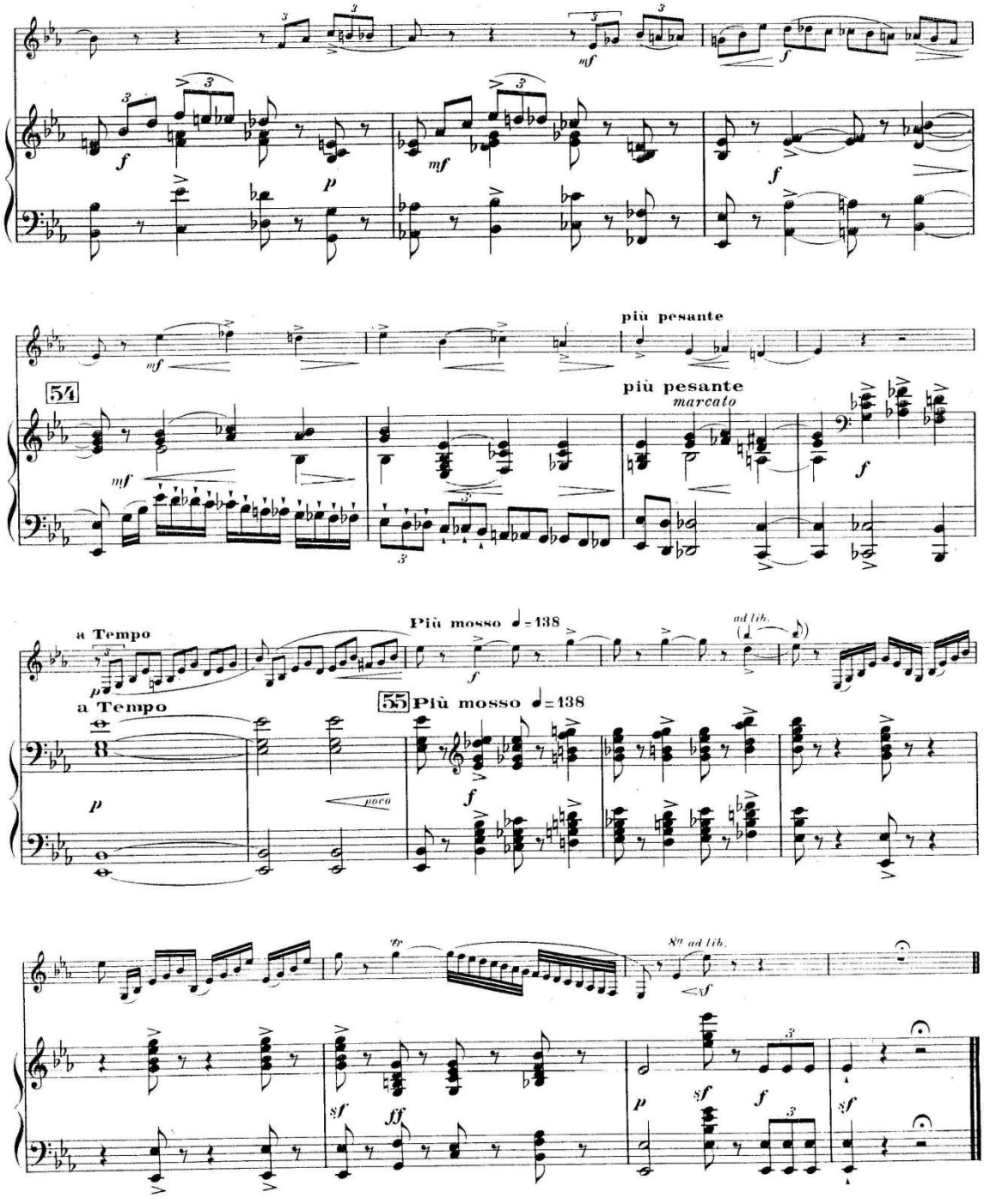

♩=120
39
40
Allegro ♩=112
dolce cantabile
rall.
a Tº Allegro ♩=112
41
staccato sempre
42

A. L. 19,256


Più animato
43 Più animato
m.d.
Più mosso ♩= 132
44 Più mosso ♩= 132


45
cresc.
46
sempre staccato
p quasi pizz.
47
cantabile
cresc. poco a poco
48
cresc. poco a poco
49
dim.
energico


rall. poco
Poco più moderato ♩= 100
più f
50 Poco più moderato ♩= 100
rall. poco
animando poco a poco
51 animando poco a poco
52
marcato
poco
Allegro ♩= 120
Allegro ♩= 120
53


più pesante
54
più pesante
marcato
a Tempo
Più mosso ♩=138
ad lib.
a Tempo
55 Più mosso ♩=138
poco
8va ad lib.

EDITIONS ALPHONSE LEDUC - 175, rue Saint-Honoré - 75040 PARIS CEDEX 01 - Tél. 01 42 96 89 11

MUSIQUE POUR SAXOPHONE ET PIANO

SAXOPHONE ALTO MI b ET PIANO

X.*** CARNAVAL DE VENISE, FANTAISIE brillante (L. Mayeur) (6e)

Ackermans. PETITE FANTAISIE ITALIENNE (5e, 6e)

Albeniz. CHANT D'AMOUR (5e)

Amellér. BELLE PROVINCE, POINTE AU PIC (5e)
– BELLE PROVINCE : BAIE COMEAU (3e)

Barat. NOSTALGIE (4e)

Bariller. FAN'JAZZ (1er, 2e)
*– RAPSODIE BRETONNE (8e) (O.)

Beaucamp. CHANT ÉLÉGIAQUE (2e)
– TARENTELLE (6e)

*Bernier. HOMMAGE A SAX (8e) (O.)

Berthelot. ADAGE ET ARABESQUE (4e)
– UN AIR TRISTE, UN AIR GAI (3e)

*Bigot. PRÉLUDE ET DANSES (8e)

*Bitsch. AUBADE (mi b) (7e)
– VILLAGEOISE (3e)

Bloch. LES MAISONS DE L'ÉTERNITÉ

Bonneau. CONCERTO (7e) (O.)
– DEUX CAPRICES EN FORME DE VALSE pour saxophone alto solo avec accompagnement de piano ou d'orchestre à cordes et harpe (ou piano) ad lib. (O.) (5e, 7e)
Le saxophone solo vendu avec saxophone et piano
– PIÈCE CONCERTANTE DANS L'ESPRIT «JAZZ» (8e) (O.)
– SUITE (5e) (O.)
1. Improvisation - 2. Danse des démons - 3. Plainte - 4. Espièglerie

*Boutry. DIVERTIMENTO (7e, 8e) (O.)

Bozza. ARIA (5e)
– LE CAMPANILE (1er, 2e)
– CHANSON A BERCER (3e)
– CONCERTINO (8e) (O.)
– DIPTYQUE (8e)
– FANTAISIE ITALIENNE (Mule) (6e)
– IMPROMPTU ET DANSE (saxophone alto) (6e)
– GAVOTTE DES DEMOISELLES (3e)
– MENUET DES PAGES (3e)
– PARADE DES PETITS SOLDATS (1er, 2e)
– PETITE GAVOTTE (3e)
– PRÉLUDE ET DIVERTISSEMENT (6e)
*–PULCINELLA, op. 53, N° 1 (7e)
– RÊVES D'ENFANTS (1er, 2e)
– SCARAMOUCHE, op. 53, N° 2 (7e)
– TARENTELLE (8e)

*Brenta. SAXIANA (8e) (O.) (en location)

Brown. ARLEQUINADE (6e)

*Busser. ARAGON (Mule) (6e)
*– ASTURIAS (Mule) (7e)
– AU PAYS DE LEON ET DE SALAMANQUE, op. 116 (5e) (O.)

Carles. CANTILÈNE (1er, 2e)

Castérède. PASTORALE (4e)
– SCHERZO (6e)

Chailleux. ANDANTE ET ALLEGRO (4e)

Challan (R.). CONCERTO (8e) (O.)

Charpentier (J.). CONCERT N° 5 (O.)
– GAVAMBODI 2 (8e)
– POUR DIANE (ou cor) (prép. 1)

Clérisse. RÊVERIE (3e)
– SÉRÉNADE VARIÉE (5e)

Combes-Damien. FABLE DU SOUFFLE

*Constant (M.). MUSIQUE DE CONCERT (8e) (O.)
1. Toccata - 2. Aria - 3. Ostinato - 4. Intermezzo - 5. Variazioni

Coriolis (de). PAVANE (1er, 2e)

Corniot (René). ÉGLOGUE ET DANSE PASTORALE (7e) (O.)

Cui. EN PARTANT (Mule) (5e)

Dachez. MELODI-LÈNE (déb. 1 et 2) (alto ou ténor)
– SAXORAMA (déb. 1 et 2) (alto ou ténor)

*Damase. CONCERTSTÜCK (8e) (O.)

Dautremer. RÊVERIE INTERROMPUE (3e)
*– TANGO ET TARENTELLE (8e)

Debussy. THE LITTLE NEGRO (Le Petit Nègre) (4e)

*Defaye. AMPELOPSIS (8e)

Delgiudice. BADINAGE (alto ou ténor) (prép. 2, élém. 1)

Delvincourt. CROQUEMBOUCHES, 6 pièces (Londeix)
– LINZER TART (4e)

Denisov. DEUX PIÈCES
– SONATE (8e)

*Désenclos. PRÉLUDE, CADENCE ET FINAL (8e)

Dourson. ALLEGRETTO GRACIOZO (alto ou ténor)

*Dubois (P.M.). CONCERTSTÜCK (8e) (O.)
– CONCERTO (7e) (O.)
– DIVERTISSEMENT (7e, 8e) (O.)
– DIX FIGURES A DANSER, petit ballet (4e)
1. Gaillarde - 2. Danse grecque - 3. Virelai - 4. Branste - 5. Pavane - 6. Passepied - 7. Complainte - 8. Rigaudon - 9. Menuet vif - 10. Intermezzo.
– LE LIÈVRE ET LA TORTUE, impromptu (7e) (O.)
– MAZURKA, hommage à Chopin
– PIÈCES CARACTÉRISTIQUES EN FORME DE SUITE (4e, 6e)
1. A l'Espagnole - 2. A la Russe - 3. A la Française - 5. A la Hongroise - 6. A la Parisienne.
– SONATE (8e)
– SONATINE (7e, 8e) (O.)

Duclos. PIÈCE BRÈVE (3e)

Dukas. ALLA GITANA (Mule) (6e)

Dupont (P.). ROMANCE en si b (4e)

Fauré. PIÈCE (9e)

Finzi. DE L'UN A L'AUTRE (ou clarinette)

Flamant. ROMANCE (Mule) (5e)

Franck (C.). PIÈCE II (Mule) (5e)

Gabaye. PRINTEMPS (7e)

Gagnon. FANTAISIE LYRIQUE (mi b)

Gallois Montbrun. INTERMEZZO (6e)
– SIX PIÈCES MUSICALES D'ÉTUDES (5e, 6e)
1. Ballade. La Souplesse - 2. Intermezzo. Les Trilles - 3. Ronde. Le Staccato - 4. Lied. La Sonorité - 5. Valse. Le Chromatisme - 6. Finale. La Vélocité.

*Gaubert. INTERMÈDE CHAMPÊTRE (Mule) (5e, 6e)

Ghidoni. DOUCE CHANSONNETTE (élém. 1 et 2)
– MÉLODIE (alto ou ténor)
– PIÈCE BRÈVE (alto ou ténor) (élém. 1 et 2)

Glazounov. CONCERTO en mi b (8e) (O.)

Gretchaninov. 2 MINIATURES FACILES, op. 145 (2e)

Grovlez. SARABANDE ET ALLEGRO (5e, 6e)

Guillou. SONATINE (5e)

Hasquenoph. CONCERTINO

Husa. ÉLÉGIE ET RONDEAU (7e) (O.)

Ibert. L'AGE D'OR (extrait de «Le Chevalier errant») (5e)
– ARIA en ré (6e)
– CONCERTINO DA CAMERA (9e) (O.)
– HISTOIRES (Mule) (3e, 5e). Le Recueil :
La Meneuse de tortues d'or - Le Petit Ane Blanc - Le vieux Mendiant - Dans la maison triste - Le Palais abandonné - Bajo, la mesa - La Cage de Cristal - La Marchande d'eau fraîche.
Morceaux séparés :
– LE PETIT ANE BLANC
– DANS LA MAISON TRISTE

Isabelle. DUO CONCERTANT

Jolivet. FANTAISIE IMPROMPTUE (4e, 5e)

Joly. CANTILÈNE ET DANSE (6e) (O.)

Krumlovsky. CONCERTINO (6e) (O.)

Lajtha. INTERMEZZO (6e)

Lantier. SICILIENNE (5e)

Lemaire (F.). DEUXIÈME BALLADE (2e)

*Lemaire (J.). MUSIQUES LÉGÈRES (7e)

Londeix. TABLEAUX AQUITAINS, 4 morceaux séparés :
1. Bachelette (2e) - 2. La Gardeuse de porcs (1er) - 3. Le Traverseur de landes (2e) - 4. Le Raconteur d'histoires (2e)

Louvier. HYDRE A CINQ TÊTES (3e)

Markovitch. COMPLAINTE ET DANSE (6e)

Mériot. COMME UN DIMANCHE (déb. 2)

Meyer. GENETS ET BRUYÈRES (3e)

Mindlin. BLUES SONG (prép. 1)
– LE FORGERON (déb. 2)
– LE PETIT SOLDAT (prép. 1 et 2)

Mortari. MELODIA (3e)

Nivelet. MA BERGÈRE, brillantes variations (Médinger) (6e)

Noda. GEN, concerto (8e) (O.)

Oubradous. RÉCIT ET VARIATIONS sur un air populaire (7e)

Perrin (M.). ARELQUINS (6e)
– BERCEUSE (2e)
MIRAGE (4e, 5e) (O.)
– POÈME (5e)
– RÊVES (4e)

*Petit (P.). ANDANTE ET FILEUSE (8e)
–SAXOPÉRA (3e)

Pierné (G.). CANZONETTA (Mule) (6e)
– CANZONETTA (Petit) (6e)

Planel (R.). PRÉLUDE ET SALTARELLE (7e)
– SUITE ROMANTIQUE, 6 pièces (4e) :
1. Sérénade italienne - 2. Danseuses - 3. Chanson triste - 4. Valse sentimentale - 5. Conte de Noël - 6. Chanson du muletier

Quate. LIGHT OF SOTHIS (6e)

Raphaël (Günther). RÉCITATIF (3e)

Ravel. PIÈCE EN FORME DE HABANERA (6e) (O.)

Reutter. ÉLÉGIE (3e)

*Rieunier. LINEAL (8e)

Rougnon. CANTABILE
– SOLO DE CONCERT
– IIe SOLO DE CONCERT

Ruelf. CHANSON ET PASSEPIED (4e)
– CONCERTINO, op. 17 (7e) (O.)

Rydin. FABLIAU (déb. 2, prép. 1)
– HONGROISE (déb. 2, prép. 1)

Sauguet. SONATINE BUCOLIQUE (7e)

Sichler. LA MÉMOIRE DE L'ONDE (alto ou ténor) (prép. 1)

Simon. ÉCHO (mi b) (élém. 1 et 2)

Succari. IL EST RACONTÉ
– FLEURS D'UN SONGE (alto) (moy.)

Tcherepnine (A.). SONATINE SPORTIVE (8e)

Telemann. SONATE en mi b. (Londeix) (3e, 4e)

Thiriet. ADAGIO (3e)

Tomasi. BALLADE (7e) (O.)
– CHANT CORSE (4e)
*– CONCERTO (8e) (O.)
– INTRODUCTION ET DANSE (7e) (O.)

Tourneur. Ière PARTIE DU CONCERTO, d'après Mozart (5e)

Tournier (F.). VARIATIONS SUR UN THÈME DE CLAUDE LEJEUNE (XVIe s.) (1er, 2e)

Villette. ARABESQUE (4e, 5e)

Weber (Alain). MÉLOPÉE (4e)
– SAXETTO (4e)

Wystraete. ALPHONIC (prép. 2, élém. 1)
– SAXAUBADE (prép. 2, élém. 1)
– PETITE PIÈCE (alto ou ténor)

SAXOPHONE EN SI b ET PIANO

Amellér. BELLE PROVINCE, BAIE COMEAU (3e) soprano ou ténor (ou alto)

Babayan. MANTRA (5e) soprano

Bariller. FAN'JAZZ (1er, 2e)

Clérisse. A L'OMBRE DU CLOCHER (3e) soprano ou ténor
– SÉRÉNADE VARIÉE (5e) tous saxos

Delgiudice. BADINAGE (prép. 2, élém. 1) ténor ou alto
– PHRYGIENNE (élém. 1) ténor ou alto

Feld. ÉLÉGIE soprano
– SONATE (7e) soprano

Holstein. CHANSON DE FLÛTE (ou flûte, ou hautbois, ou clarinette, ou trompette ut ou si b, ou violon) en 4 cahiers (2e) :
Cahier I : 1. Chanson d'aube - 2. Chanson d'amour - 3. Chanson courtoise
Cahier II : 4. Chanson épique - 5. Chanson rieuse - 6. Chanson funèbre
Cahier III : 7. Chanson gaillarde - 8. Chanson violente - 9. Chanson satirique
Cahier IV : 10. Chanson de chasse - 11. Chanson de danse - 12. Chanson de toile

Louvier. ÉPHÉMÈRES (6e) soprano

Milhalovici. CHANT PREMIER, ténor

Ravel. PIÈCE EN FORME DE HABANERA (6e) (O.) soprano

Rougnon. VALSE LENTE

Sichler. LA MÉMOIRE DE L'ONDE (prép. 1) ténor ou alto

Strimer. SÉRÉNADE (5e) soprano ou ténor

Telemann. SONATE en si b (Londeix) (3e, 4e) soprano

Tomasi. CHANT CORSE (4e) ténor

Vouillemin. DIVERTIMENTO sur des chants populaires (ou clarinette ou quintette à cordes) (O.)

MS 94

GRAPHY 78 - 02.37.26.37.28

ALPHONSE LEDUC
ÉDITIONS MUSICALES À PARIS
DEPUIS 1841

175, RUE SAINT-HONORÉ
75040 PARIS CEDEX 01
TÉL. : 01.42.96.89.11
FAX : 01.42.86.02.83

WWW.ALPHONSELEDUC.COM
E-MAIL : ALPHONSELEDUC@WANADOO.FR

LE PIANO CHEZ ALPHONSE LEDUC

MÉTHODES, ÉTUDES, PIANO SEUL, MUSIQUE DE CHAMBRE ET D'ORCHESTRE

... ALAIN, ALKAN, AMY, ARMA, ARRIEU, AUBIN, AURIC, BACH, BADURA-SKODA, BÉRIOT, BITSCH, BORODINE, BOUCOURECHLIEV, BOULEZ, BOUTRY, BOZZA, BULL, CHARPENTIER, CHAUMONT, CHAYNES, CORRETTE, CURIE, DEBUSSY, DEFAYE, DELERUE, DENISOV, DOURSON, DUBOIS, DUCOL, DUPRÉ, DUSSEK, DUTILLEUX, ERKANIAN, ESCAICH, FALK, FAURÉ, GALLOIS-MONTBRUN, GALOS, GOUNOD, GRETCHANINOFF, GUILLOU, HAHN, HARSANYI, HASQUENOPH, HAYDN, HOUDY, HUMMEL, HUSA, IBERT, D'INDY, JOLAS, JOLIVET, KAEMPER, KOECHLIN, LACK, LADMIRAULT, LAJTHA, LALO, LANCEN, LE COUPPEY, LELEU, LOUVIER, MANUEL (R.), MARTINŮ, MASCAGNI, MASSENET, MESSIAEN, MIGOT, MILHALOVICI, MILHAUD, MOMPOU, MOSZKOWSKI, MOZART, NAGATOMI, PETIT, PHILIPP, PIERNÉ, POULENC, RACHMANINOV, RAVEL, RUBINSTEIN, RUEFF, SAUGUET, SCARLATTI, STAMATY, TAILLEFERRE, TANSMAN, TCHÉREPNINE, TOMASI, TOURNEMIRE, TOURNIER, WEBER (A.), WIDOR, WIENER ...

CATALOGUE COMPLET
SUR DEMANDE

ISMN M-046-19256-2

ANEXO B. Paul Creston Sonata

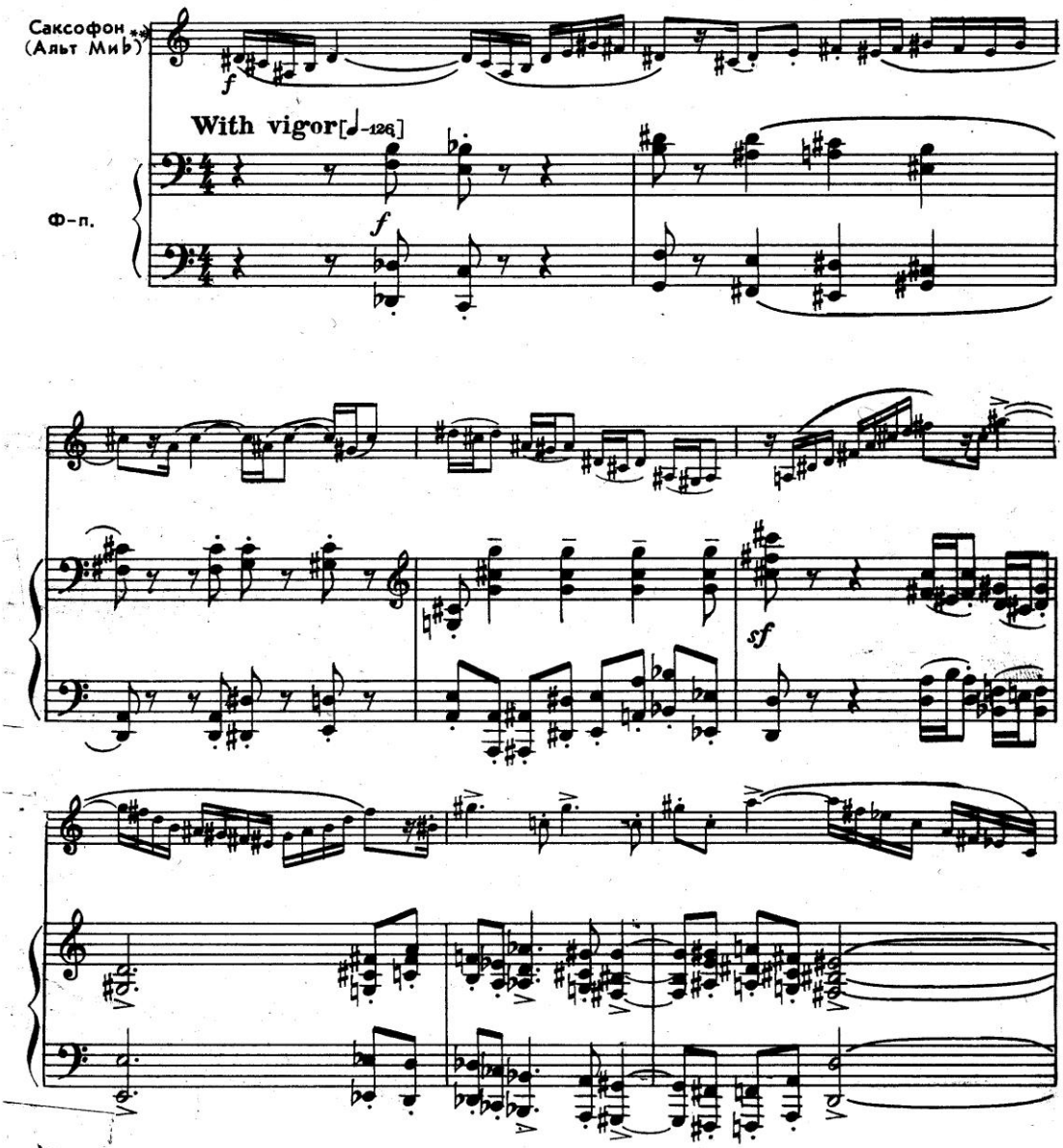
СОНАТА *)

Соч. 19

Для саксофона альта Ми♭ и фортепиано

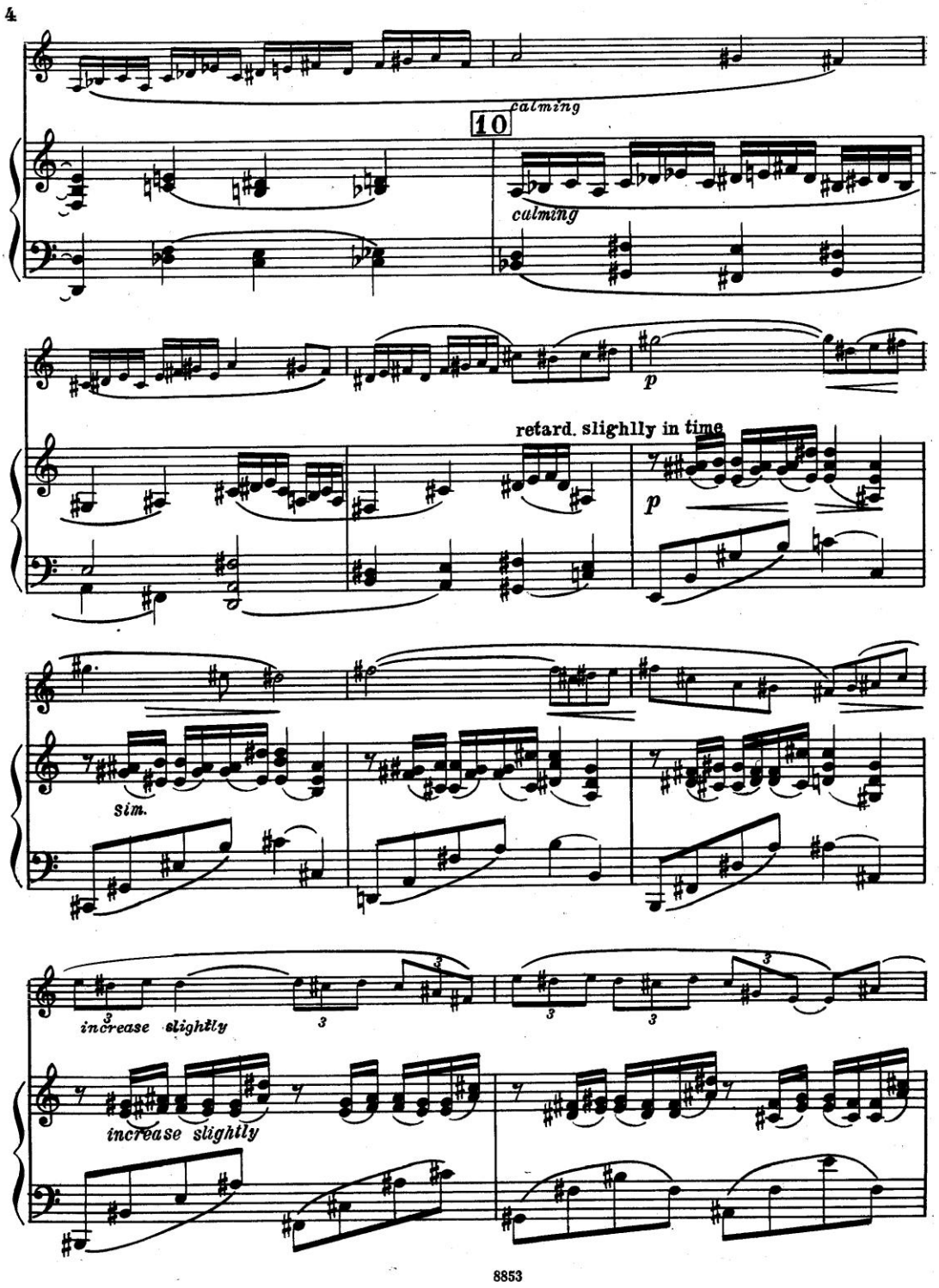
I

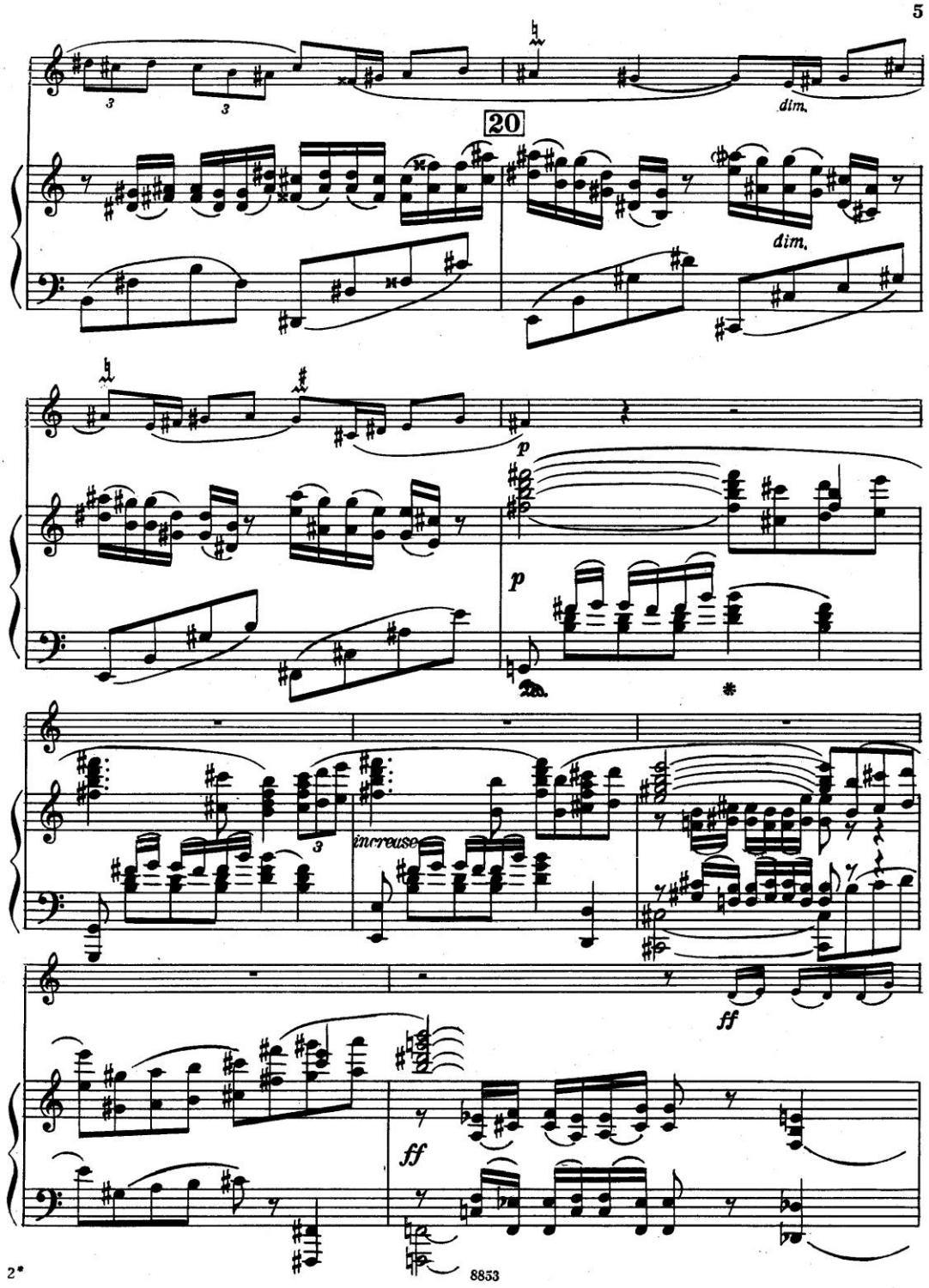
П. КРЕСТОН

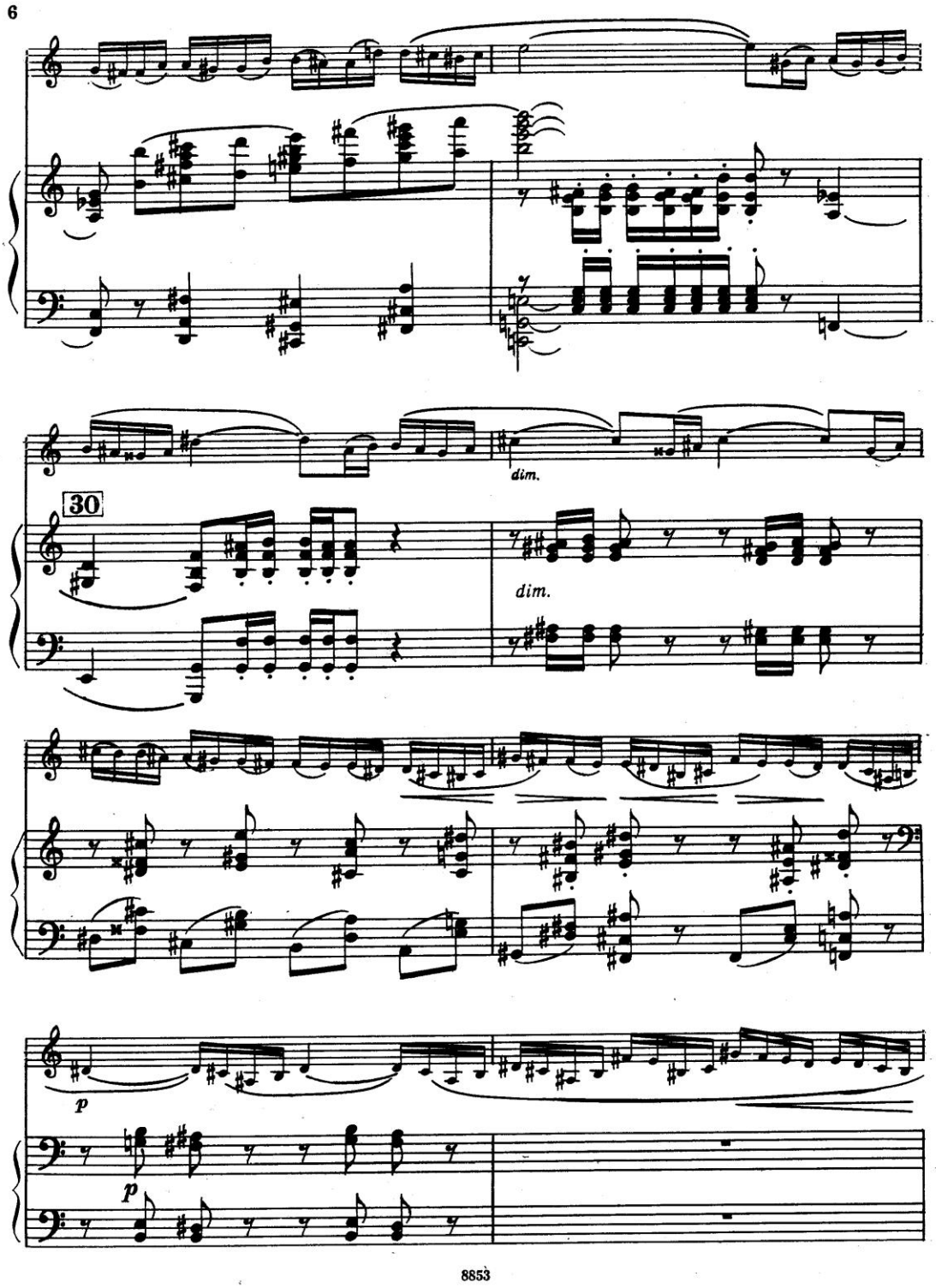


*) Печатается по изданию: SHAWNEE PRESS, INC Delaware Water Cap, Penna USA 1945.

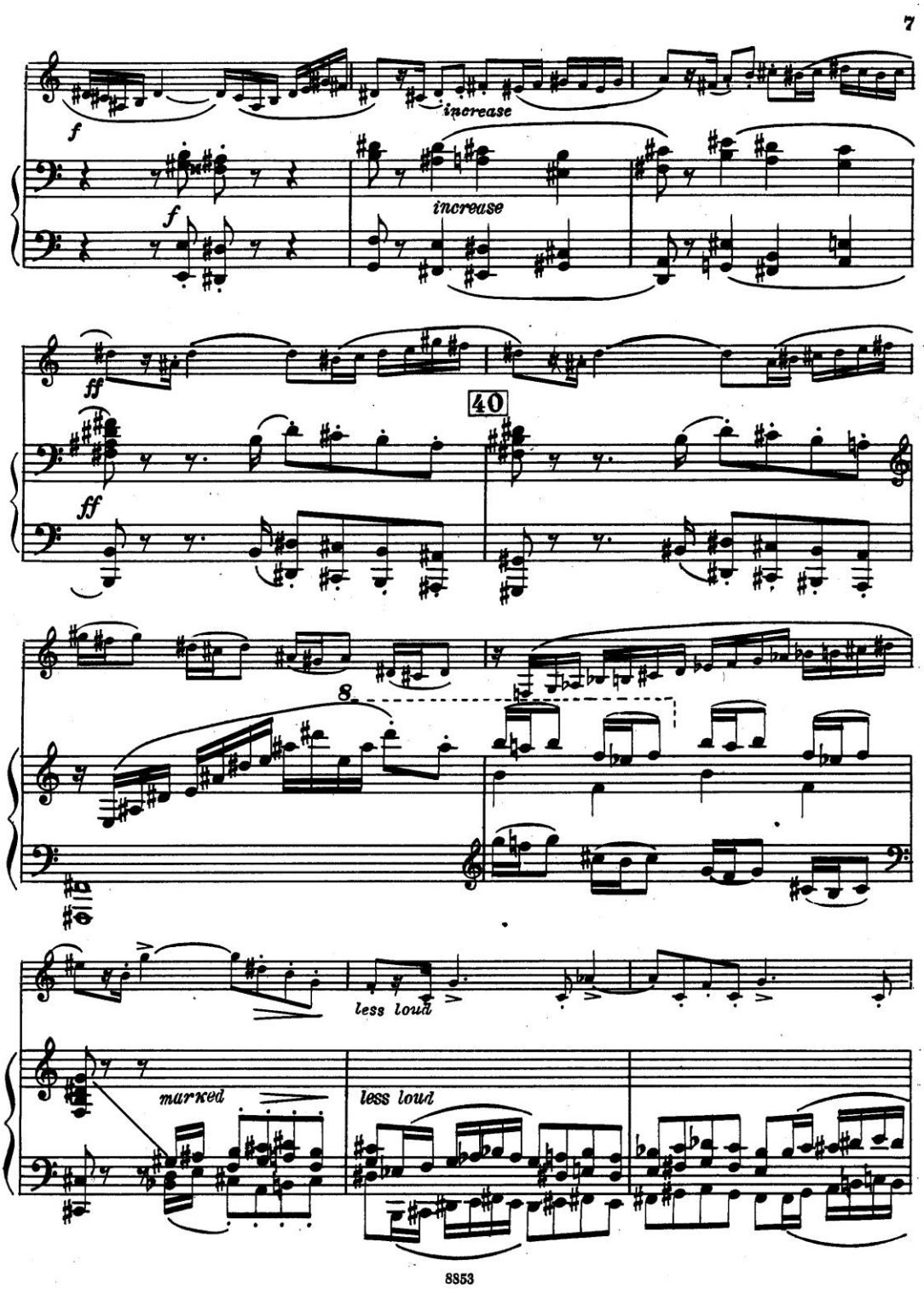
**) Партия саксофона в клавире записана в строе До, т. е. по реальному звучанию.


