LA ESCUELA FRANCESA COMO UNA DE LAS MÁS REPRESENTATIVAS EN LA EVOLUCIÓN DE LA INTERPRETACIÓN DEL SAXOFÓN ALTO COMO INSTRUMENTO DE CONCIERTO

LUIS ANGEL MORENO RANGEL

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

LA ESCUELA FRANCESA COMO UNA DE LAS MÁS REPRESENTATIVAS EN LA EVOLUCIÓN DE LA INTERPRETACIÓN DEL SAXOFÓN ALTO COMO INSTRUMENTO DE CONCIERTO

LUIS ANGEL MORENO RANGEL

Trabajo de grado para optar al título de
Licenciado en música

Director:
CARLOS HUMBERTO LOZANO ARIAS
Licenciado en música

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

DEDICATORIA

El presente trabajo está dedicado a mis padres

AGRADECIMIENTOS

- Principalmente a Dios a quien le debo todo lo que soy.
- A mis padres Luis Eduardo Moreno y Amarfy Rangel por el apoyo incondicional que me han brindado, y a mis hermanos quienes siempre me han apoyado en la música.
- Al profesor Carlos Humberto Lozano (Director del Proyecto) y profesor de instrumento durante toda la carrera y a quien le debo gran parte de lo que soy como saxofonista y como persona.
- A mi novia Nathalia Garrido por el apoyo incondicional que me ha brindado a lo largo de mi carrera, y la constante motivación.
- A mis amigos incondicionales Mayerly Monsalve y Cesar Augusto Rodríguez con quienes he compartido muchos conocimientos y de quienes he aprendido muchas cosas.
- A todos los profesores de la escuela de Artes – Música de la UIS quienes aportaron conocimientos en mi proceso musical.

CONTENIDO

Pág.

INTRODUCCIÓN 17

1. JUSTIFICACIÓN 18

2. OBJETIVOS 19

2.1 OBJETIVO GENERAL 19

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS 19

3. ASPECTOS METODOLOGICOS 20

4. RECURSOS 21

4.1 RECURSOS FÍSICOS 21

4.2 RECURSOS MATERIALES 21

4.3 RECURSOS HUMANOS 21

5. MARCO REFERENCIAL 22

5.1 MARCO DE ANTECEDENTES 22

5.2 MARCO HISTORICO 24

5.2.2 La escuela francesa del saxofón 27

5.3 MARCO CONCEPTUAL 34

5.3.1 El sonido del saxofón en la escuela francesa 34

6. OBRAS DEL RECITAL 37

6.1 TABLEAUX DE PROVENCE 37

6.1.1 Biografía 37

6.1.2 Armonía 39

6.1.3 Análisis formal 39

6.2 CONCIERTO PARA SAXOFÓN Y ORQUESTA O PIANO 60

6.2.1 Biografía 60

6.2.2 Armonía 61

6.2.3 Análisis formal 62

6.3 RAPSODIA PARA SAXOFÓN Y ORQUESTA O PIANO 74

6.3.1 Biografía 74

6.3.2 Armonía 75

6.3.3 Análisis formal 75

7. RECOMENDACIONES TECNICAS E INTERPRETATIVAS 79

7.1 TABLEAUX DE PROVENCE (PAULE MAURICE) 79

7.1.2 Segundo movimiento (cansoun per ma mio) 80

7.1.4 Cuarto movimiento (dis alycamps l'amo souspire) 81

7.1.5 Quinto movimiento (lou cabridan) 81

7.2 CONCIERTO PARA SAXOFÓN Y ORQUESTA O PIANO 82

7.2.1 Primer movimiento 82

7.2.2 Segundo movimiento 83

7.2.3 Tercer movimiento 84

7.3 RAPSODIA PARA SAXOFÓN Y ORQUESTA O PIANO 85

8. CONCLUSIONES 86

BIBLIOGRAFÍA 87

ANEXOS 89

LISTADO DE FIGURAS

Pág.

Figura 1. Marcel Mule 30
Figura 2. Jean-Marie LONDEIX 32
Figura 3. Claude Delangle 33
Figura 4. Paule Maurice 37
Figura 5. Tema Principal de la Introducción (Tableaux de Provence MOV I) 40
Figura 6. Motivo del Tema A (Tableaux de Provence MOV I) 40
Figura 7. Ejemplo 1 del Tema B (Tableaux de Provence MOV I) 41
Figura 8. Ejemplo 2 del Tema B (Tableaux de Provence MOV I) 41
Figura 9. Ejemplo 1 del Desarrollo (Tableaux de Provence MOV I) 42
Figura 10. Ejemplo 2 del Desarrollo (Tableaux de Provence MOV I) 42
Figura 11. Ejemplo 3 del Desarrollo (Tableaux de Provence MOV I) 43
Figura 12. Ejemplo 1 de la Re Exposición (Tableaux de Provence MOV I) 43
Figura 13. Ejemplo 2 de la Re Exposición (Tableaux de Provence MOV I) 44
Figura 14. Coda (Tableaux de Provence MOV I) 44
Figura 15. Introducción Piano (Tableaux de Provence MOV II) 45
Figura 16. Motivo del Tema A (Tableaux de Provence MOV II) 46
Figura 17. Ejemplo de la Transición (Tableaux de Provence MOV II) 46
Figura 18. Re Exposición del Tema A (Tableaux de Provence MOV II) 47
Figura 19. Exposición del Tema A (Tableaux de Provence MOV III) 48
Figura 20. Exposición del Tema B (Tableaux de Provence MOV III) 49
Figura 21. Re Exposición del Tema A (Tableaux de Provence MOV III) 49
Figura 22. Coda (Tableaux de Provence MOV III) 50
Figura 23. Tema A (Tableaux de Provence MOV IV) 51
Figura 24. Tema B (Tableaux de Provence MOV IV) 52
Figura 25. Re Exposición del Tema A (Tableaux de Provence MOV IV) 52
Figura 26. Coda (Tableaux de Provence MOV IV) 53

Figura 27. Tema A (Tableaux de Provence MOV V).....54
Figura 28. Tema B (Tableaux de Provence MOV V).....55
Figura 29. Re Exposición del Tema A (Tableaux de Provence MOV V).....55
Figura 30. Re Exposición del Tema B (Tableaux de Provence MOV V).....56
Figura 31. Tema C (Tableaux de Provence MOV V).....56
Figura 32. Tema D (Tableaux de Provence MOV V).....57
Figura 33. Cadenza (Tableaux de Provence MOV V).....57
Figura 34. Re Exposición del Tema A (Tableaux de Provence MOV V).....58
Figura 35. Ejemplo 2 de la Re Exposición del Tema A (Tableaux de Provence MOV V).....58
Figura 36. Coda (Tableaux de Provence MOV V).....59
Figura 37. Ejemplo 2 de la Coda (Tableaux de Provence MOV V).....59
Figura 38. Pierre Max Dubois.....60
Figura 39. Motivo Principal de la Cadencia (Concierto Dubois MOV I).....62
Figura 40. Motivo Principal del Tema A (Concierto Dubois MOV I).....63
Figura 41. Motivo Principal del Tema B (Concierto Dubois MOV I).....64
Figura 42. Motivo Principal del Saxofón (Concierto Dubois MOV I).....64
Figura 43. Ejemplo 1 del Desarrollo (Concierto Dubois MOV I).....64
Figura 44.Ejemplo 2 del Desarrollo (Concierto Dubois MOV I).....65
Figura 45. Ejemplo 3 del Desarrollo (Concierto Dubois MOV I).....65
Figura 46. Motivo Principal de A' (Concierto Dubois MOV I).....66
Figura 47. Motivo Principal de B' (Concierto Dubois MOV I).....66
Figura 48. Coda (Concierto Dubois MOV I).....67
Figura 49. Motivo Principal del Tema Principal (Concierto Dubois MOV II).....68
Figura 50. Motivo Principal de la Variación 1 (Concierto Dubois MOV II).....69
Figura 51. Motivo Principal de la Variación 2 (Concierto Dubois MOV II).....69
Figura 52. Motivo Principal de la Variación 3 (Concierto Dubois MOV II).....70
Figura 53. Motivo Principal de la Variación 4 (Concierto Dubois MOV II).....70
Figura 54. Tema A de la Exposición (Concierto Dubois MOV III).....72
Figura 55. Tema C (Desarrollo) (Concierto Dubois MOV III).....73

Figura 56. Motivo Principal de A'' (Re-Exposición) (Concierto Dubois MOV III) 73
Figura 57. Claude Debussy 74
Figura 58. Motivo Principal del Saxofón (Rapsodia Debussy) 76
Figura 59. Ejemplo de Escala de Tonos Enteros (Rapsodia Debussy).....77
Figura 60. Desarrollo Melodico Sección 2 (Rapsodia Debussy) 77
Figura 61. Patron Ritmico de Acompañamiento (Rapsodia Debussy) 78
Figura 62. Motivo Principal Sección 3 (Rapsodia Debussy) 78

LISTADO DE CUADROS

Pág.

Cuadro 1. Primer Movimiento (Tableaux de Provence) 39
Cuadro 2. Segundo Movimiento (Tableaux de Provence) 45
Cuadro 3. Tercer Movimiento (Tableaux de Provence) 47
Cuadro 4. Cuarto Movimiento (Tableaux de Provence) 50
Cuadro 5. Quinto Movimiento (Tableaux de Provence) 53
Cuadro 6. Primer Movimiento (Concierto Dubois).....62
Cuadro 7. Segundo Movimiento (Concierto Dubois).....67
Cuadro 8. Tercer Movimiento (Concierto Dubois).....71
Cuadro 9. Rapsodia Claude Debussy.....76

LISTADO DE ANEXOS

Pág.

Anexo A. Partitura Tableaux de Provence (Paule Maurice).....89
Anexo B. Partitura de Concierto (Pierre Max Dubois).....121
Anexo C. Partitura de Rapsodia (Claude Debussy).....143

RESUMEN

TITULO: LA ESCUELA FRANCESA COMO UNA DE LAS MÁS REPRESENTATIVAS EN LA EVOLUCIÓN DE LA INTERPRETACIÓN DEL SAXOFÓN ALTO COMO INSTRUMENTO DE CONCIERTO[*]

AUTOR: MORENO RANGEL, Luis Ángel[**]

PALABRAS CLAVES: Escuela Francesa, Sonoridad, Vibrato, Estilo, Interpretación, Registro.

DESCRIPCION: El saxofón alto ha logrado posicionarse con gran auge en el ámbito de la música erudita muy por encima del resto de los integrantes de la familia de los saxofones. Gracias a su riqueza sonora y versatilidad, logró captar la atención de algunos compositores quienes empezaron a escribir obras las cuales se convertirían en lo que hoy se conoce como el repertorio de concierto para saxofón, el cual es interpretado en múltiples eventos de índole académica en instituciones y conservatorios del mundo.

Este proyecto busca resaltar la importancia de la escuela francesa en la evolución de la interpretación del saxofón alto, teniendo en cuenta aspectos relacionados con la técnica, el sonido, los estilos y la interpretación entre otros. Lo anterior evidenciable mediante la presentación de un recital con tres de las más representativas obras de compositores franceses las cuales serán analizadas morfológicamente como complemento al montaje de las mismas.

De la misma manera este trabajo pretende ofrecer una serie de criterios técnicos e interpretativos que permitan tener una mejor visión para los saxofonistas que en un futuro deseen aproximarse a la interpretación de este repertorio. Así mismo el hecho de socializar a través del recital permite fomentar la práctica de este instrumento contribuyendo a la optimización de los diferentes procesos musicales con el saxofón alto en nuestro entorno regional.

[*] Trabajo de Grado

[**] Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes - Música, Director: LOZANO ARIAS, Carlos Humberto.

ABSTRACT

TITLE: FRENCH SCHOOL AS ONE OF THE MOST REPRESENTATIVE IN THE EVOLUTION OF THE ALTO SAXOPHONE PERFORMANCE AS A CONCERT TOOL*

AUTHOR: MORENO RANGEL, Luis Ángel**

KEYWORDS: FRENCH SCHOOL, SOUND, VIBRATO, STYLE, PERFORMANCE, REGISTRY.

DESCRIPTION: The alto saxophone has achieved an important position in the field of classical music leading the other members of the family of saxophones. Due to its sound richness and versatility, it caught the attention of some composers that began to write works which would become what is now known as the concert repertoire for saxophone, which is performed in multiple events of academic nature in institutions and conservatories around the world.