4
10
calming
calming
p
retard. slighlly in time
p
sim.
increase slightly
increase slightly
8853

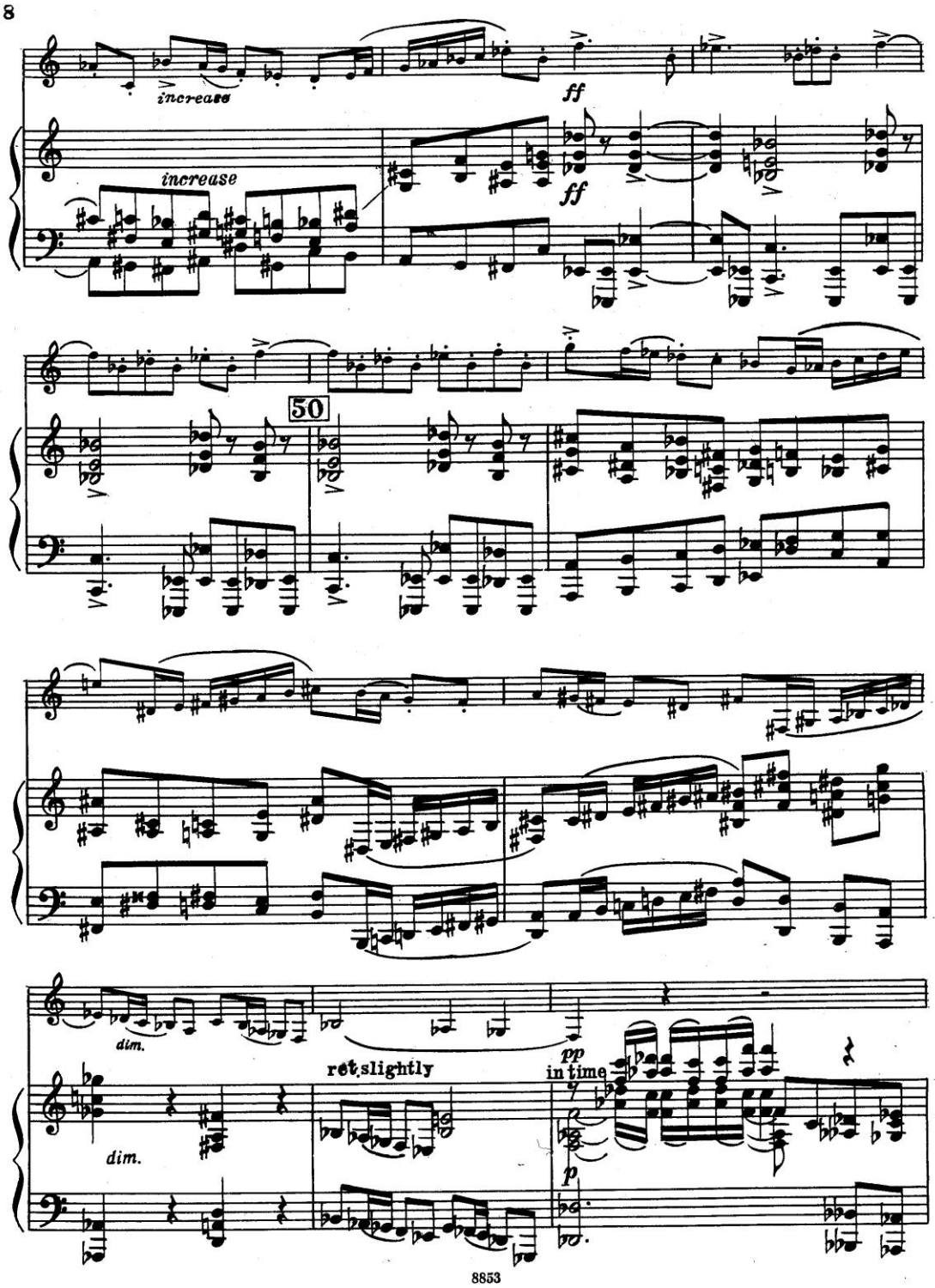

20
dim.
dim.
p
p
increase
ff
ff
2*
8853

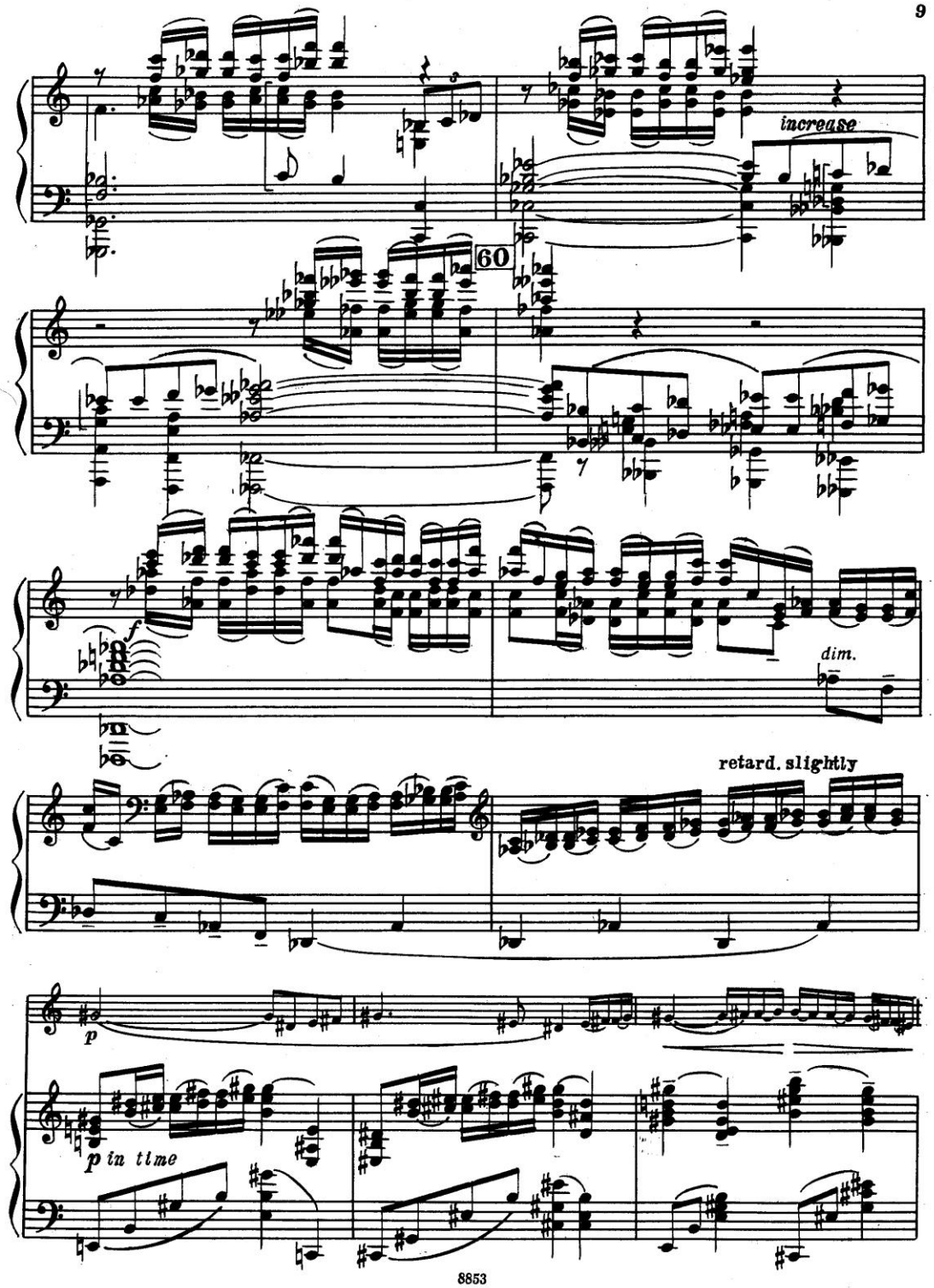


8853

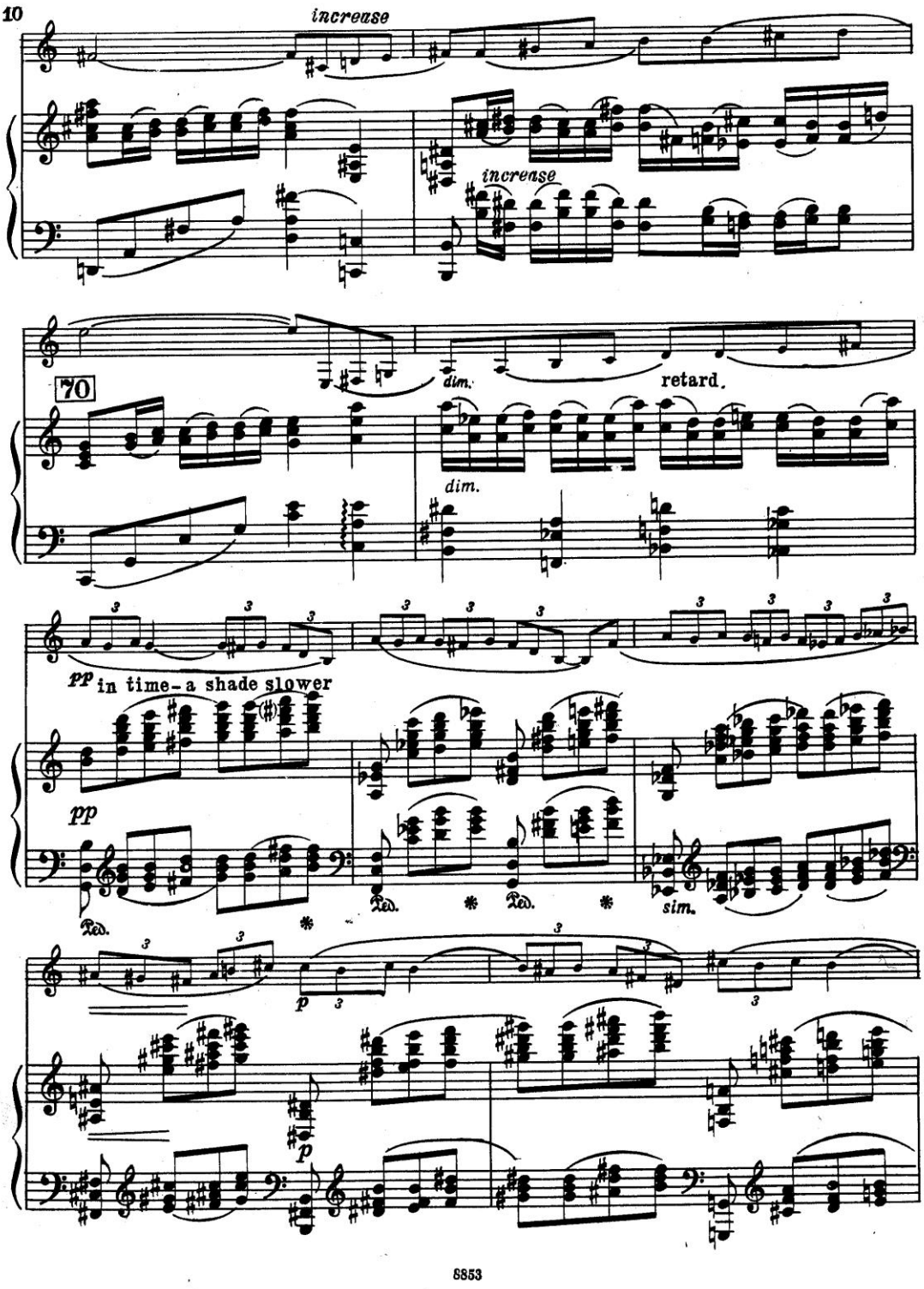


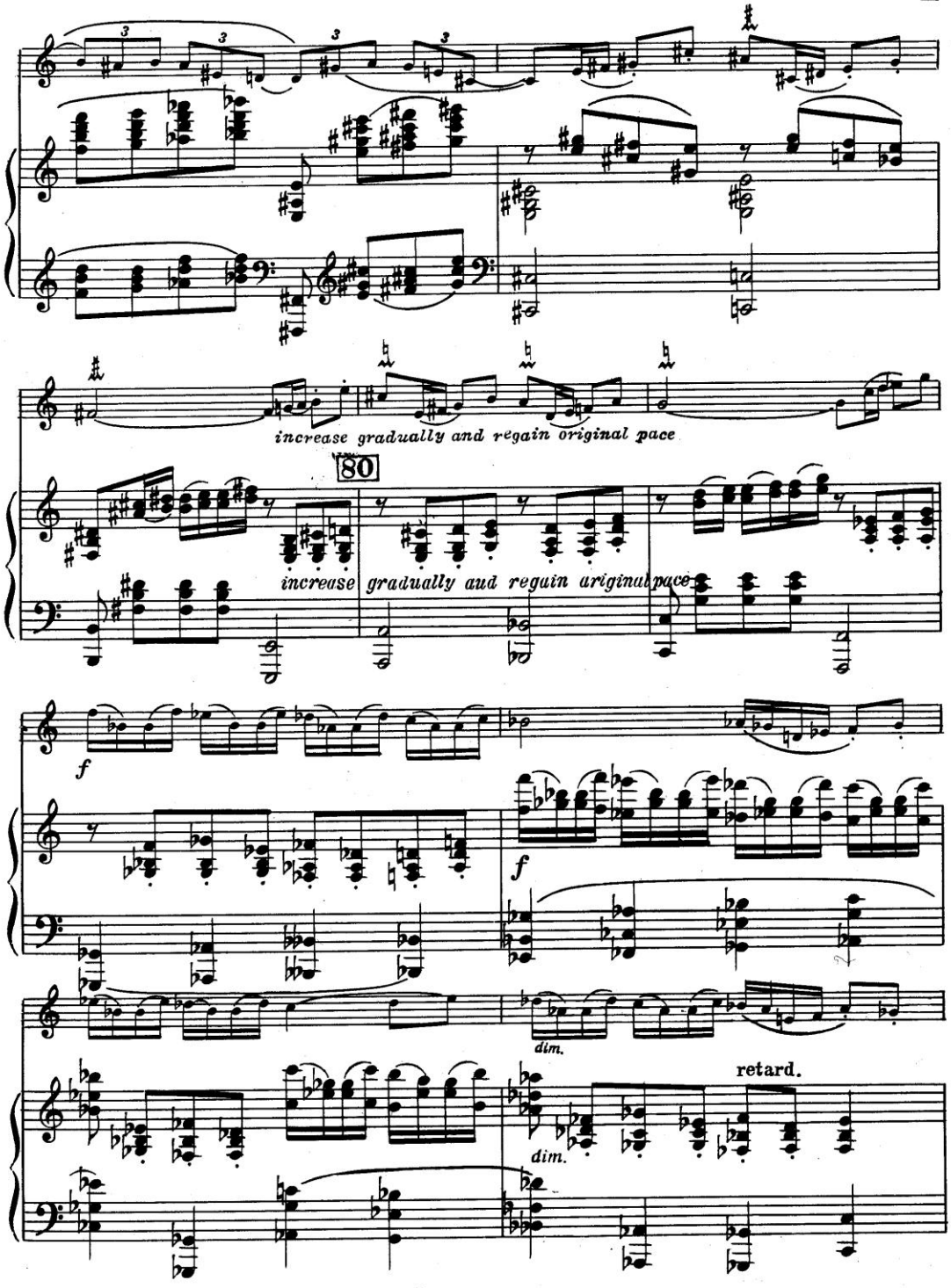
8853

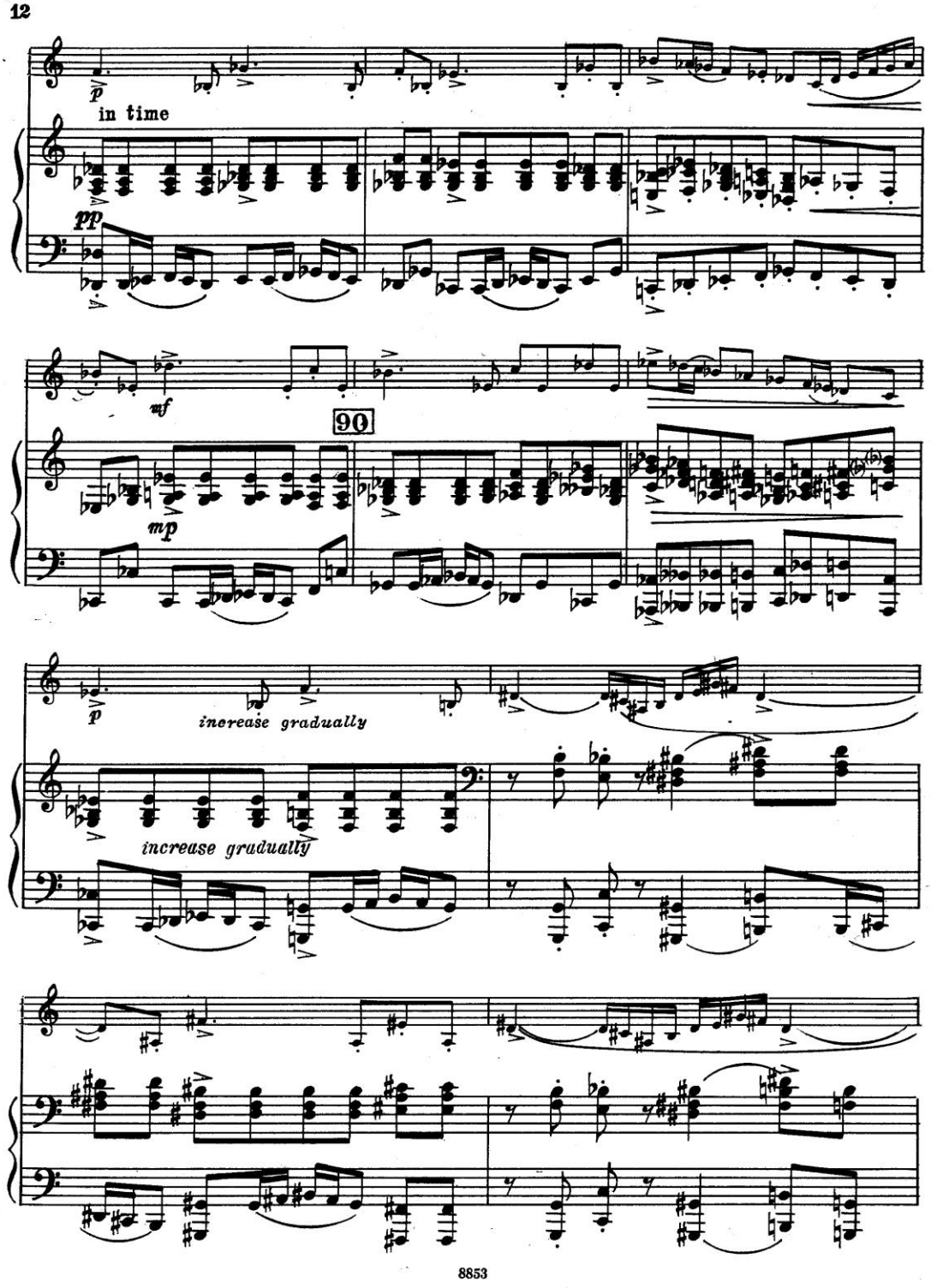

8
increase
ff
increase
ff
50
dim.
rit. slightly
pp
in time
dim.
p
8853

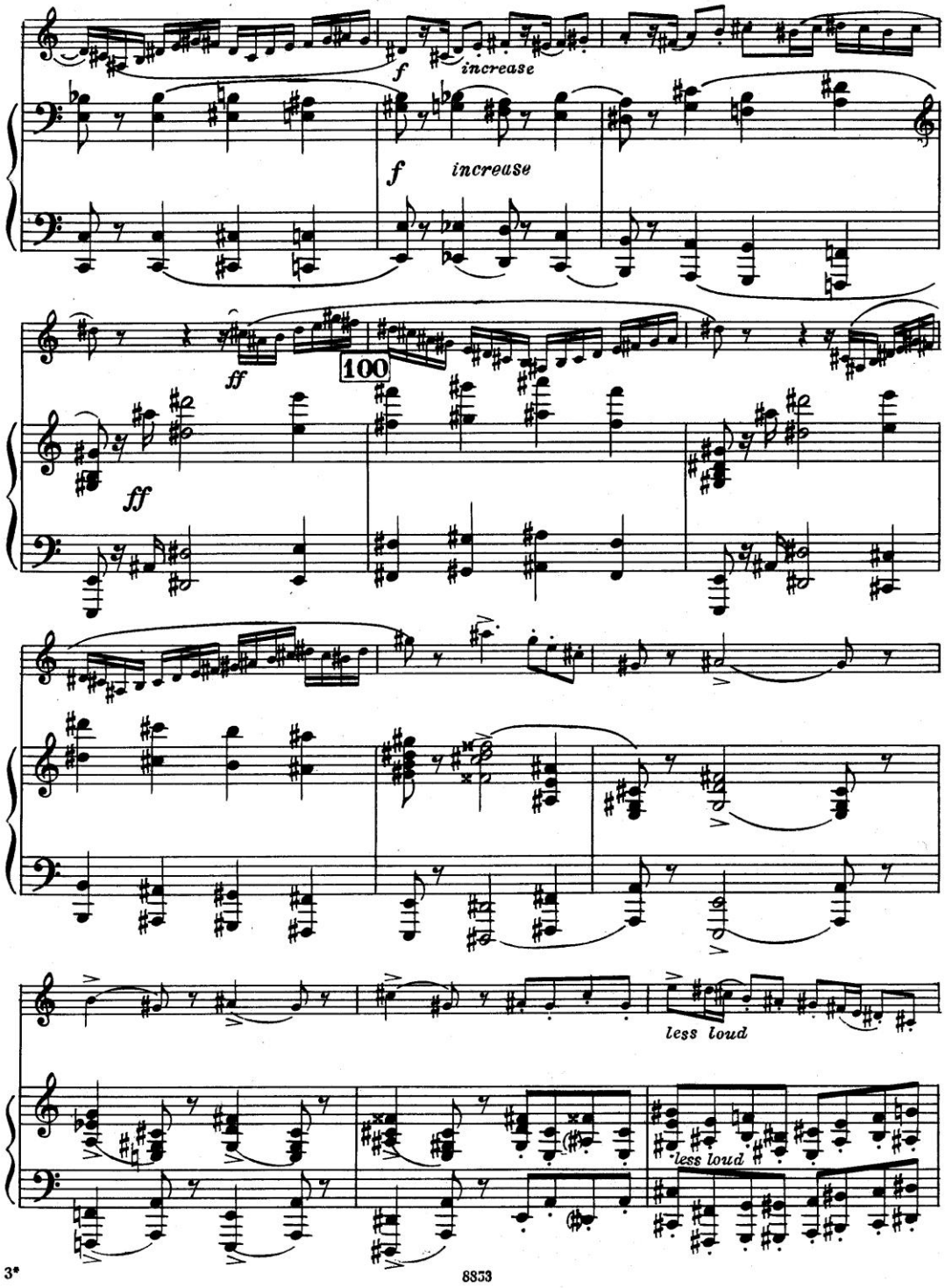


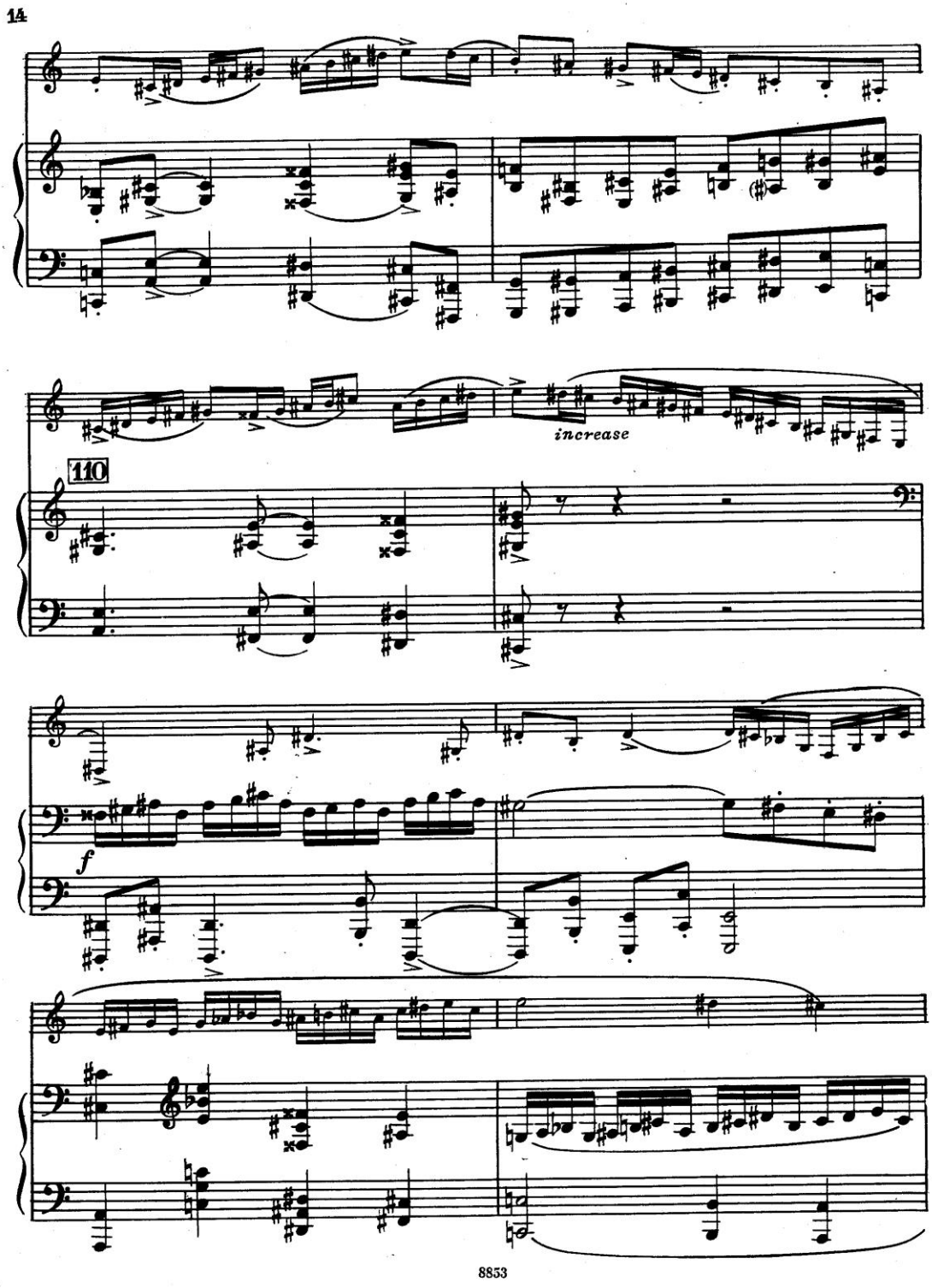
8853

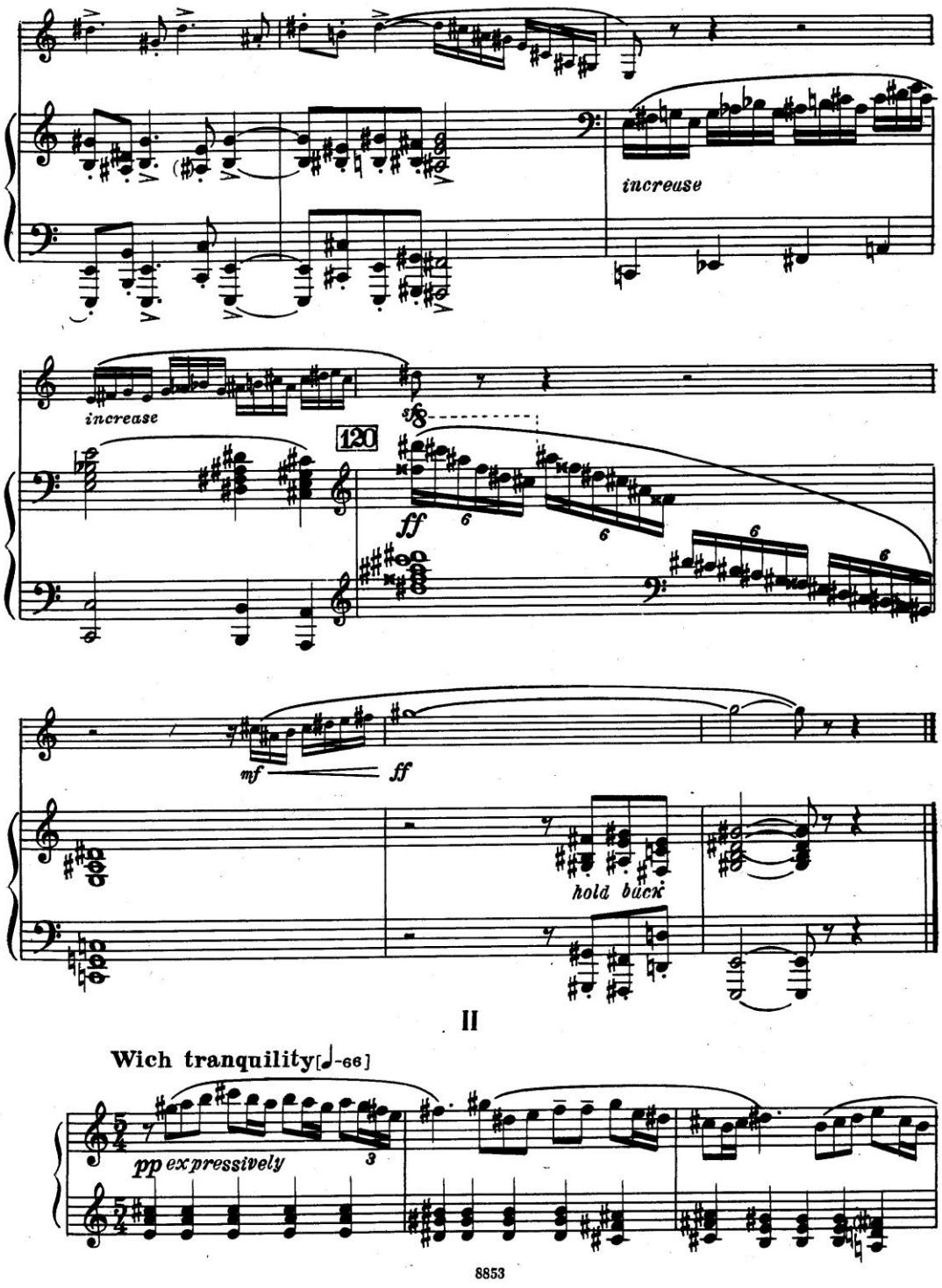

10
increase
increase
70
dim.
retard.
dim.
pp
in time - a shade slower
pp
Ped.
Ped.
Ped.
sim.
p
p
8853


increase gradually and regain original pace
80
increase gradually and regain original pace
f
f
dim.
dim.
retard.


12
p
in time
pp
wf
90
mp
p
increase gradually
increase gradually
8853


f
increase
f
increase
ff
100
ff
less loud
less loud

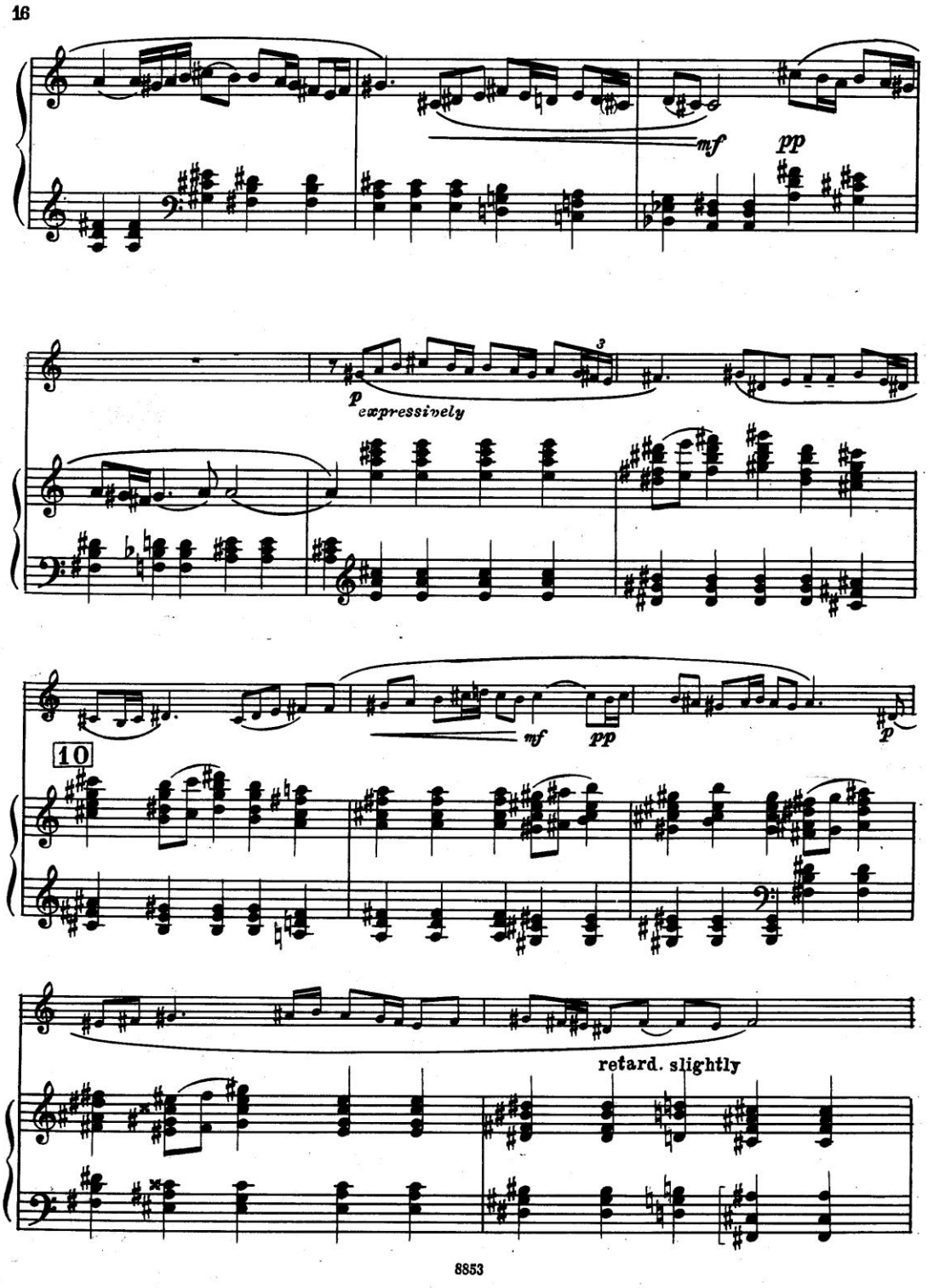

14
increase
110
f
8853

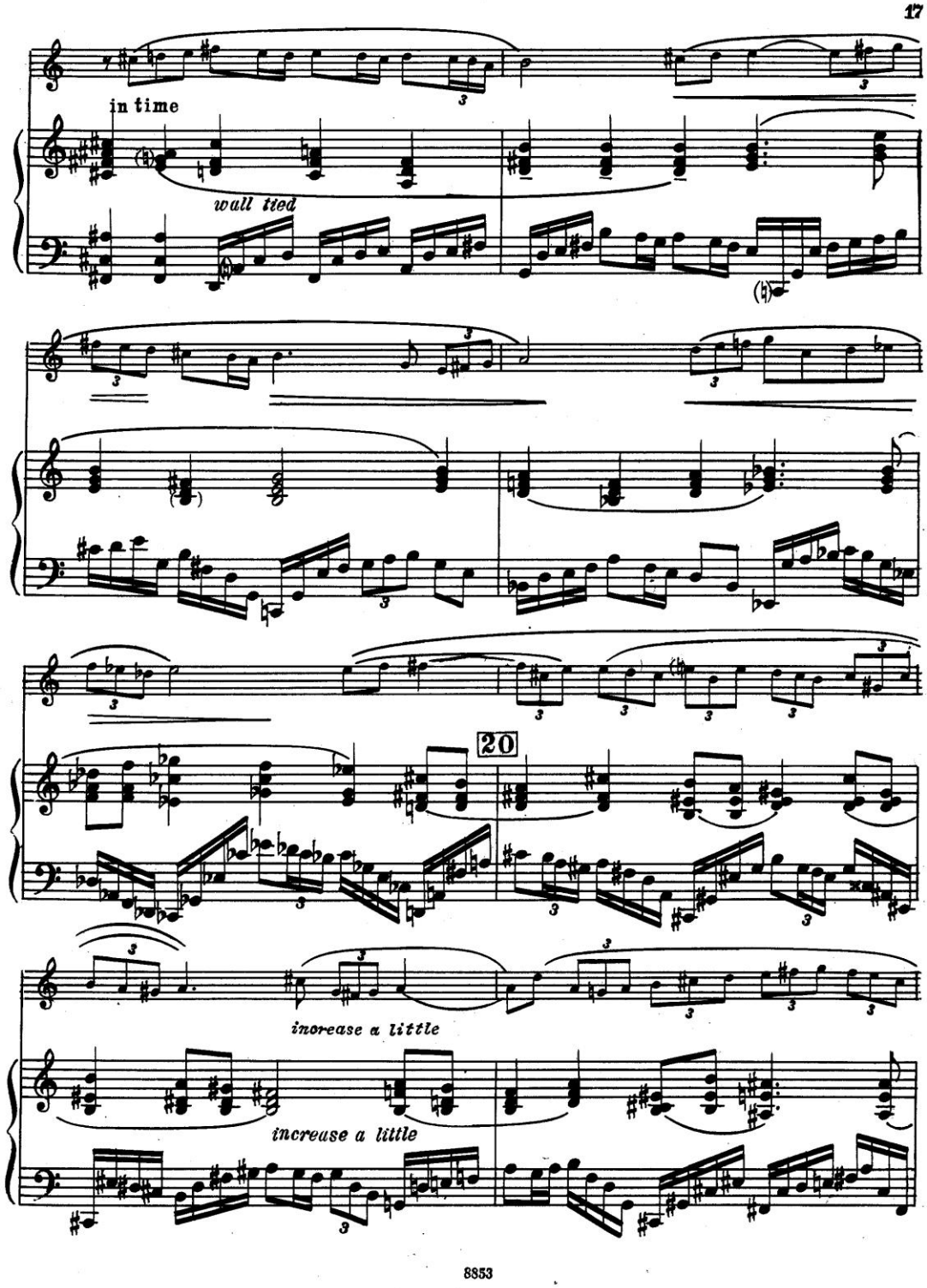


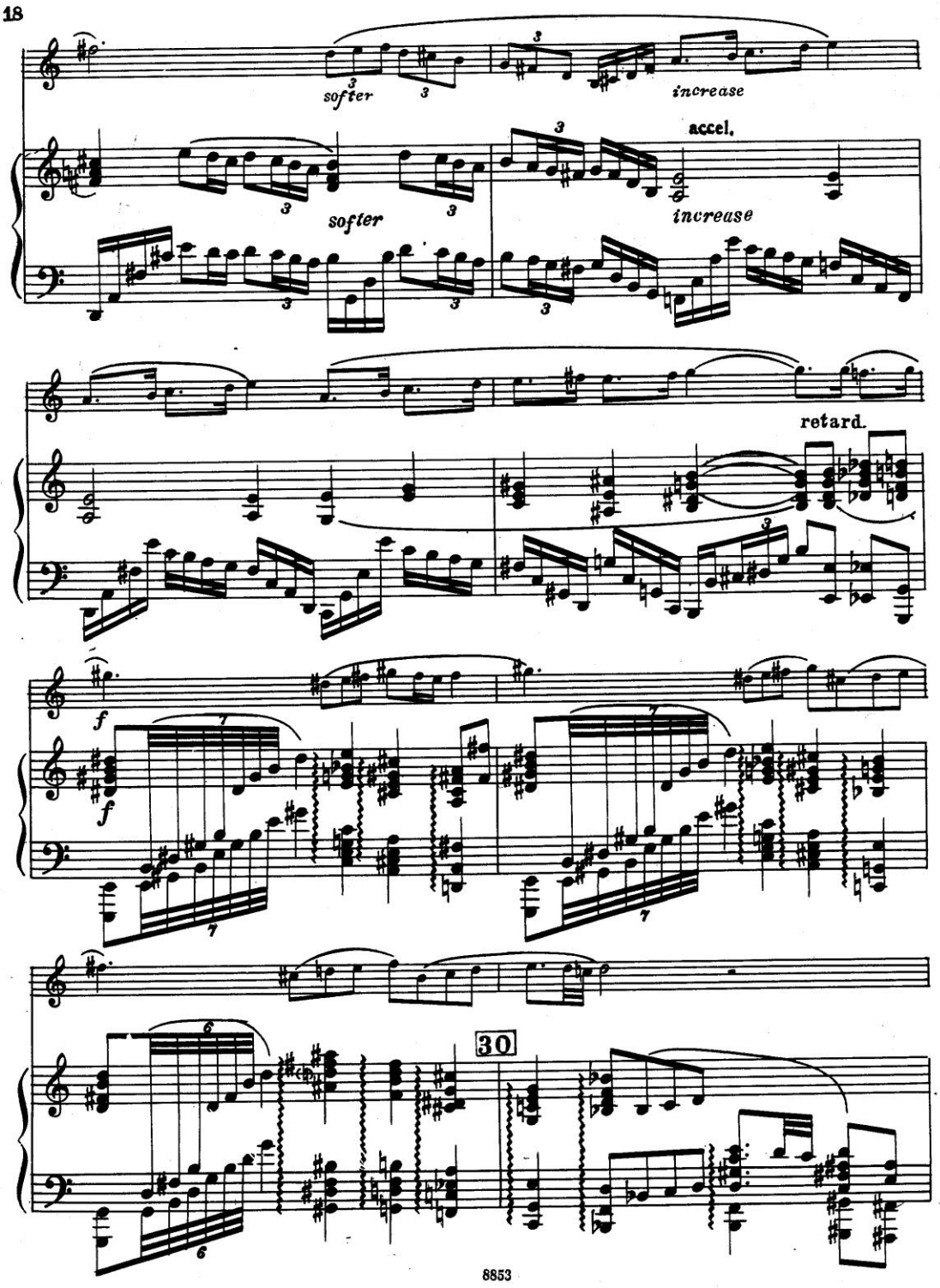
II

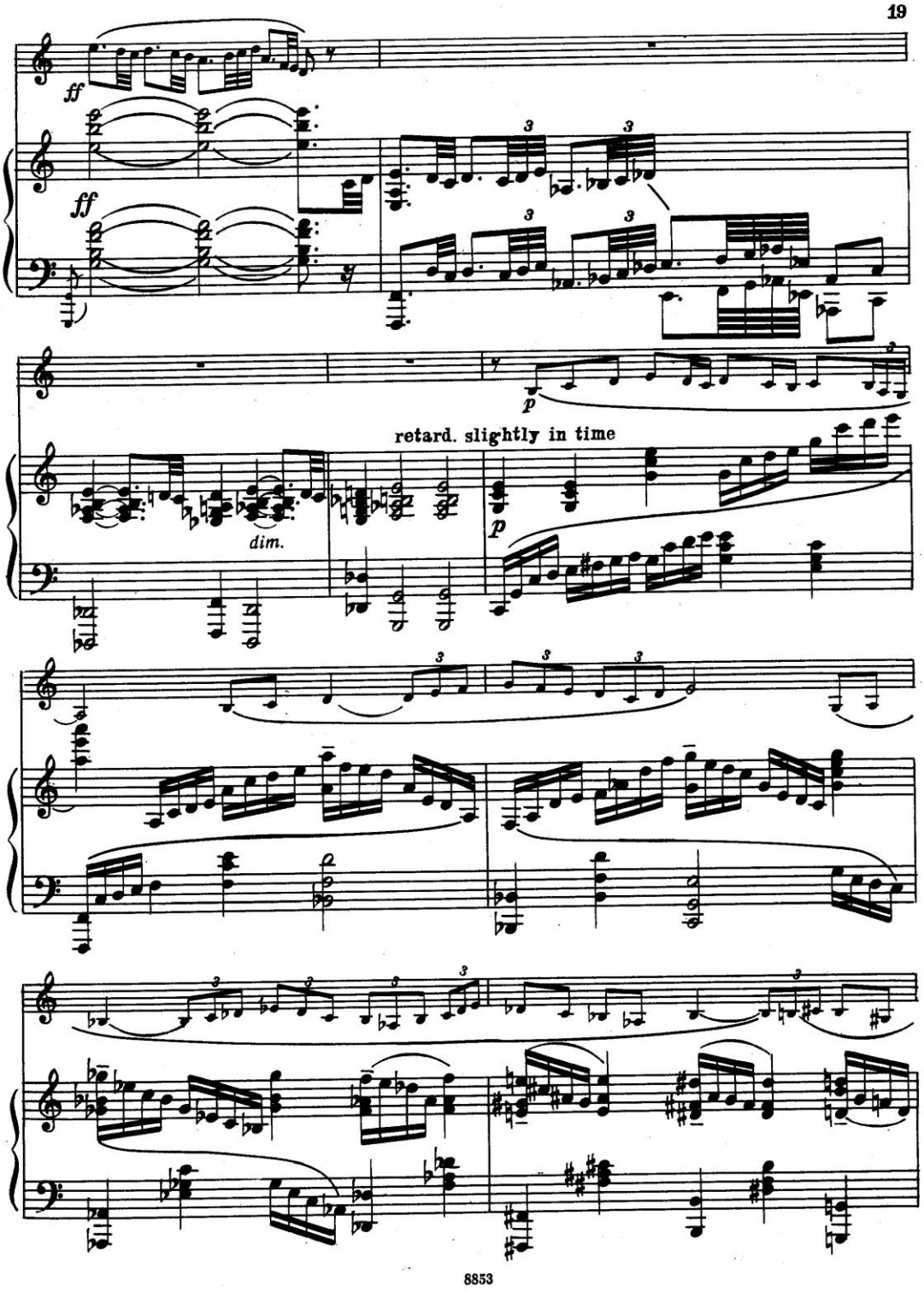
Wich tranquility[♩-66]

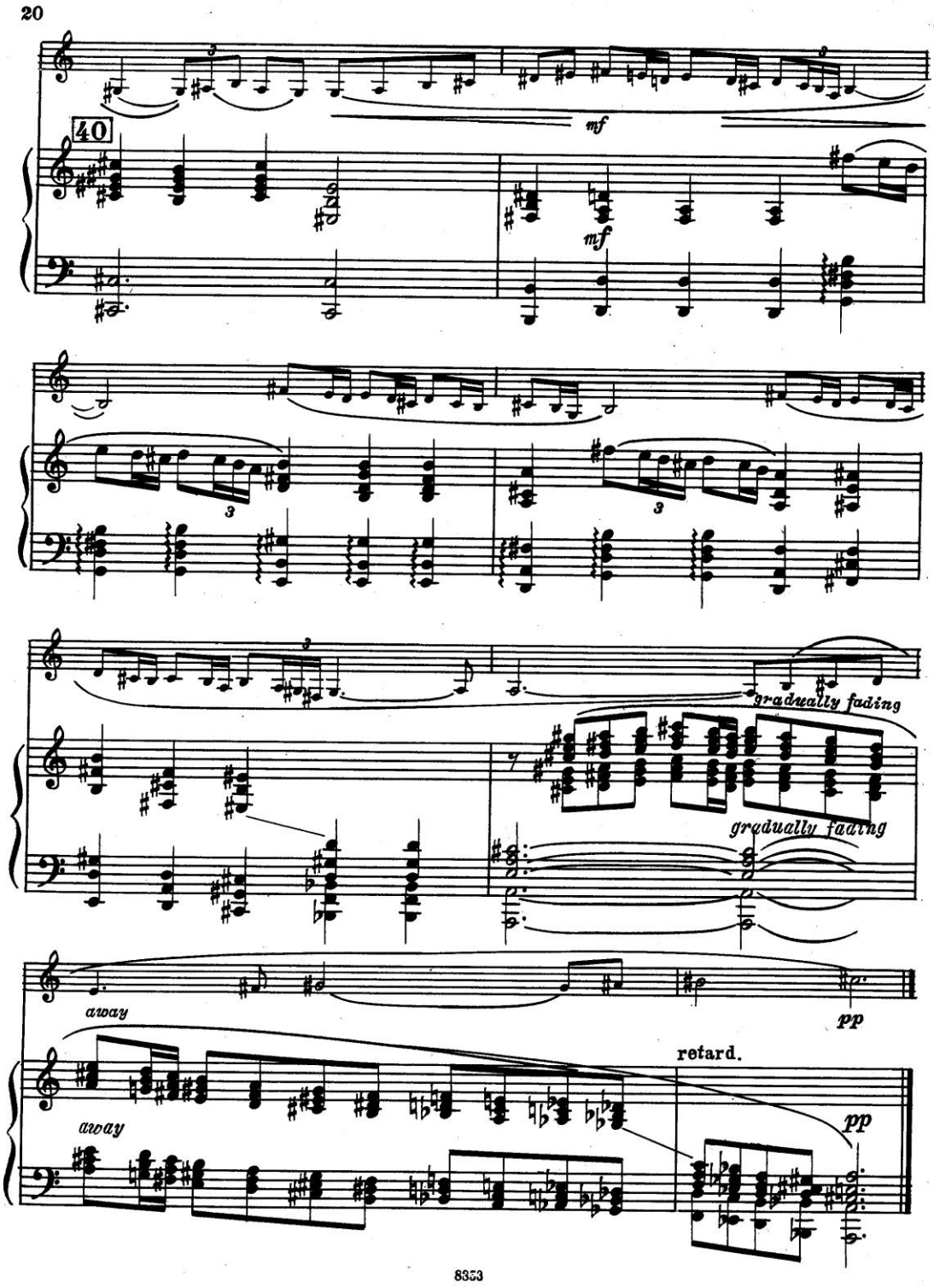
8853


16
mf
pp
p
expressively
mf
pp
p
10
retard. slightly
8853

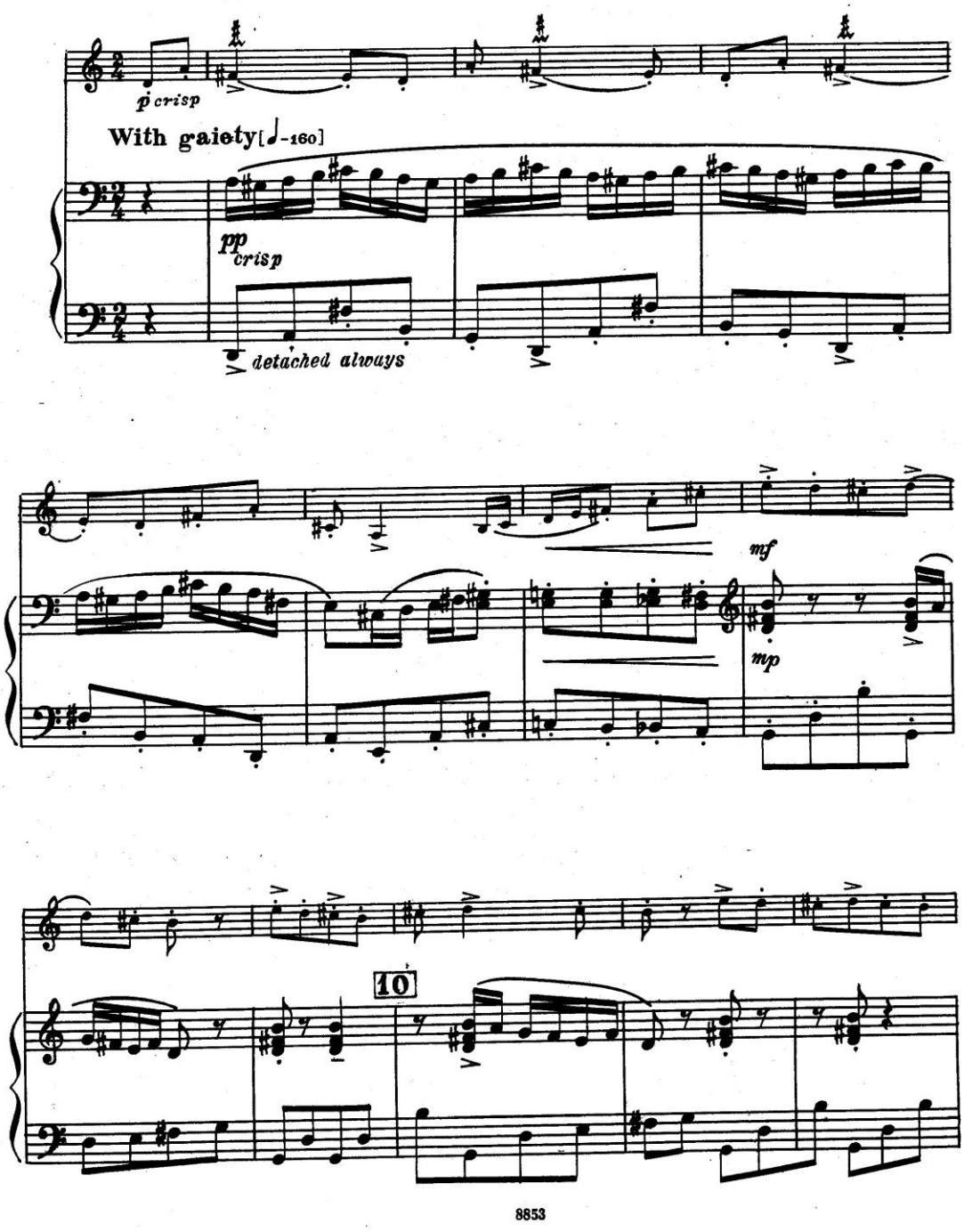

in time
wall tied
20
increase a little
increase a little


18
softer
increase
accel.
softer
increase
retard.
f
f
30
8853

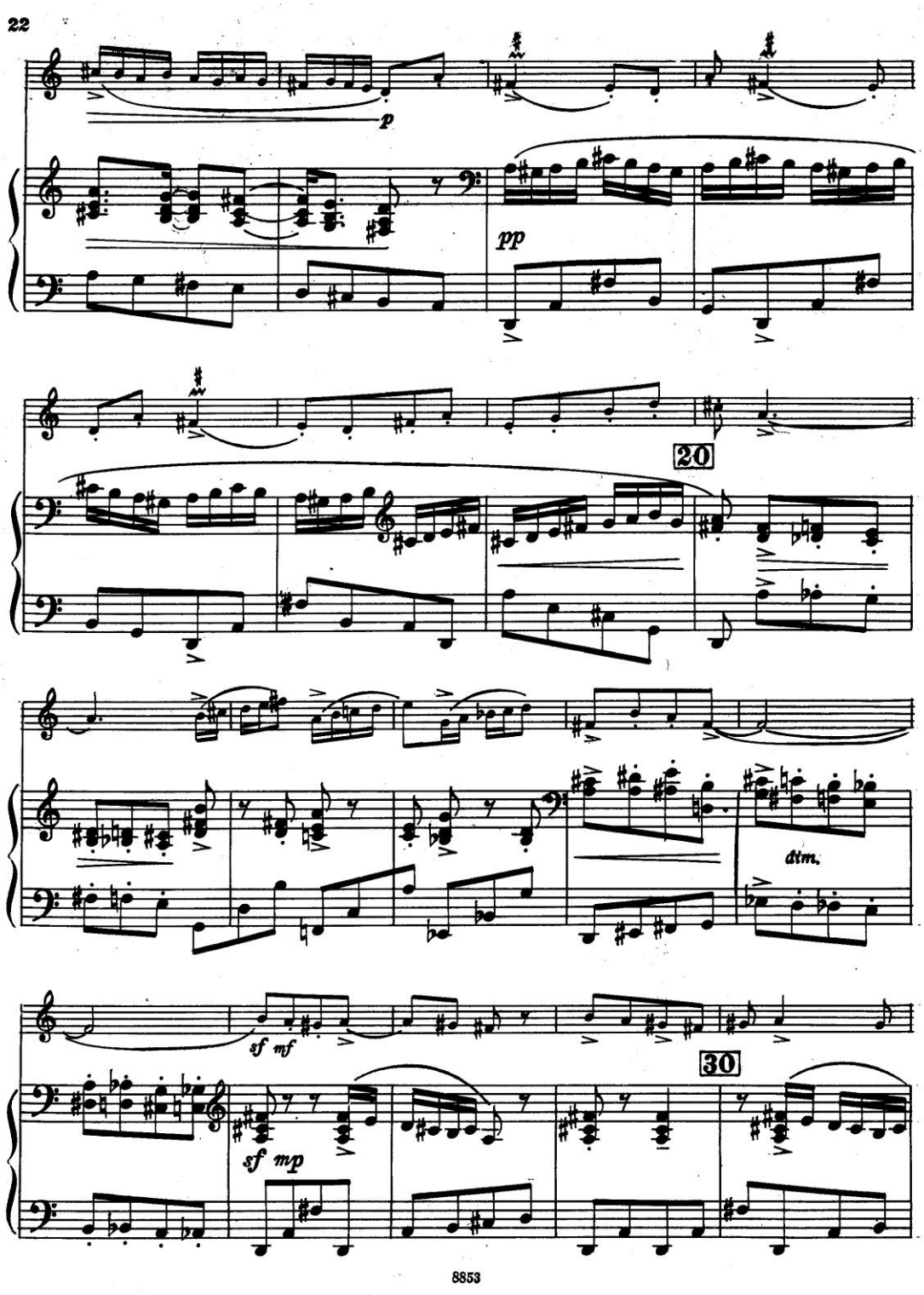

ff
ff
p
retard. slightly in time
dim.
p
8853

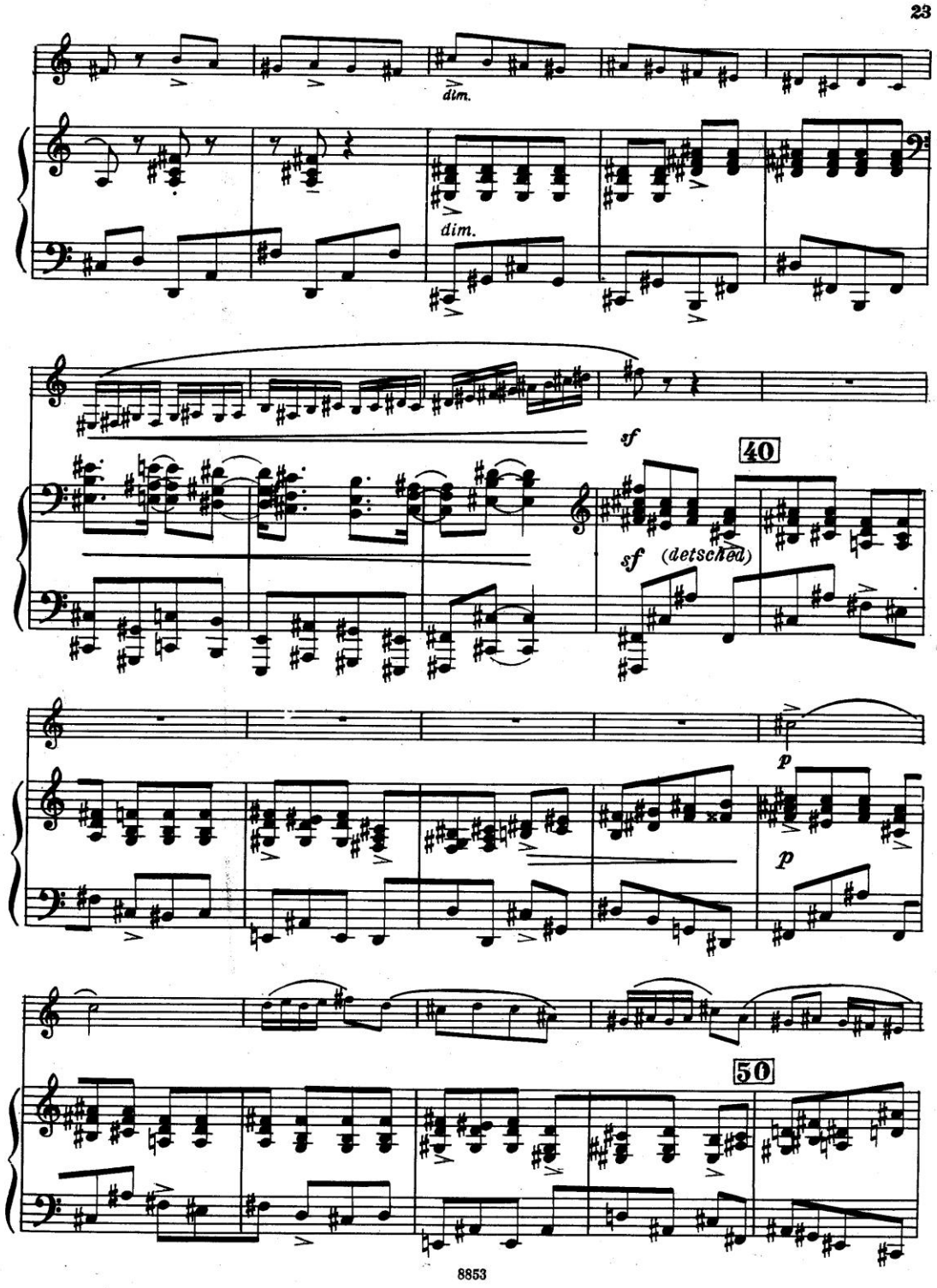

20
40
mf
mf
gradually fading
gradually fading
away
pp
retard.
away
pp
8353

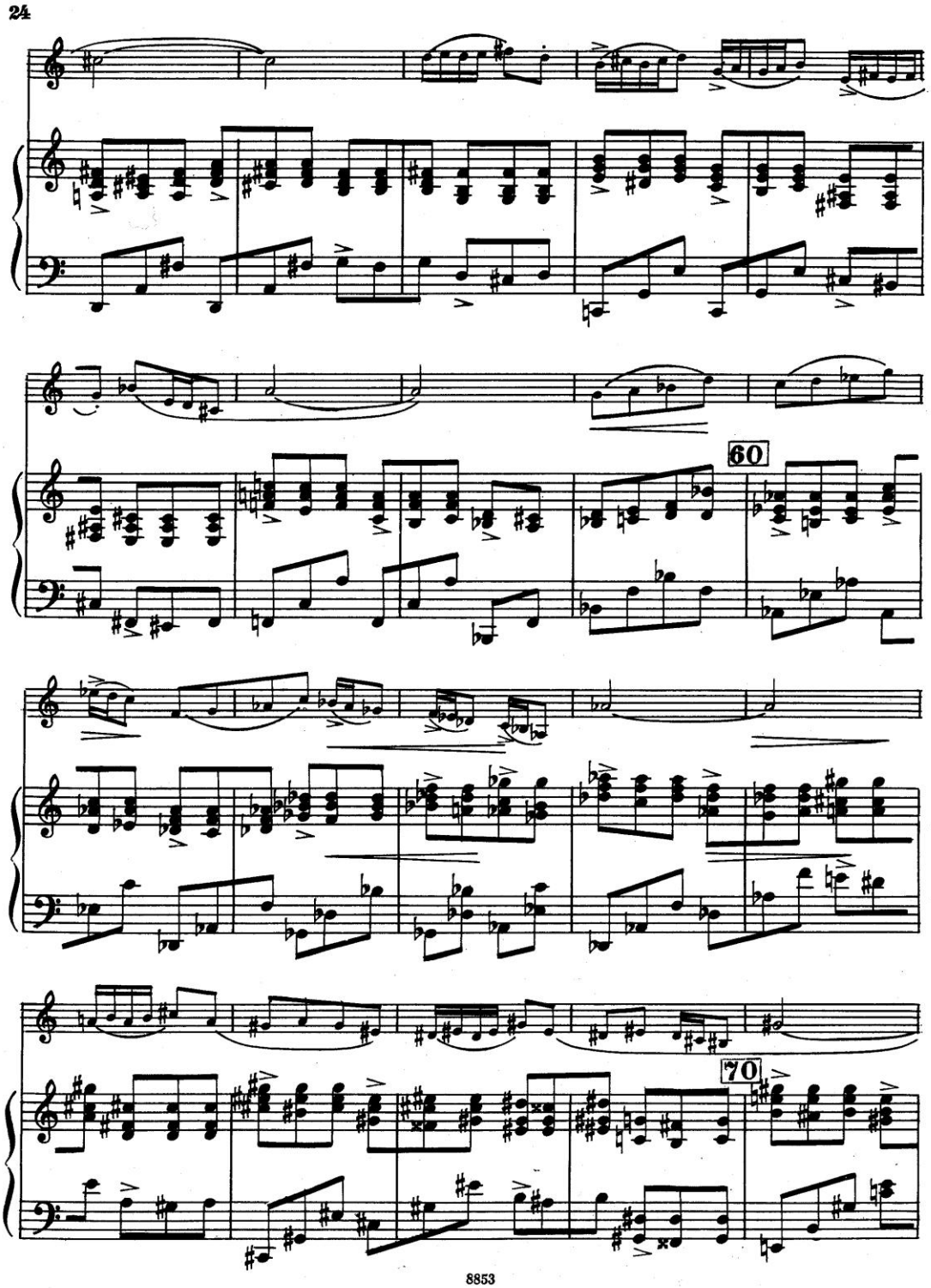
III

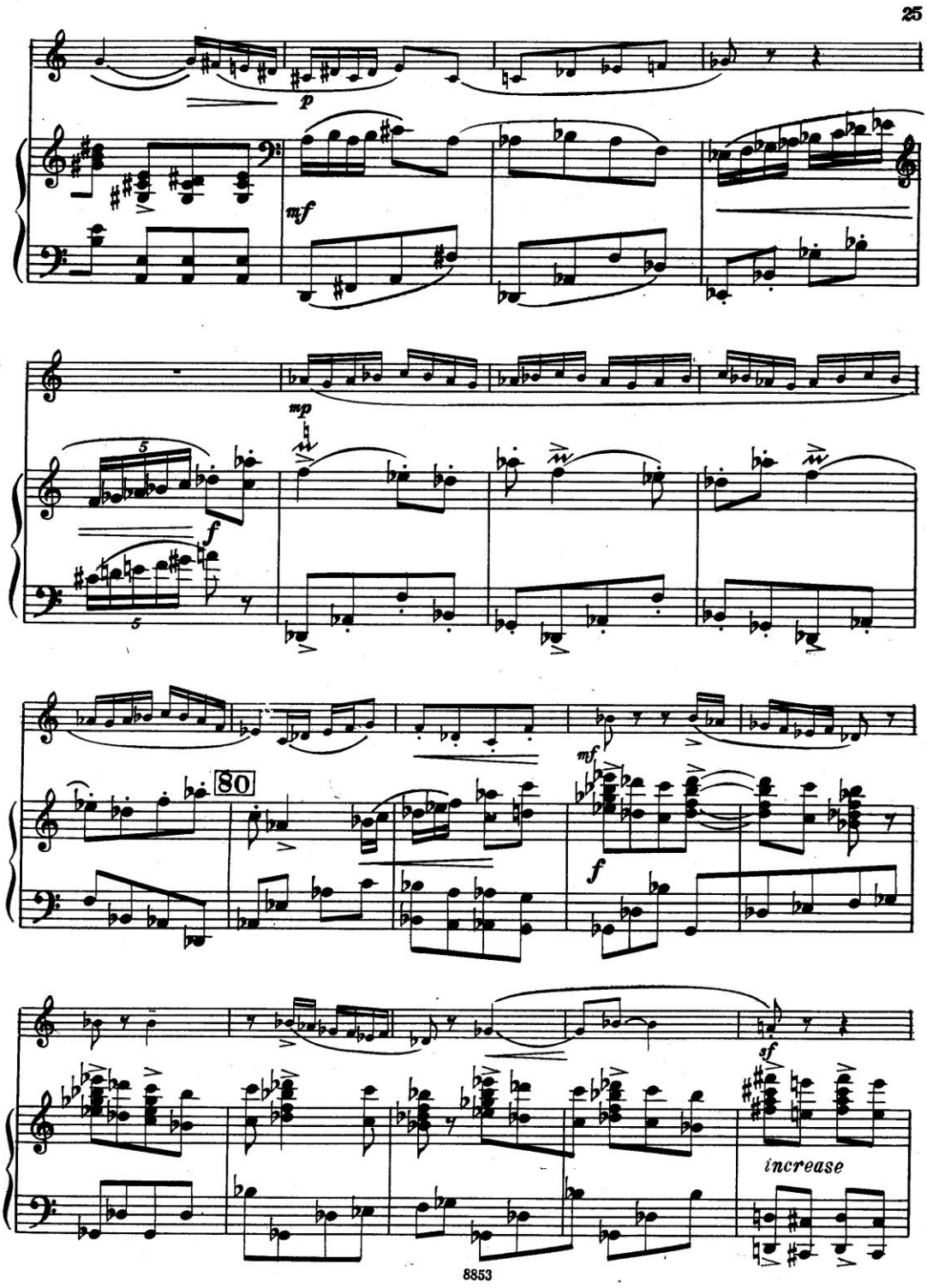


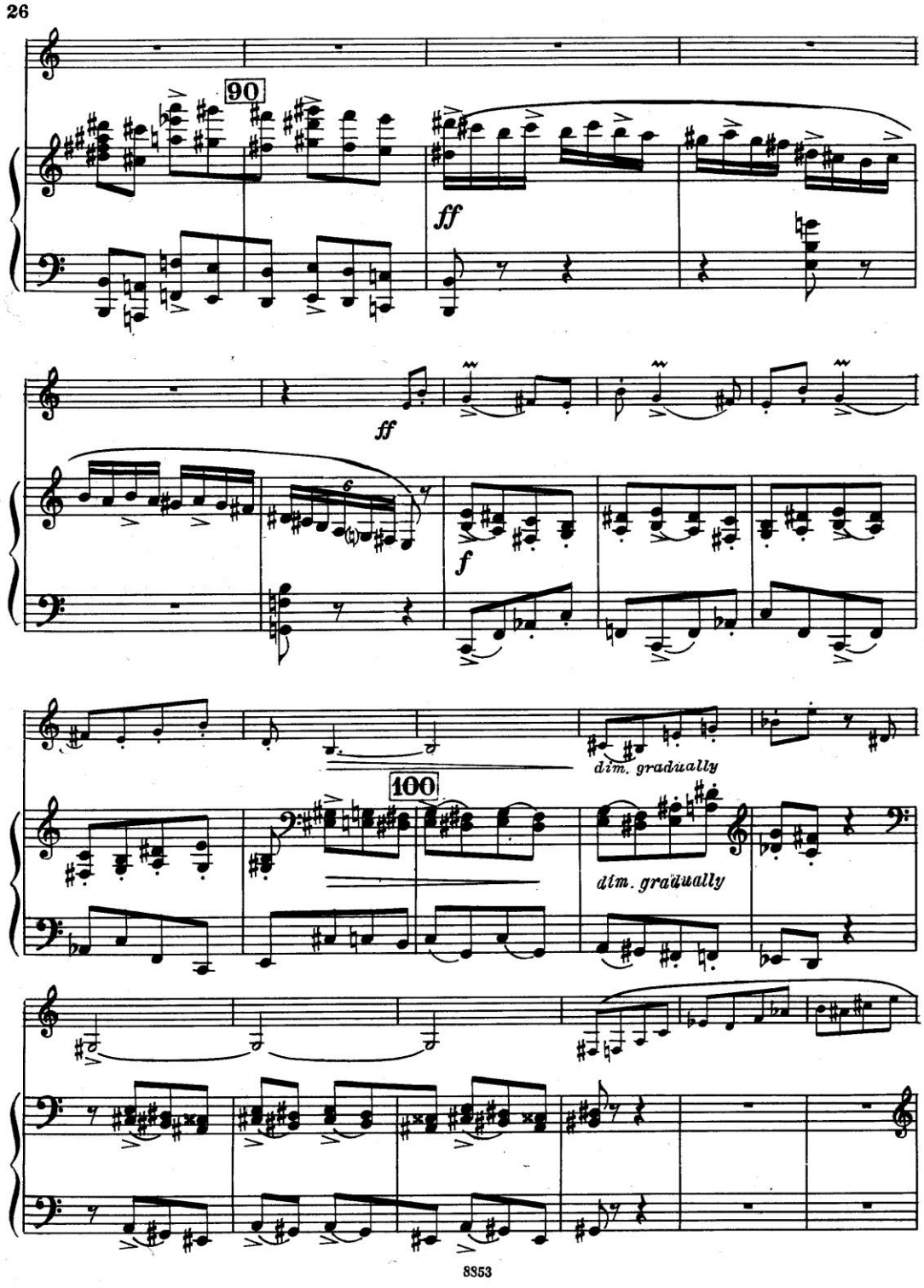
8853

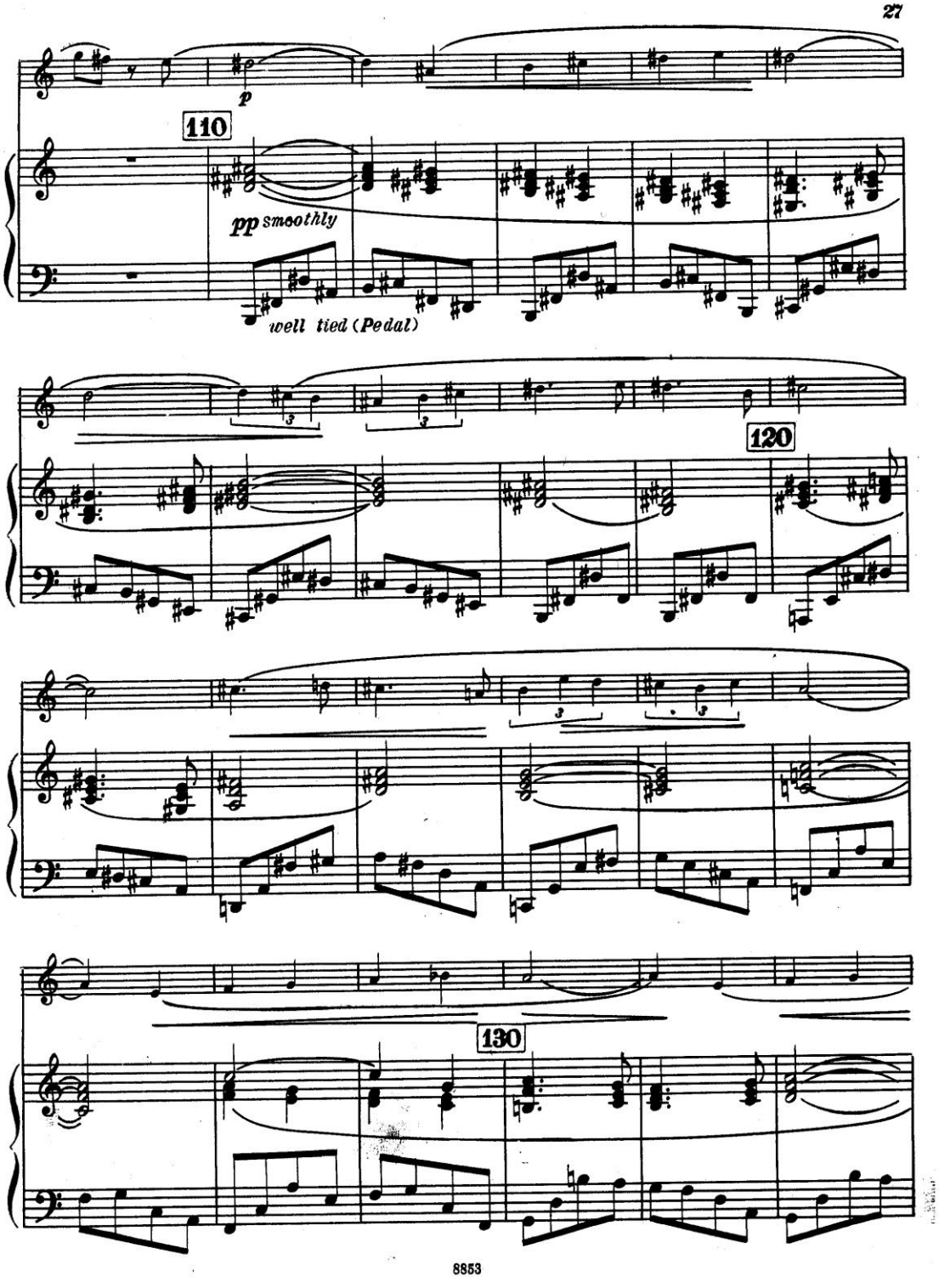

22
p
pp
20
dim.
sf mf
30
sf mp
8853

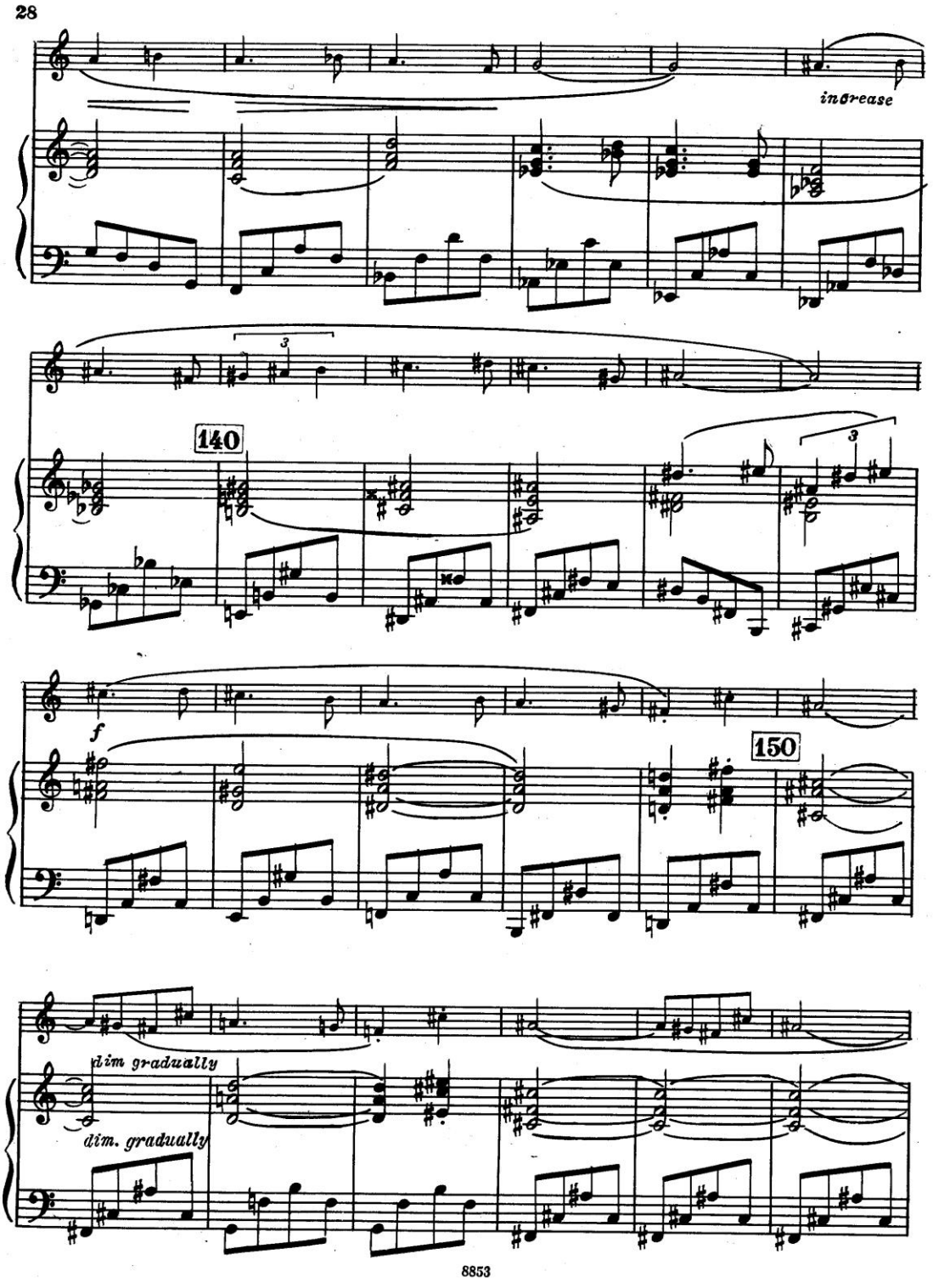

dim.
dim.
sf
40
sf (detsched)
p
p
50

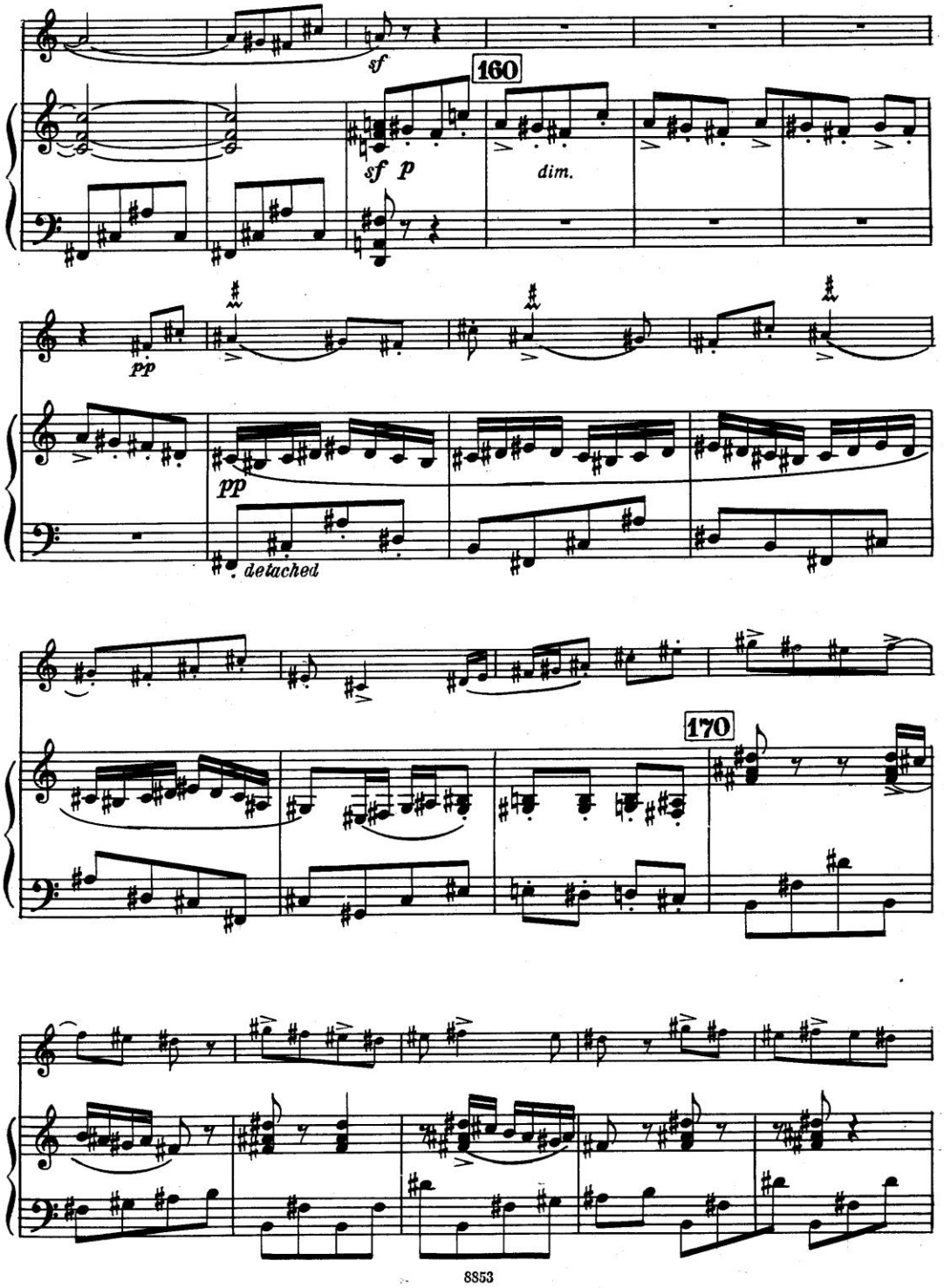

24
60
70
8853

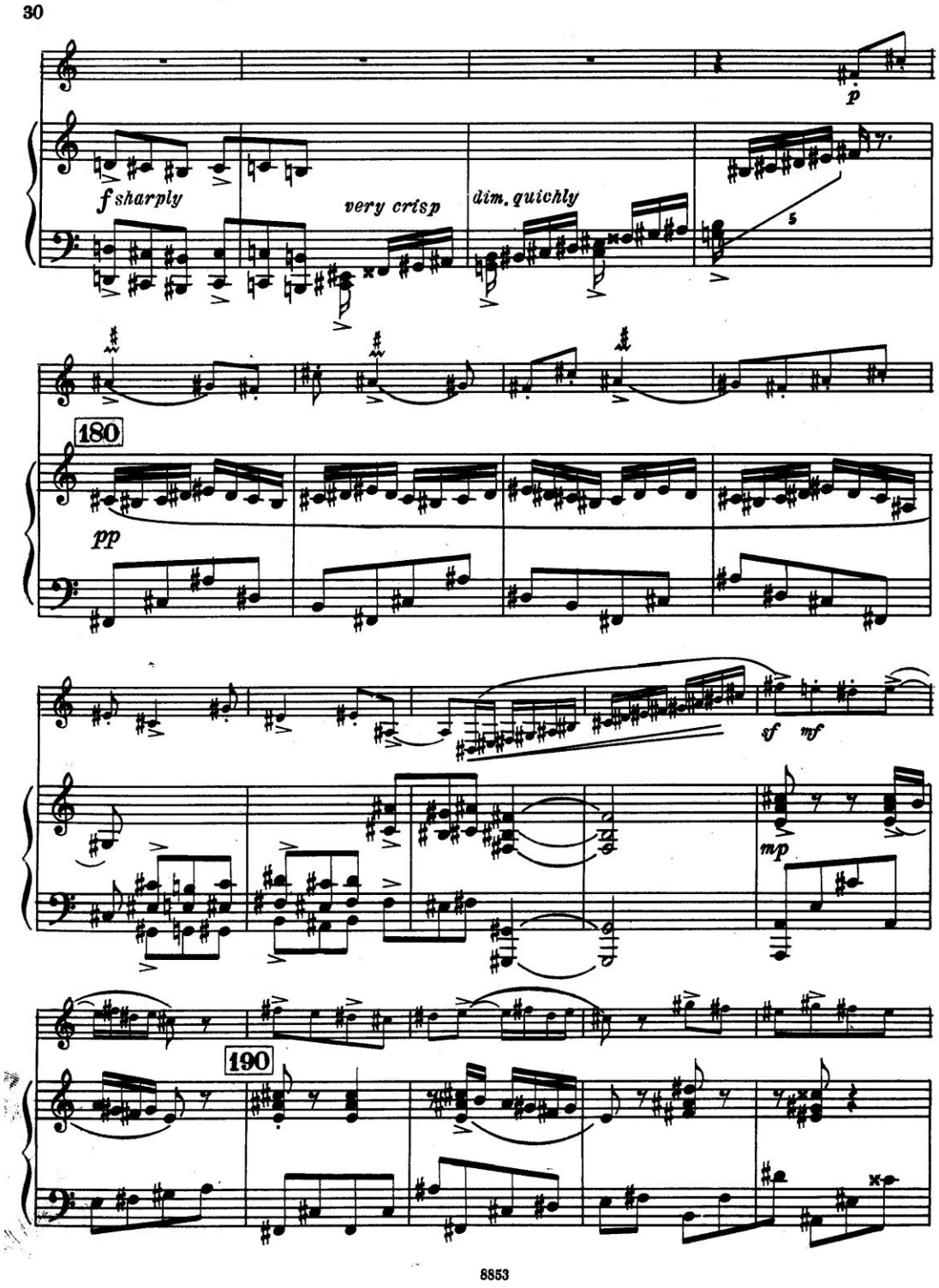

p
mf
mp
f
80
mf
f
sf
increase
8853

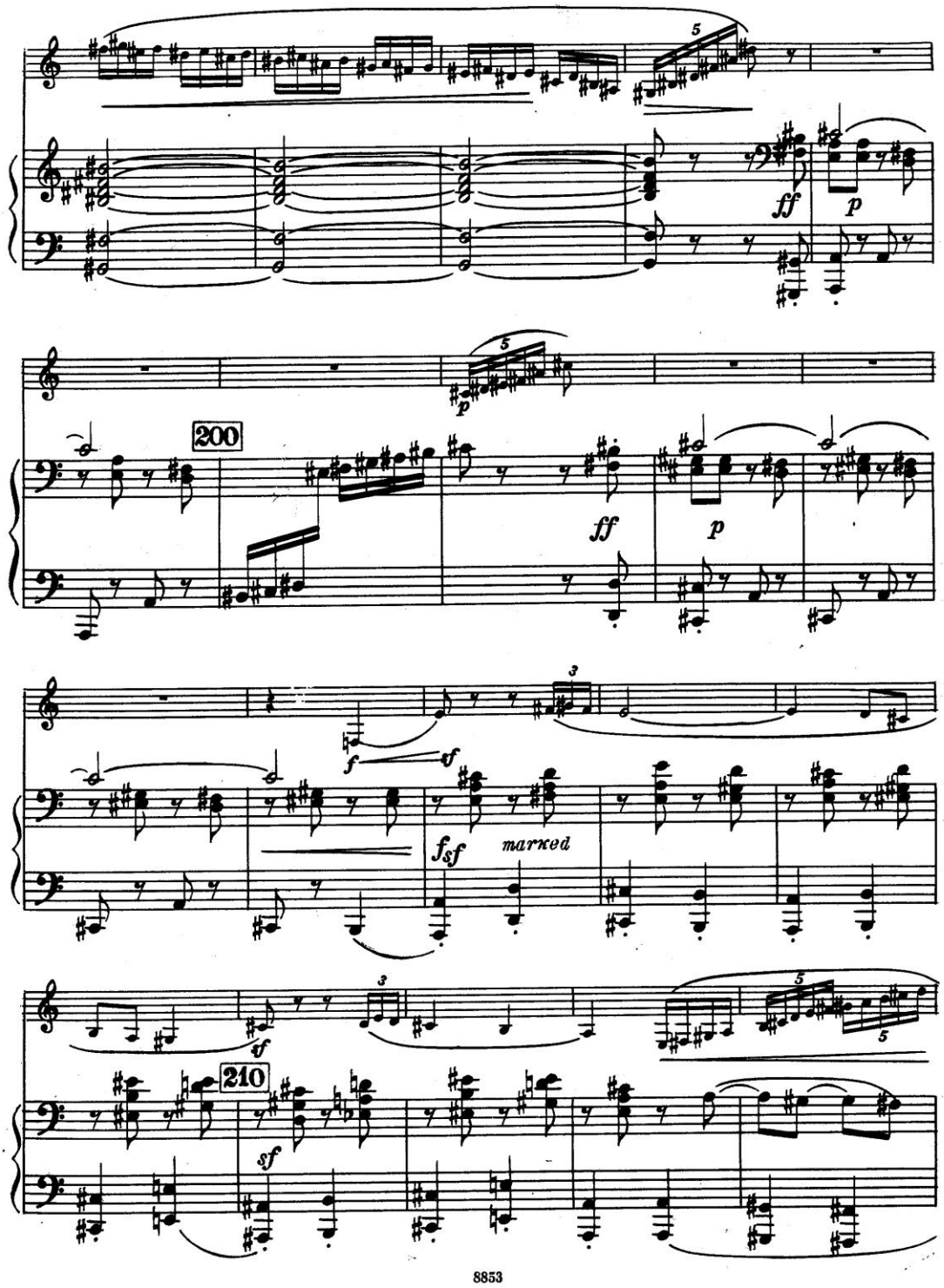

26
90
ff
ff
f
dim. gradually
100
dim. gradually
8853

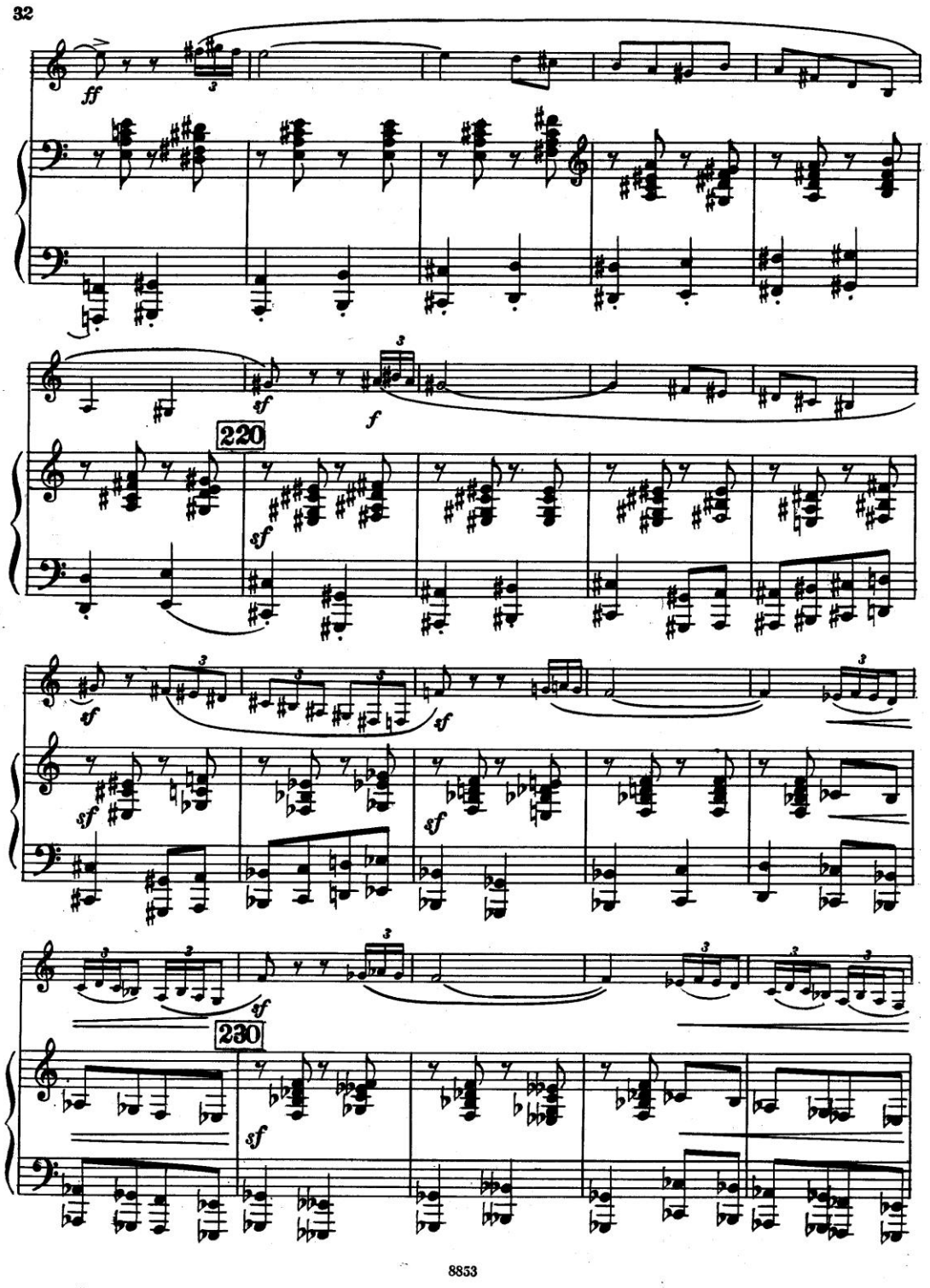

p
110
pp smoothly