This project seeks to highlight the importance of the French school in the evolution of the alto saxophone performance taking into account issues related to technical, sound, styles and interpretation among others. This can be demonstrated by presenting a recital with three of the most representative works of French composers which will be analyzed morphologically as a compliment to a mount of these ones.

Likewise, this project aims to provide a range of technical and interpretive criteria to get a better vision of this subject to the saxophonists that in the future wish to approach to the work of this repertoire. Also, the fact of socialize through the recital allows encourage the practice of this instrument contributing to the optimization of different musical processes with the alto saxophone in our regional environment.

* Degree Project

** Faculty of Human Sciences, School of Arts - Music, Director: LOZANO ARIAS, Carlos Humberto.

INTRODUCCIÓN

Para el saxofón y su evolución como instrumento de concierto fue muy importante la escuela francesa, ya que de allí surgió un sin número de estudios, métodos y obras que hoy en día son fundamentales en la formación de los saxofonistas a nivel mundial, los cuales lograron posicionar este instrumento en la música académica, pues a pesar de no estar incluido en el formato de orquesta sinfónica, existe un gran número de obras para saxofón solista, de gran complejidad técnica e interpretativa, las cuales han logrado ubicar al saxofón alto, como el más representativo de la familia.

De igual manera vale la pena decir que en la música popular, también ocupa un lugar importante, pues su timbre, registro y versatilidad le han facilitado adaptarse sin problema a los diferentes formatos, como el jazz, en el cual se le da gran protagonismo e importancia.

El presente trabajo busca reconocer la importancia del estudio formal del saxofón y va dirigido a futuros procesos de formación, con el fin de ampliar la concepción en el estudio del instrumento, buscando contribuir al desarrollo técnico e interpretativo de nuevas generaciones de saxofonistas.

1. JUSTIFICACIÓN

La interpretación de un concierto como evento cultural y social es tal vez una de las más importantes experiencias para el músico. Es a través de este medio que el artista tiene la posibilidad de expresar mediante la música sus sentimientos y emociones. Por lo anterior se reconoce el recital de grado como una de las máximas realizaciones artísticas de los estudiantes al final de su carrera de licenciatura en música.

El presente trabajo tiene como fundamento reconocer la escuela francesa como una de las más representativas en la evolución de la interpretación del saxofón alto. Lo anterior se traduce en el abordaje de temáticas diversas que abarcan aspectos musicales, técnicos, interpretativos y metodológicos. Dadas estas condiciones se espera que este trabajo contribuya al mejoramiento de nuevos procesos, ampliando la visión y reconociendo la formación profesional como un organismo integral.

Otro de los aspectos que justifican la realización de este trabajo es la contribución a la ampliación del repertorio saxofonístico en nuestro entorno. Esto quiere decir que se abren nuevas ventanas a futuros concertistas desde la posibilidad de apropiar obras que pueden ser implementadas en el transcurso de su formación profesional.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar un recital mediante el cual se reconozca la escuela francesa como una de las más relevantes en la interpretación del saxofón alto.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Interpretar tres de las más importantes obras del repertorio francés para saxofón alto.
- Realizar los análisis morfológicos de cada una de las obras como herramienta complementaria al montaje.
- Sugerir una serie de recomendaciones técnicas e interpretativas que contribuyan al mejoramiento del quehacer musical con el saxofón.
- Fomentar el estudio del saxofón alto mediante el recital, como mecanismo dinamizador de futuros procesos.
- Generar espacios de socialización a través de la música.

3. ASPECTOS METODOLOGICOS

Para la realización de este trabajo uno de los principales aspectos que se tienen en cuenta es la relación existente entre el nivel de las obras y el nivel del instrumentista. Es importante tener absolutamente claro la capacidad técnica e interpretativa del saxofonista pues de esto depende el buen resultado del proceso. Otro aspecto relevante es la forma como se aborda el estudio de las obras pues esta garantiza que los resultados sean igualmente satisfactorios. Se propone hacer un estudio progresivo en lo que tiene que ver con la resolución de problemas técnicos, de sonoridad, interpretativos, de manejo de tiempos entre otros. Es importante registrar todos y cada uno de los hallazgos durante el estudio, montaje y ensamble de cada una de las obras, pues estas a su vez poseen particularidades que las diferencian entre si las cuales deberán ser resueltas como parte relevante de la esencia de este trabajo.

Lo anterior se sustenta en el alto grado de exigencia enmarcado en la escuela francesa la cual se caracteriza por tener muy definidos los elementos técnicos e interpretativos que deberán ser tenidos en cuenta con el fin de no desvirtuar las ideas musicales plasmadas en las obras. Para lograr este fin es necesario haber tenido un desarrollo musical acorde a todo este tipo de exigencias que puestas en práctica permiten aproximar de una manera más efectiva el real sentido de la interpretación de este tipo de música.

4. RECURSOS

Como mecanismo de alcance de los objetivos trazados se hace necesario contar con los recursos que se mencionan a continuación.

4.1 RECURSOS FÍSICOS

Tienen que ver con todos los espacios físicos como cubículos, salas de ensayo, auditorios requeridos para el estudio, montaje, ensamble y presentación del recital.

4.2 RECURSOS MATERIALES

Están relacionados con todo tipo de material escrito como partituras, métodos, estudios, obras, libros, grabaciones en audio y video, accesos a internet. De igual manera se cuentan el saxofón con sus accesorios, el piano y los elementos publicitarios tales como programas de mano y afiches de divulgación del recital.

4.3 RECURSOS HUMANOS

Este es tal vez el recurso más importante y se cuenta desde el pianista acompañante y un auxiliar quien se encarga de facilitar la ejecución pasando las páginas. De igual manera se requiere un camarógrafo, un fotógrafo, y un operador de video beam. Así mismo se requiere de 2 personas que se encargan de la logística.

5. MARCO REFERENCIAL

5.1 MARCO DE ANTECEDENTES

El saxofón a través de la historia se ha considerado como un instrumento fácil de tocar, esto puede ser fácilmente corregido añadiendo que es el instrumento más fácil de tocar mal.[1] Es por eso que surge la necesidad de formalizar el estudio del saxofón buscando un enfoque erudito que permita dominar la técnica del instrumento. Para esto se hará mención de algunos trabajos enfocados al estudio formal del saxofón a través de obras del repertorio de concierto.

En el trabajo de grado titulado *El Saxofón Tenor Como Instrumento Principal Dentro de los Principales Formatos Musicales-Instrumentales* de *Carlos Eduardo Muñoz* se muestra la versatilidad del saxofón en los diferentes estilos musicales. La exigencia del repertorio de este trabajo, ayuda a conseguir una mejor ejecución del instrumento, logrando enfocar el estudio de una mejor manera a futuros procesos. El repertorio de este proyecto está conformado por piezas de diferentes estilos musicales las cuales permiten mostrar la versatilidad del saxofón tenor en los diferentes formatos instrumentales y son las siguientes: Improvisation Et Caprice de Eugène Bozza, Diversions del compositor Morton Gould, Slamin de Bob Mintzer, La Mona Bambuco del compositor y autor de este trabajo de grado Carlos Eduardo Muñoz, y el Alacrán del compositor Carlos Vieco en versión de Jonny Pasos.

Cindy Martínez en su trabajo de grado titulado *Momentos en la Historia de la Interpretación del Saxofón Contralto en la Música Erudita*, habla acerca del poco interés que hay por la música erudita en la actualidad, y del desconocimiento acerca del desempeño del saxofón en la misma, por lo cual su objetivo es dar a

[1] Teal Larry, El Arte de Tocar el Saxofón (Traducción de Raúl Gutiérrez). Estados Unidos: Summy Birchard 1997.

conocer la importancia y el desarrollo del saxofón a través de obras del repertorio de concierto, que hacen parte de los concursos internacionales y que se exigen en los conservatorios y escuelas más importantes del mundo. Por lo cual su socialización a través de un recital está conformada por las siguientes obras todas de carácter erudito las cuales son: Partita BWV 1013 del compositor Johan Sebastian Bach, Raphsodie pour Saxophone de Claude Debussy, y el Concertino da Camera del compositor Jacques Ibert.

Según lo anterior podemos apreciar la importancia que hay en promover el estudio del saxofón con el fin de ayudar al mejoramiento en el estudio del mismo, por lo cual *Weimar García Albarracín* en su trabajo de grado titulado *El Saxofón Alto y su Desempeño Como Instrumento de Concierto en la Música Académica* no es la excepción, pues su propósito específico es fomentar el estudio del saxofón alto desde lo académico, con el fin de ayudar a mejorar el estudio y ejecución del saxofón en los nuevos procesos de formación. El repertorio que abarca es muy importante, pues los compositores que se mencionan a continuación ayudaron a posicionar el saxofón alto como el principal de la familia y lograron consolidar el repertorio de música erudita. Alexander Glazounov y su Concierto en Eb para saxofón y piano, Darius Milhaud con la obra Scaramouche y Eugene Bozza y su Improvisation Et Caprice.

Cibel Andrés Villate en su trabajo titulado *El Saxofón Alto en la Música Erudita del Siglo XX*, propone la realización de un recital con el fin de encaminar a los nuevos estudiantes al estudio de obras importantes de la música del siglo XX, y reitera la importancia de la socialización por medio de recitales con el fin de dar a conocer el desempeño del instrumento en la música académica y los recursos técnicos e interpretativos que esta música requiere para su buena ejecución. Para ello escogió tres obras de las más importantes de la música para saxofón del siglo XX las cuales son: Concierto del compositor Pierre Max Dubois, Divertimento del

compositor Roger Boutry y por último la obra Scaramouche del compositor Darius Milhaud.

En el proyecto de grado *El Saxofón de lo Erudito a Lo Popular* de *Andrés Fabián Ayala*, se muestra claramente la importancia de formalizar el estudio del saxofón a través de métodos y obras de la respetable escuela francesa del saxofón, para así poder desarrollarse como interpretes con amplios conocimientos en la técnica del instrumento, y poder desempeñarse en otros estilos musicales como el jazz, y músicas tradicionales del folklor de algunos países. Para ello se escogen algunas piezas de diferentes estilos musicales en las cuales se puede apreciar la cantidad de recursos técnicos e interpretativos característicos de cada estilo musical. Las obras son: Estudio Tanguistico N° 3 del compositor Astor Piazolla, Concertino da Camera de Jacques Ibert utilizando la cadencia escrita por Branford Marsalis, Monólogo en Tiempo de Joropo del compositor Carlos Gonzalo Guzmán Muñoz, y la Sonata para saxofón y piano del compositor Phil Woods.

5.2 MARCO HISTORICO

5.2.1 El saxofón y su evolución: En busca de un instrumento que tuviera un timbre similar al de las cuerdas, pero con más potencia e intensidad, en el año 1814 nace el saxofón, creado en la ciudad de Dinant, Bélgica, por Antoine Joseph Sax, más conocido como Adolphe Sax. Durante varios años Sax se encargó de estudiar la técnica del saxofón y de hacer los ajustes necesarios, con el fin de consolidar la familia de los saxofones, objetivo que logró en el año 1846 en París. En 1844, aunque no se había podido patentar la familia de los saxofones, el saxofón ya se estaba dando a conocer en París, logrando atraer la atención de algunos compositores como Héctor Berlioz, quien estreno la obra *El Sexteto Canto Sagrado*, estrenada bajo la dirección del propio Berlioz y con Adolphe Sax

interpretando la parte de saxofón.[2] Fue a partir de ahí, que algunos compositores se interesaron por realizar trabajos para saxofón, lo cual trajo para Sax muchos aspectos tanto positivos como negativos, pues por un lado estaban algunos compositores e intérpretes de algunos instrumentos, que veían en el saxofón un gran peligro para ellos, pero por otro lado estaba la gran acogida que empezaba a tener el saxofón, razón por la cual las bandas militares lo incluyeron en su formato, y desde allí empezó a generarse la necesidad de una catedra que pudiera formar saxofonistas, necesidad que se suplió en el año 1857 cuando en el Conservatorio de París se creó la catedra de saxofón a cargo del mismo Adolphe Sax, en la cual durante 13 años se formaron aproximadamente 130 virtuosos del instrumento, y se crearon más de 30 obras. Algunos años después se cerró la catedra de saxofón por falta de recursos económicos, lo cual afecto significativamente el desarrollo del instrumento.