well tied (Pedal)
120
130

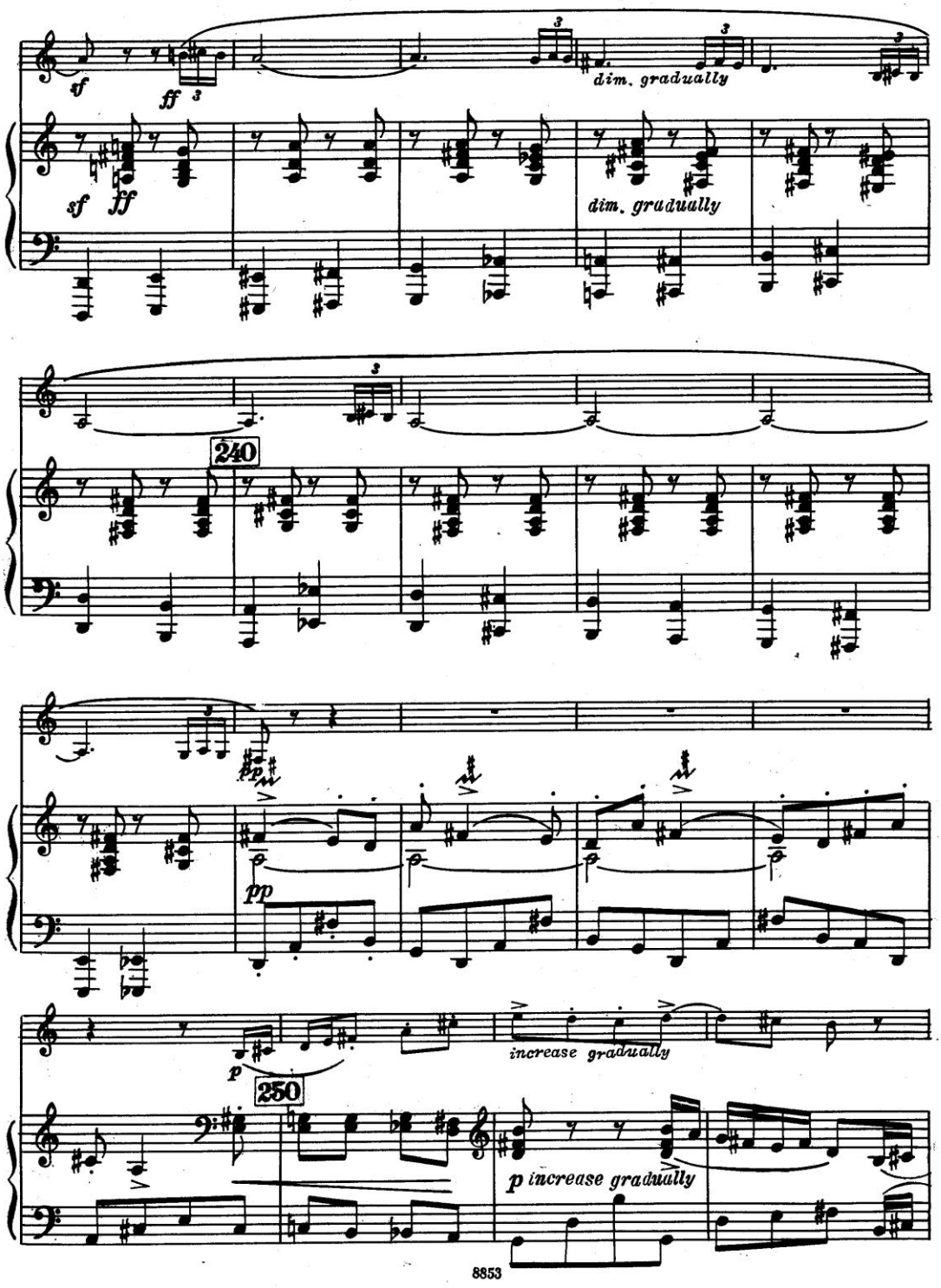

28
increase
140
150
f
dim gradually
dim. gradually
8853

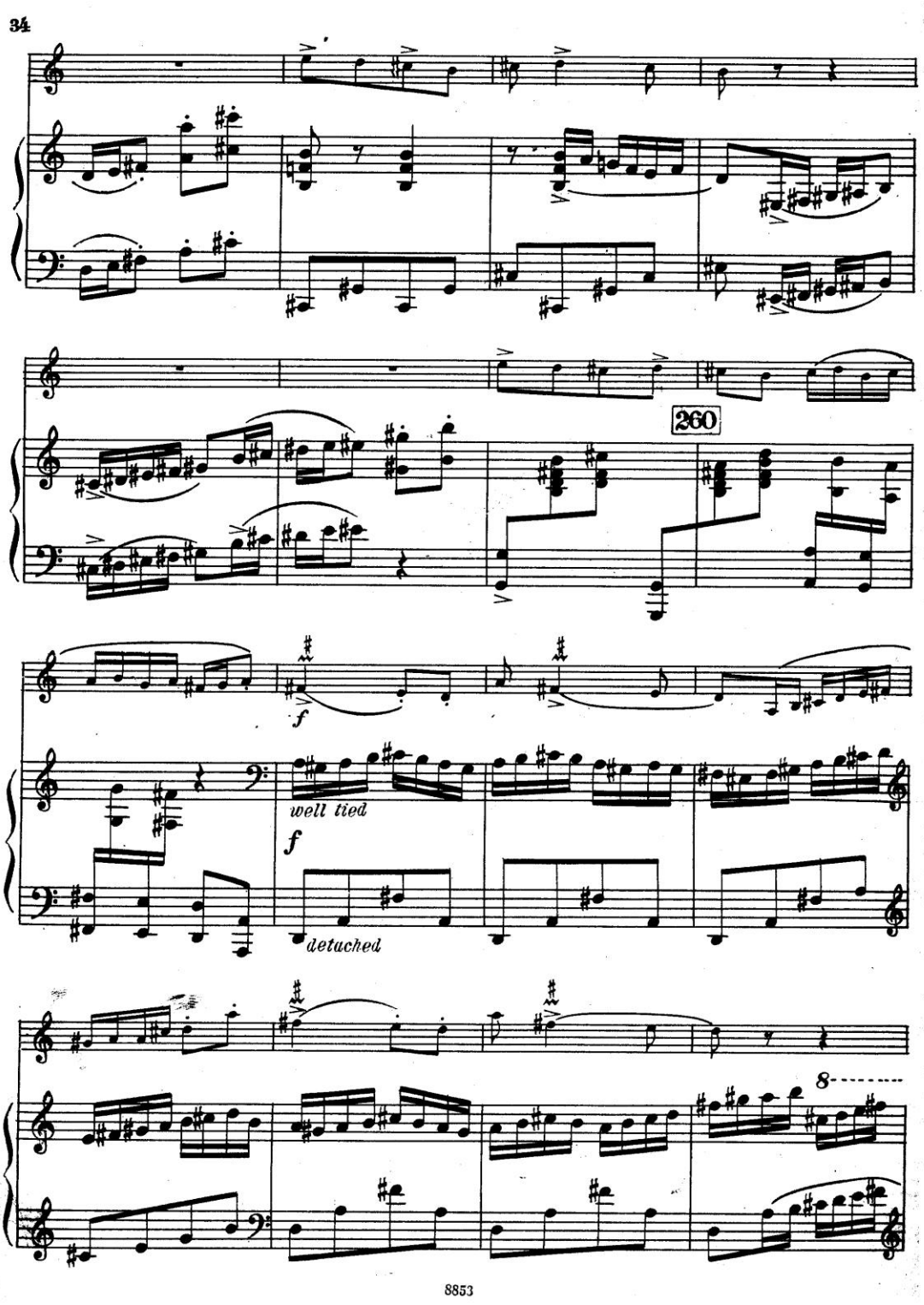

sf
160
sf p
dim.
pp
pp
detached
170

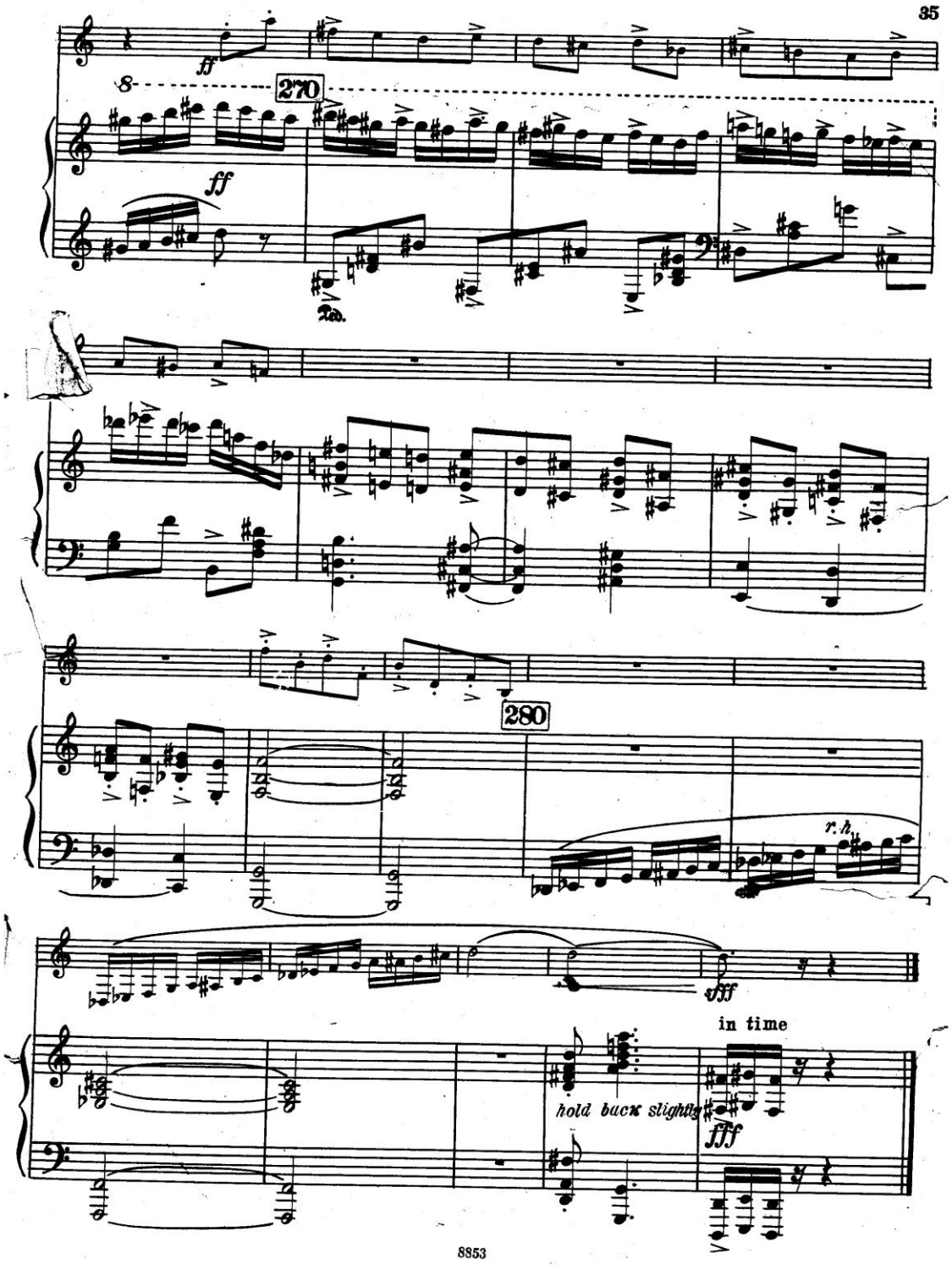

30
p
f sharply
very crisp
dim. quickly
5
180
pp
sf
mf
mp
190
8853


200
ff
p
f
sf
marked
210
sf


32
ff
sf
f
220
sf
sf
sf
sf
230
sf
8853


sf
ff
dim. gradually
sf
ff
dim. gradually
240
pp
p
increase gradually
250
p increase gradually
8853


34
260
f
well tied
f
detached
8
8853


ff
8
270
ff
280
r.h.
fff
in time
hold back slightly
fff

Саксофон альт Ми♭

СОНАТА

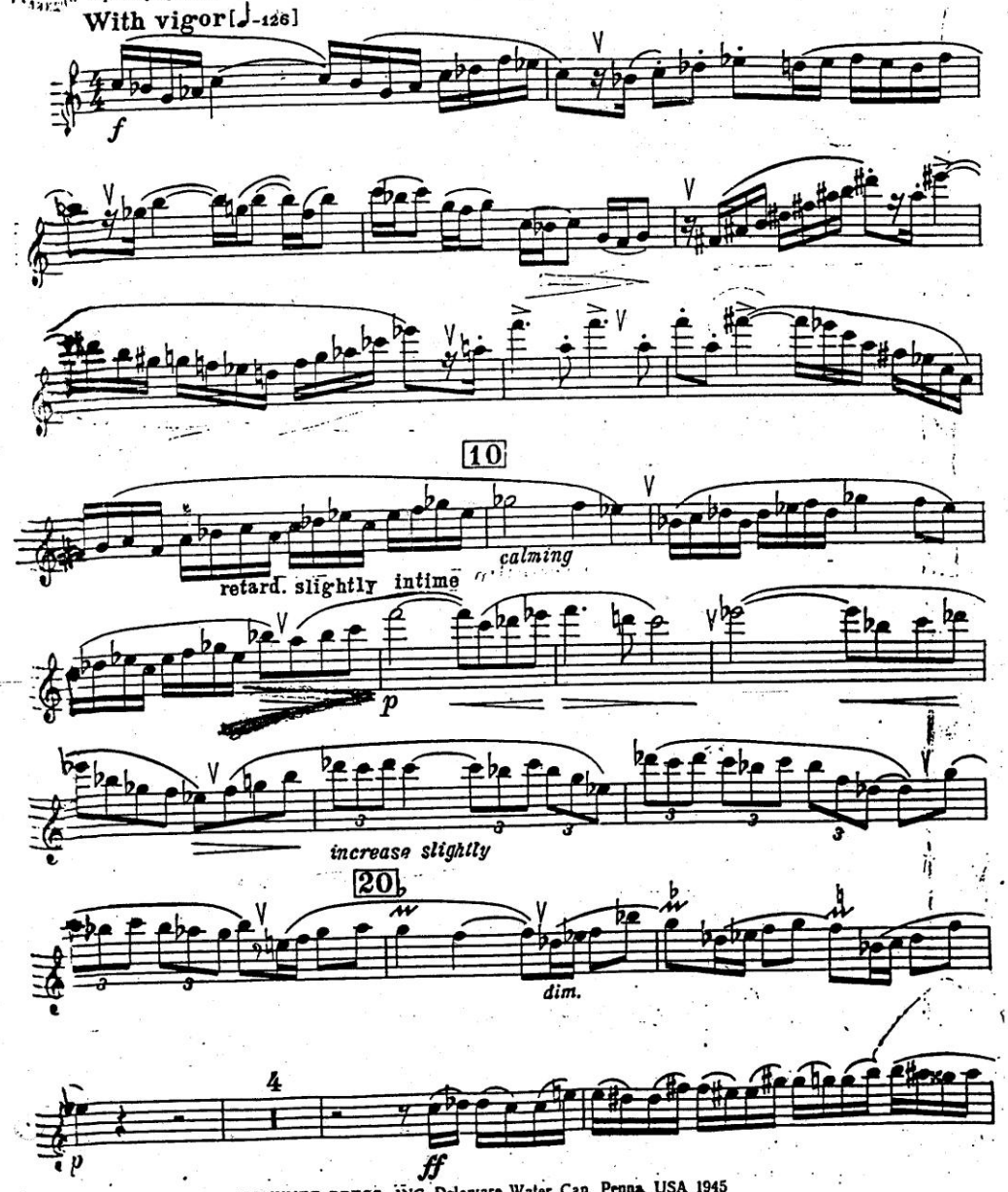
Соч. 19

Для саксофона альта Ми♭ и фортепиано

I

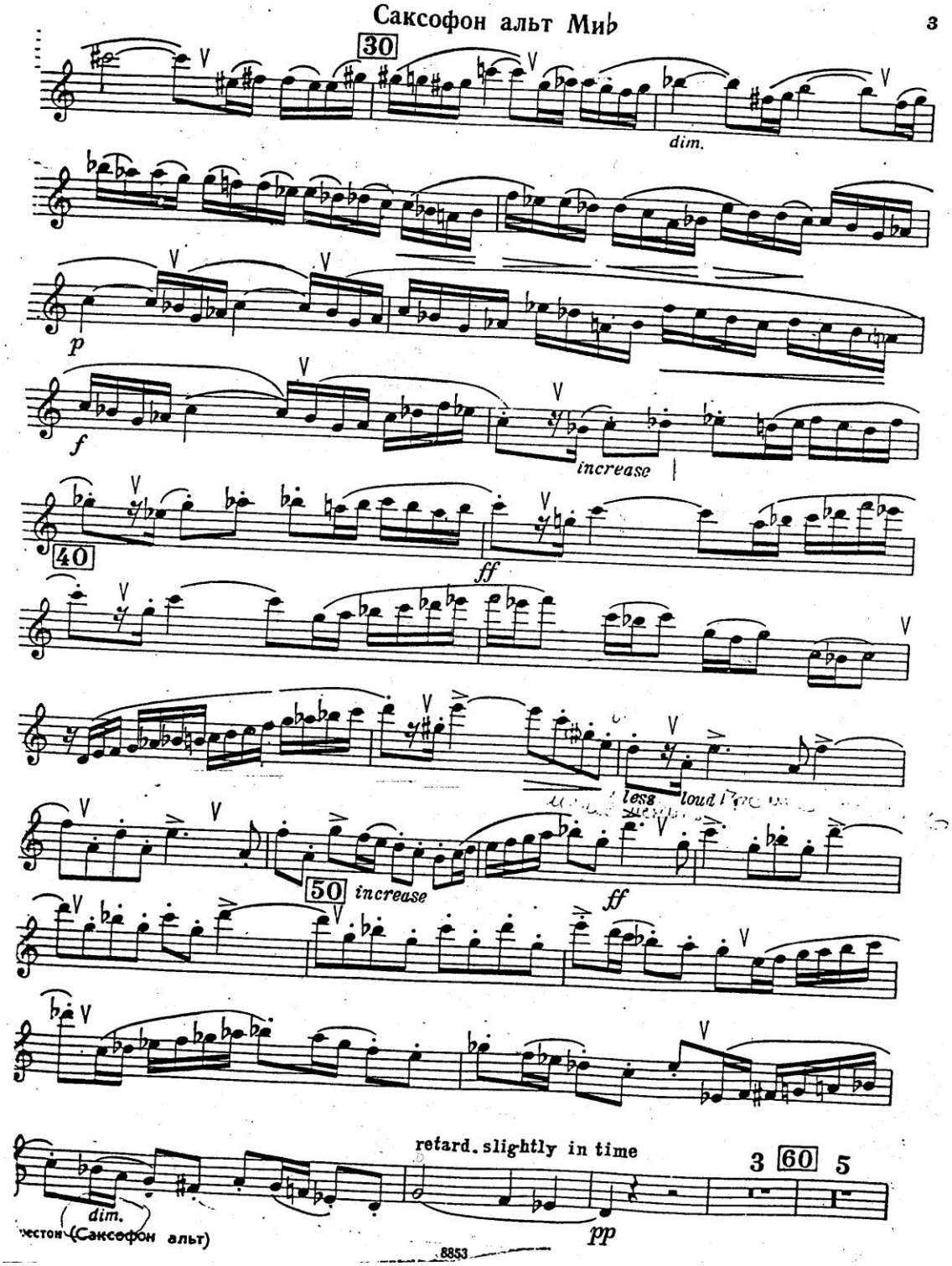
П. КРЕСТОН

Редакция Бр. Прорвича

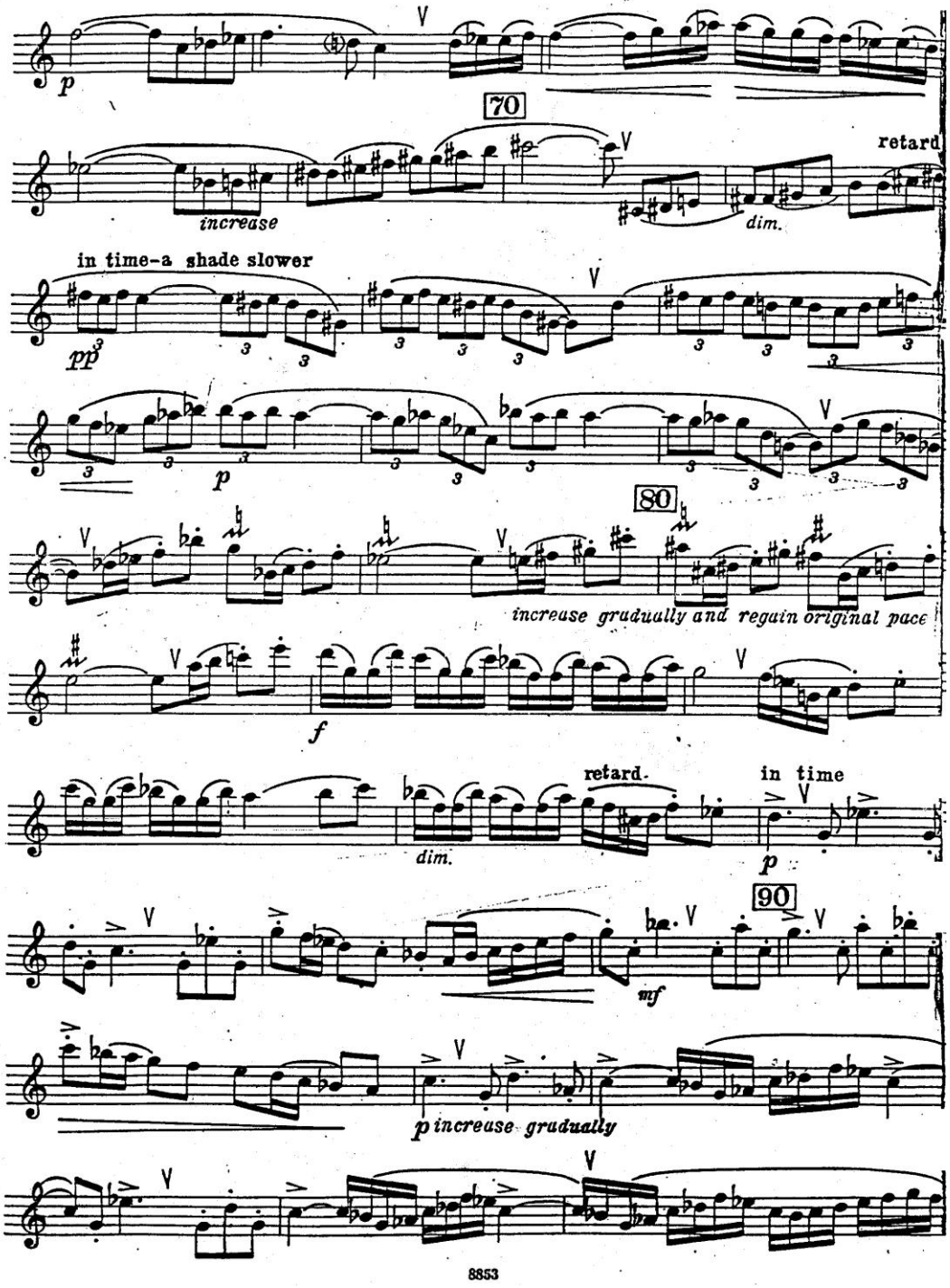


Печатается по изданию: SHAWNEE PRESS, INC. Delaware Water Cap, Penna. USA 1945

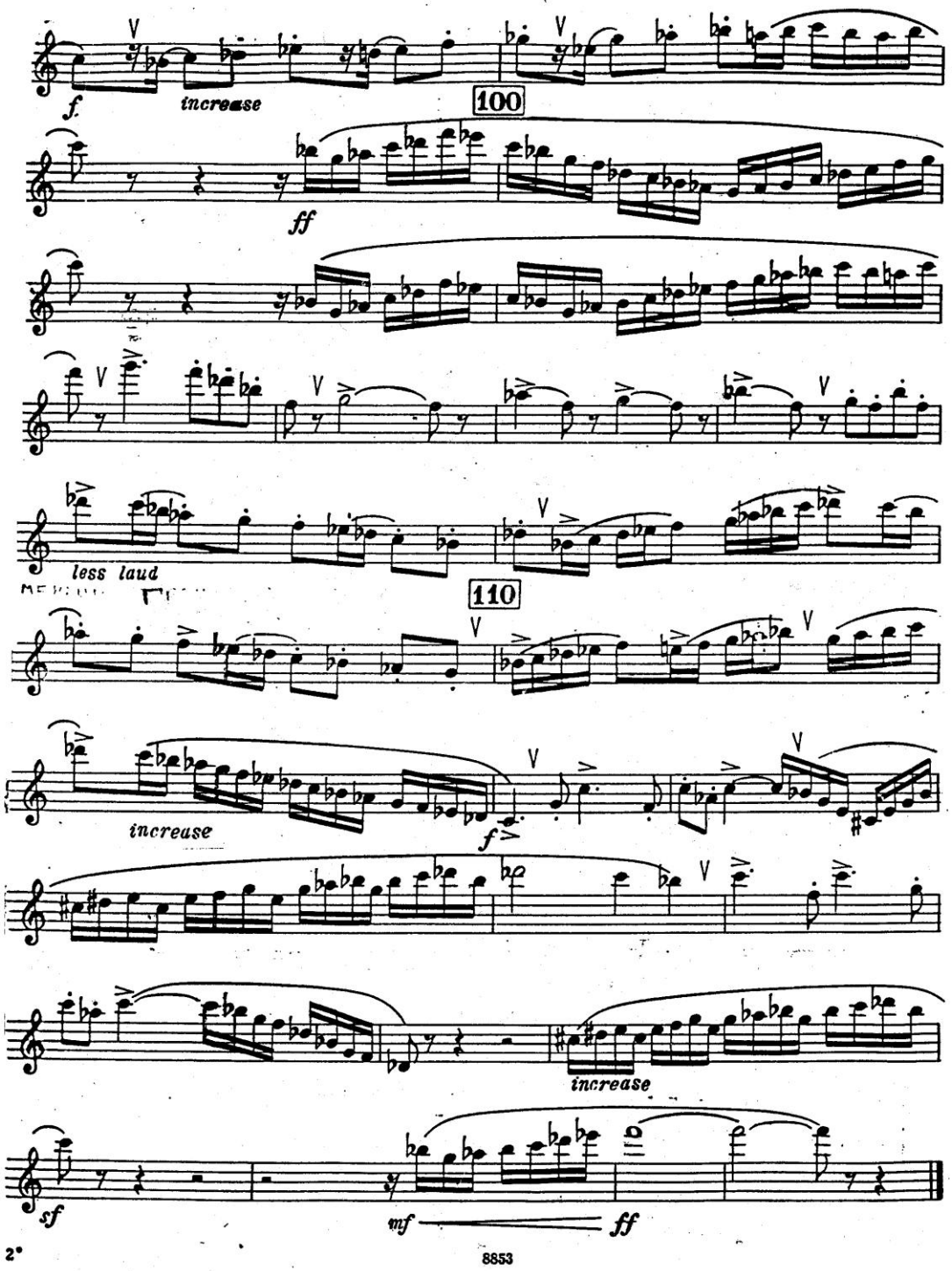
8853


30
dim.
p
f
increase
40
ff
less
loud
50
increase
ff
retard. slightly in time
3
60
5
dim.
pp
(Саксофон альт)
8853