Fue de la mano de Elise Hall que se logró reactivar el desarrollo del saxofón a partir del siglo XX, pues debido a una enfermedad auditiva los médicos le recomendaron estudiar un instrumento de viento, y para entonces el saxofón ya se estaba dando conocer en estados unidos, razón por la cual la señora Hall decidió empezar a estudiarlo. Debido a que el repertorio orquestal para saxofón era muy escaso, fue la misma Elise Hall quien se encargó de empezar a mandar a hacer obras para saxofón, y fue así como se logró contactar con Claude Debussy por medio de el *Oboe Solista* de la sinfónica de Boston.

Inicialmente al compositor no le gusto la propuesta, pero debido a la crisis económica por la cual estaba pasando, y que la señora Hall le había ofrecido el pago por adelantado, en contra de su voluntad acepto el encargo. Desde ese momento inicia la lucha de Debussy por realizar la obra, pues para esa época él estaba pasando por un periodo de crisis en el cual aseguraba no poder ser capaz

[2] Villafruela Miguel, El Saxofón, una mirada a su historia y su presencia en la creación contemporánea en Chile [En Línea]. Disponible en: http://musicologia.uchile.cl/documentos/2001/sax/sax.html

de realizar ideas musicales, en una carta que escribe a su esposa le relata lo sucedido. *"Últimamente las ideas musicales ponen especial cuidado en huir de mí, como si fueran mariposas burlonas."*[3]

Debido a esta crisis el compositor no había escrito ni un solo compás del encargo para Hall, por lo que ellos deciden viajar a París, para personalmente verificar cómo iba el progreso de la obra, pero como Debussy aún no tenía nada, le dedico la obra llamada *Pelléas et Mélisande* y posteriormente le envió una copia de la partitura con el fin de apaciguar un poco la espera. Durante el verano siguiente Debussy trabajó en la rapsodia, y a su vez entregó a su editorial doce proyectos para piano, y estaba terminando el borrador de la parte orquestal de la rapsodia, en general fue un verano bastante productivo para él.

Ya terminado el encargo el compositor por fin se reúne en persona con la señora Hall y Longy[*] para la entrega de la Rapsodia, para lo cual Debussy fue con su nuevo editor Jacques Durand quien llevaba el contrato legal de la compra de la rapsodia, el cual fue firmado por cada una de las partes el 17 de agosto de 1903. El estreno de la obra se realizó con el boceto de la orquestación, el cual fue todo un éxito, pero la señora Hall necesitaba tener en sus manos la orquestación completa para poder volver a realizar el concierto con la orquesta, y fue allí en donde hubo un gran inconveniente, pues Debussy pidió muy cortésmente a la editorial que se realizara la orquestación lo más pronto posible pues Hall ya había sido muy paciente y debía serle recompensada, pero Durand esta vez no quiso complacer rápidamente los deseos de Debussy, razón por la cual el compositor retuvo el manuscrito hasta su muerte, y fue por eso que la orquestación no se completó por parte de Debussy y Durand.

---

[3] Noyes James, La Rapsodia Para Orquesta y Saxofón de Claude Debussy (Traducción de Marcelo Morante) [En Línea]. Disponible en: http://www.adolphesax.com/actualidad/articulos/saxofon/1252-la-rapsodia-para-orquesta-y-saxofon-de-claude-debussy

[*] Georges Longy fue el oboe solista de la sinfónica de Boston, y fue quien contacto a Debussy para que realizara la obra para Hall.

Un año después de la muerte de Debussy se publica la orquestación completa de la Rapsodia hecha por Jean Roger - Ducasse, gran amigo del compositor, quien se dice que estuvo presente en la muerte de Debussy, por lo cual se rumora que secretamente antes de morir Debussy le encomendó dicha tarea.[4]

Con esta obra se despierta el interés por el saxofón tanto en los compositores como en las personas que empezaron a estudiarlo, y fue así como años más adelante se empezó a consolidar la escuela francesa del saxofón.

5.2.2 La escuela francesa del saxofón:

a. Origen: Desde su aparición, el saxofón tuvo que pasar por una serie de adversidades, pues al ser un instrumento de viento desconocido, muchos compositores afirmaban que era un instrumento ordinario, ridículo, etc. Fue a partir de la aparición de Elise Hall que este concepto empezó a cambiar, y desde allí se empezó a cambiar esa visión en el mundo entero, razón por la cual se abre nuevamente la catedra de saxofón en el Conservatorio de París, y a partir de ahí se empezó a incluir de forma experimental en el jazz, la música popular y la música académica con gran éxito.

El auge lo empezó a tener a raíz de la aparición de Marcel Mule, quien fue el encargado de mostrar al mundo entero todo el potencial que se le podía sacar al instrumento, y pudo establecer lo que hoy conocemos como la respetable escuela francesa del saxofón.

Mule inicia el estudio del saxofón a los nueve años con su padre, quien era un saxofonista aficionado pero con un buen nivel, pues fue director de algunas

[4] Noyes James, La Rapsodia Para Orquesta y Saxofón de Claude Debussy (Traducción de Marcelo Morante) [En Línea]. Disponible en: http://www.adolphesax.com/actualidad/articulos/saxofon/1252-la-rapsodia-para-orquesta-y-saxofon-de-claude-debussy

bandas en Normandía, aunque su padre quería que buscara una vida profesional alejada de la música, su obligación militar lo hace iniciar a ejercer la música en la banda de la Guardia Republicana, en donde se dio cuenta que su nivel como saxofonista no desmerecía al de los profesionales, y fue así como rápidamente lo nombraron solista de la banda. Fue desde entonces que Mule se interesó por estudiar la música y aprovechando su estadía en Paris, logra ver clases con algunos profesores del Conservatorio de París, los cuales según el fueron de gran influencia para su formación como músico y saxofonista.

Con sus compañeros de la Guardia, René Chaligné (Saxofón Alto), Hippolyte Poimboeuf (Saxofón Tenor) y Georges Chauvet (Saxofón Barítono), formó un cuarteto de saxofones que sucesivamente iría tomando el nombre de Cuarteto de Saxofones de la Guardia Republicana (1928).[5] Después de haber mostrado su gran potencial con el saxofón al salir de la guardia, seis años más adelante es nombrado profesor del Conservatorio de París, en donde durante aproximadamente dos décadas y media formó centenares de saxofonistas, tanto así que hacia finales de los años setenta no habían saxofonistas virtuosos en todo el mundo, que no fueran discípulos directos o indirectos de la escuela de Mule. En 1968 Marcel Mule decide dejar el cargo en el conservatorio por problemas de salud, dejando así un legado inmenso que aún en la actualidad es de vital importancia en la formación de saxofonistas a nivel mundial.

[5] Saxtorga – Blog del Aula del Conservatorio "Angel Barja" de Astorga [En Línea] Disponible en: https://xastorga.wordpress.com/2012/01/12/marcel-mule/

b. Características: Mule siempre tuvo como objetivo definir las bases sobre las cuales se iba a enfocar el desarrollo del saxofonista, por lo cual definió como requisitos principales la formación técnica a través de ejercicios lo cual desarrollara destreza en el intérprete, también una sonoridad muy clara y definida, cuidando al máximo la estabilidad de la embocadura, y la utilización del vibrato, que fue el mismo quien lo incursionó en el saxofón, pues antes de él no se tocaba con vibrato.

Durante su formación y desempeño como músico, Mule desarrollo la técnica del vibrato en el saxofón, ya que el admiraba mucho la sonoridad de algunos de sus compañeros cuando perteneció a la banda de la Guardia Republicana, J. Devenny (Trompa), Morel (Oboe), Moyse (Flauta) fueron algunos interpretes e instrumentos que influenciaron el desarrollo de la sonoridad característica de su escuela. Según Mule lo anteriormente mencionado no tendría sentido si no estuviera al servicio de interpretación de una pieza, pues su filosofía al interpretar cualquier concierto era que la música debía contar una historia.

Otro de los grandes aportes, se puede decir que fue de vital importancia para el desarrollo del saxofón fue el repertorio, pues gracias a su virtuosismo y su manera de interpretar, capto la atención de muchos compositores quienes escribieron grandes obras, las cuales se establecieron como el repertorio clásico del saxofón, enseñado en todos los conservatorios y universidades del mundo.

Daniel Deffayet, discípulo y sucesor de Mule en el Conservatorio de París sintetiza un poco las características principales de la escuela francesa del saxofón de la siguiente manera: *“Lo que marca la escuela es la concepción de sonoridad. Existe un sonido francés que no se encuentra ni en EEUU ni en otros países donde hay saxofonistas clásicos. Es una sonoridad redonda, un poco timbrada sustentada en una gran columna de aire, como un cantante con un buen rendimiento y una bella voz, todo unido, es lo que un violinista llamaría el arte de la cuerda. La*

embocadura debe estar bien mantenida y asegurada, de manera que se tenga un sonido agradable y definido, y no un sonido flojo o suelto".[6]

c. Intérpretes y pedagogos más importantes: Existen algunos pedagogos e intérpretes del saxofón los cuales han sido de vital importancia para el desarrollo de la escuela francesa desde el inicio hasta la actualidad, pues han contribuido a la formación técnica e interpretativa de centenares de saxofonistas a nivel mundial con sus métodos de estudio y clases magistrales. Cabe mencionar que tres de los compositores que a continuación se van a mencionar se escogieron ya que del repertorio que se va a tocar dos obras están dedicadas a cada uno de ellos y son Marcel Mule, y Jean – Marie Londeix, y el tercero de cual se va a hablar es Claude Delangle, quien ha sido el encargado de continuar la enseñanza del saxofón en Francia.

- **Marcel Mule:**

Figura 1. Marcel Mule

Fuente: www.adolphesasax.com

[6] Saxtorga – Blog del Aula del Conservatorio "Angel Barja" de Astorga [En Línea]. Disponible en: https://xastorga.wordpress.com/2012/01/12/marcel-mule/

Marcel Mule como se mencionaba anteriormente fue quizá el máximo exponente del saxofón clásico y el fundador de la escuela francesa, del cual se desprende la formación de casi la gran mayoría de saxofonistas a nivel mundial. Al ser Mule el segundo profesor del Conservatorio de París, pues después de un recorte presupuestal se había acabado la catedra de saxofón en cabeza de Adolphe Sax, no existía una metodología de enseñanza consolidada para el saxofón, situación que solo se podía remediar creando el material para la enseñanza, y fue el mismo Mule el encargado de empezar a transcribir obras clásicas de otros instrumentos, y empezó a recopilar y crear ejercicios para el estudio de la técnica del saxofón, lo cual arrojo grandes frutos pues existe una gran cantidad de libros los cuales contienen ejercicios de su autoría, y otros adaptados de algunos métodos como *Berbiguier y Terschak para Flauta, Rode para violín, y Feerling para Oboe*.

A continuación se mencionarán algunos de los libros del material hecho por Mule que aún en la actualidad son objeto de estudio en todo el mundo:

- 18 Ejercicios y Estudios
- 48 estudios para todos los saxofones, basados en Ferling, más 12 estudios nuevos en diferentes tonalidades.
- Piezas Celebres para Saxofón Alto y Piano Vol. 1 y 2
- Escalas y Arpegios: Ejercicios fundamentales para el saxofón
- 24 Estudios Fáciles para Todos los Saxofones.

- **Jean-Marie Londeix:**

Figura 2. Jean-Marie LONDEIX

Fuente: www.selmer.fr

Estudió saxofón con Marcel Mule, fue un gran intérprete y pedagogo del saxofón en Francia, habiendo llevado una doble carrera como concertista y como docente, Londeix es también el autor de más de 20 importantes trabajos pedagógicos para saxofón, muchos de los cuales han sido traducidos a 5 lenguas diferentes.[7] Es el fundador y presidente de la "Asociación de Saxofonistas de Francia" (ASAFRA) por lo cual se ha convertido en otro icono de la música del saxofón, pues también se ha interesado por buscar y colaborar al desarrollo de nuevas tendencias de la música de saxofón, buscando incorporar nuevas técnicas.