Саксофон альт Mиь

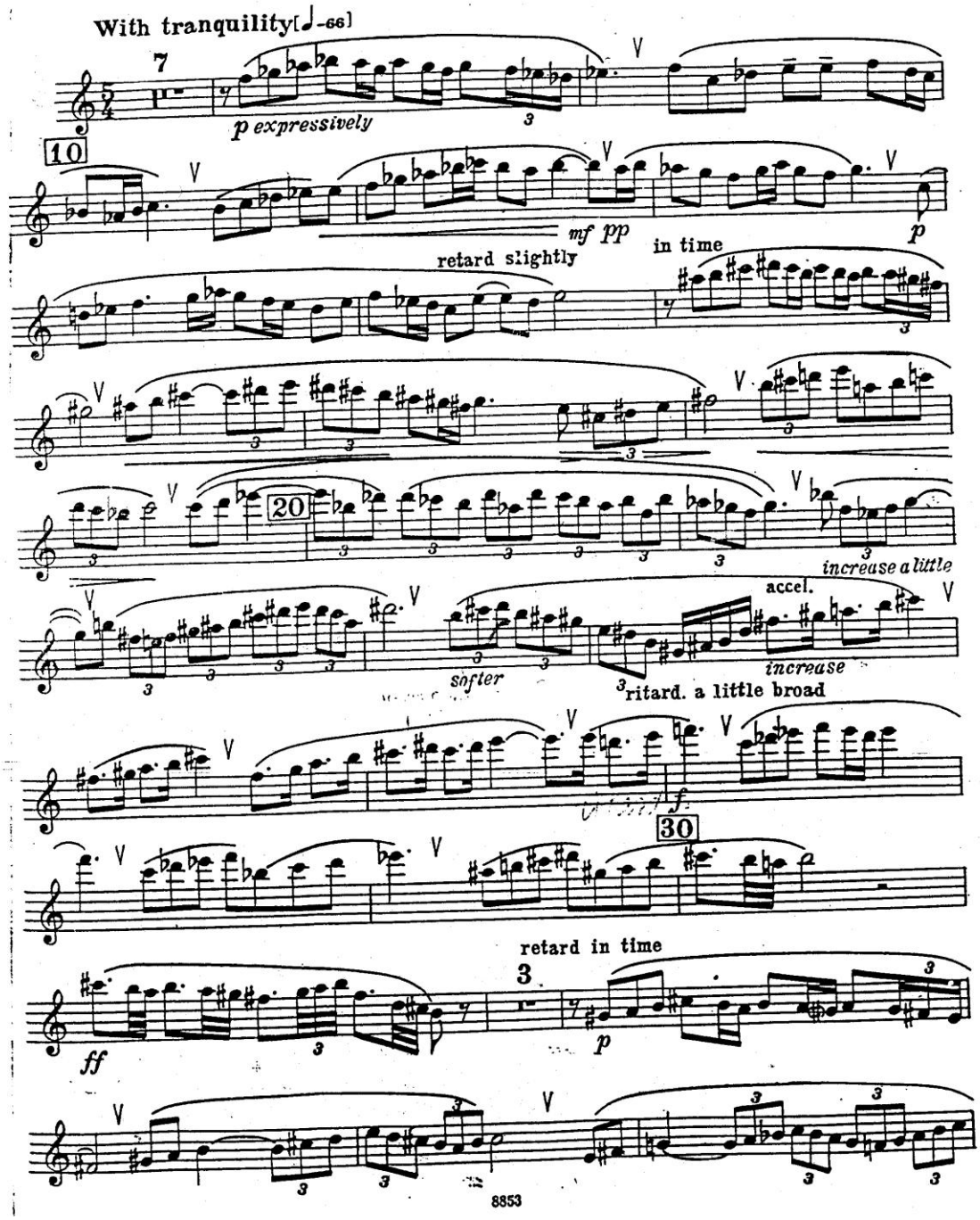


Саксофон альт Ми♭

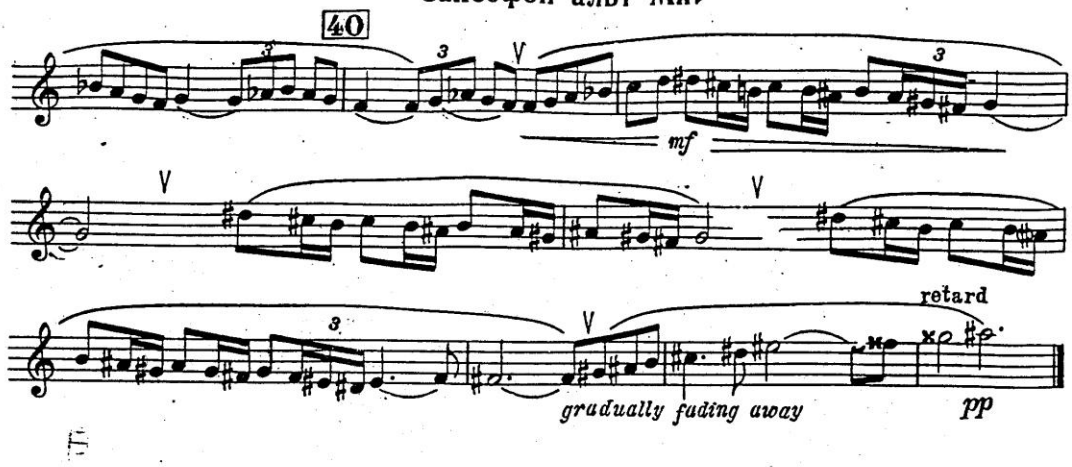


Саксофон альт Ми♭

II

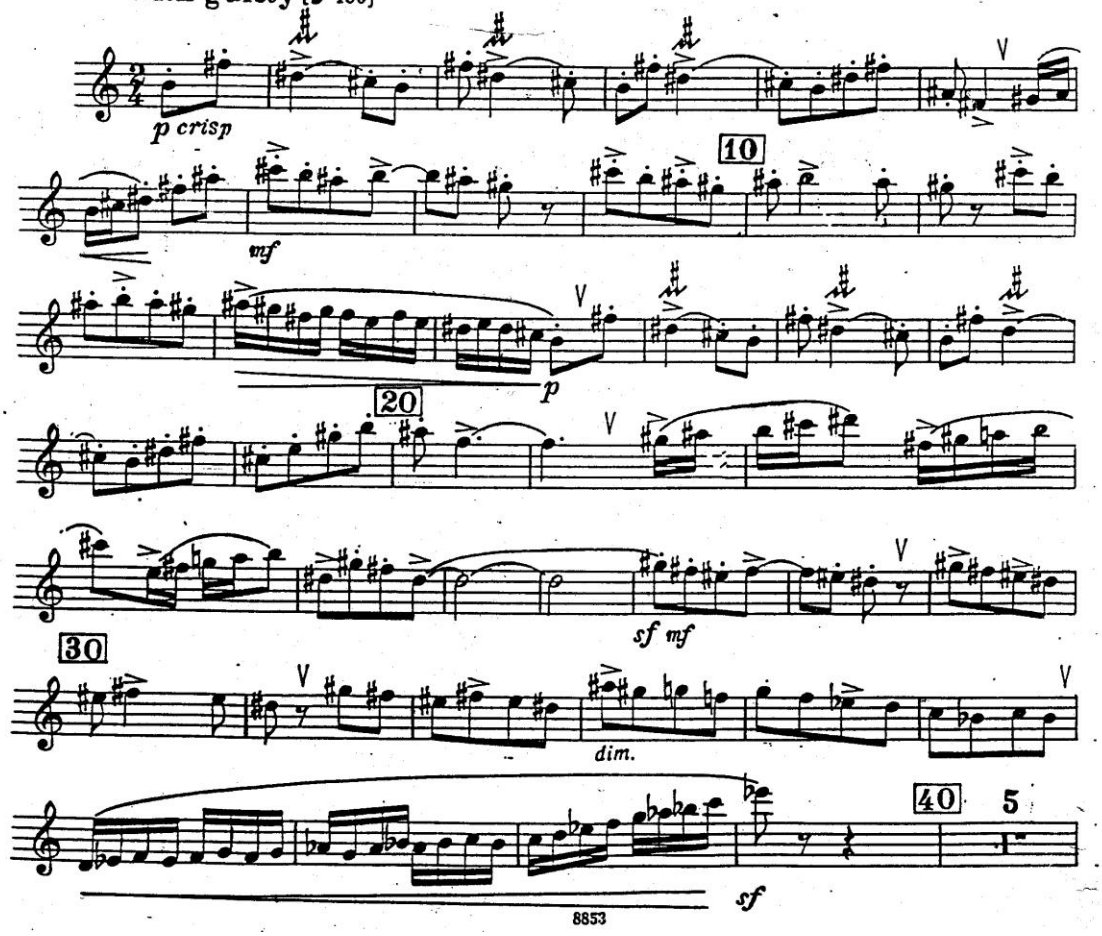


Саксофон альт Ми♭

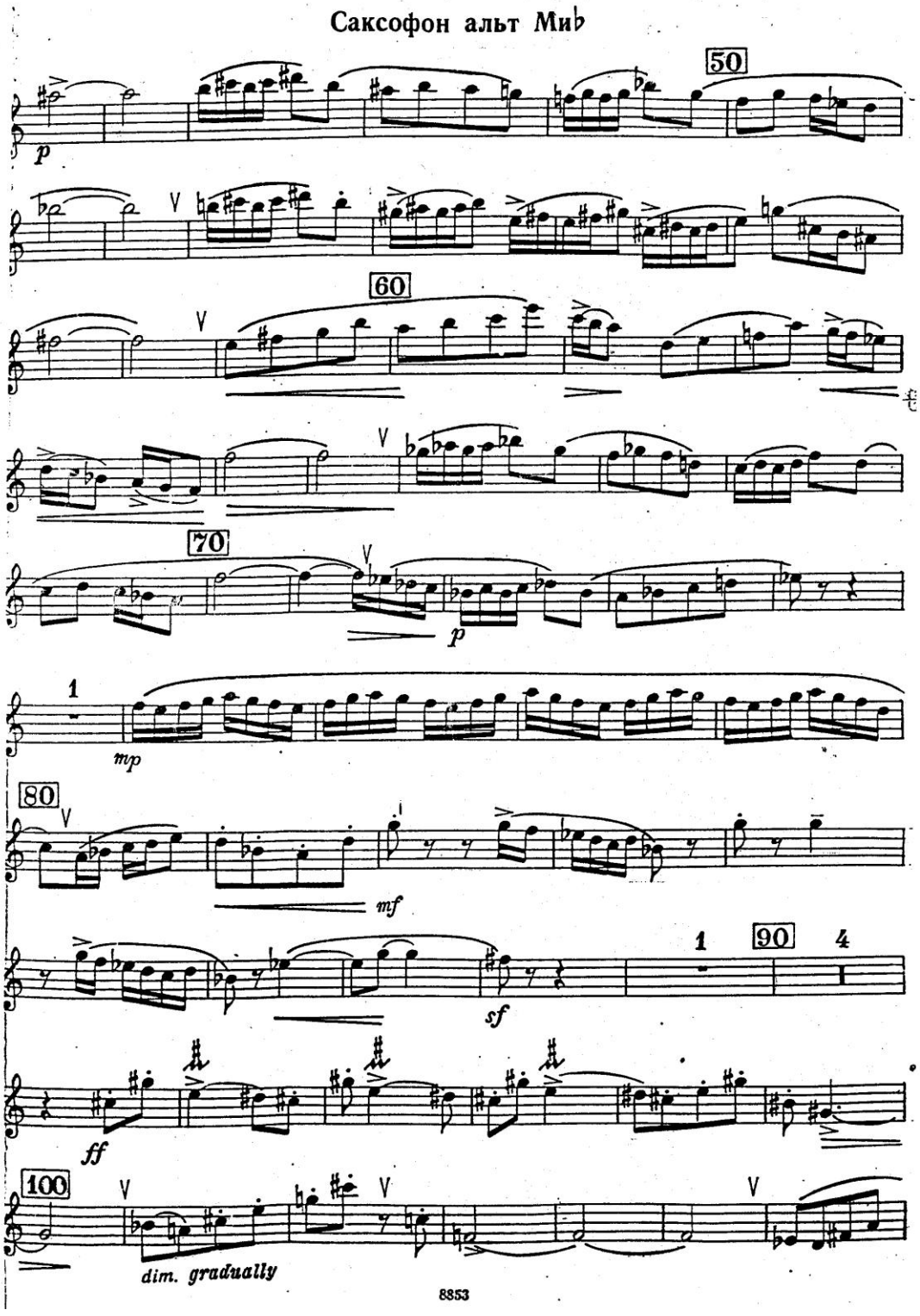


III

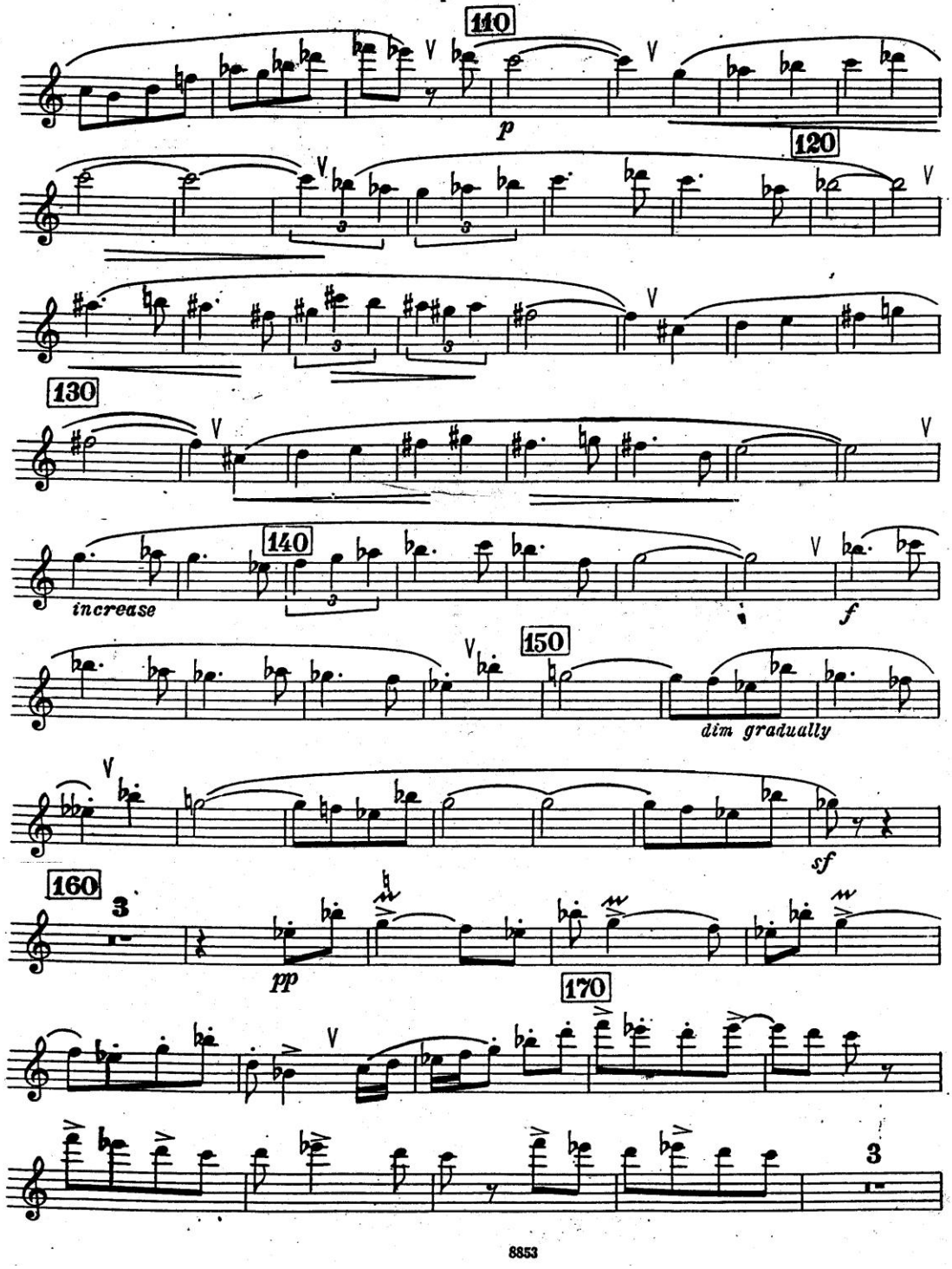
With gaiety [♩=160]



8853

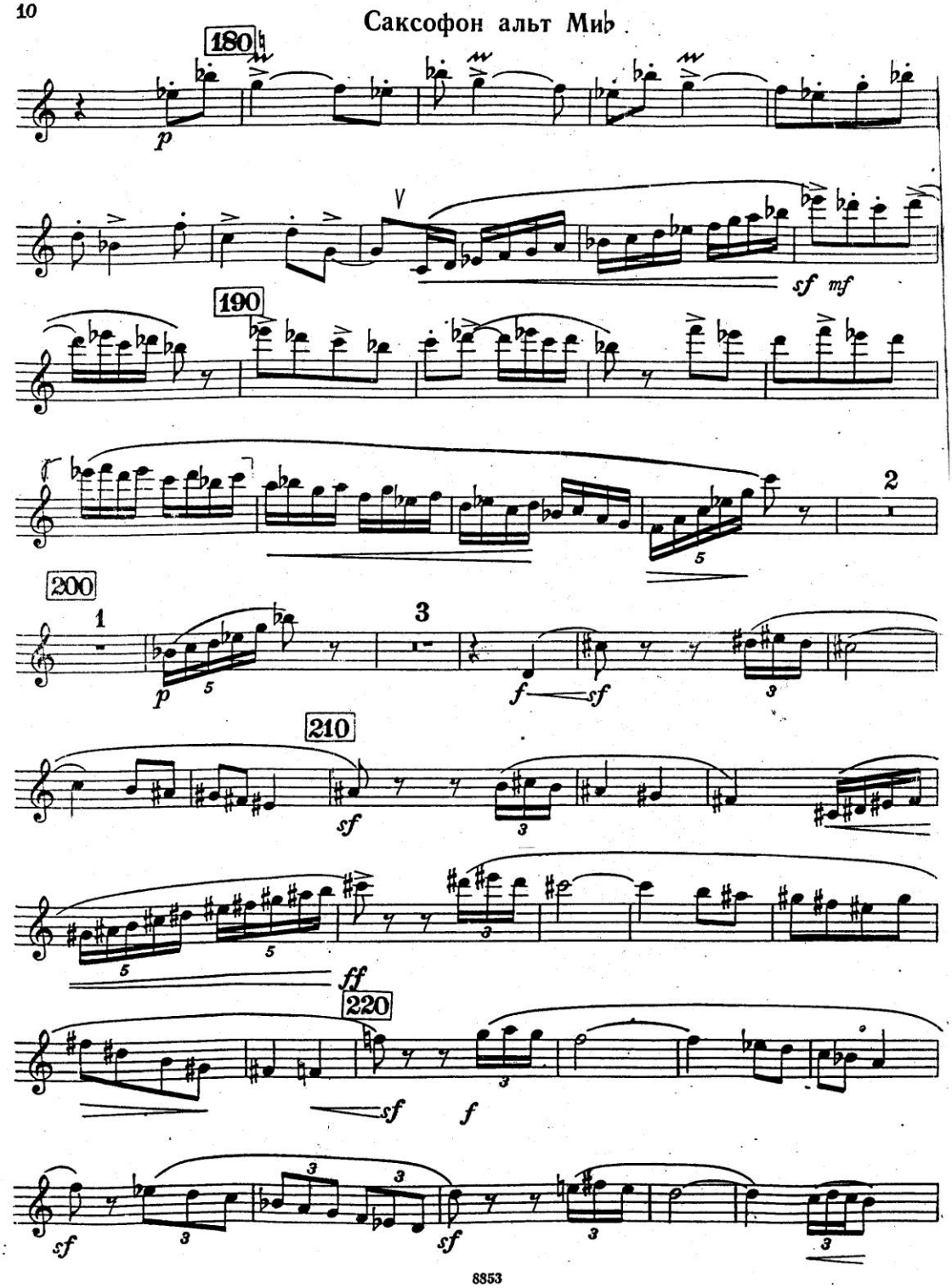

Саксофон альт Ми♭
50
60
70
80
90
100
p
mp
mf
sf
ff
dim. gradually
8853

Саксофон альт Ми♭

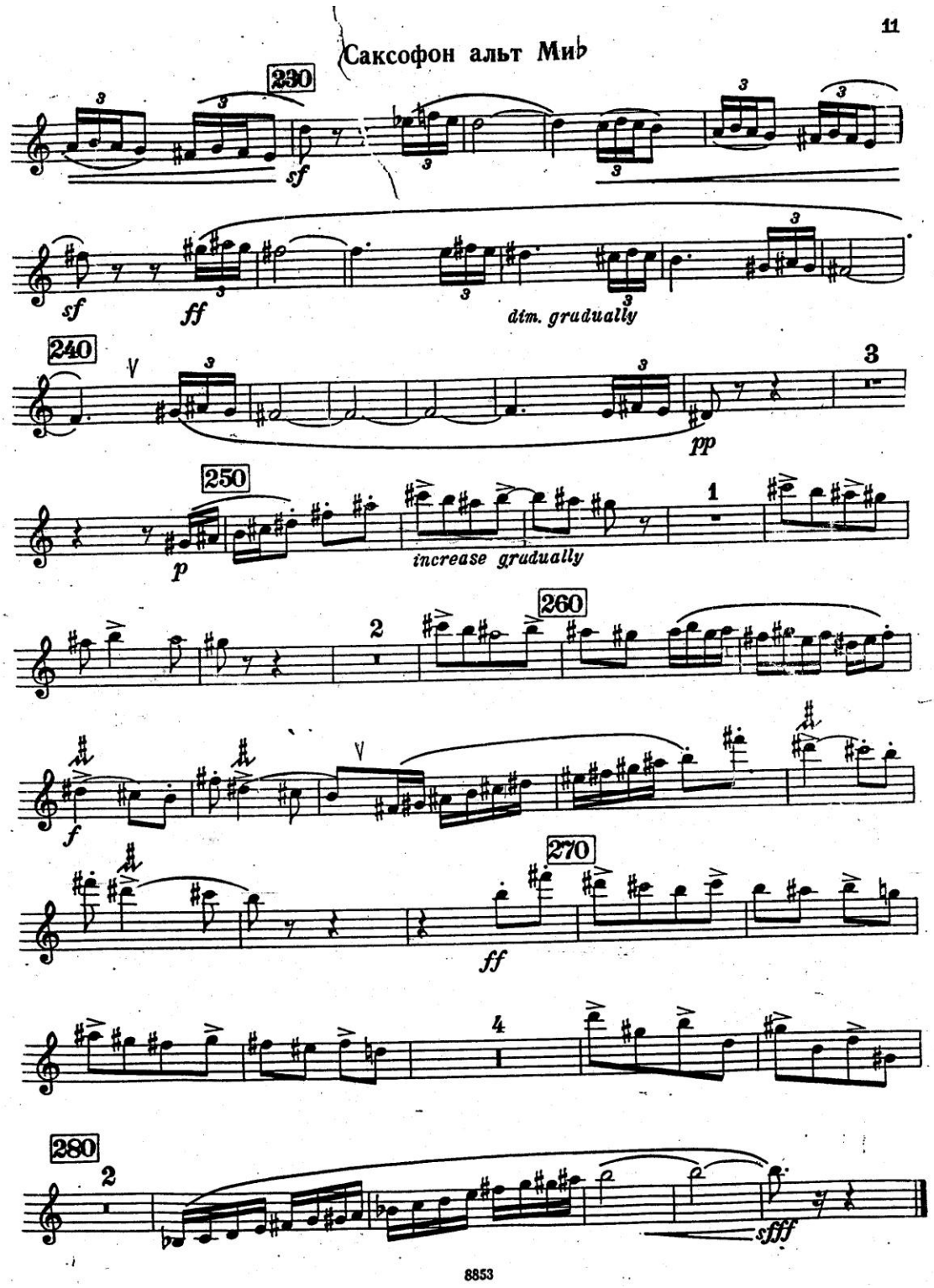


8853

Саксофон альт Ми♭



8853


Саксофон альт Миb
230
sf
sf
ff
dim. gradually
240
pp
250
p
increase gradually
260
f
270
ff
280
sfff
8853

ANEXO C. Henri Tomasi - Ballade

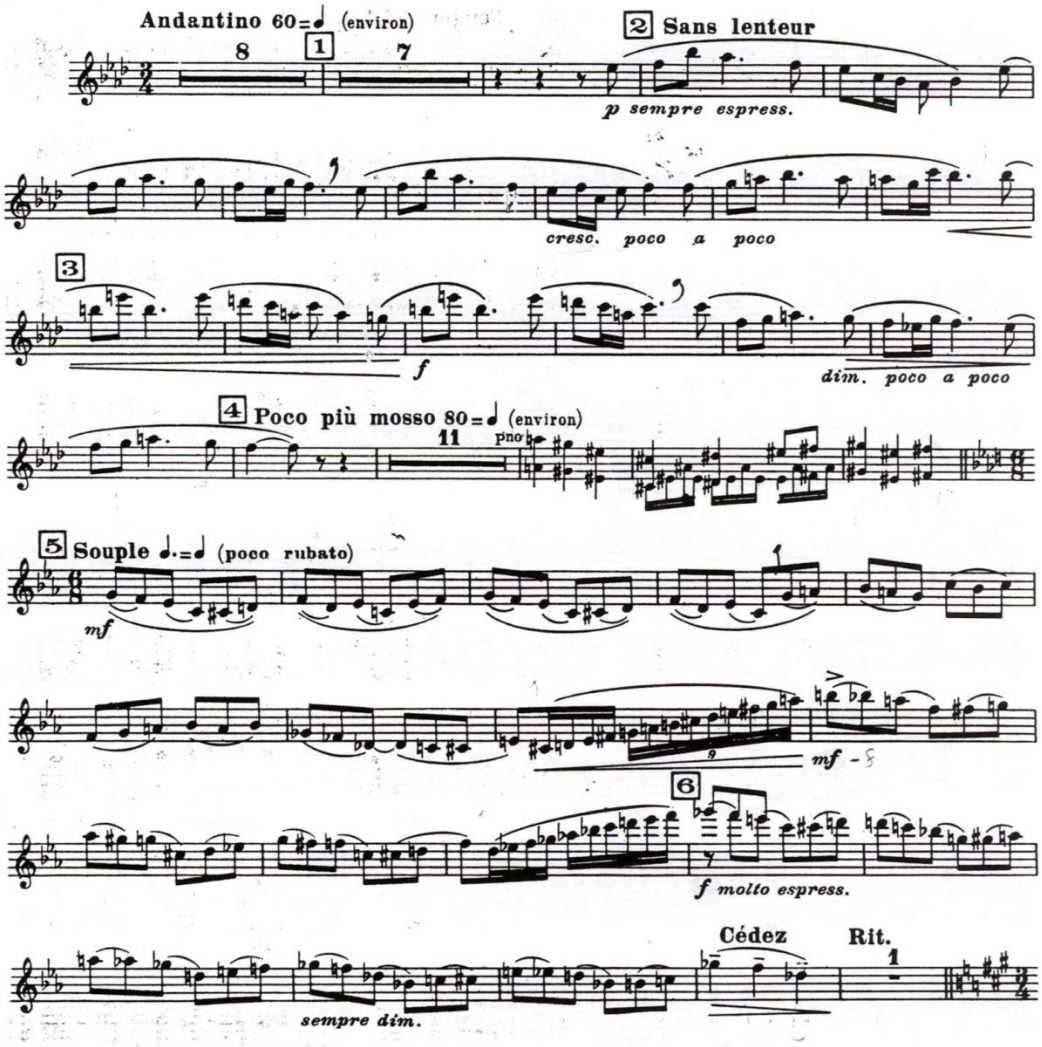
Ouvrage protégé - PHOTOCOPIE INTERDITE même partielle
(loi du 11-03-1957) constituerait contrefaçon (code pénal art. 425)

BALLADE

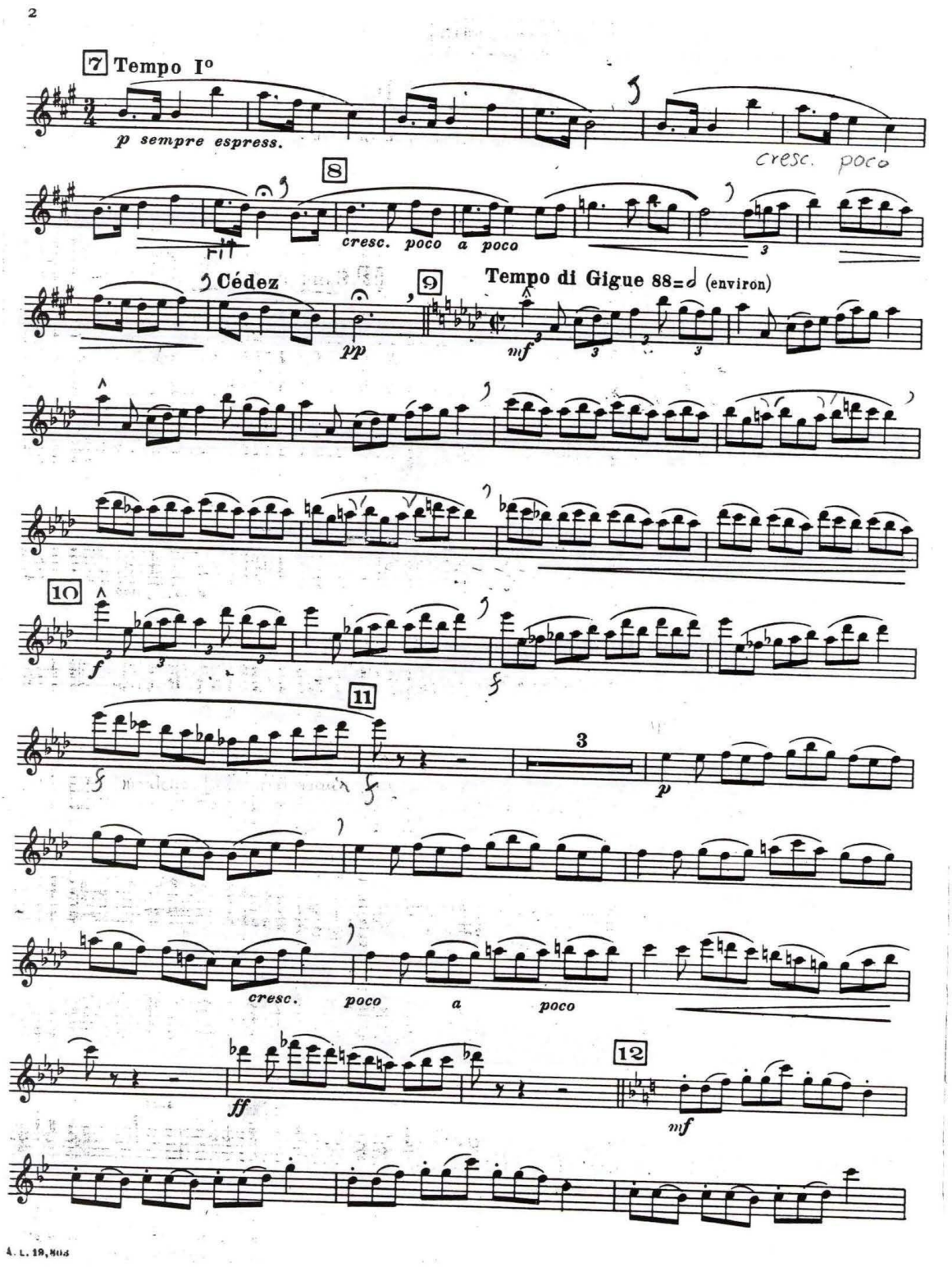
pour Saxophone et Orchestre ou Piano

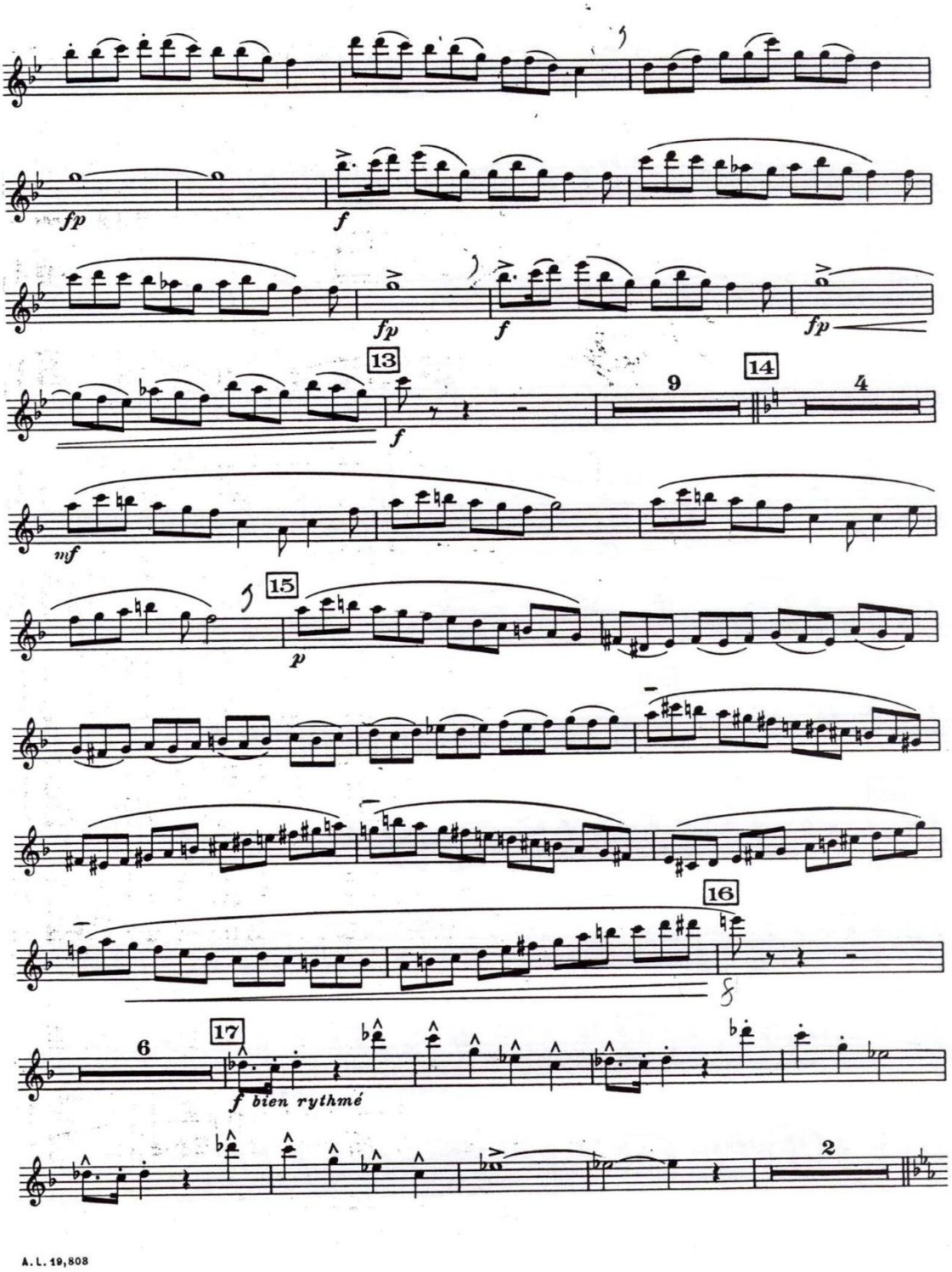
SAXOPHONE ALTO Mi♭

HENRI TOMASI

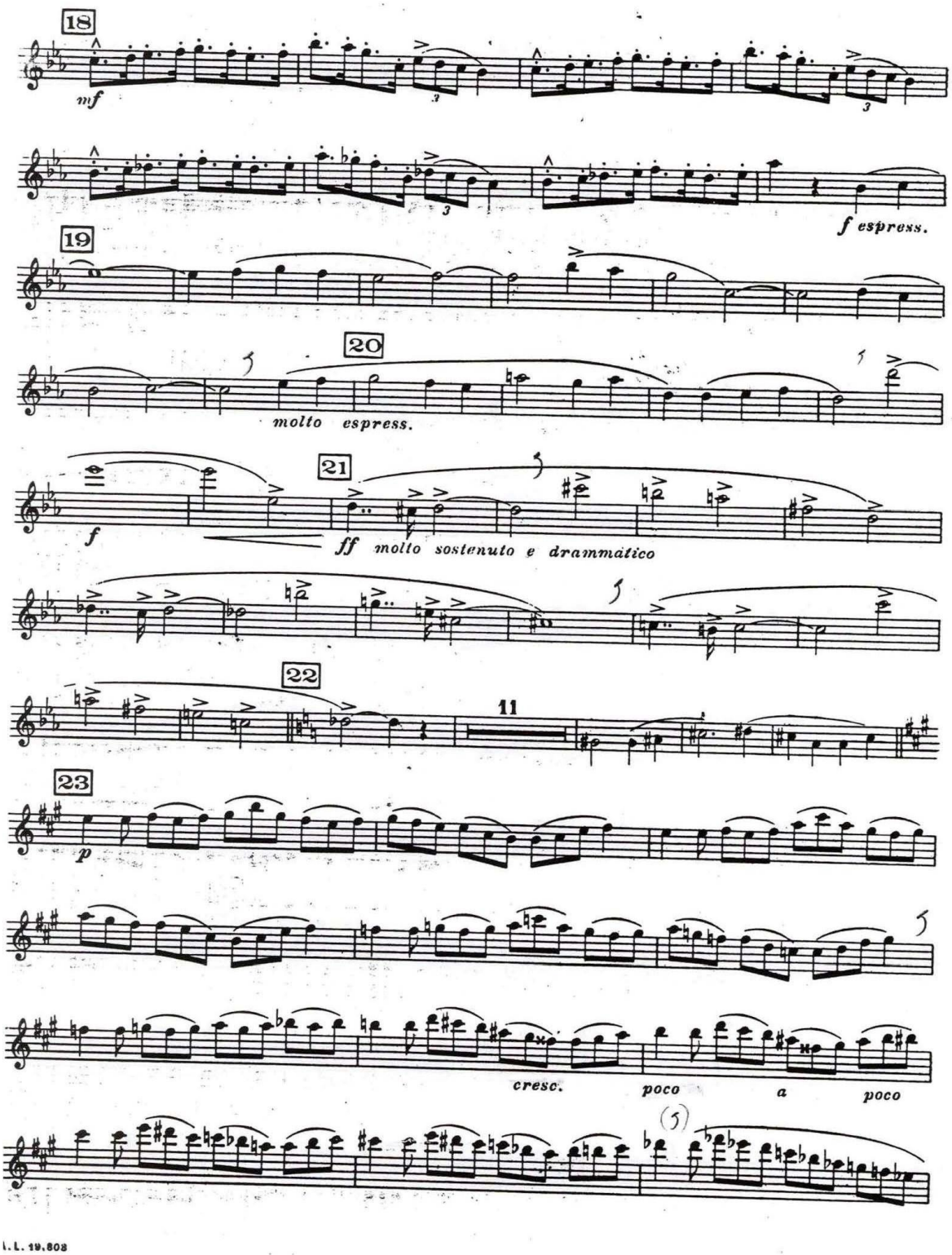


Paris, ALPHONSE LEDUC, Editions Musicales
Copyright by Alphonse Leduc & Cie 1939
A. L. 19,803
Tous droits d'exécution, de transcription et d'adaptation réservés pour tous pays.