A continuación se mencionarán algunos de los libros del material hecho por LONDEIX que aún en la actualidad son objeto de estudio en todo el mundo:

- Les Gammes, Conjointes Et En Intervalles
- Exercices Mécaniques Pour Tous Les Saxophones Vol. 1 y 2

[7] Saxofón Clásico: Un Sitio Para la Difusión de la Música Para Saxofón [En Línea]. Disponible en: http://saxclasico.blogspot.com/2008/06/jean-marie-londeix-grandes-maestros-del.html

- Hexamusic - A La Découverte De La Musique Des 17O Et 18O Siècles Vol.1, 2 y 3.
- Playing The Saxophone Vol. 1, 2 y 3

- **Claude Delange:**

Figura 3. Claude Delangle

Fuente: ***www.musica.unam.mx***

Concertista, investigador y pedagogo, Claude Delangle, uno de los más grandes saxofonistas contemporáneos, se ha impuesto como el maestro del saxofón en Francia. Intérprete privilegiado de obras clásicas, enriquece el repertorio a la vez que fomenta la composición colaborando con los compositores de más fama.[8] Más allá de la pasión por el saxofón y de su labor como pedagogo y concertista en Francia, también ha contribuido a la investigación en laboratorios de acústica musical de la universidad de parís, trabajando en la investigación de la acústica del saxofón, trabajo directamente dedicado a compositores.

[8] Asociación de Saxofonistas Españoles, FUNDACIÓN SAX - ENSEMBLE Disponible En: http://www.worldsax.eu/en/programme/24-biografias/122-claude-delangle.html

Actualmente dirige una colección en la editorial Henri Lemoine, donde trabaja para la publicación de nuevos repertorios y para reeditar obras clásicas, sin olvidar la publicación de métodos pedagógicos. Es el probador de la famosa marca Henri Selmer-Paris.[9]

A continuación se mencionarán algunos de los libros del material hecho por Delangle que aún en la actualidad son objeto de estudio en todo el mundo:

- Méthode de Saxophone Débutants
- Jouons Ensemble
- Etudes Pour Saxophone

5.3 MARCO CONCEPTUAL

Para una correcta ejecución es importante tener claridad en algunos conceptos los cuales son de vital importancia para el estudio formal del saxofón.

5.3.1 El sonido del saxofón en la escuela francesa: Desde la incursión en la música erudita, se empezó a buscar una sonoridad característica que identificara el saxofón, pero fue hasta la aparición de Marcel Mule que se logró establecer dicha sonoridad, pues el proponía una sonoridad muy cálida escasa de brillo, con bastante cuerpo y total definición. Esta sonoridad establecida por Mule ha servido como modelo para la formación de muchos saxofonistas durante décadas.

Es importante aclarar que para lograr esta sonoridad se debe tener una combinación ideal de boquilla y caña, se propone la utilización de boquillas cerradas preferiblemente fabricadas en ebonita, con cañas de buen temple, con el fin de establecer la sonoridad ideal para esta música.

[9] Asociación de Saxofonistas Españoles, FUNDACIÓN SAX - ENSEMBLE Disponible En: http://www.worldsax.eu/en/programme/24-biografias/122-claude-delangle.html

Para la formación de un intérprete es de vital importancia el desarrollo de un sonido acorde con el estilo, pues según Mule todos los aspectos a tener en cuenta en la ejecución de un instrumento deben estar al servicio de la interpretación, pues es la sonoridad lo más importante para él, en un conversatorio con Londeix acerca del sonido Mule afirmó lo siguiente: “Considero que un divertimento auditivo debe ser más importante que un divertimento visual. Cuando alguien se enfrenta a una escena maravillosa o a una preciosa pintura, entra en shock. Sin embargo, no le da la misma satisfacción física que una dada por una voz o un instrumento cuyo sonido sea conmovedor.”[10]

5.3.2 El vibrato del saxofón en la escuela francesa: Desde la creación y durante los primeros años en los que el saxofón se estaba dando a conocer, no se utilizaba el vibrato, pero para esa época en algunos instrumentos ya se utilizaba el vibrato, lo cual sirvió de influencia para Mule, quien fue el que revolucionó la interpretación del saxofón con la utilización del vibrato. Todo empezó con la llegada de Mule a París, pues habían unas orquestas de Jazz en la época, en las cuales se estaba usando el saxofón, lo que le llamo la atención fue una sonoridad particular en la finalización de las notas, una extraña vibración que utilizaban los saxofonistas. Debido a la gran demanda que tenían estas orquestas Mule empezó a hacer parte de ellas, haciendo reemplazos hasta terminar perteneciendo a ellas de forma permanente, por lo que tuvo que empezar a explorar un sonido más acorde al estilo, pues su sonido era descendencia de su padre, un gran saxofonista de la vieja escuela, el cual era un sonido cálido con mayor profundidad y poco brillo, por lo que Mule empezó a estudiar el vibrato hasta lograr un sonido que estuviera acorde con el jazz. “Poco a poco, fui teniendo éxito al encontrar el vibrato correcto en jazz. Fui considerado como un buen instrumentista de jazz. Los estribillos (solos) eran lo suficientemente limitados. Hice algunos, pero yo no era el

[10] Delangle Claude, Entrevista a Marcel Mule: Historia del Vibrato en el Saxofón (Traducción de Marcos Payo Humet) [En Línea]. Disponible en: http://www.adolphesax.com/index.php/entrevistas/1260-entrevista-a-marcel-mule-por-claude-delangle

maestro de los solos. Eso no me atraía especialmente".[11] Hasta entonces, el solo utilizaba el vibrato cuando tocaba jazz, de resto tocaba de manera normal sin vibrato. En un ensayo de un ballet que tenía un solo de saxofón, el cual interpretó en el ensayo de forma normal, el director que ya lo conocía como músico de jazz le pidió que tocara con vibrato, lo cual fue todo un éxito, pues de ahí en adelante sus compañeros pidieron que cuando tocara algo de música sinfónica también lo hiciera con vibrato, aunque él creía que no era permitido, sin embargo la duda lo llevo a pensar hasta poco a poco hacerlo. "Pero eso me hizo pensar y moderándolo un poco, poco a poco, comencé a utilizar el vibrato en todos sitios. Toque el bolero de Ravel así"[12]

Se puede decir que el vibrato ha sido el aspecto más importante que ha dado la escuela francesa del saxofón el cual es indispensable en el estudio del saxofón en la actualidad, solo que con el paso del tiempo ha ido evolucionando y en la actualidad la ondulación es con menos frecuencia que la ondulación que implementaba Mule.

[11] Delangle Claude, Entrevista a Marcel Mule: Historia del Vibrato en el Saxofón (Traducción de Marcos Payo Humet) [En Línea]. Disponible en: http://www.adolphesax.com/index.php/entrevistas/1260-entrevista-a-marcel-mule-por-claude-delangle

[12] Delangle Claude, Entrevista a Marcel Mule: Historia del Vibrato en el Saxofón (Traducción de Marcos Payo Humet) [En Línea]. Disponible en: http://www.adolphesax.com/index.php/entrevistas/1260-entrevista-a-marcel-mule-por-claude-delangle

6. OBRAS DEL RECITAL

6.1 TABLEAUX DE PROVENCE

6.1.1 Biografía:

Figura 4. Paule Maurice

(29 septiembre 1910 a 18 agosto 1967)

Fuente: ***http://www.paulemaurice.com/***

Su nombre completo es *Paule Charlotte Marie Jeanne Maurice* Nacida en París, Su padre *Raoul Auguste Alexandre Maurice* era un empleado de oficina del Conservatorio Nacional Superior de Música de París, y fue allí en donde realizó sus estudios y pasó su vida profesional. Los maestros que hicieron parte de la formación académica de Paule Maurice en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París fueron *Jean galón (Armonía), Noël galón (Contrapunto y Fuga) y Henri Büsser (Composición).*[13] De 1933 a 1947 Maurice era ayudante de cátedra de *Jean galón*. Recibió el primer premio de armonía en el año 1933, el segundo premio de la fuga en 1934, y en 1939 recibió el primer premio en composición. En 1942, Maurice fue nombrada profesora de solfeo, y en 1965 se convirtió en profesora de Análisis Armónico en L'École Normale de Musique.

[13] Paule Maurice, su vida y obra [En Línea]. Disponible en: http://www.paulemaurice.com/id5.html

Durante su carrera como maestra del conservatorio Maurice enseñó a muchos estudiantes que más adelante se convirtieron en grandes profesores del Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Durante su vida profesional conoció a Pierre Lantier, quien luego se convertiría en su esposo, y con el cual escribieron un tratado de armonía titulado *Complément du Traité d'Harmonie de Reber,* el cual se convirtió en una obra de referencia importante en Francia y otros países de Europa. Fue pensado para ser usado en conjunción con el tratado de Henri Reber titulado *Traité d'Harmonie*.

Su composición más famosa es Tableaux de Provence para saxofón y orquesta escrita entre 1948 y 1955, dedicada a saxofón virtuoso, Marcel Mule.[14] Se suele escuchar una reducción del acompañamiento para piano, se estrenó el 9 de diciembre de 1958 por Jean-Marie Londeix acompañado de la Orquesta Sinfónica Brestois dirigida por el esposo de Maurice, y también compositor, Pierre Lantier.
La obra Tableaux de Provence es una obra de música programática la cual consta de cinco movimientos contrastantes los cuales son:[15]

- Farandoulo di chatouno / Farándula des jeunes filles (Farándula de las mujeres jóvenes)
- Cansoun por mio ma / Chanson verter ma mie (Canción para mi amor)
- La boumiano / La bohémienne (La mujer de Bohemia, o El Gitano)
- Dis alyscamps l'amo souspire / Des alyscamps l'âme soupire (Un suspiro del alma para el Alyscamps)
- Lou cabridan / Le cabridan (El abejorro)

[14] Program Notes. Tableaux de Provence [En Línea] Disponible en: http://programnotes.wikia.com/wiki/Tableaux_de_Provence
[15] Program Notes. Tableaux de Provence [En Línea] Disponible en: http://programnotes.wikia.com/wiki/Tableaux_de_Provence

6.1.2 Armonía: Es una obra basada en armonía modal, aunque su construcción de acordes todo el tiempo es tríadica y no muy densa. El modo que utiliza es un Do lidio, aunque la obra todo el tiempo está cambiando su armonía y se desplaza por algunas tonalidades cercanas al centro modal. La obra mantiene un ritmo armónico estable y tiene algunas características bastante marcadas en los cuatro movimientos, Maurice desarrolló cada uno de los movimientos de esta obra con un mismo material, usando solo melodía con acompañamiento, pues durante toda la obra no hace ningún contrapunto, y en varios momentos de la obra propone un pedal en Do.

6.1.3 Análisis formal:

PRIMER MOVIMIENTO (FARANDOULO DI CHATOUNO):

La forma del primer movimiento es una forma sonata, tiene una exposición, un desarrollo, una re exposición y una coda.

Cuadro 1. Primer Movimiento (Tableaux de Provence)

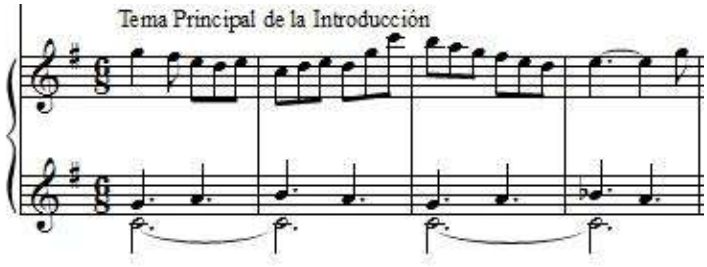
Macro Estructura	**Exposición**			**Desarrollo**			**Re exposición**		**Coda**
Temas	Intro	A	B				A’	B’	
Números o Marcas de Estudio	1 - 4			(4 compases antes del 5) – 11			12 - 14		15
Tonalidades	C Lidio	Bb Dórico		C Lidio	Em	Fa	C Lidio	G	C Lidio

INTRODUCCIÓN:

La obra inicia con una introducción del piano, la cual presenta el motivo principal del cual se deriva gran parte del material utilizado en todo el movimiento, rítmicamente expone un esquema que también será gran parte del material rítmico

del movimiento, armónicamente presenta un acompañamiento el cual tiene como característica principal una nota pedal en Do.