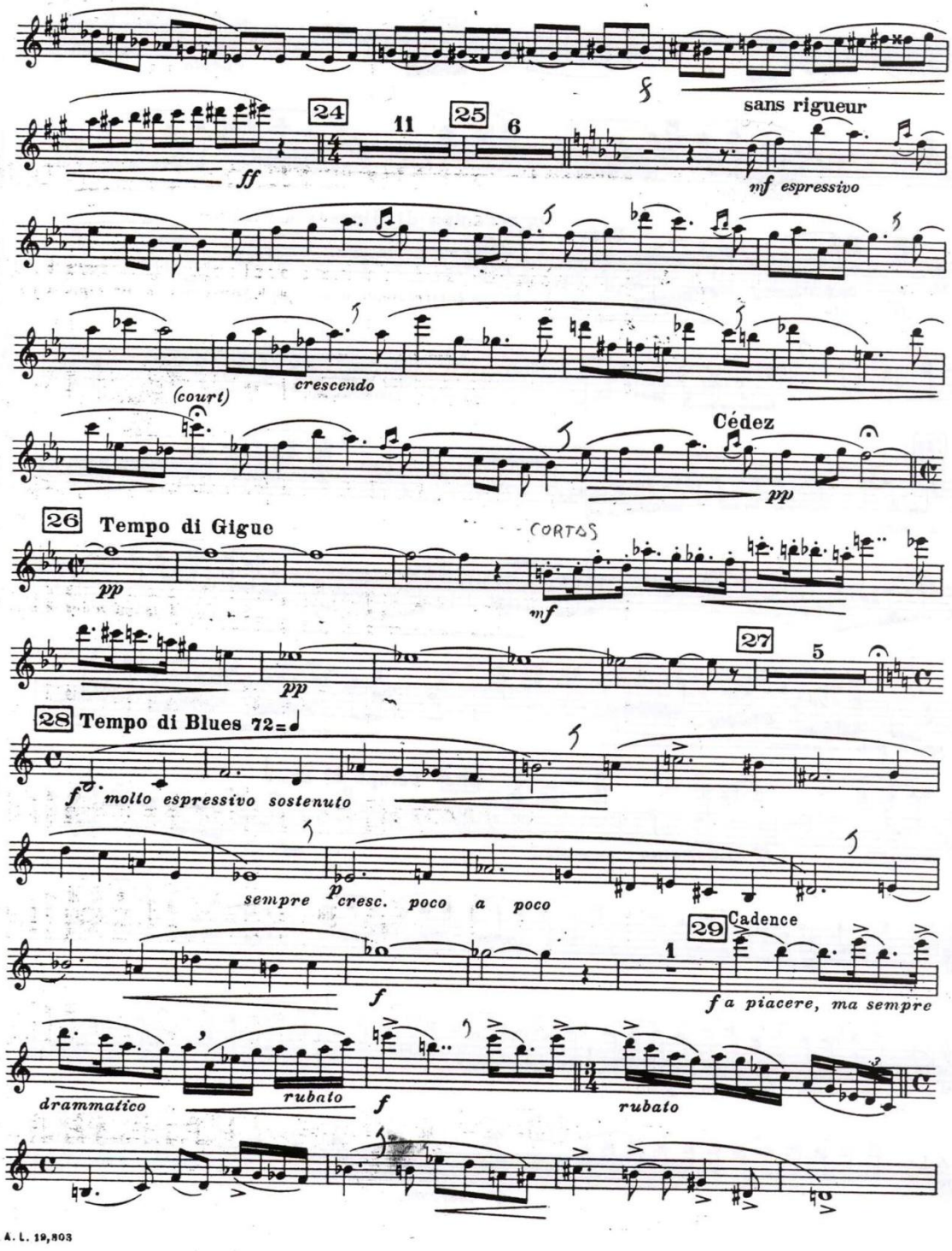

7 Tempo Io
p sempre espress.
cresc. poco
8
cresc. poco a poco
Cédez
pp
9
Tempo di Gigue 88=𝅗𝅥 (environ)
mf
10
f
11
3
p
cresc. poco a poco
ff
12
mf



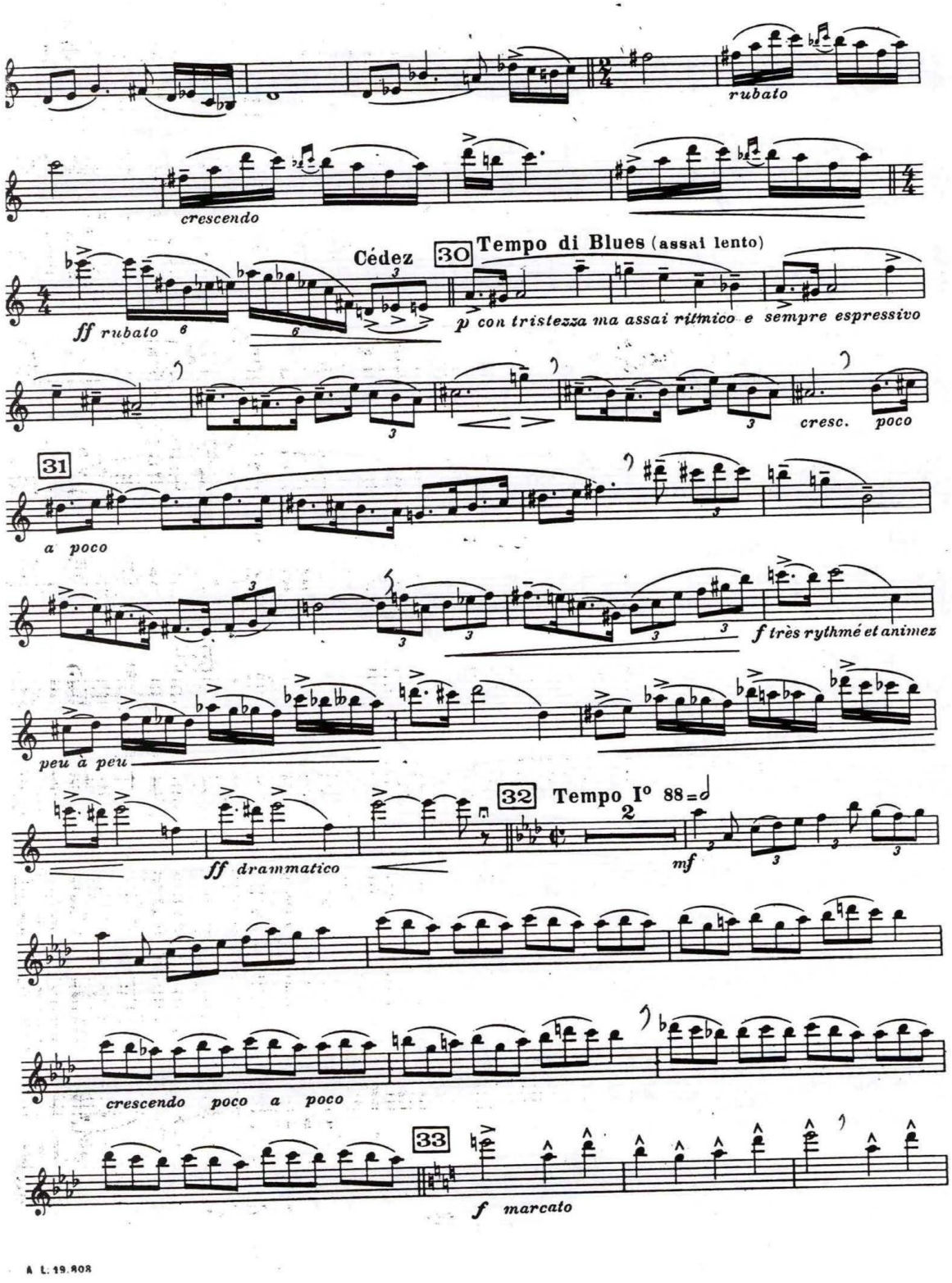
A. L. 19,808


18
mf
f espress.
19
20
molto espress.
21
f
ff molto sostenuto e drammatico
22
11
23
p
cresc.
poco
a
poco

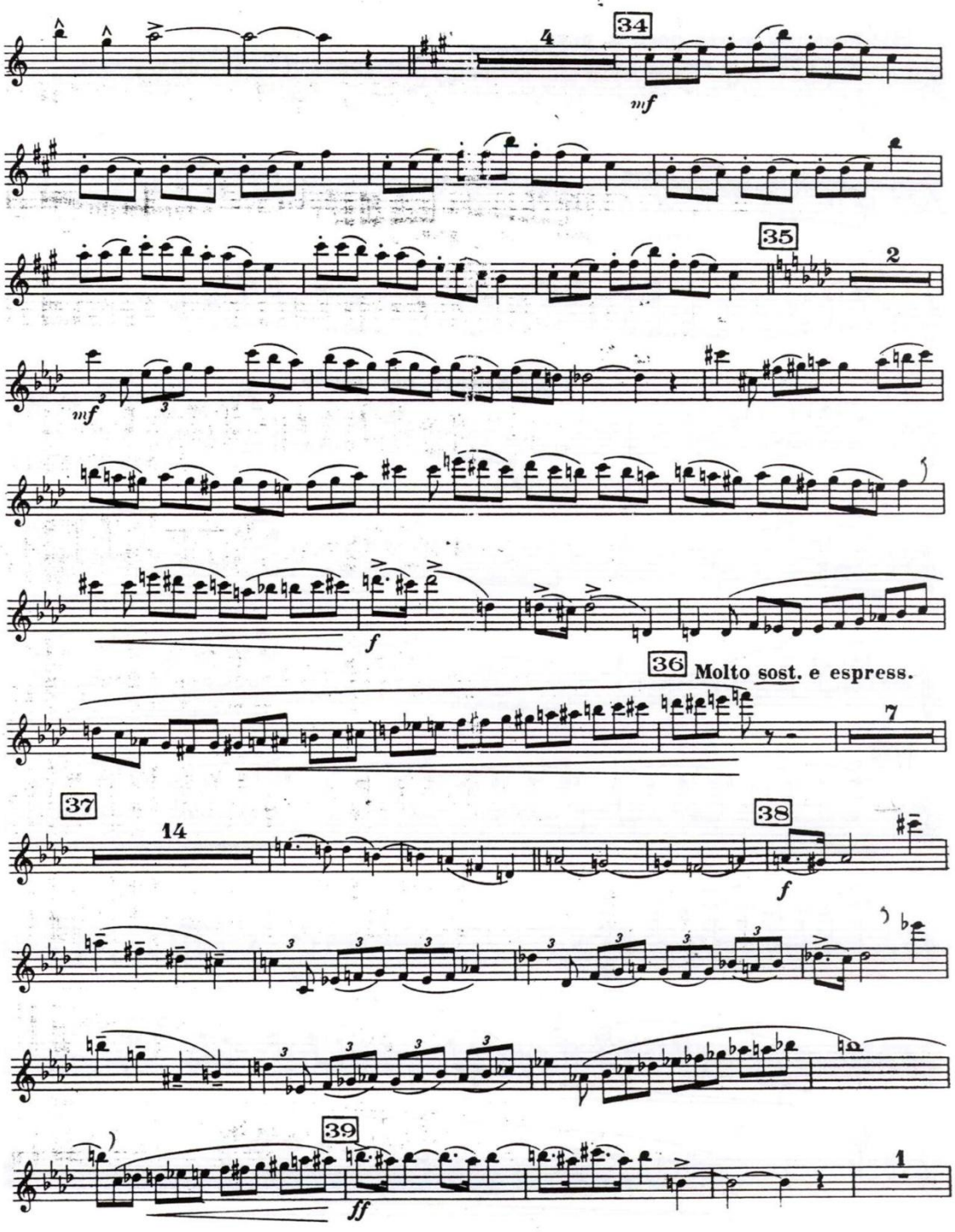
L. L. 19.803


sans rigueur
24
11
25
6
ff
mf espressivo
crescendo
(court)
Cédez
pp
26 Tempo di Gigue
pp
CORTOS
mf
27
5
pp
28 Tempo di Blues 72=
f molto espressivo sostenuto
sempre p cresc. poco a poco
29 Cadence
1
f
f a piacere, ma sempre
drammatico
rubato
f
rubato

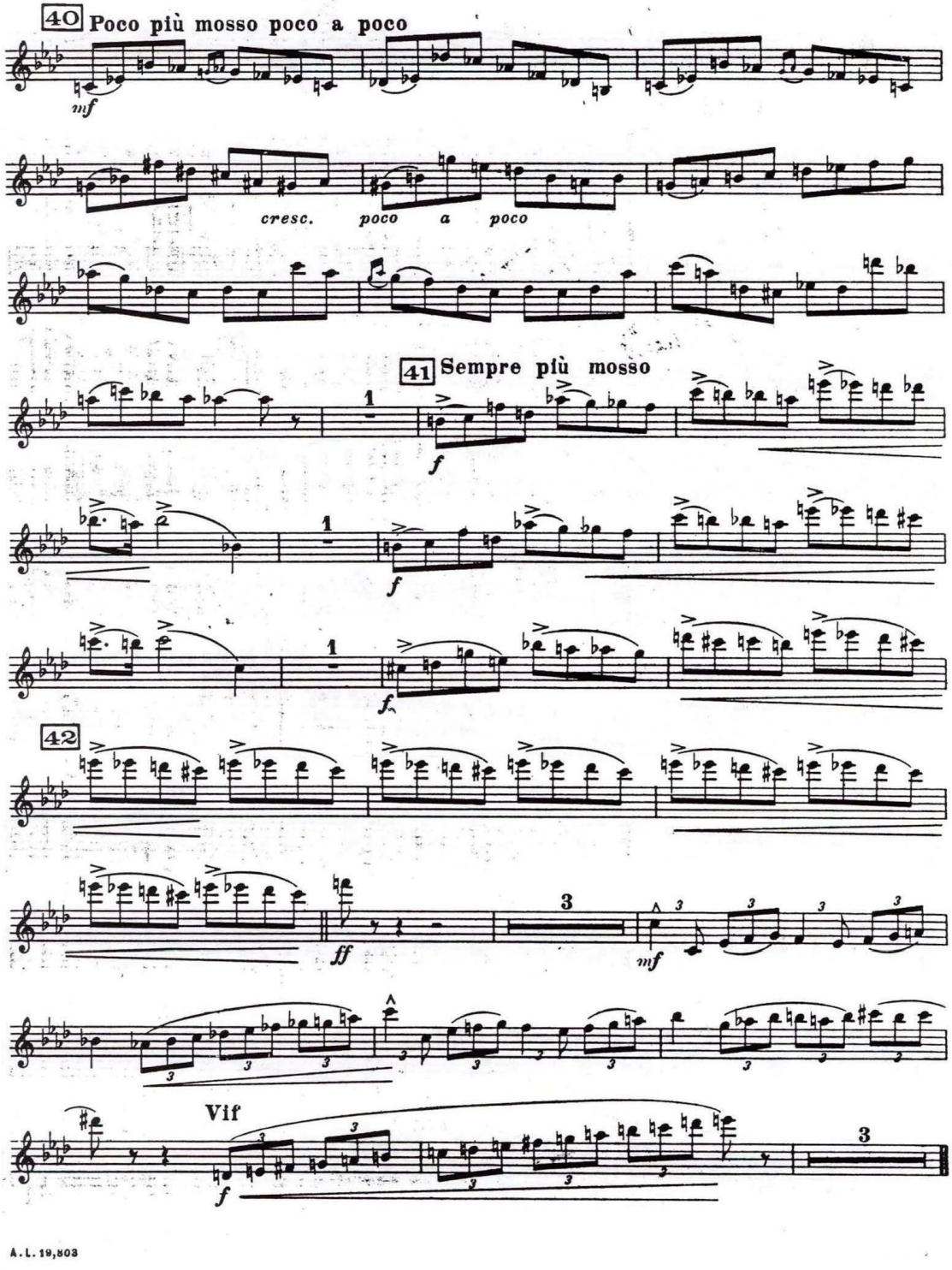
A. L. 19,803


rubato
crescendo
Cédez
30
Tempo di Blues (assai lento)
ff rubato
p con tristezza ma assai ritmico e sempre espressivo
cresc. poco
31
a poco
f très rythmé et animez
peu à peu
32
Tempo Iº 88
ff drammatico
mf
crescendo poco a poco
33
f marcato

A L. 19.808



A. L. 19,808


40 Poco più mosso poco a poco
mf
cresc. poco a poco
41 Sempre più mosso
f
f
f
42
ff
mf
Vif
f

A. L. 19,803

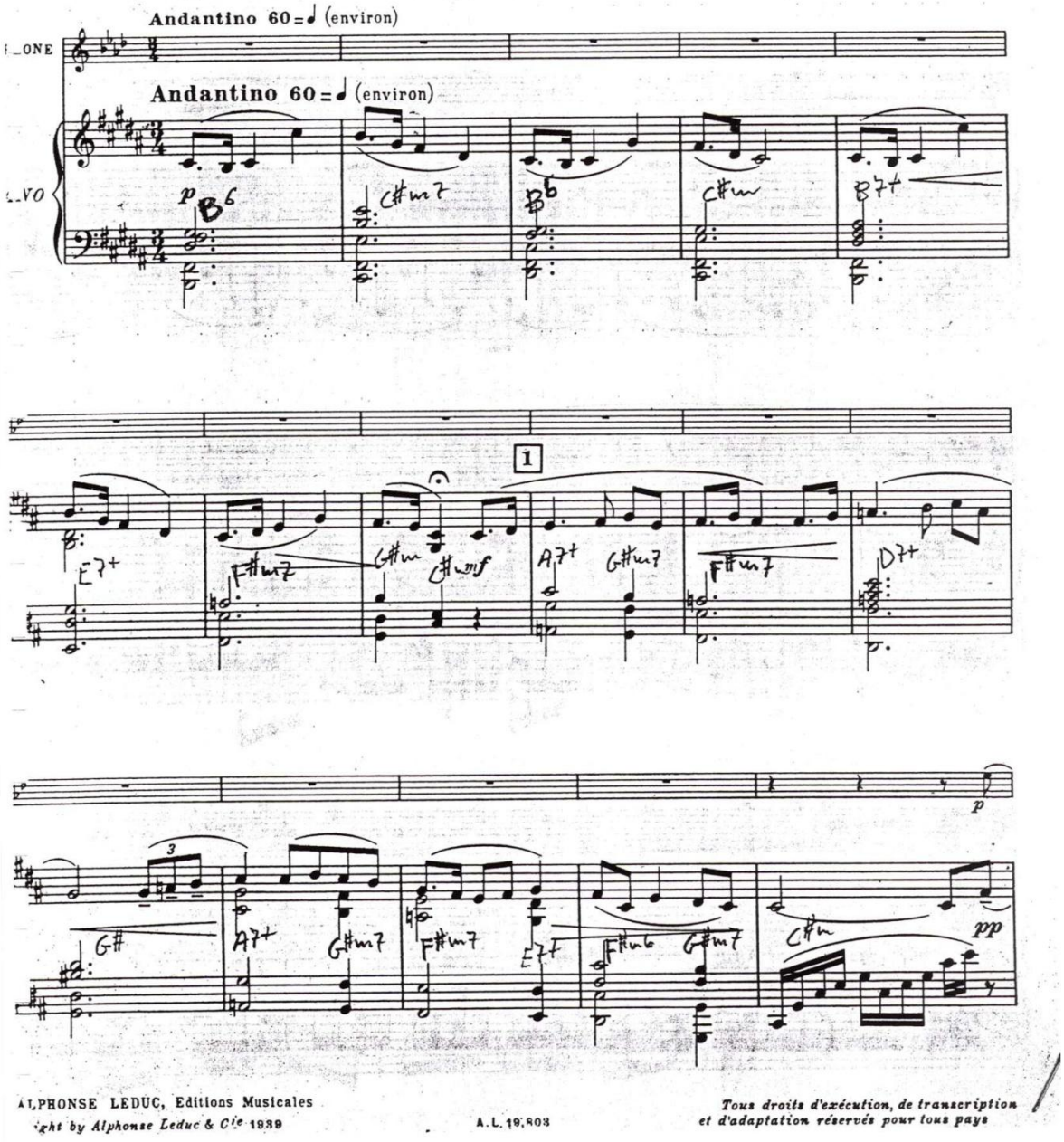
BALLADE

pour Saxophone et Orchestre ou Piano

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

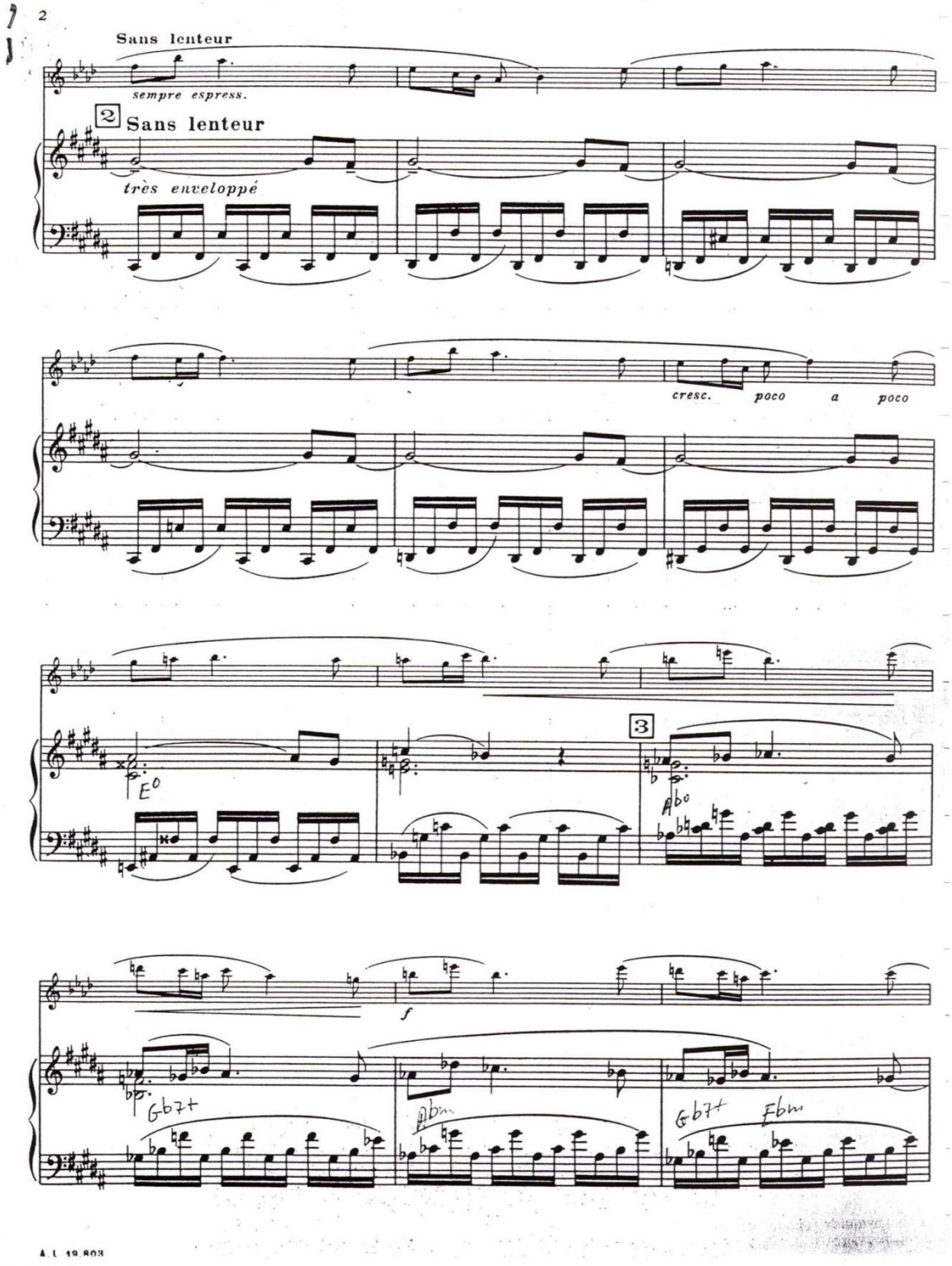
HENRI TOMASI

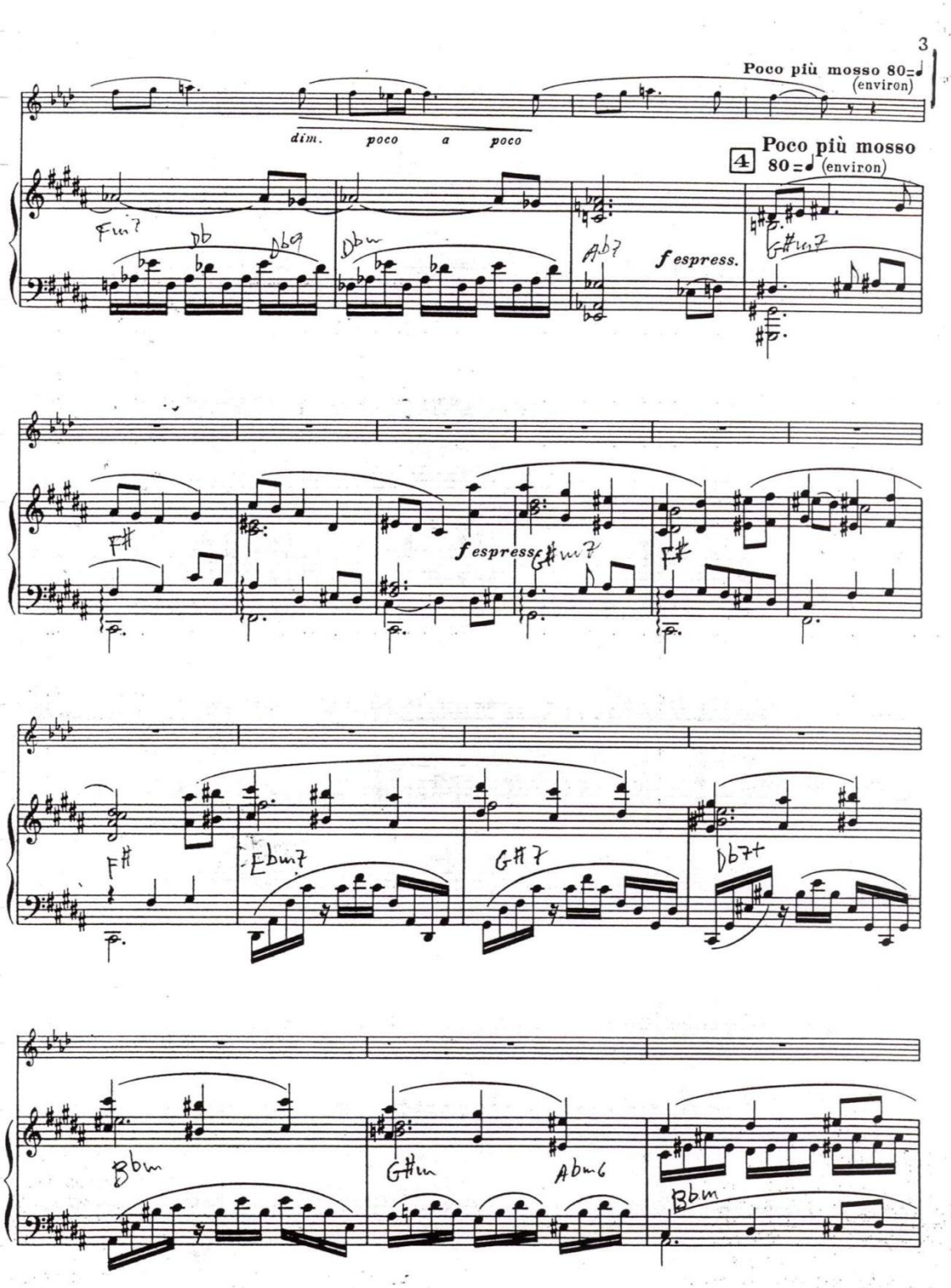
ARCHIVO
J. Fermín Ivorra Marín

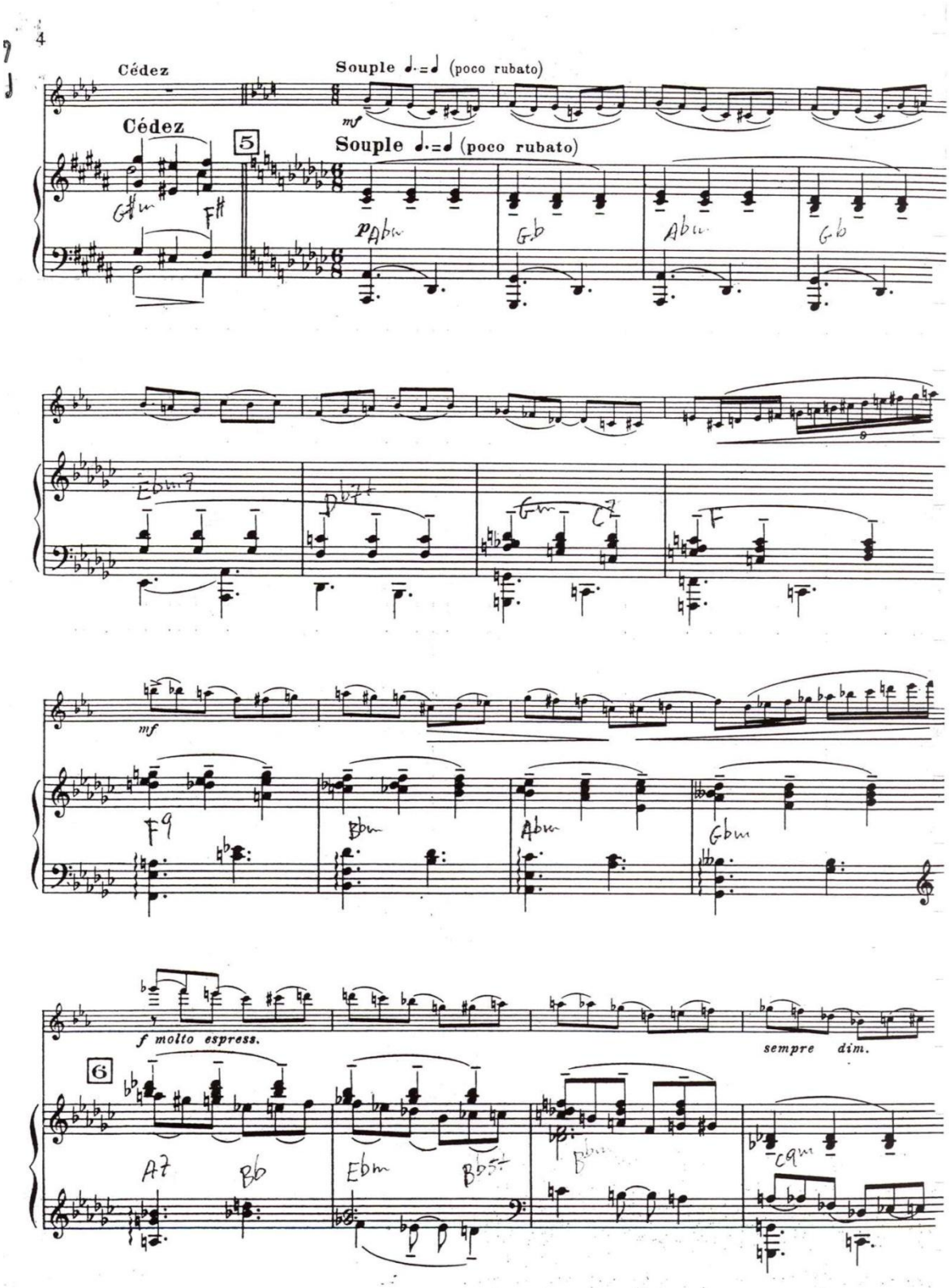


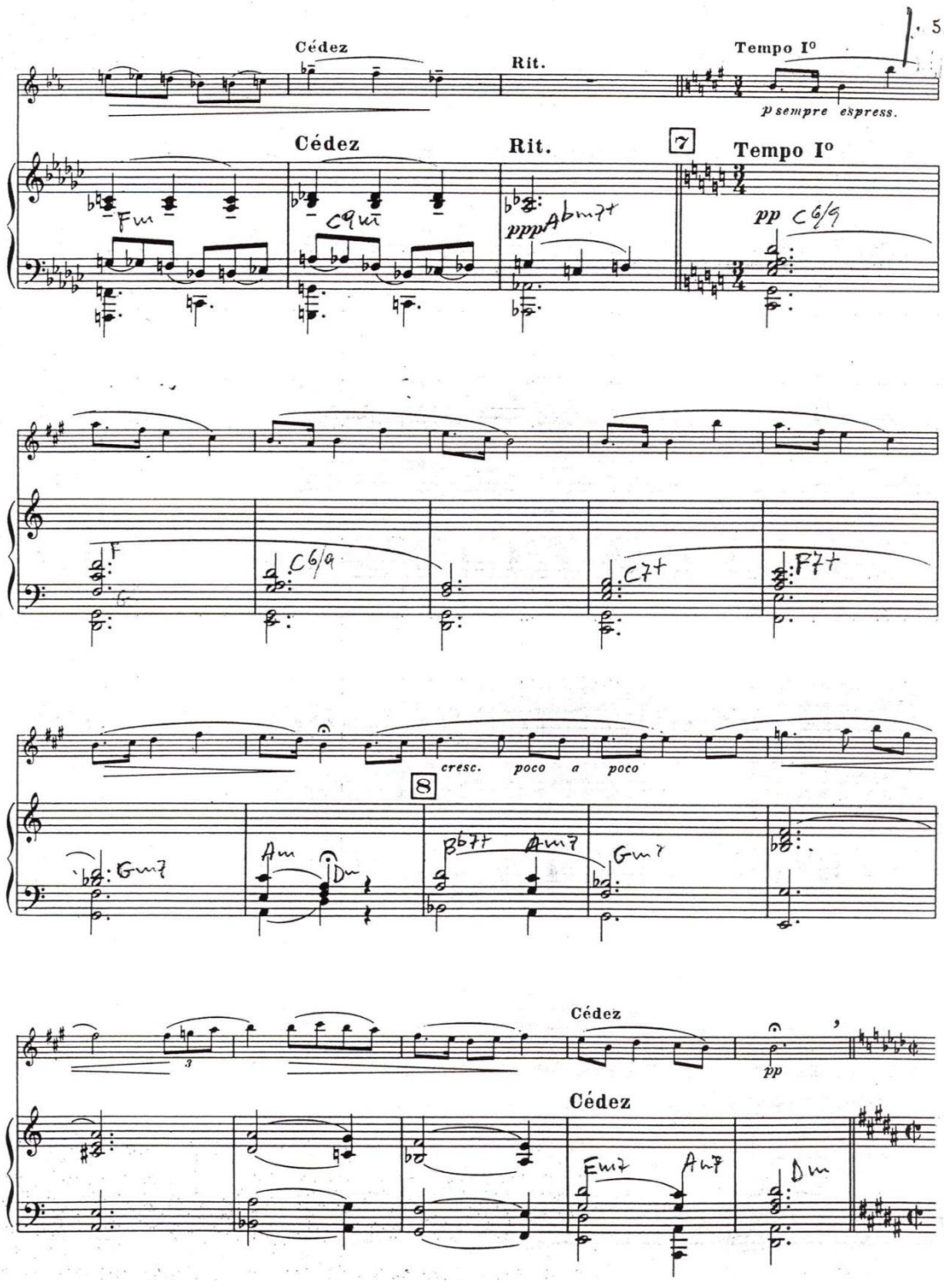
ALPHONSE LEDUC, Editions Musicales
Copyright by Alphonse Leduc & Cie 1939
A.L. 19,803

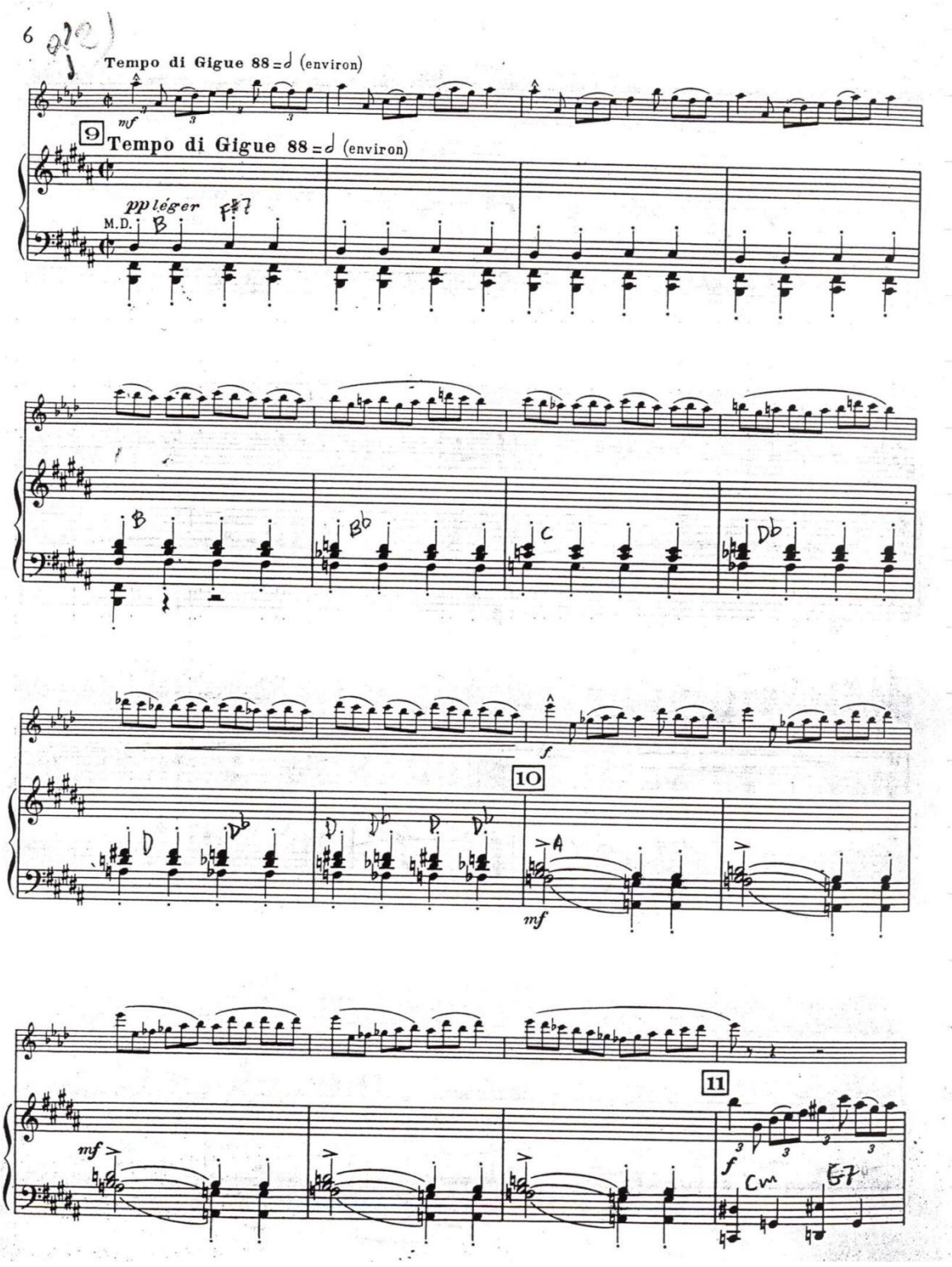
Tous droits d'exécution, de transcription et d'adaptation réservés pour tous pays

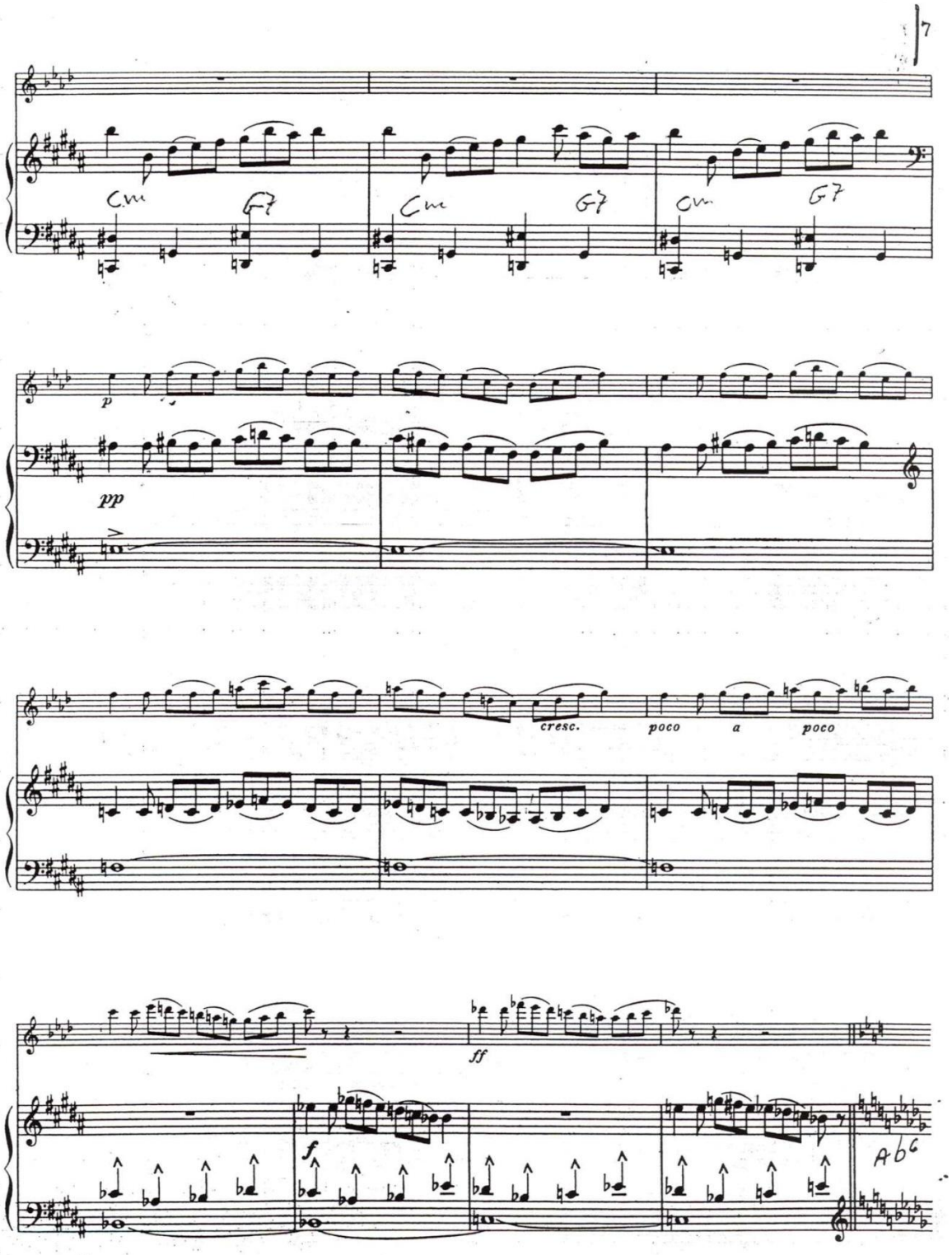

2
Sans lenteur
sempre espress.
2 Sans lenteur
très enveloppé
cresc. poco a poco
3
E°
Abo
f
Gb7+
Abm
Gb7+
Ebm

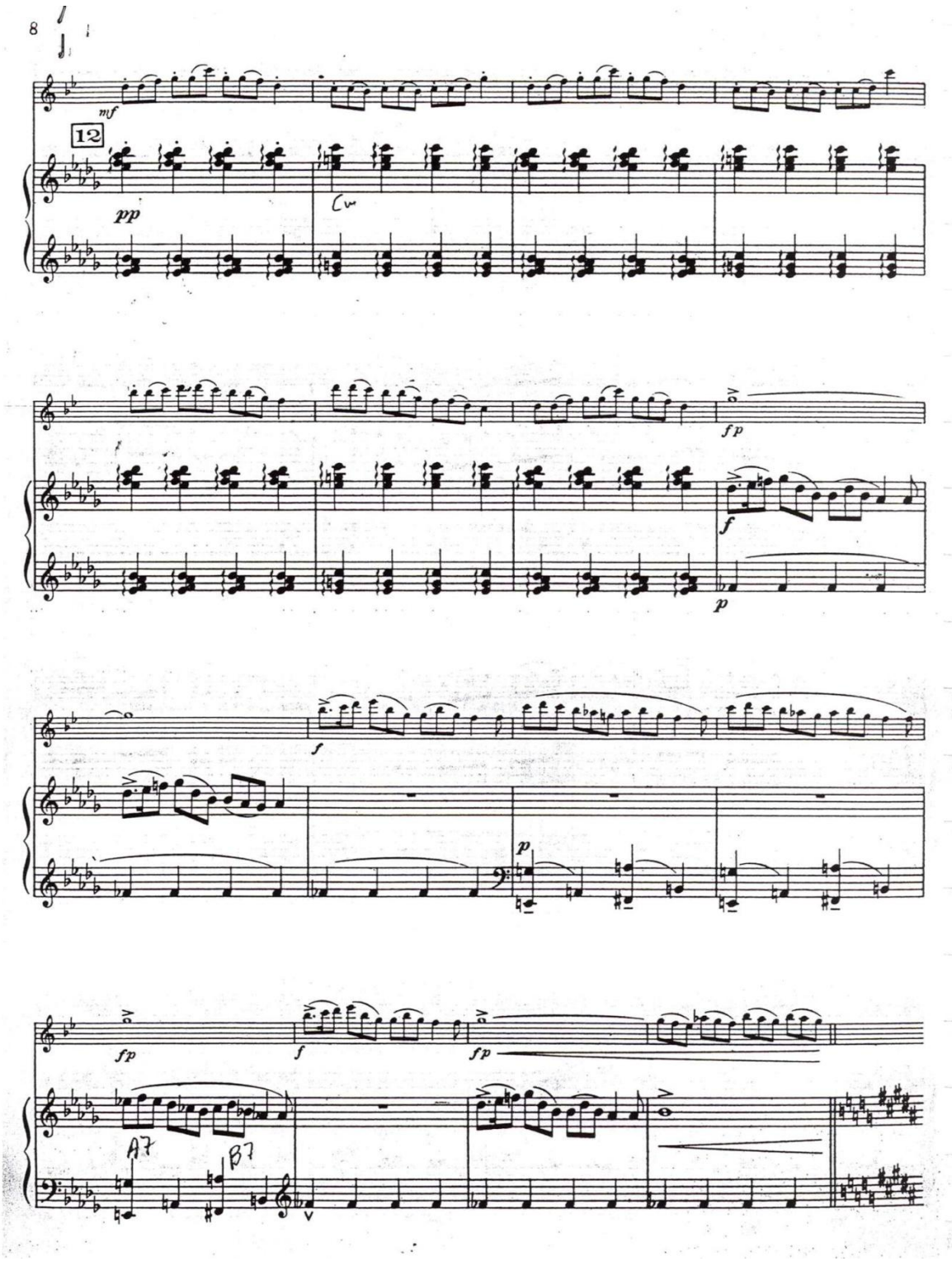

3
Poco più mosso 80=♩ (environ)
dim. poco a poco
4
Poco più mosso
80=♩ (environ)
Fm7
Db
Db9
Dbm
Ab7
f espress.
G#m7
F#
f espress.
G#m7
F#
F#
Ebm7
G#7
Db7+
Bbm
G#m
Abm6
Bbm

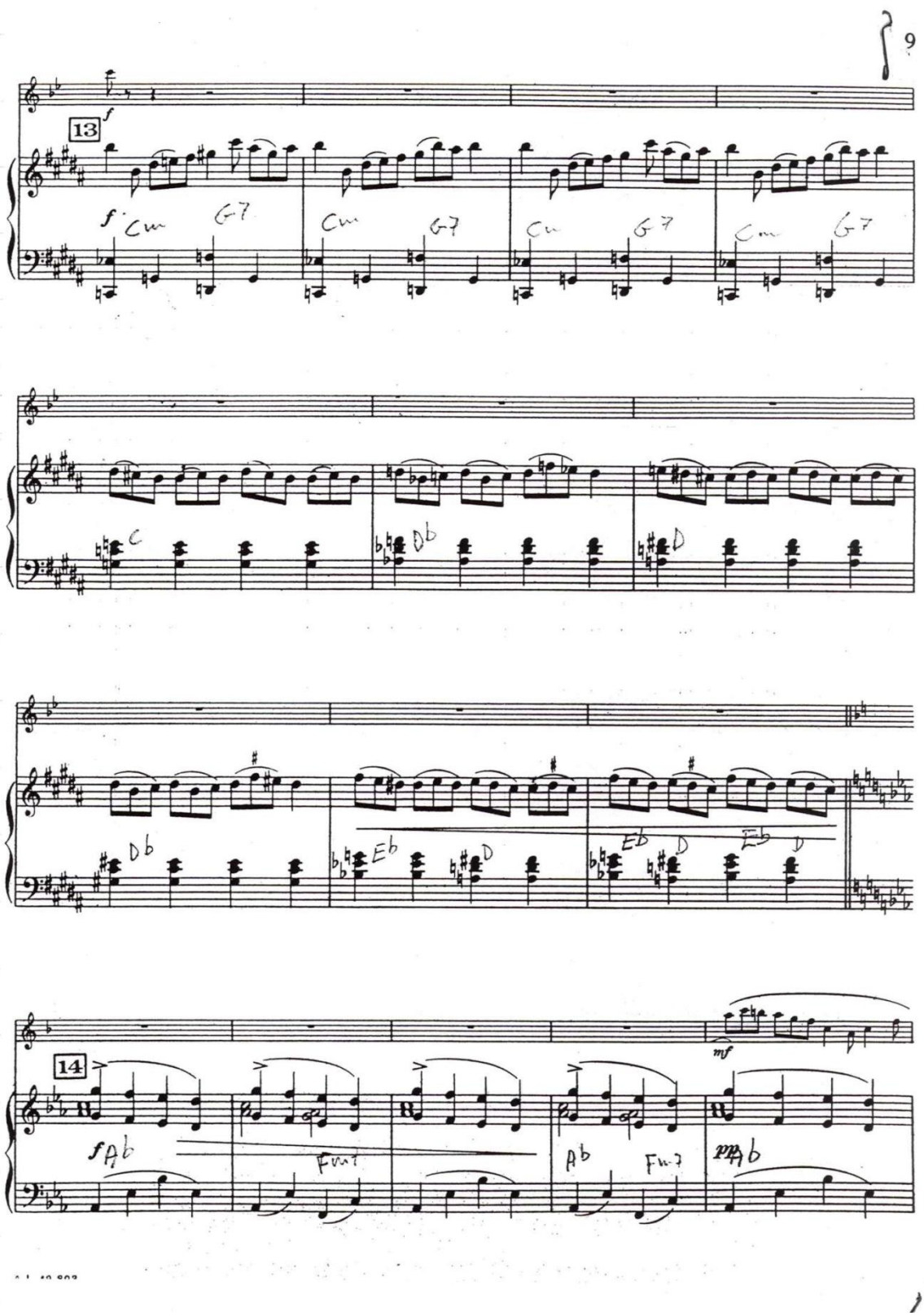

Cédez
Souple (poco rubato)
Cédez
5
Souple (poco rubato)
mf
p
mf
f molto espress.
sempre dim.
6

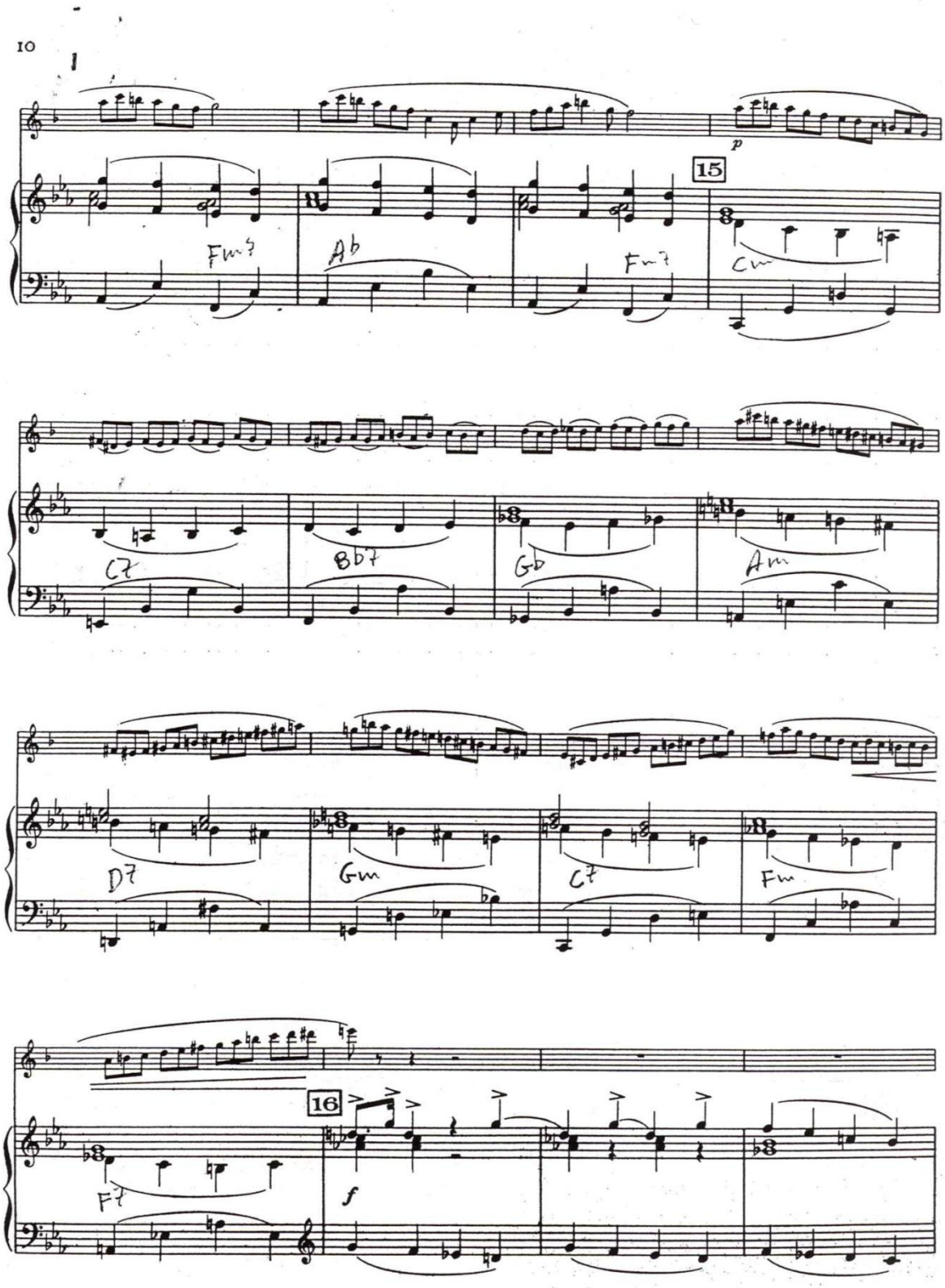

Cédez
Rit.
Tempo Io
p sempre espress.
Cédez
Rit.
7
Tempo Io
pp
cresc. poco a poco
8
Cédez
pp
Cédez

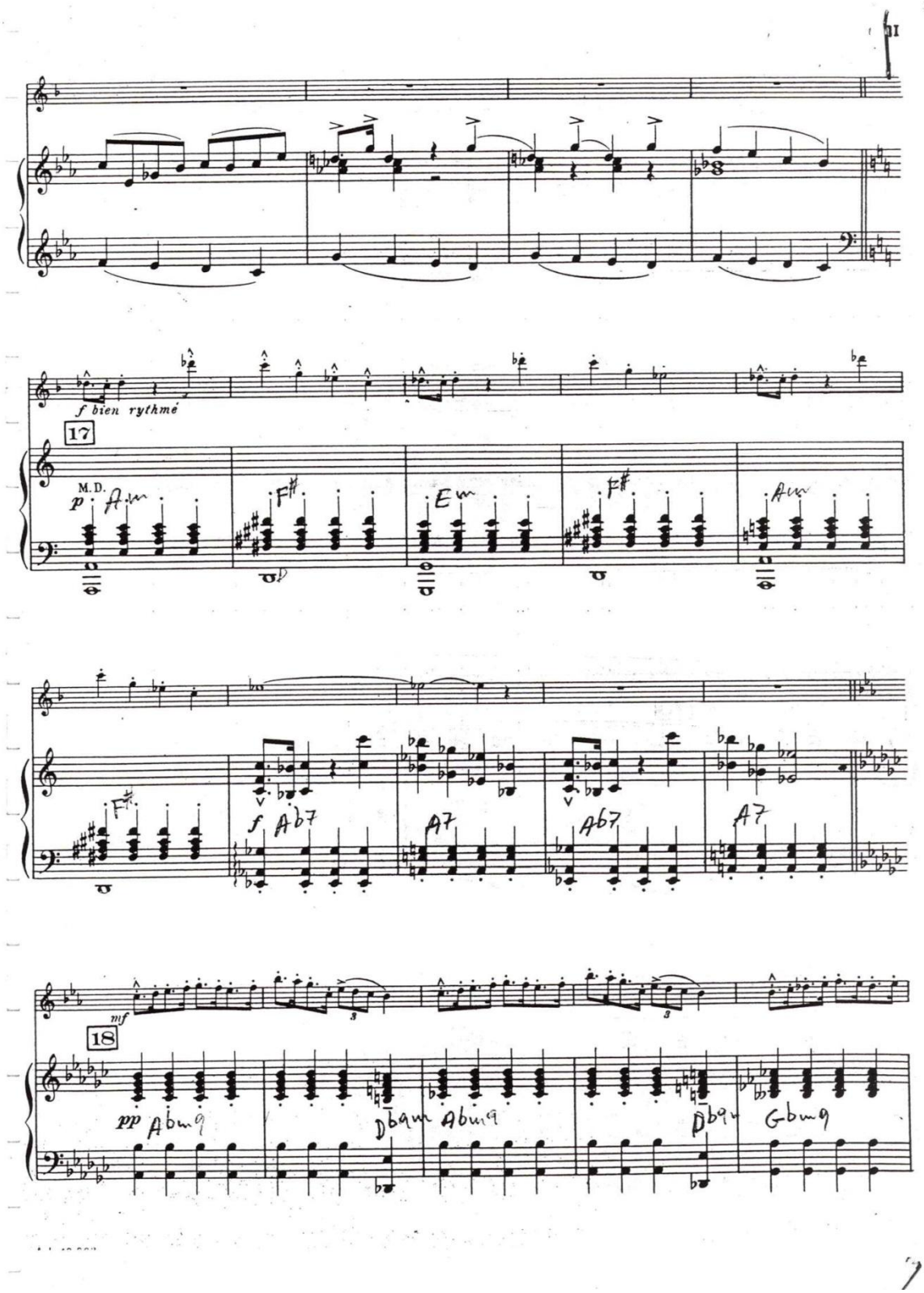

Tempo di Gigue 88 = ♩ (environ)
mf
9
Tempo di Gigue 88 = ♩ (environ)
pp léger
M.D.
10
f
mf
11
f
Cm
G7

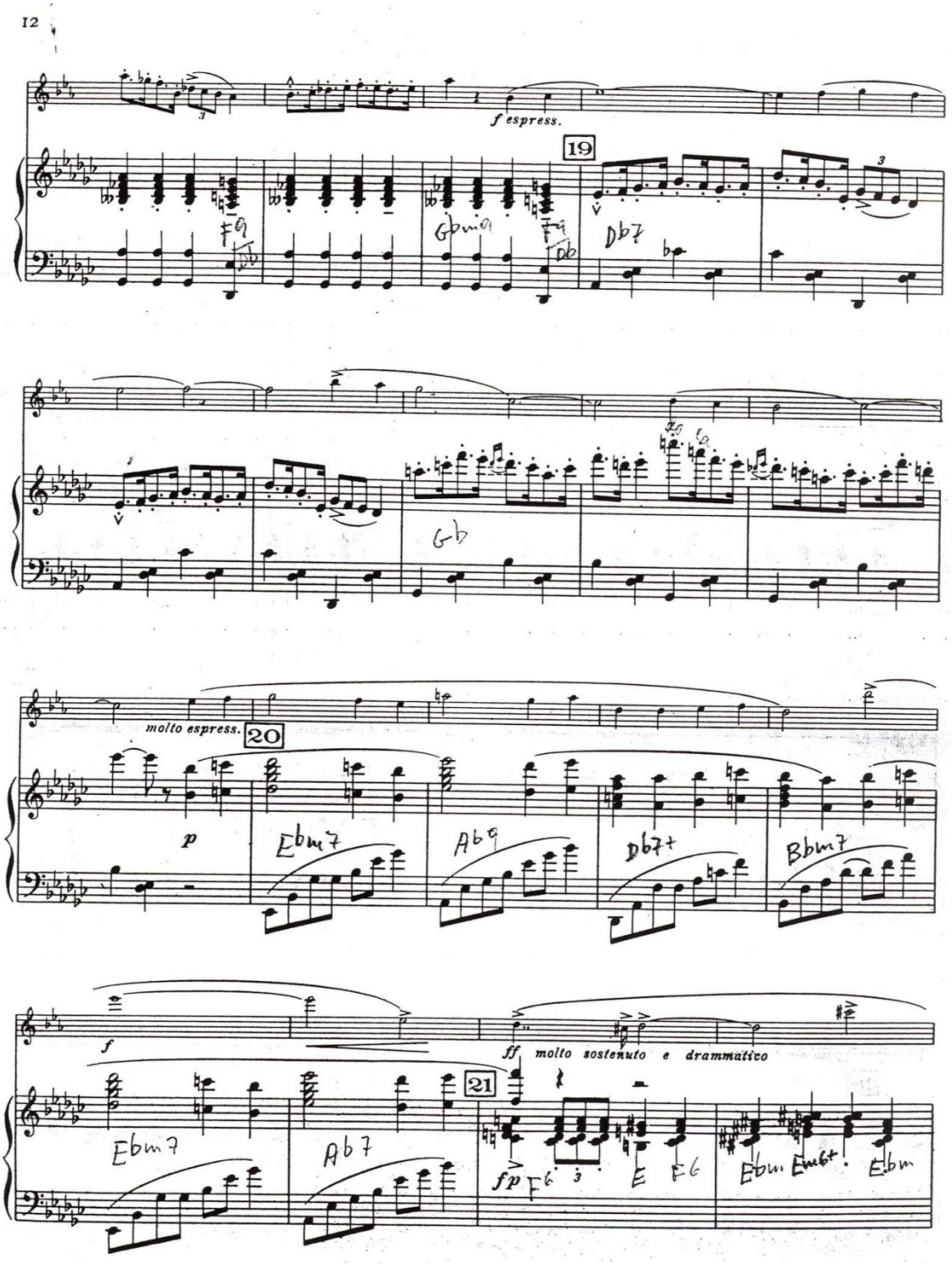

7
Cm
G7
Cm
G7
Cm
G7
p
pp
cresc.
poco a poco
ff
f
Ab6

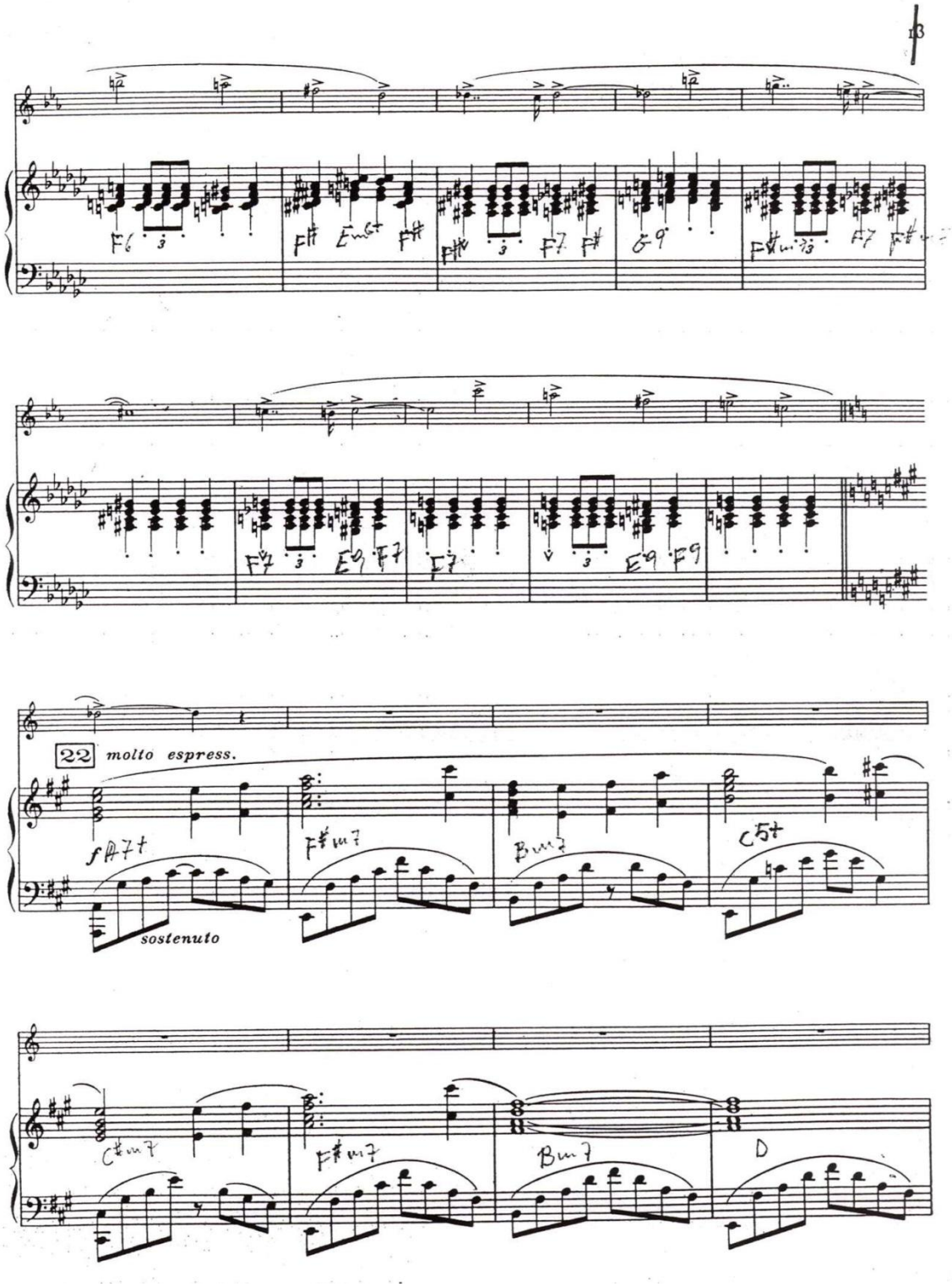

8
12
mf
pp
fp
f
p
A7
B7

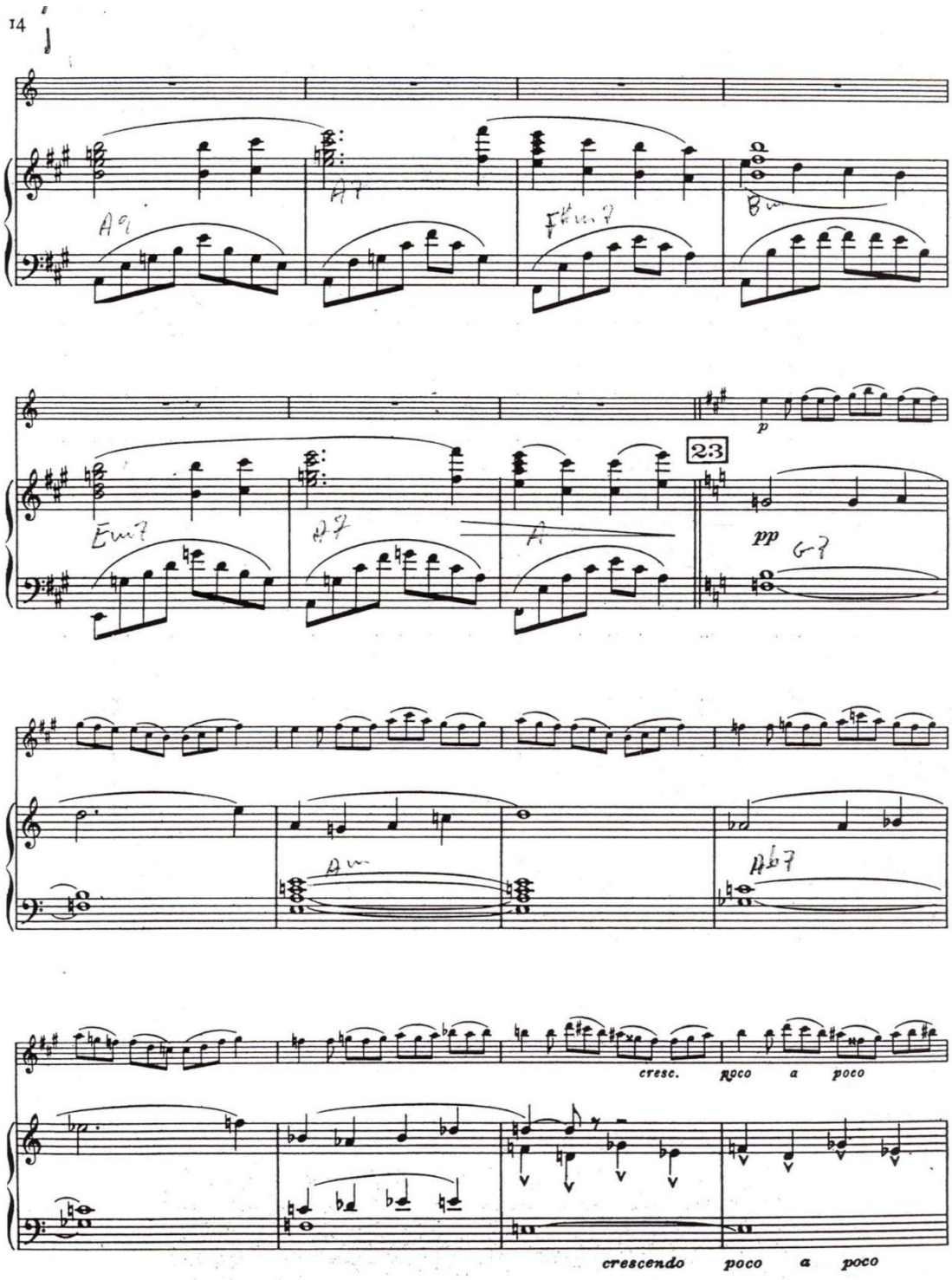

9
13
f
Cm
G7
C
Db
D
Eb
14
mf
Ab
Fm7
pp

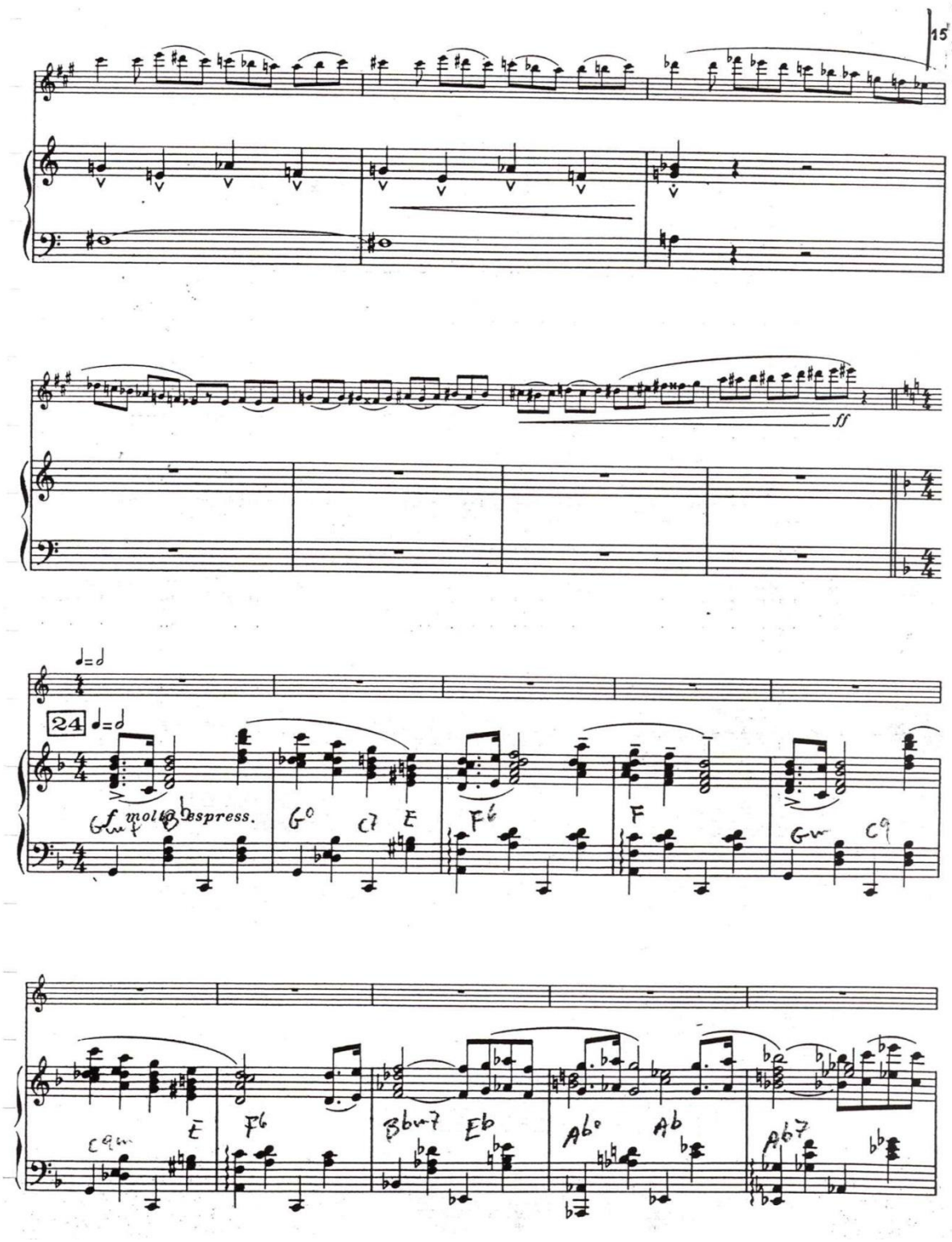

10
15
16
p
f
Fm7
Ab
Fm7
Cm
C7
Bb7
Gb
Am
D7
Gm
C7
Fm
F7

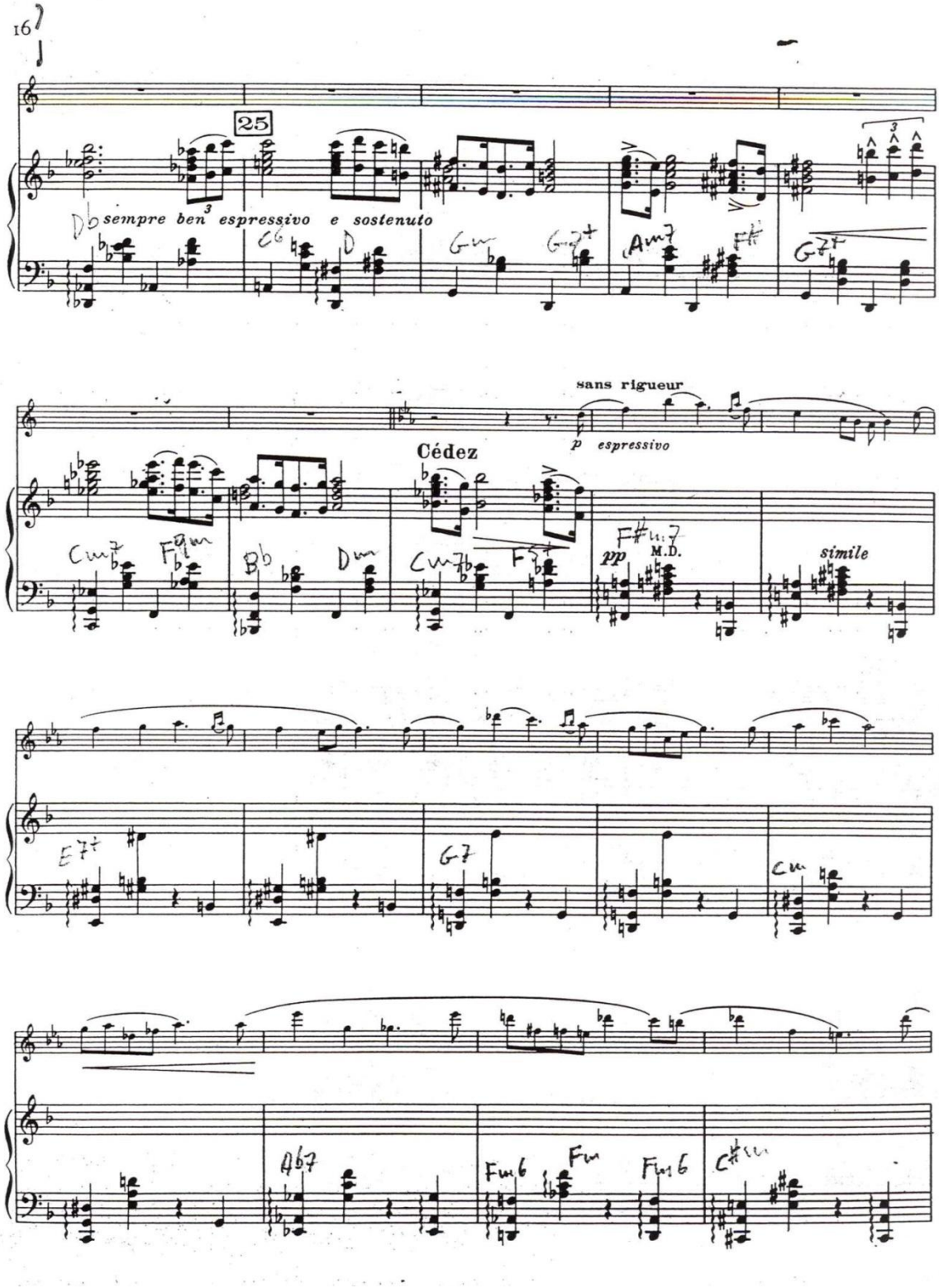

f bien rythmé
17
M.D.
p
Am
F♯
Em
F♯
Am
F♯
f
Ab7
A7
Ab7
A7
mf
18
pp
Abm9
Dbm9
Abm9
Db9
Gbm9

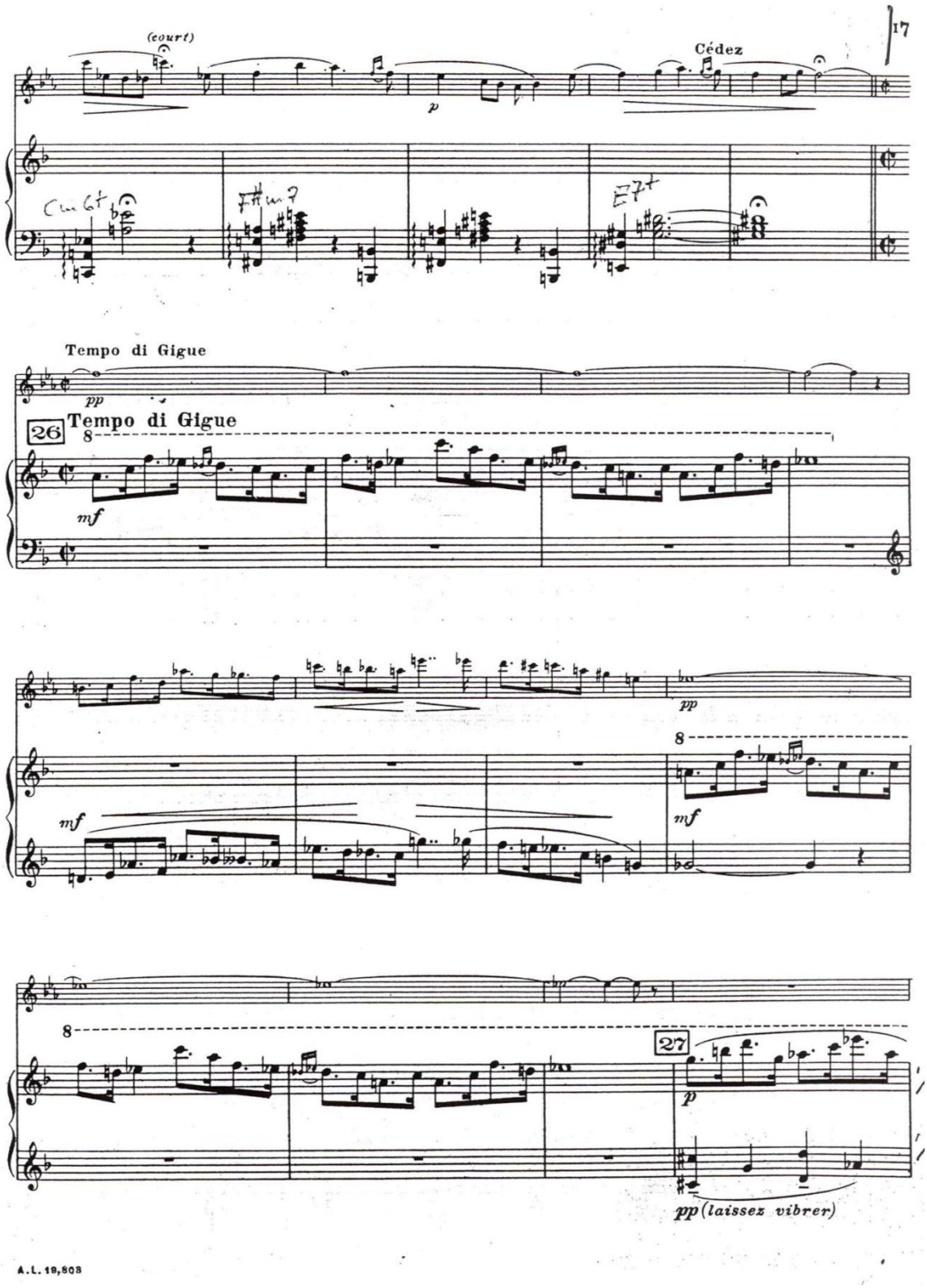

f espress.
19
molto espress.
20
p
Ebm7
Ab9
Db7+
Bbm7
f
ff molto sostenuto e drammatico
21
Ebm7
Ab7
fp
E
Ebm
Ebm