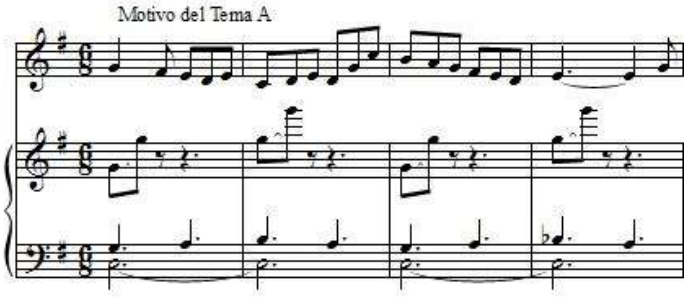
Figura 5. Tema Principal de la Introducción (Tableaux de Provence MOV I)



TEMA A:

El tema A inicia cuatro compases después del numeral 1 cuando entra el saxofón exponiendo el mismo motivo con el que inicia la introducción, el acompañamiento durante todo el tema A continúa con el pedal en Do y al igual que en la introducción el acompañamiento es muy liviano manteniendo prácticamente el mismo esquema, la armonía sigue siendo estable y se mantiene en el mismo modo del principio.

Figura 6. Motivo del Tema A (Tableaux de Provence MOV I)

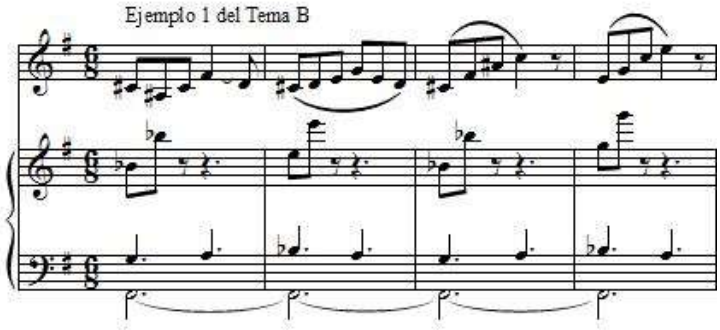


TEMA B:

El tema B inicia en el numeral 2 y es bastante explicito pues hay un cambio de modo a Bb Dórico, continúa manteniendo el mismo esquema en el

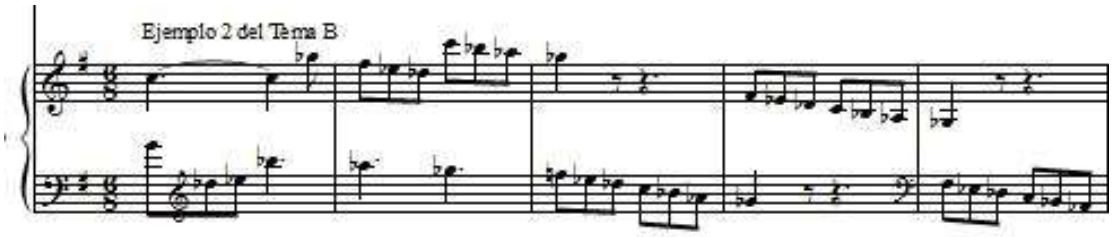
acompañamiento con una nota pedal esta vez en Fa, el ritmo sigue siendo estable desarrollando el mismo material del inicio hasta el numeral 3 en donde el acompañamiento cambia utilizando movimientos por grados conjuntos descendentes y con arpegios, aunque el saxofón sigue manteniendo un ritmo similar al motivo principal.

Figura 7. Ejemplo 1 del Tema B (Tableaux de Provence MOV I)



Ya a partir del numeral 4 Maurice expone lo que sería una transición hecha por el piano, elaborada con un conjunto de elementos tomados de lo anteriormente expuesto hasta llegar nuevamente a donde entra el saxofón el cual sería el inicio del desarrollo de este movimiento.

Figura 8. Ejemplo 2 del Tema B (Tableaux de Provence MOV I)

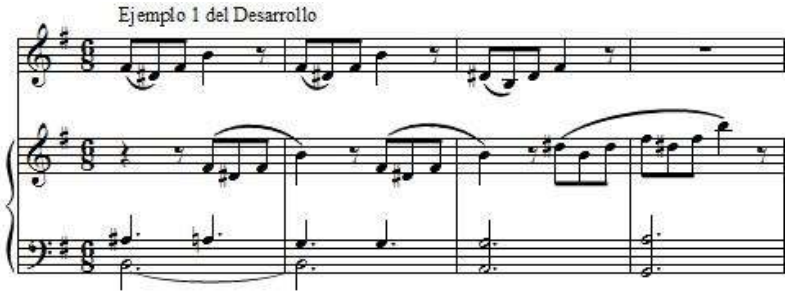


DESARROLLO:

En el desarrollo ya se empieza a ver lo que es un juego entre el saxofón y el piano lo que podríamos denominar como pregunta respuesta, ya que el saxofón expone

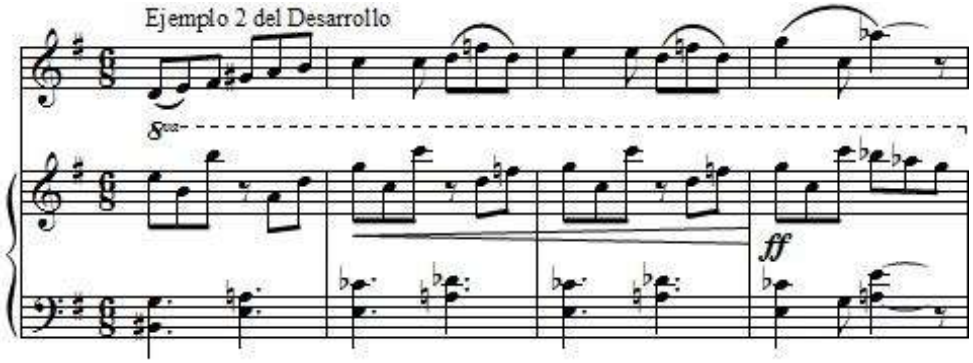
algunos motivos rítmico – melódicos los cuales son realizados algunos compases después por el piano.

Figura 9. Ejemplo 1 del Desarrollo (Tableaux de Provence MOV I)



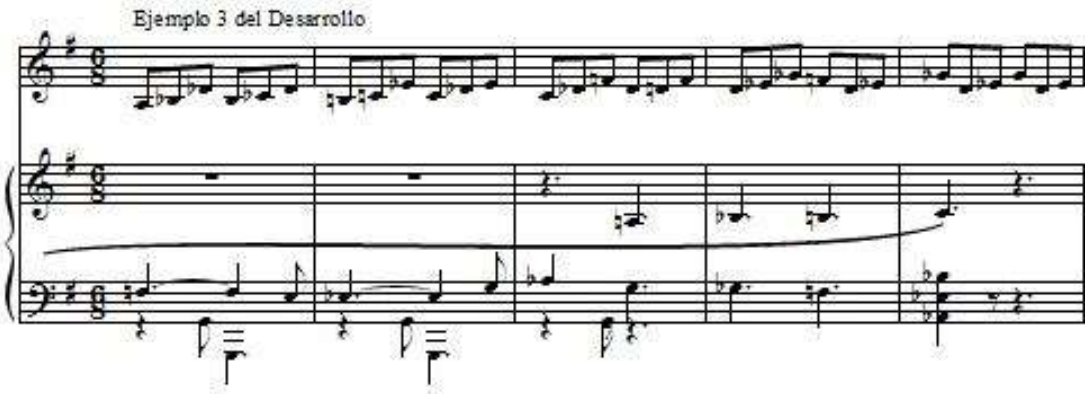
Más adelante se presentan ideas nuevas en donde la compositora busca algunos efectos que generen inestabilidad en el ritmo repitiendo algunos compases acentuando las notas en el tiempo débil de la subdivisión ternaria del compás de 6/8 mientras el saxofón continua realizando una melodía la cual acentúa en los tiempos fuertes.

Figura 10. Ejemplo 2 del Desarrollo (Tableaux de Provence MOV I)



Ya finalizando el desarrollo Maurice implementa el cromatismo que hasta el momento no se había visto y ya con esto concluye el desarrollo del movimiento llegando al numeral 12 en donde inicia la reexposición.

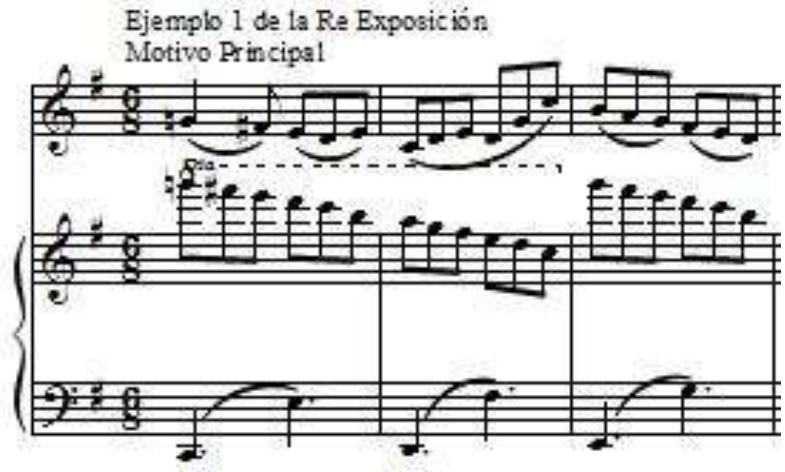
Figura 11. Ejemplo 3 del Desarrollo (Tableaux de Provence MOV I)



REEXPOSICIÓN:

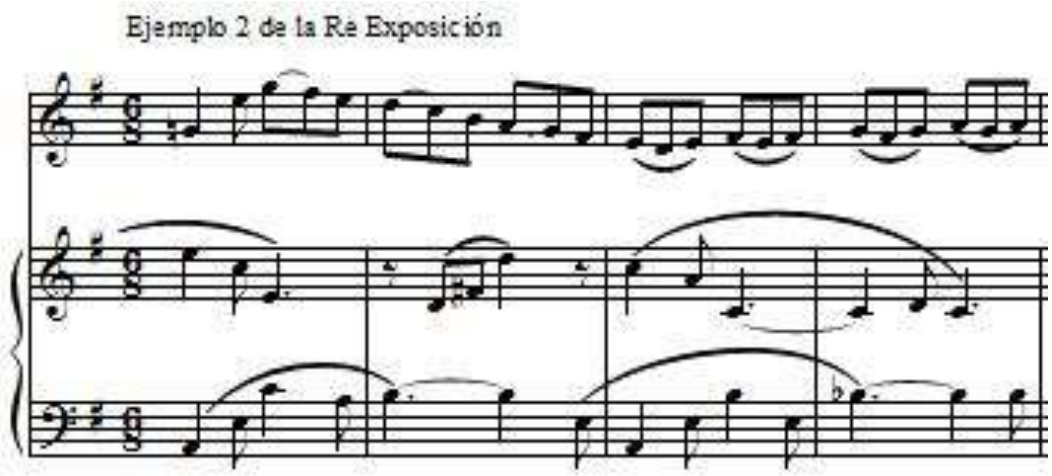
En la re exposición la compositora toma el motivo principal y lo expone con una pequeña variación en el acompañamiento con un movimiento descendente sobre la escala del mismo modo que utiliza en el principio.

Figura 12. Ejemplo 1 de la Re Exposición (Tableaux de Provence MOV I)



En el numeral 14 toma una sección expuesta al inicio rítmicamente idéntica pero medio tono más abajo, al inicio la expone en La bemol mayor, y en la re exposición en Sol mayor.

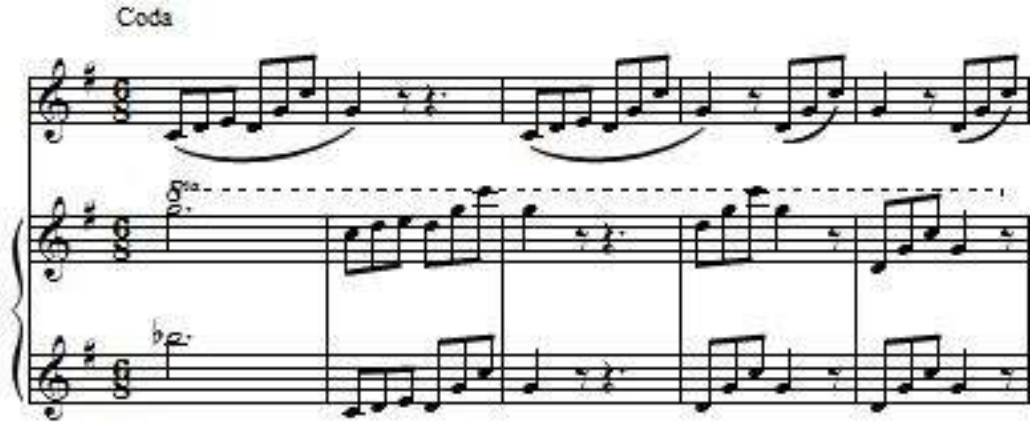
Figura 13. Ejemplo 2 de la Re Exposición (Tableaux de Provence MOV I)



CODA:

El primer movimiento finaliza con una coda elaborada con material rítmico y melódico tomado de todo lo anterior, con una particularidad y es que el saxofón realiza una frase rítmico melódica y el piano la hace idéntica, y finaliza en V – I.