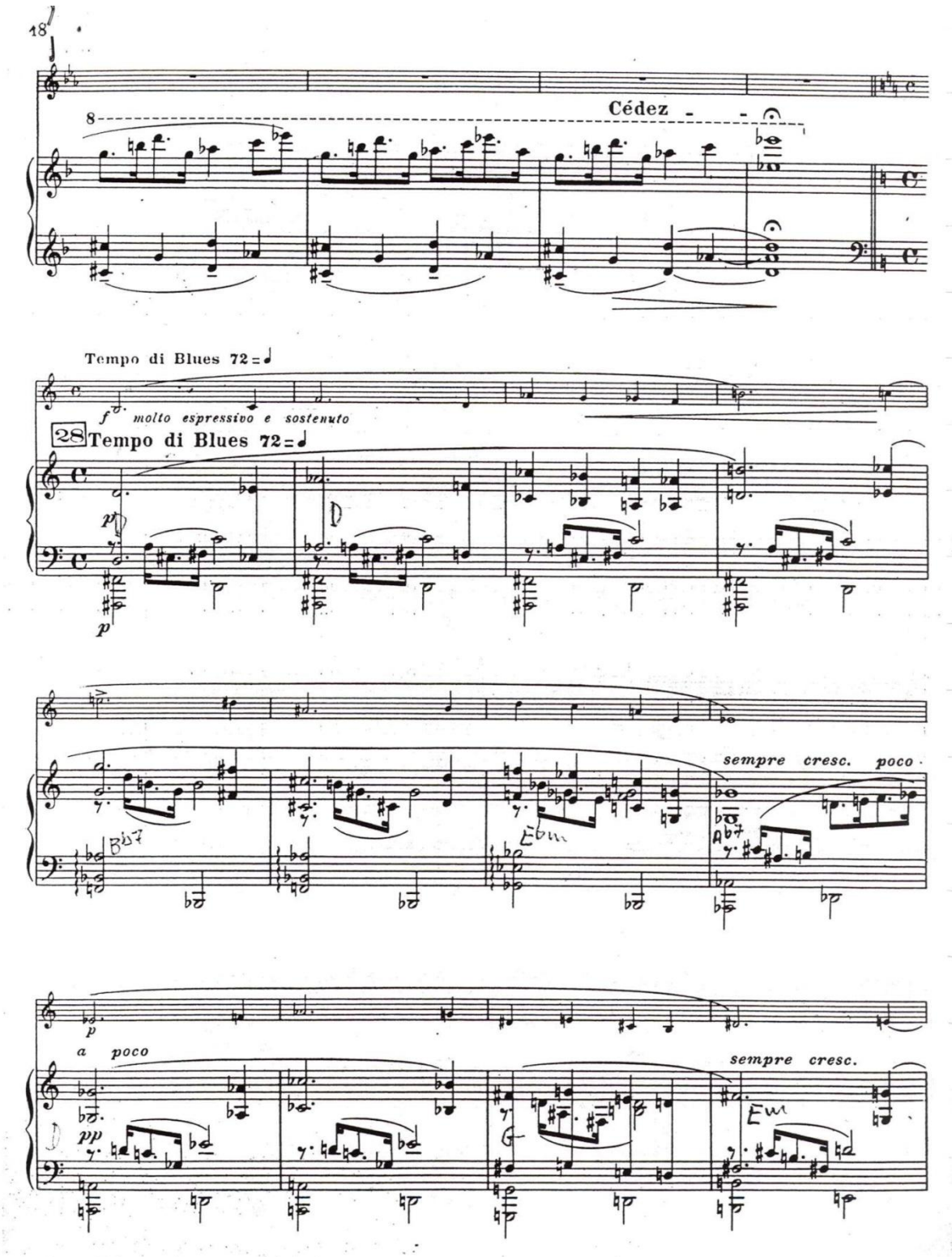

18
22
molto espress.
sostenuto

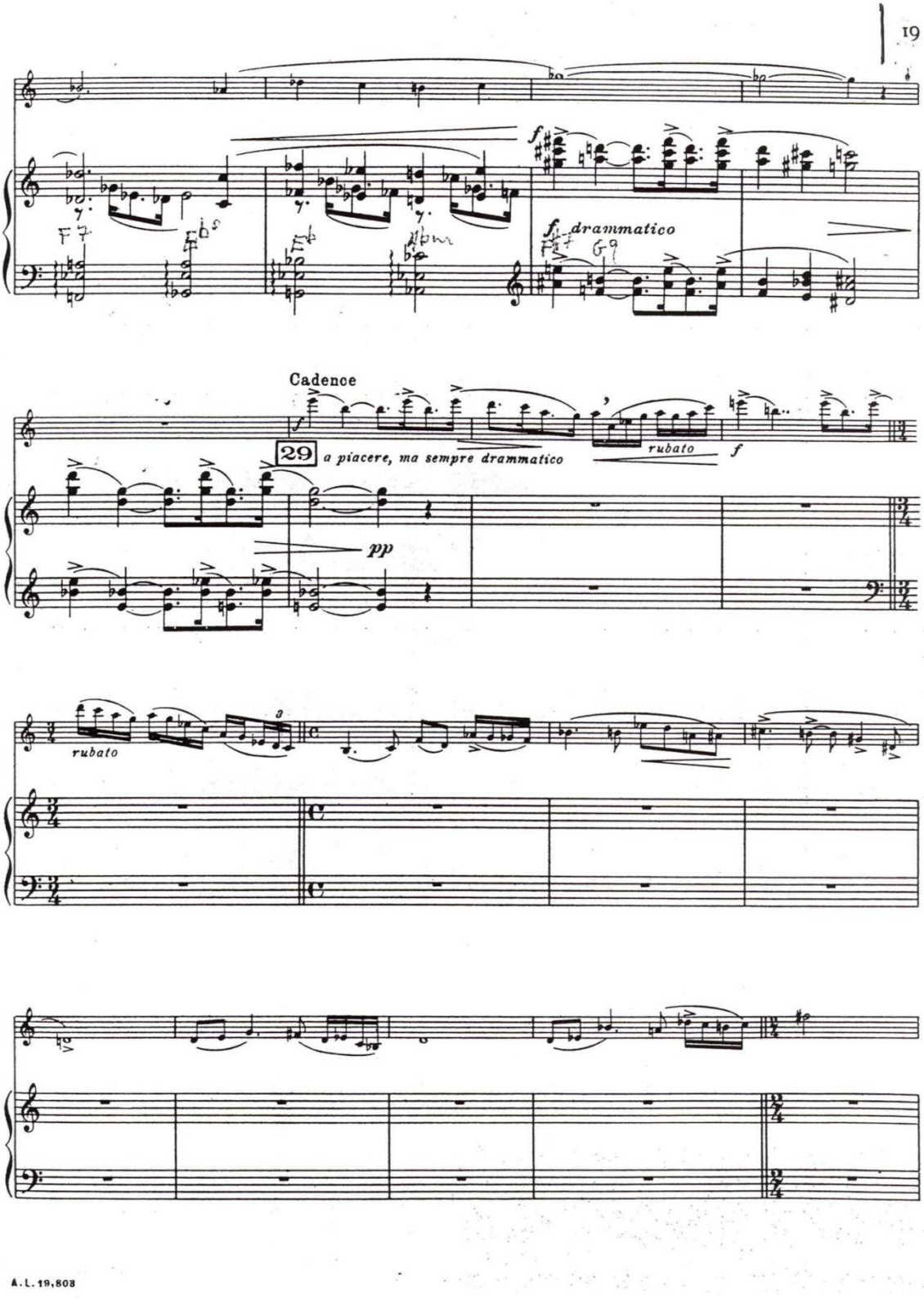

14
23
p
pp
cresc. poco a poco
crescendo poco a poco


15
ff
24
f molto espress.
G0
C7
E
F6
F
Gm
C9
C9m
E
F6
Bbm7
Eb
Ab0
Ab
Ab7

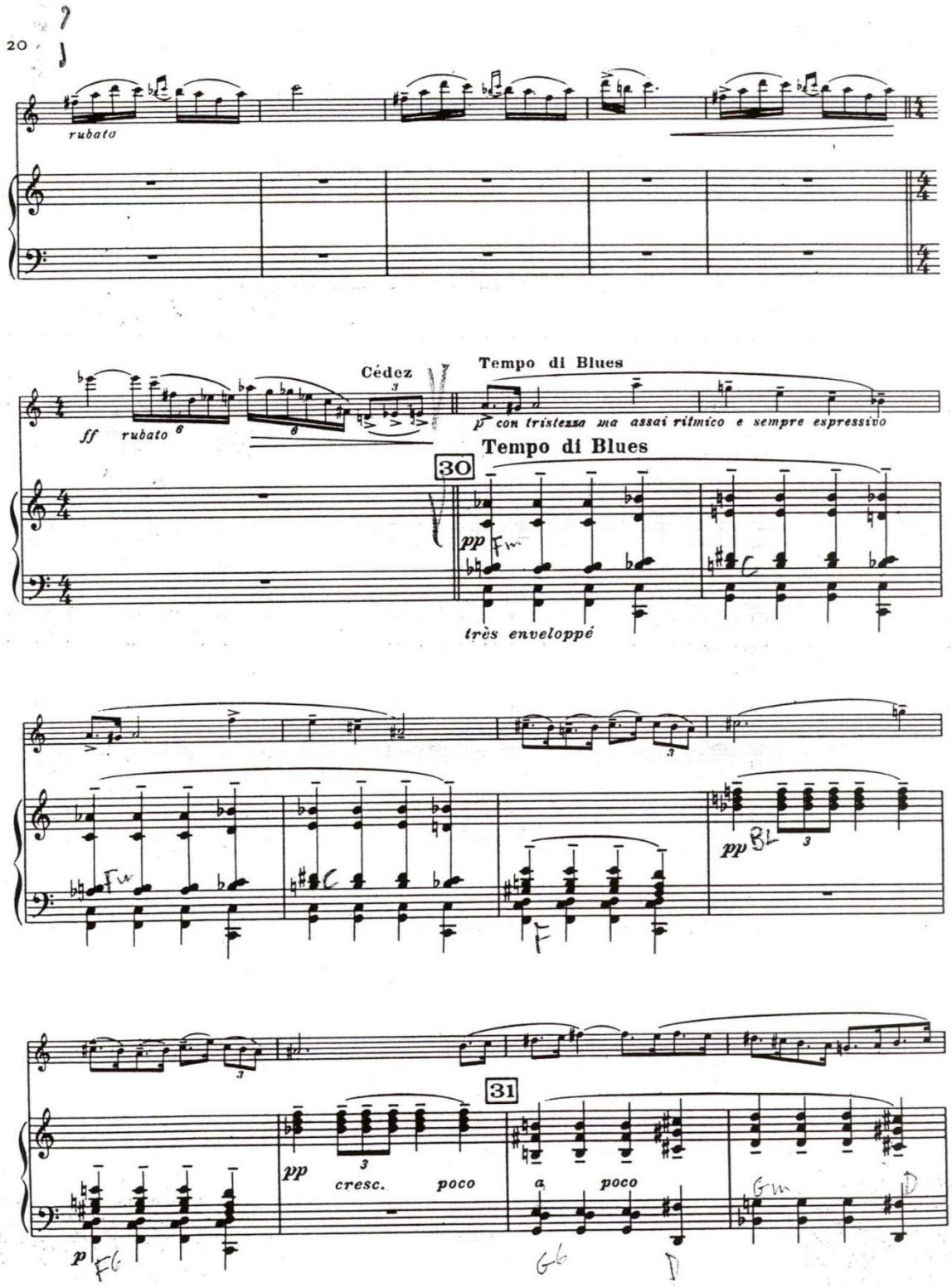

16
25
sempre ben espressivo e sostenuto
sans rigueur
p espressivo
Cédez
pp
M.D.
simile

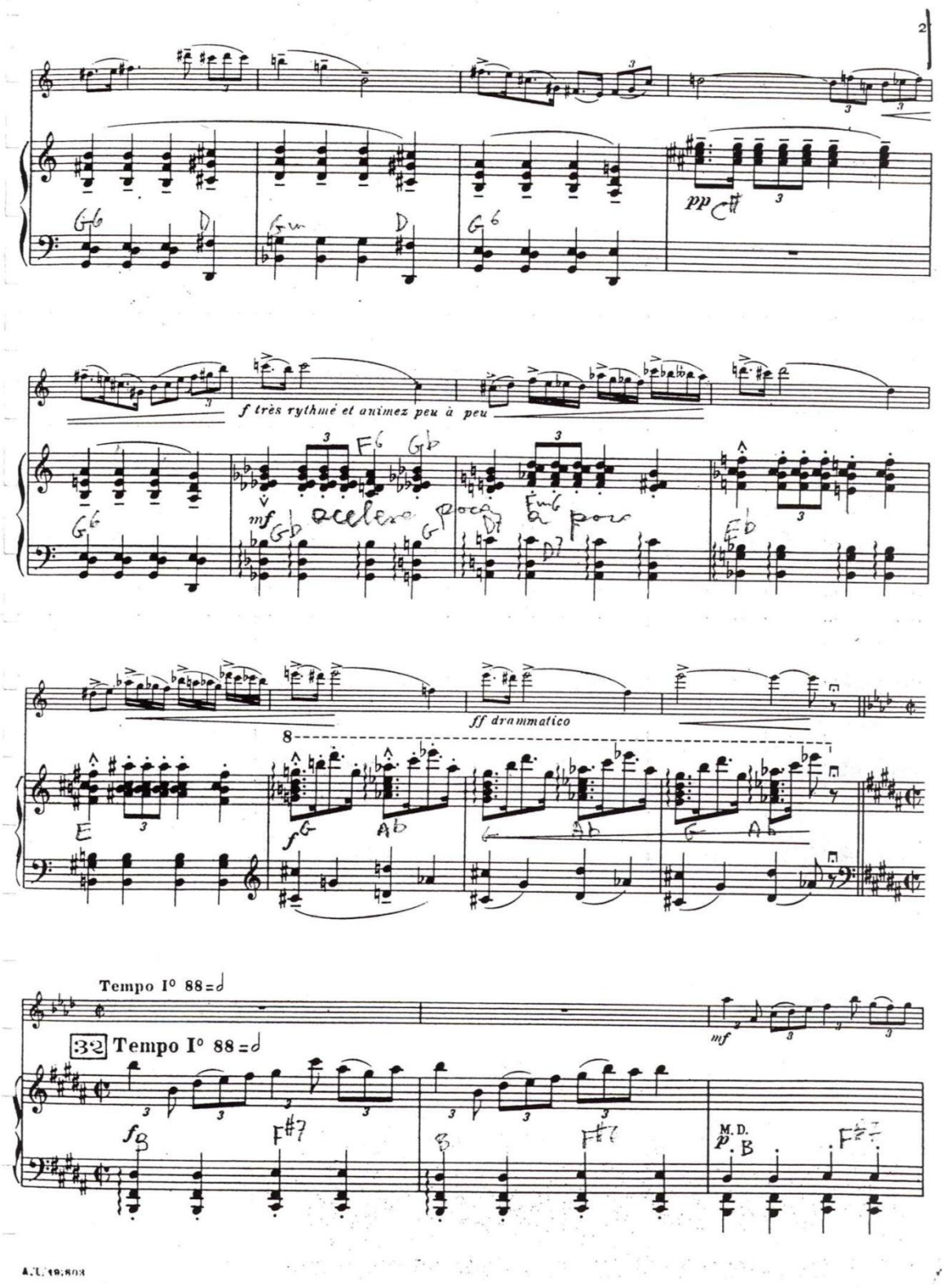

17
(court)
Cédez
p
Tempo di Gigue
pp
26
Tempo di Gigue
8
mf
pp
8
mf
mf
8
27
p
pp (laissez vibrer)
A.L. 19,803

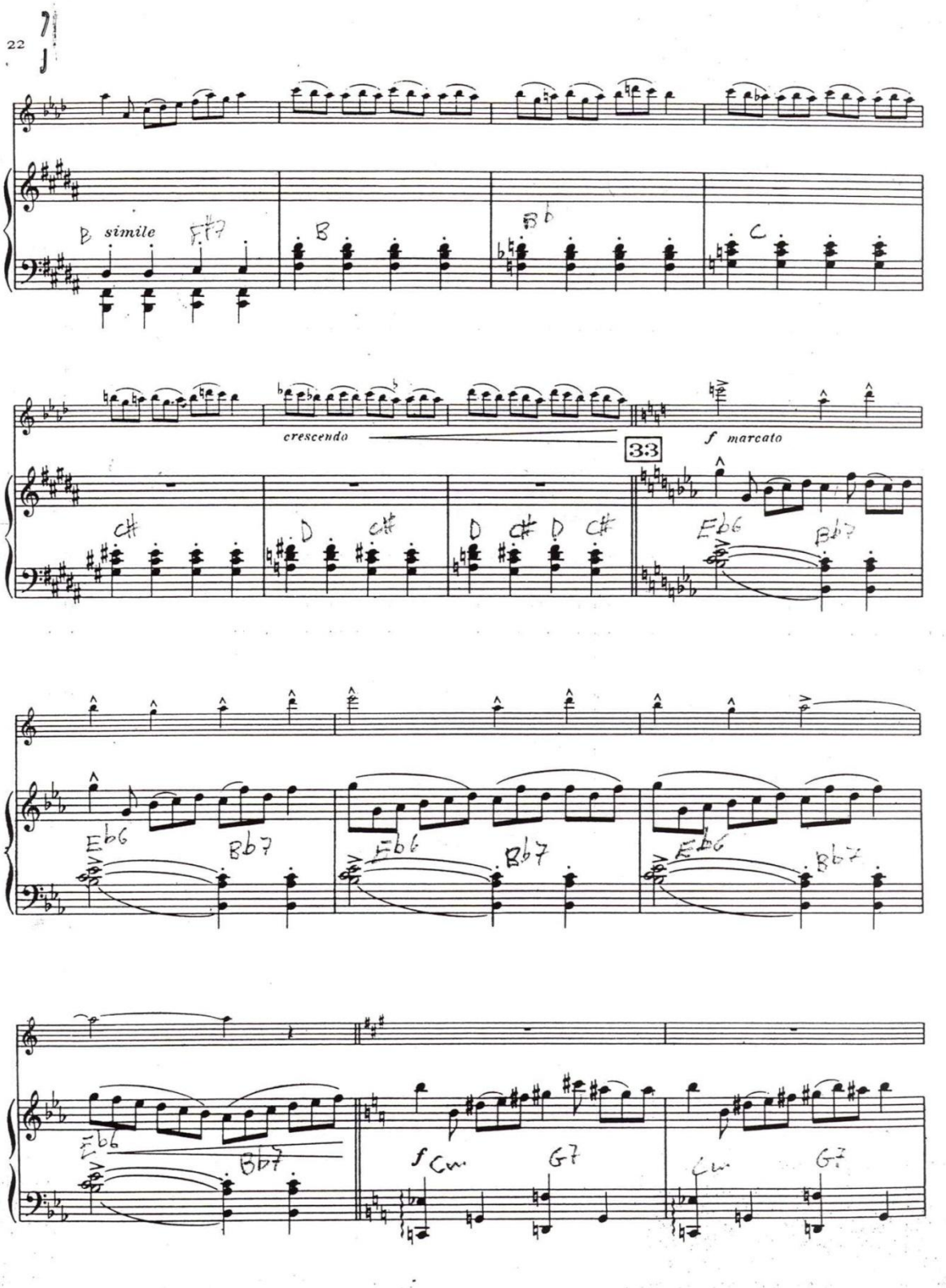

18
Cédez - - -
Tempo di Blues 72 = ♩
f molto espressivo e sostenuto
28 Tempo di Blues 72 = ♩
p
p
sempre cresc. poco
Bb7
Ebm
Ab7
p
a poco
pp
sempre cresc.
Eb

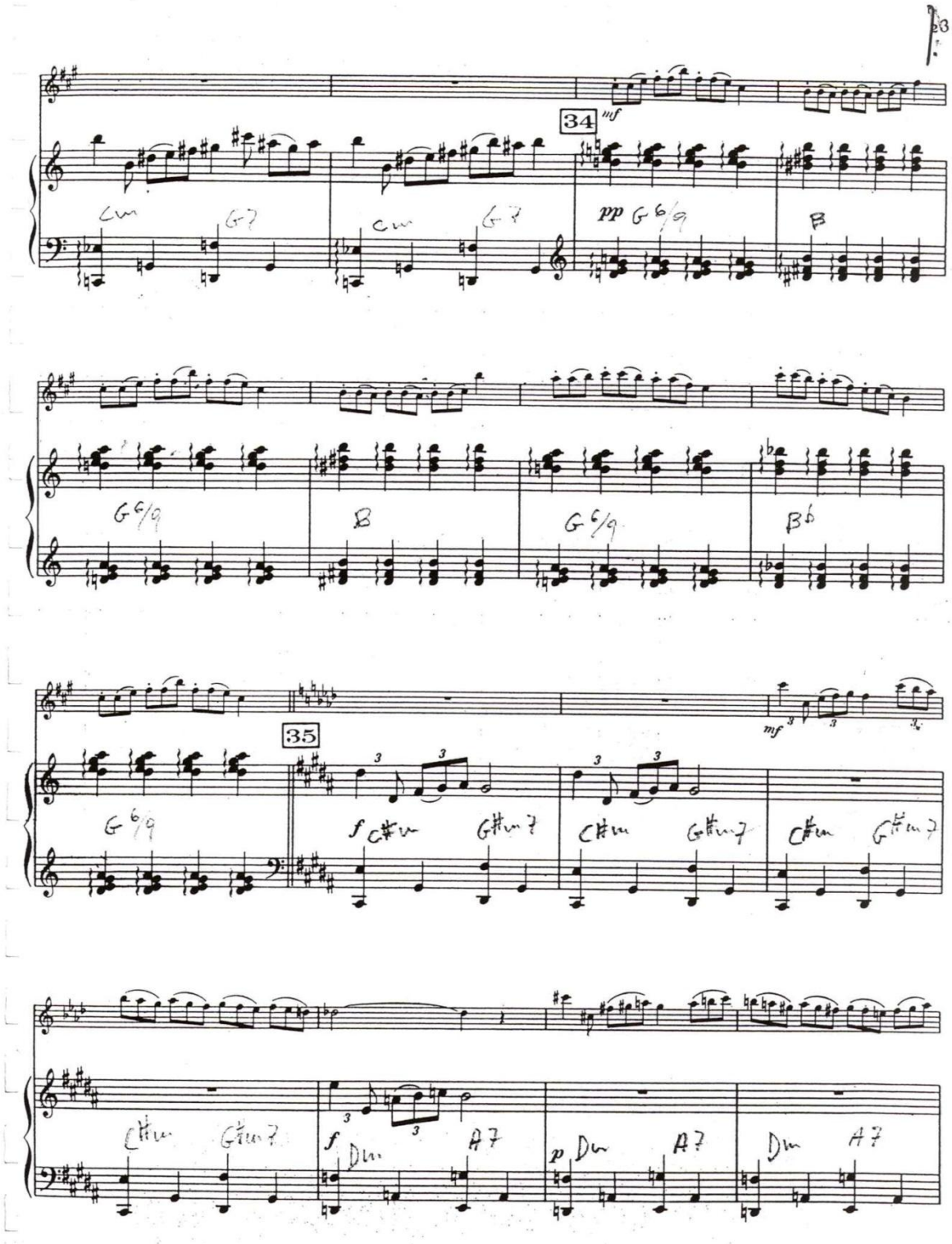

f
f drammatico
Cadence
f
29
a piacere, ma sempre drammatico
rubato
f
pp
rubato

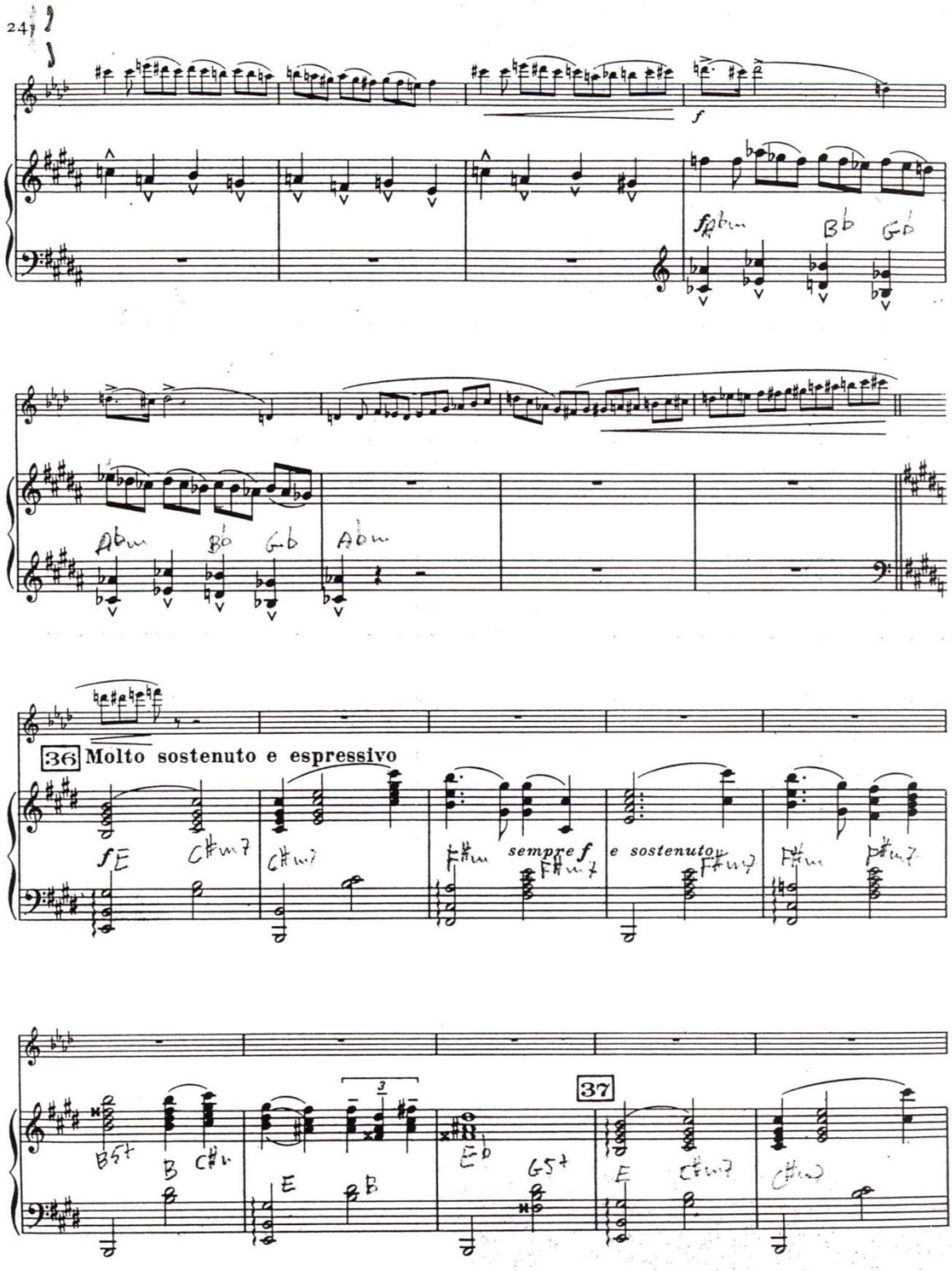
A. L. 19,803

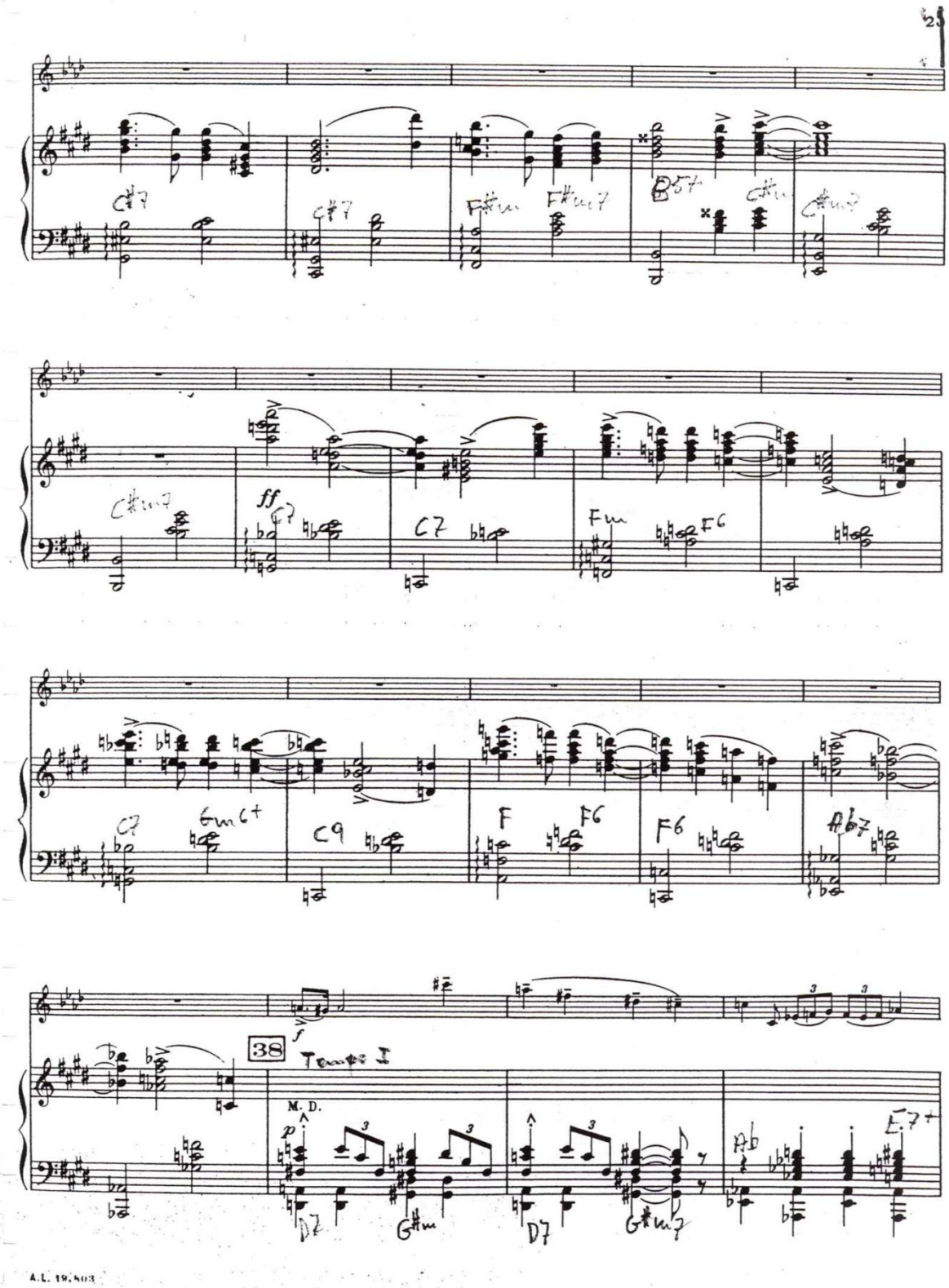

20
rubato
Cédez
Tempo di Blues
ff rubato
p con tristezza ma assai ritmico e sempre espressivo
Tempo di Blues
30
pp
très enveloppé
pp
31
pp
cresc. poco
a poco
p


2
pp
f très rythmé et animez peu à peu
mf
ff drammatico
Tempo I° 88 = 𝅗𝅥
32 Tempo I° 88 = 𝅗𝅥
mf
M.D.
p
A.L. 19.803

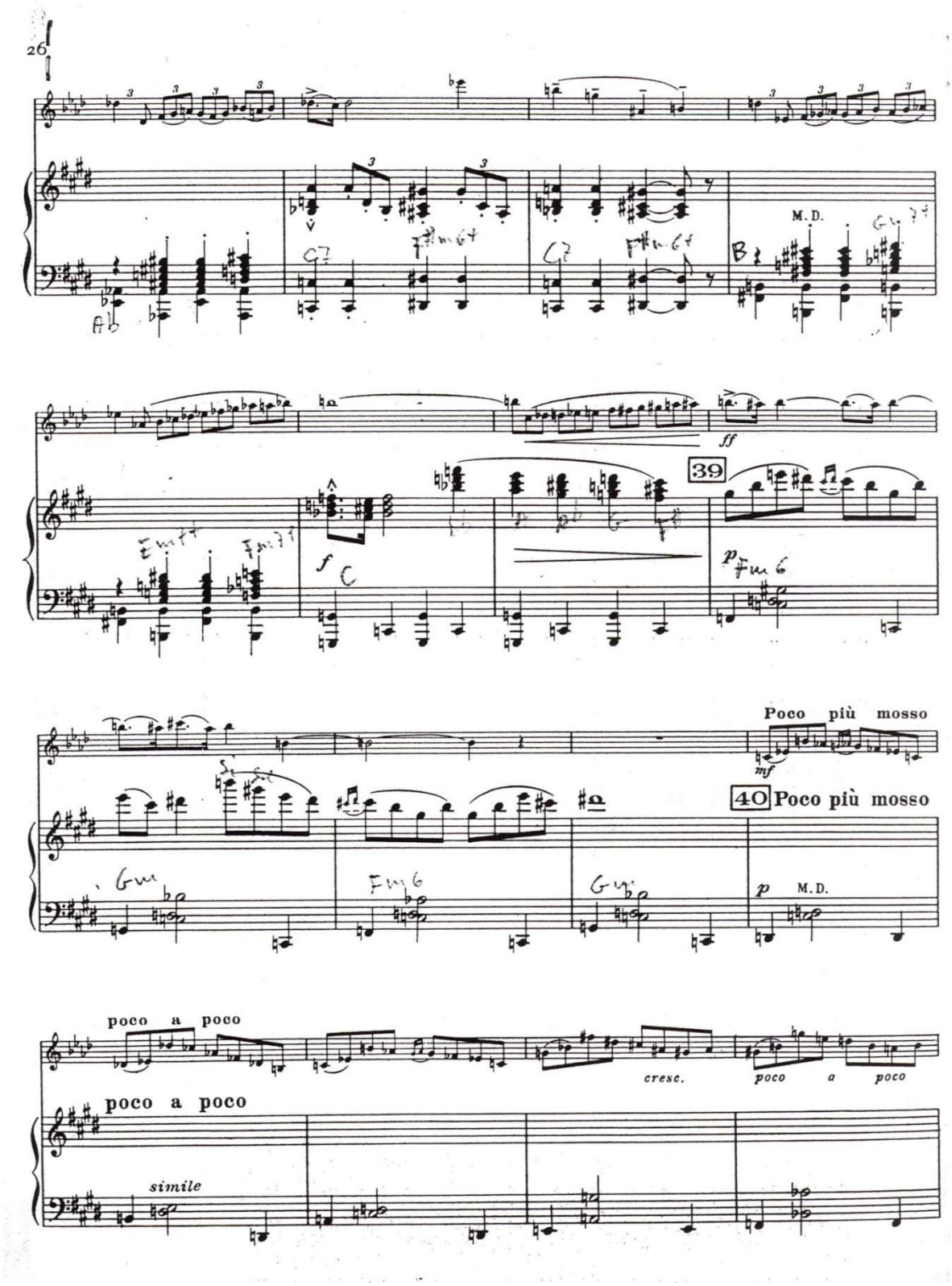

22
B simile
F#7
B
Bb
C
crescendo
33
f marcato
C#
D
C#
D
C#
D
C#
Eb6
Bb7
Eb6
Bb7
Eb6
Bb7
Eb6
Bb7
Eb6
Bb7
f Cw.
G7
Cw.
G7

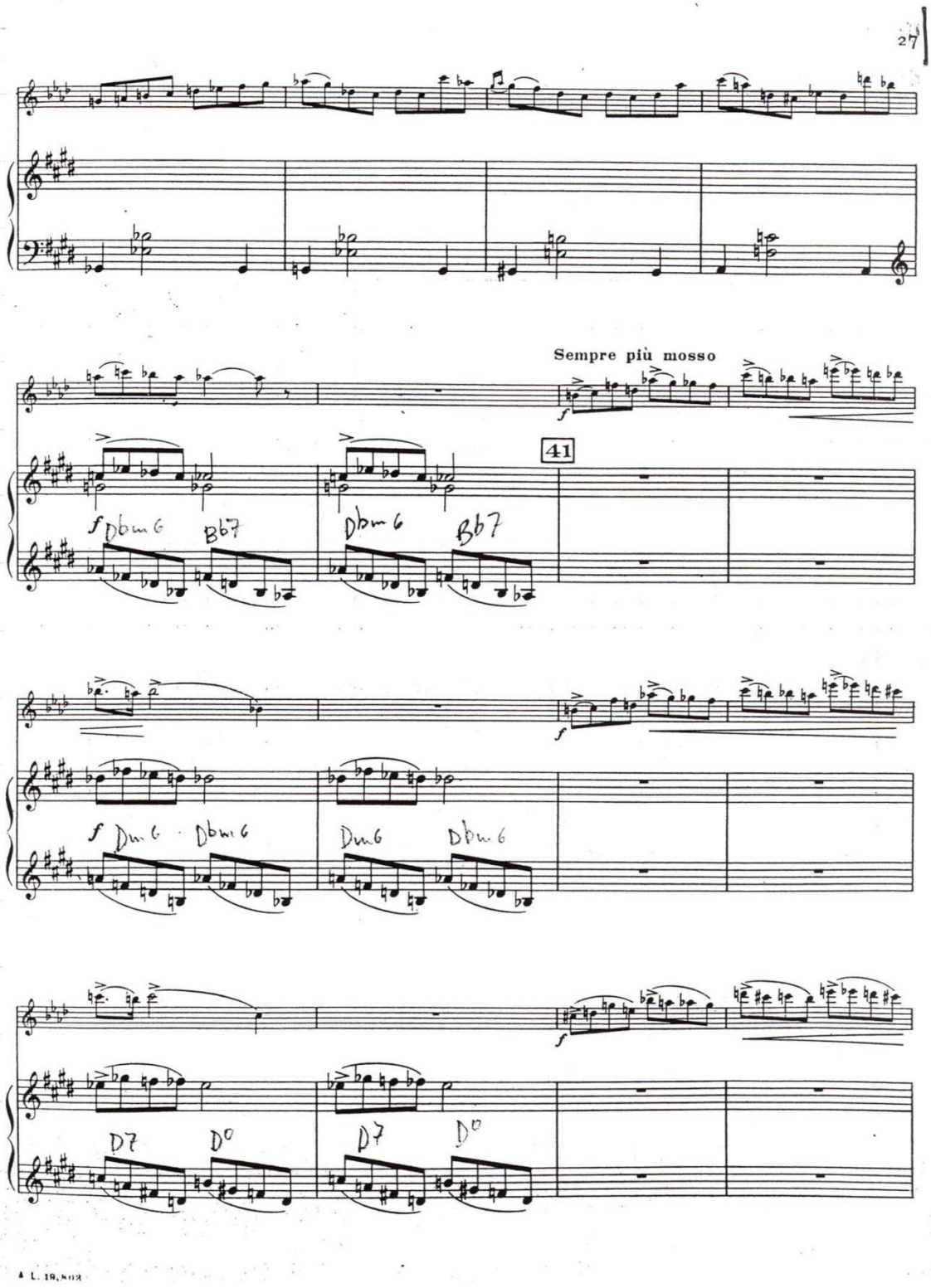

23
34
mf
Cm
G7
Cm
G7
pp G6/9
B
G6/9
B
G6/9
Bb
35
mf
G6/9
f C#m
G#m7
C#m
G#m7
C#m
G#m7
C#m
G#m7
f Dm
A7
p Dm
A7
Dm
A7

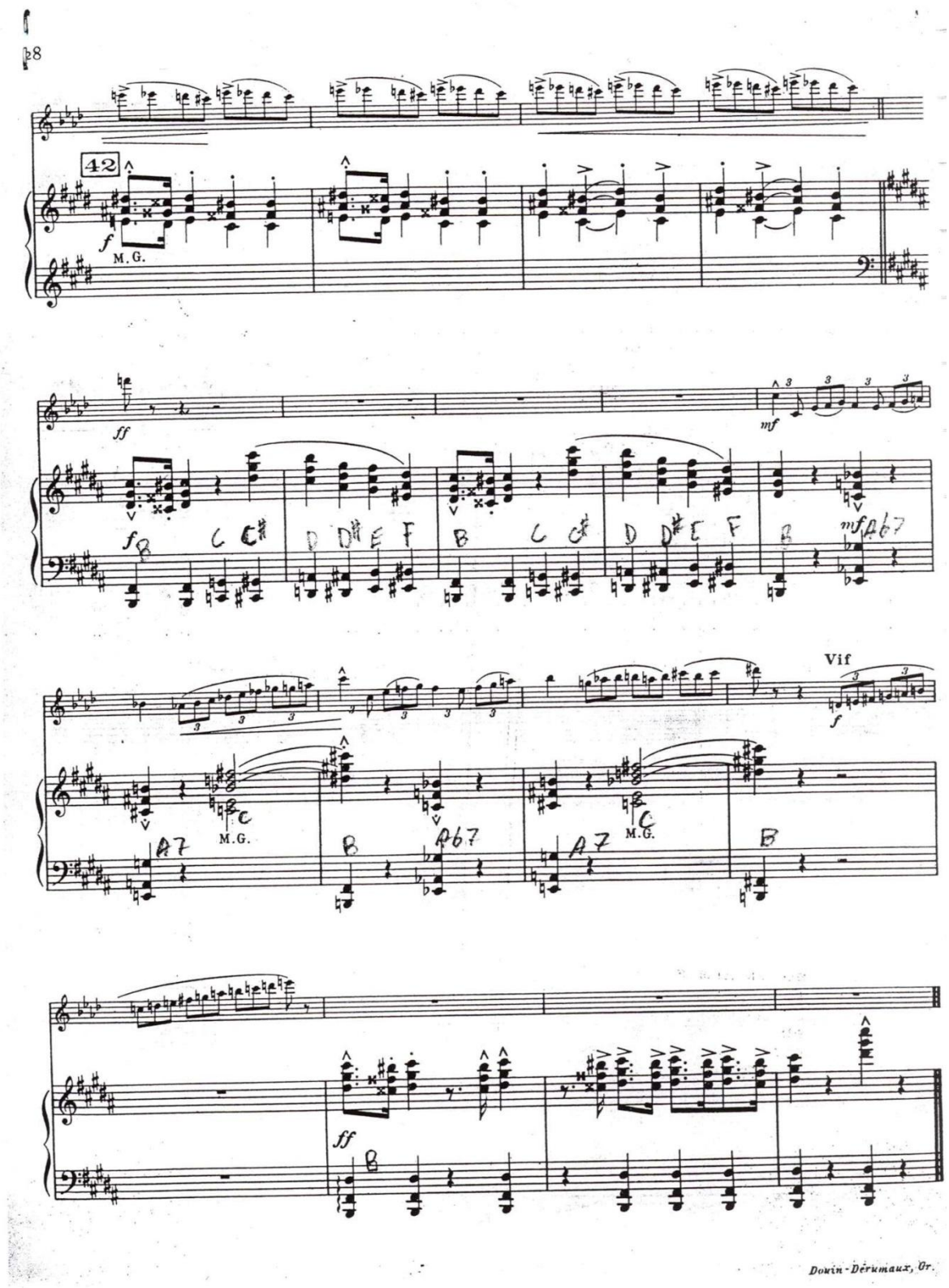

24
f
Abm
Bb
Gb
Abm
Bb
Gb
Abm
36 Molto sostenuto e espressivo
fE
C#m7
C#m7
F#m
sempre f
F#m7
e sostenuto
F#m7
F#m
F#m7
B5+
B
C#m
E
B
Eb
G5+
37
E
C#m7
C#m7


C#7
C#7
F#m
F#m7
B57
C#m
C#m7
C#m7
ff
C7
Fm
F6
C7
6m6+
C9
F
F6
F6
Ab7
f
38
Tempo I
M. D.
p
D7
G#m
D7
G#m7
Ab
E7+

A.L. 19,503


26
M.D.
ff
39
f
p
Poco più mosso
mf
40 Poco più mosso
p
M.D.
poco a poco
cresc.
poco a poco
poco a poco
simile


27
Sempre più mosso
41
f
Dbm6
Bb7
Dbm6
Bb7
f
Dm6
Dbm6
Dm6
Dbm6
D7
D°
D7
D°


42
M.G.
Vif
M.G.
M.G.
Dorin-Dérumaux, Gr.