Figura 14. Coda (Tableaux de Provence MOV I)



SEGUNDO MOVIMIENTO (CANSOUN PER MA MIO):

La estructura de este movimiento consta de cuatro partes, la primera es una introducción realizada por el piano que abre al tema A, luego una transición que nos lleva al tema A'.

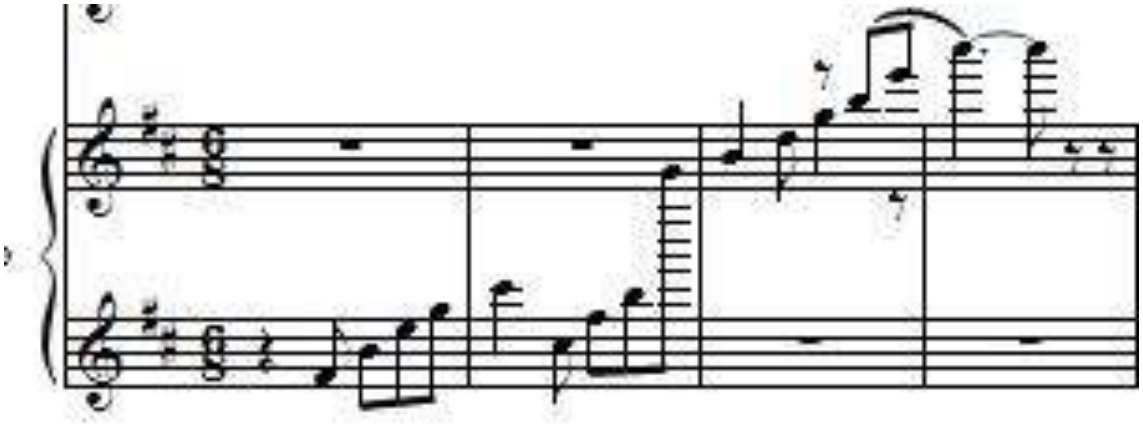
Cuadro 2. Segundo Movimiento (Tableaux de Provence)

MACRO ESTRUCTURA	INTRODUCCIÓN	TEMA A	TRANSICIÓN	TEMA A'
MARCAS O NÚMEROS DE ESTUDIO	Los primeros cuatro compases	Del quinto compás hasta el numeral 1	Del numeral 1 hasta el numeral 2	Del numeral 2 hasta el final
ARMONÍA	Re - Fa	Fa - Re	Si menor - Fa	Re - Fa

INTRODUCCIÓN:

Este movimiento inicia con una introducción hecha por el piano en la cual se puede observar que la compositora quiso buscar una sonoridad que se asemejara a un acompañamiento con una guitarra, pues la introducción hace una progresión de notas que equivale a tocar las cuerdas de la guitarra al aire.

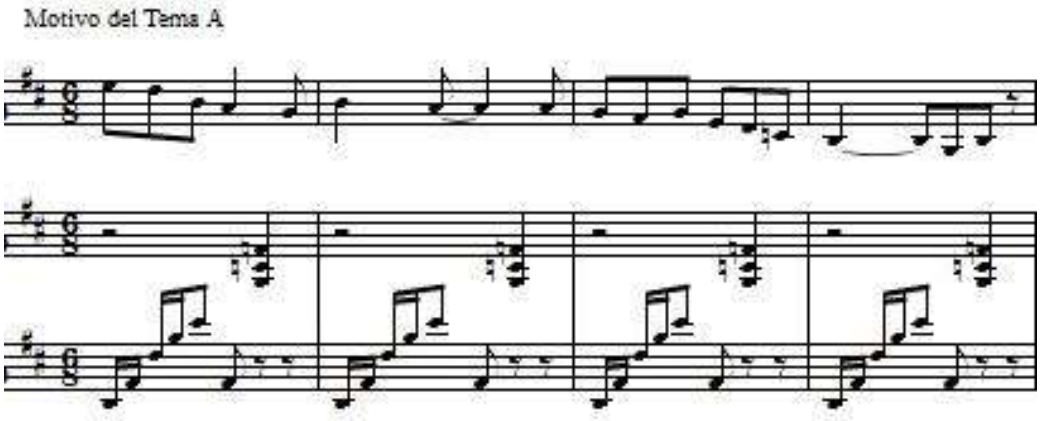
Figura 15. Introducción Piano (Tableaux de Provence MOV II)



TEMA A:

El tema inicia cuando el saxofón entra dos corcheas antes del quinto compás y su característica principal es que mientras la melodía se desplaza la armonía permanece totalmente estática haciendo un arpegio de Re maj7 y un acorde de Fa add 9.

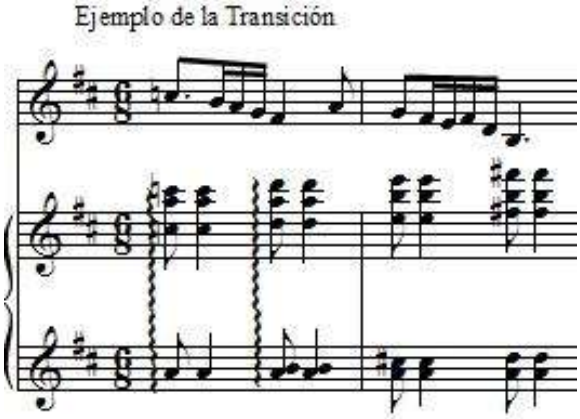
Figura 16. Motivo del Tema A (Tableaux de Provence MOV II)



TRANSICIÓN:

En la transición se mueve un poco la melodía al igual que la armonía, y el acompañamiento en cuanto a lo rítmico vuelve a buscar un efecto un poco guitarrístico.

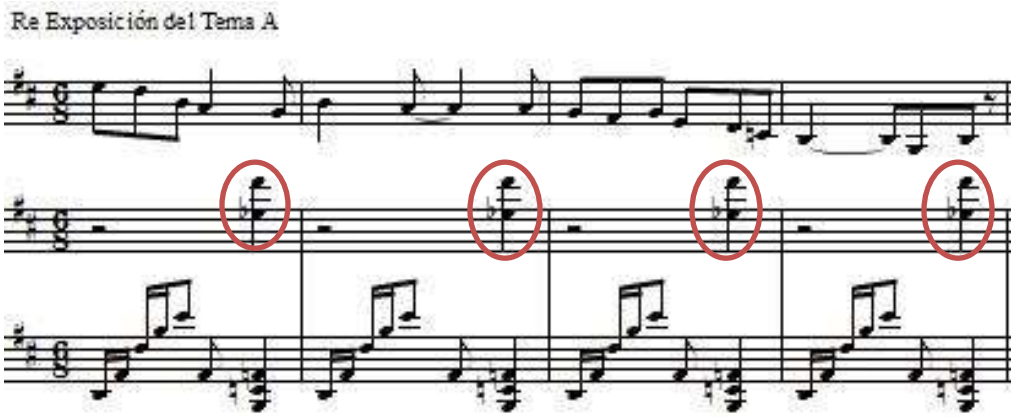
Figura 17. Ejemplo de la Transición (Tableaux de Provence MOV II)



RE EXPOSICIÓN DEL TEMA A (A'):

En la parte A' se vuelve a exponer el tema del principio con un pequeño cambio en la armonía, pues en el sistema superior del piano agrega dos notas que no estaban al comienzo las cuales son Mi bemol y Re.

Figura 18. Re Exposición del Tema A (Tableaux de Provence MOV II)



TERCER MOVIMIENTO (LA BOUMIANO):

La forma de este movimiento está compuesta por 5 partes las cuales son un tema A, luego tenemos una transición para ir a B, luego la obra re expone el tema principal en A' y termina con una coda.

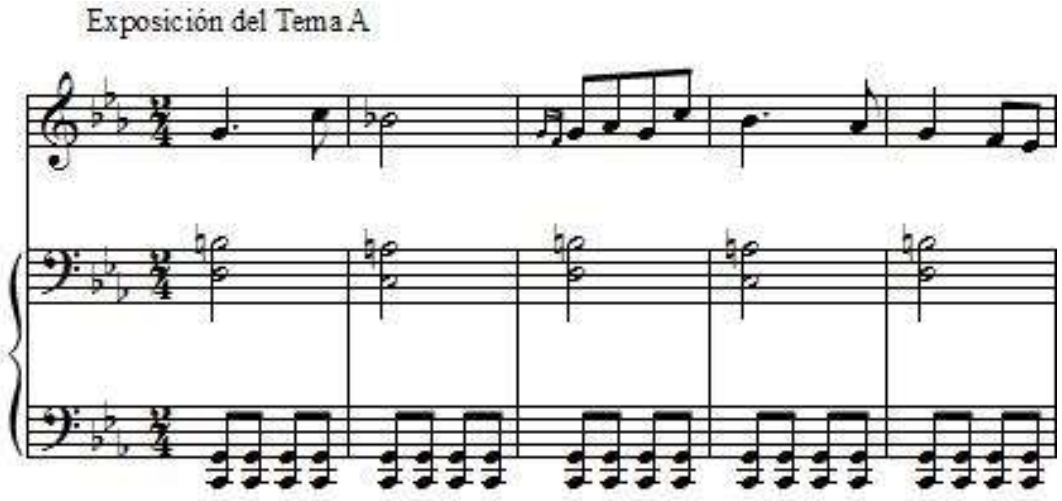
Cuadro 3. Tercer Movimiento (Tableaux de Provence)

MACRO ESTRUCTURA	TEMA A	TEMA B	TEMA A'	CODA
MARCAS O NÚMEROS DE ESTUDIO	Desde el inicio hasta el final del numeral 1	Del numeral 2 hasta el final del numeral 4	Del numeral 5 en adelante	Los últimos 4 compases
ARMONÍA	Do menor	G menor	Do menor	Do menor

TEMA A:

El tema inicia con una introducción elaborada por el piano la cual se caracteriza por mantener una armonía constante, cuando entra el saxofón la armonía cambia un poco, y repite dos compases varias veces de ahí en adelante con la pequeña variación de lo anterior.

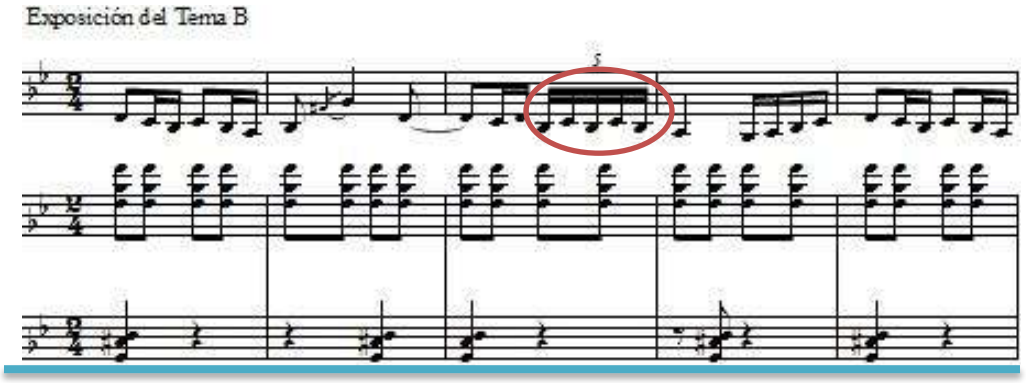
Figura 19. Exposición del Tema A (Tableaux de Provence MOV III)



TEMA B:

En el tema B la compositora ya empieza a desarrollar más las ideas del inicio, tomando los mismos elementos de carácter marcial, pero incorporando en la melodía unas síncopas y una división artificial como lo es el quintillo, la armonía también es constante pero rítmicamente utiliza algo que se podría llamar un ritmo desplazado, acentuando notas en diferentes tiempos del compás mientras la melodía sigue acentuando en los tiempos fuertes, generando un poco de inestabilidad.

Figura 20. Exposición del Tema B (Tableaux de Provence MOV III)

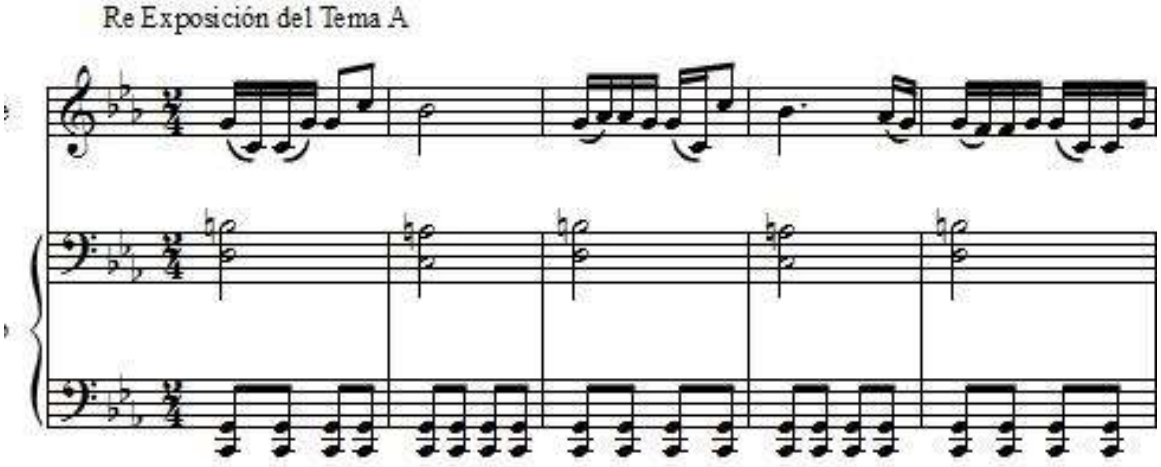


Lo que está encerrado en el círculo rojo hace referencia a la división artificial de la que hablaba anteriormente, y la línea azul al ritmo desplazado también mencionado.

RE EXPOSICIÓN DEL TEMA A (A'):

En la A' Maurice toma los mismos elementos del acompañamiento manteniendo los mismos dos compases varias veces, pero hace una variación rítmico melódica en la parte del saxofón en la cual utiliza más subdivisiones como fusas y tresillos de semicorcheas, pero sin perder el mismo carácter marcial del comienzo.

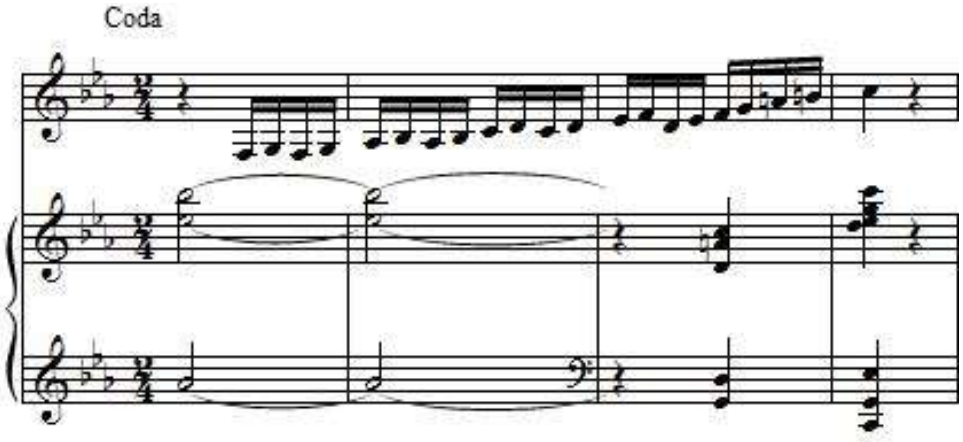
Figura 21. Re Exposición del Tema A (Tableaux de Provence MOV III)



CODA:

Este movimiento finaliza con una coda elaborada por movimientos en grado conjunto ascendente en el saxofón, hasta llegar a una cadencia autentica (V - I) con una conducción de voces que se sale de lo tradicional.

Figura 22. Coda (Tableaux de Provence MOV III)



CUARTO MOVIMIENTO (DIS ALYCAMPS L'AMO SOUSPIRE):

La forma o estructura de este movimiento está compuesta por un tema A, que después va a un tema B que podría considerarse como un desarrollo y finalmente va re expone el tema ha llamado A'.

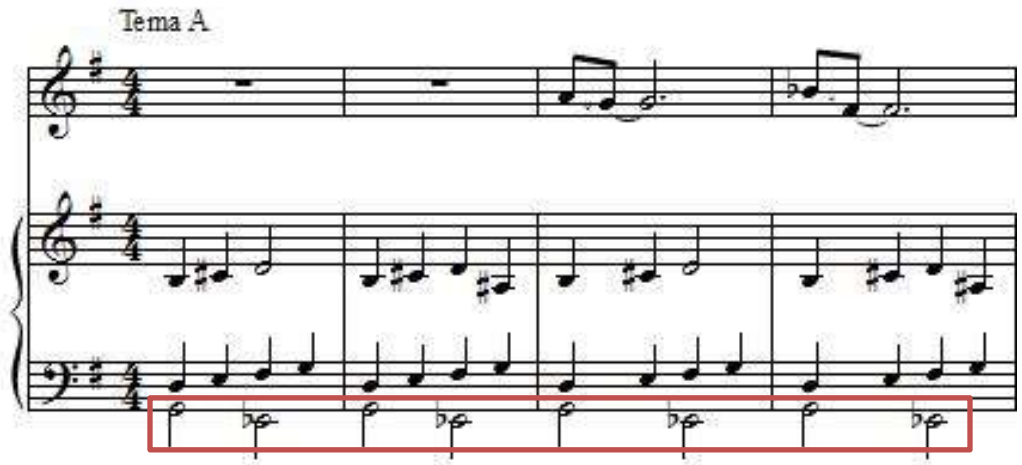
Cuadro 4. Cuarto Movimiento (Tableaux de Provence)

MACRO ESTRUCTURA	**TEMA A**			**TEMA B (DESARROLLO)**		**TEMA A'**	**CODA**
MICRO ESTRUTURA	A1	A2	A1'	A2'	A2''	A'	**------**
COMPASES	DEL 1 AL 8	DEL 9 AL 14	DEL 15 AL 23	Del 24 al 33	Del 34 al 45	Del 46 al 59	Del 60 hasta el final

TEMA A (Introducción):

El tema A inicia con una introducción de dos compases hecha por el piano en la cual se observa que su escritura es muy similar a la de un coral, su característica principal es que es un movimiento de carácter melódico en el cual el piano casi no interviene con melodía principal sino con acompañamiento, su armonía es tríadica sin funciones y todo el tiempo está utilizando notas pedales.

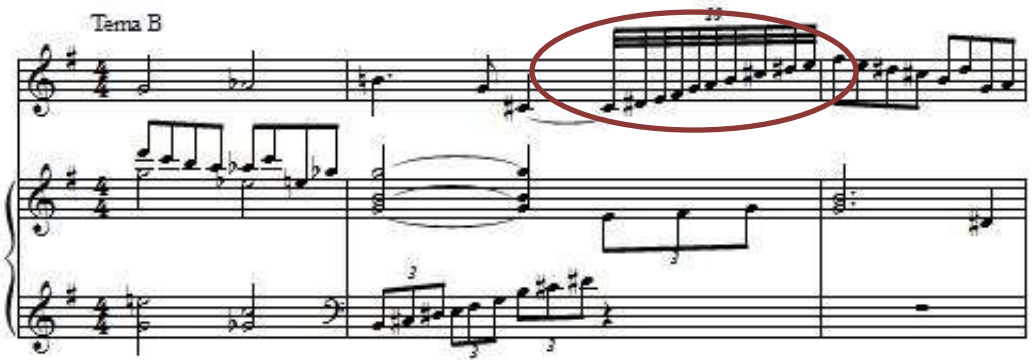
Figura 23. Tema A (Tableaux de Provence MOV IV)



TEMA B (Desarrollo):

El tema B inicia en el numeral dos y su carácter continúa siendo melódico, aunque el piano ya desarrolla un poco el material usado por el saxofón en la parte A, en cuanto al saxofón se introducen algunas figuras de mayor complejidad más conocidas como divisiones artificiales.

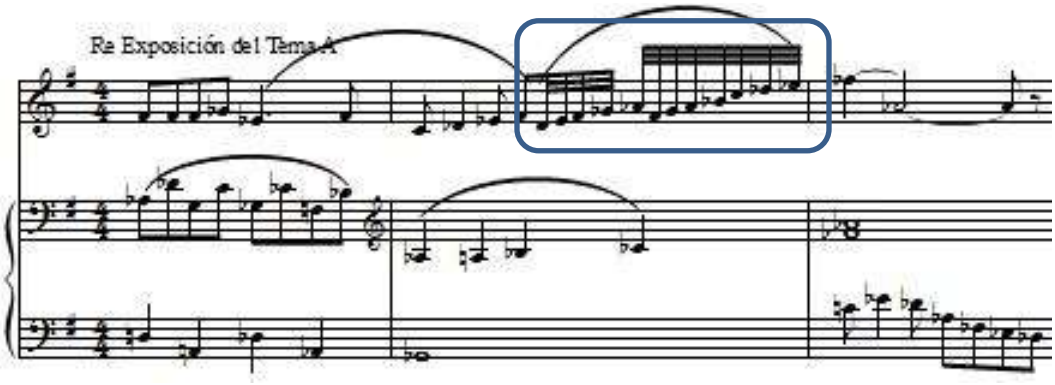
Figura 24. Tema B (Tableaux de Provence MOV IV)



TEMA A' (Re Exposición):

En la re exposición tanto el saxofón como el piano retoman el material de A, pero lo desarrollan con algunas variaciones en figuras rítmicas y en armonía.

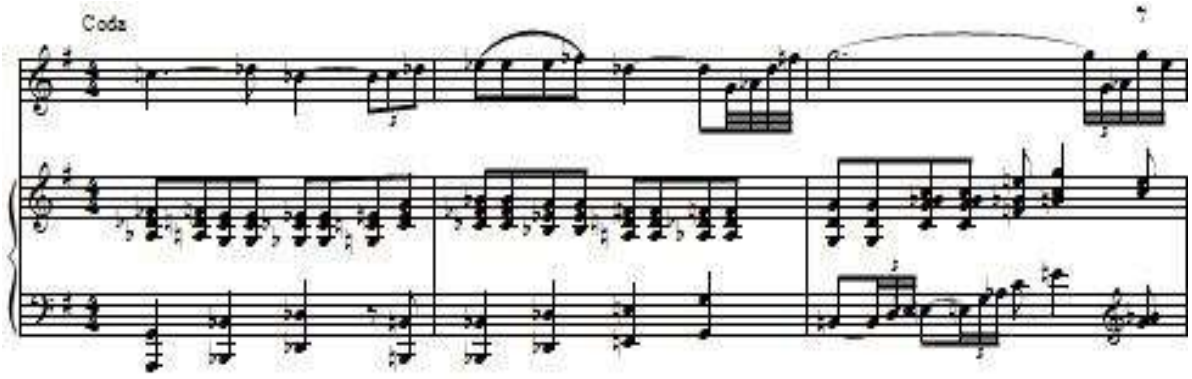
Figura 25. Re Exposición del Tema A (Tableaux de Provence MOV IV)



CODA:

El movimiento finaliza con una coda elaborada con elementos de A expuestos una segunda mayor por debajo. El piano se hace un poco más denso que al principio, pero conservando las triadas y algunos movimientos por terceras.

Figura 26. Coda (Tableaux de Provence MOV IV)



QUINTO MOVIMIENTO (LOU CABRIDAN):

La estructura de esta pieza es una forma libre la cual consta de las siguiente partes, empieza con el tema A, luego pasa al tema B y estos dos temas vuelven y se re exponen, para ir a un nuevo tema C y D, luego el saxofón tiene una cadencia la cual nos lleva luego a re exponer el tema A y finaliza con una coda.

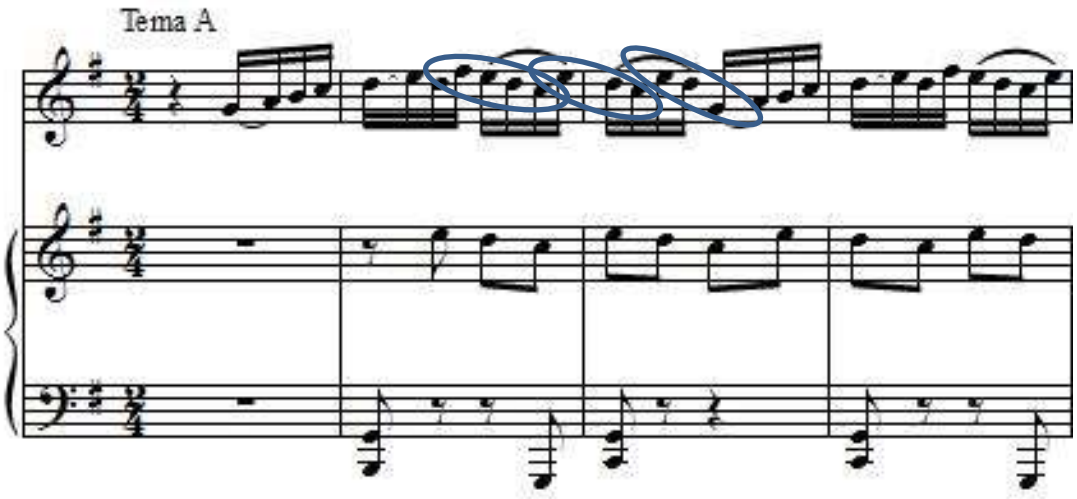
Cuadro 5. Quinto Movimiento (Tableaux de Provence)

MACRO ESTRUCTURA	TEMA A	TEMA B	TEMA A'	TEMA B'	TEMA C	TEMA D	CADENZA	TEMA A'	CODA
MARCAS O NÚMEROS DE ESTUDIO	Desde El inicio hasta 4 compases antes del numeral 3	Desde 4 compases antes del numeral 3 hasta el numeral 5	Desde el numeral 5 hasta 4 compases antes del numeral 6	Desde 4 compases antes del numeral 6 hasta el numeral 7	Del numeral 7 al numeral 9	Del numeral 9 hasta 4 compases antes del 11	Desde 4 compases antes del 11 hasta el numeral 12	Desde el numeral 13 hasta el numeral 15	Del numeral 15 hasta el final
ARMONÍA	C lidio	Bb eólico	C lidio	Bb eólico	Eb	Eb	---	C lidio	---

TEMA A:

El tema A inicia con una anacrusa del saxofón y luego entra el piano con su acompañamiento, hay una cosa bastante particular y es que mientras el saxofón está haciendo un esquema rítmico con acentos en tiempos fuertes, el piano va haciendo una progresión rítmica la cual podríamos pedal con efecto de sincopa.

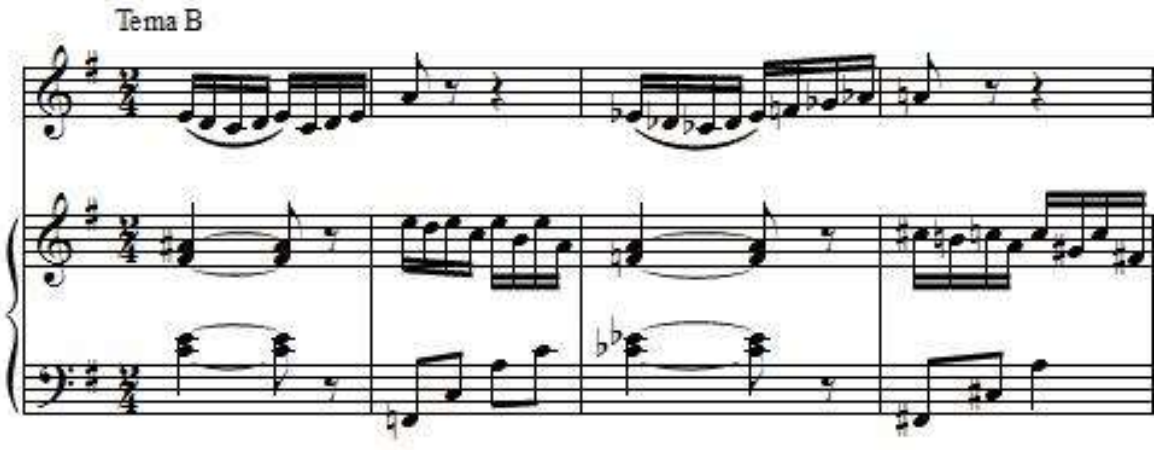
Figura 27. Tema A (Tableaux de Provence MOV V)



TEMA B:

Armónicamente el tema B hace un giro no tan cercano pasando a un Si bemol eólico, su característica principal es la utilización de enlaces por cromatismo y el cromatismo extendido, a pesar que existe un centro modal, constantemente la armonía está cambiando.

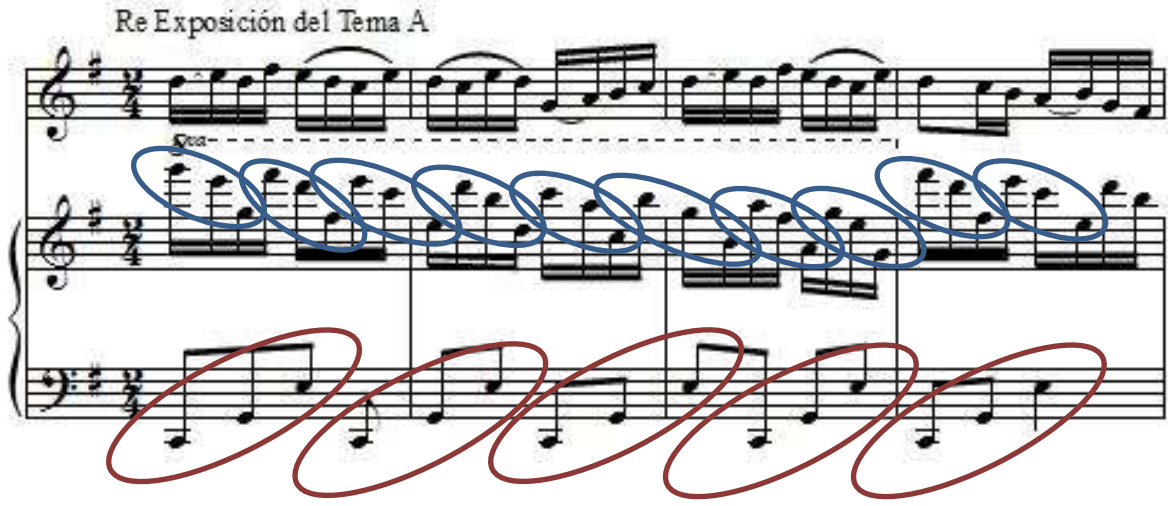
Figura 28. Tema B (Tableaux de Provence MOV V)



RE EXPOSICIÓN DEL TEMA A (A'):

Al re exponer el tema la compositora hace una variación en el acompañamiento, aunque sigue utilizando lo que anteriormente denominamos pedal con efecto de sincopa, esta vez lo hace más complejo, pues hay juego de acentos entre el saxofón, y cada uno de los sistemas del piano.

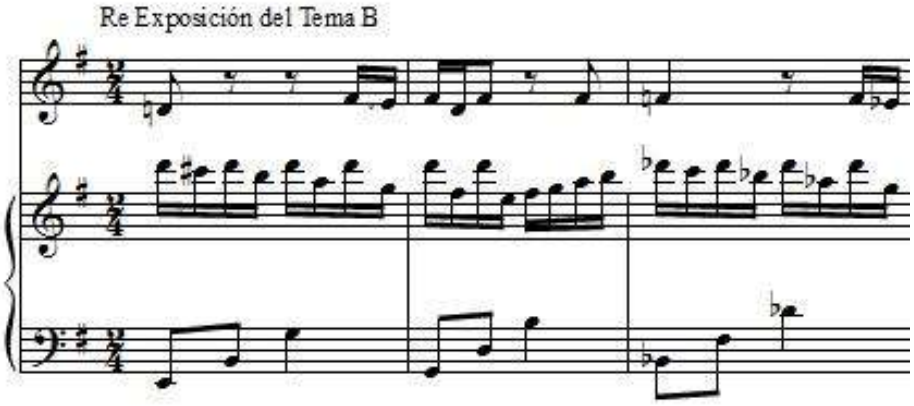
Figura 29. Re Exposición del Tema A (Tableaux de Provence MOV V)



RE EXPOSICIÓN DEL TEMA B (B'):

La re exposición del tema B tiene una variación en la entrada, aunque armónicamente tiene el mismo centro, esta vez expone unos fragmentos melódicos exactamente iguales pero una segunda mayor hacia arriba.

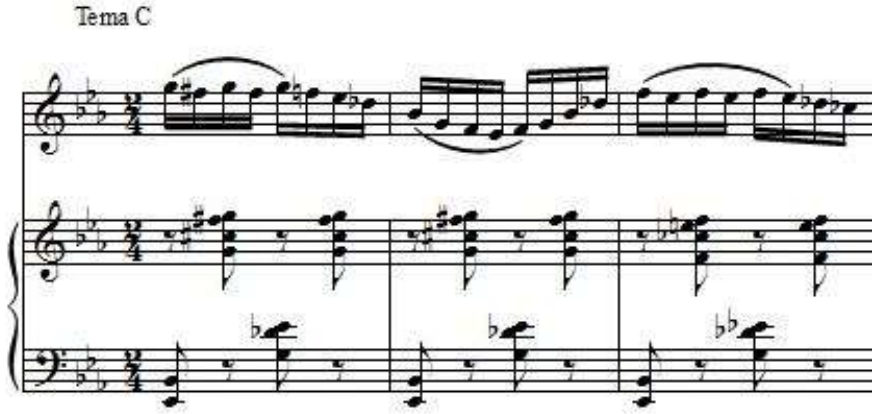
Figura 30. Re Exposición del Tema B (Tableaux de Provence MOV V)



TEMA C:

Para esta parte de la obra la compositora hace un giro armónico nuevamente, poniendo como centro la tonalidad de Mi bemol mayor, melódicamente no hay mucho contraste, y en su gran mayoría el acompañamiento consta del mismo esquema rítmico.

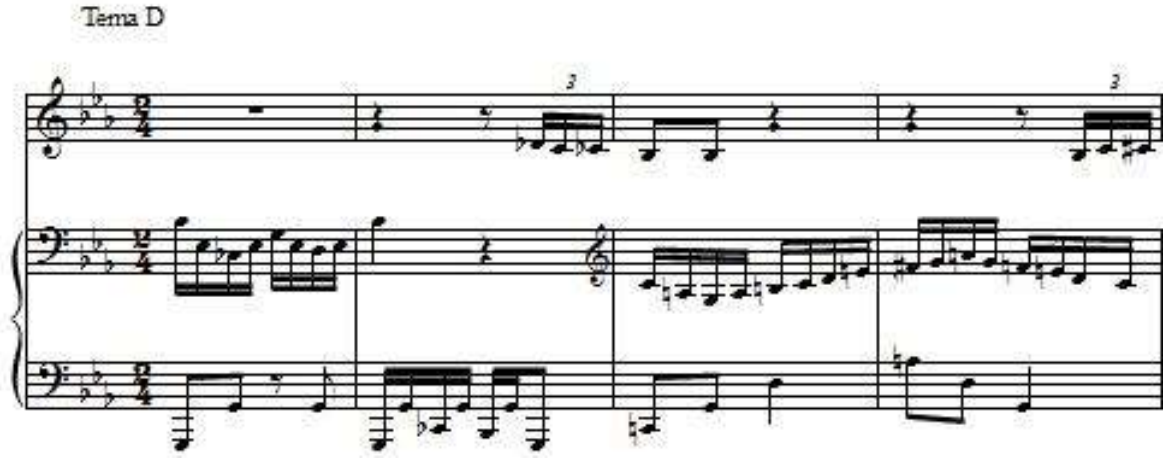
Figura 31. Tema C (Tableaux de Provence MOV V)



TEMA D:

Para esta parte Maurice decidió destacar un poco la participación del piano, y en esta ocasión el saxofón funciona como acompañamiento con unos obstinatos melódicos y notas largas.

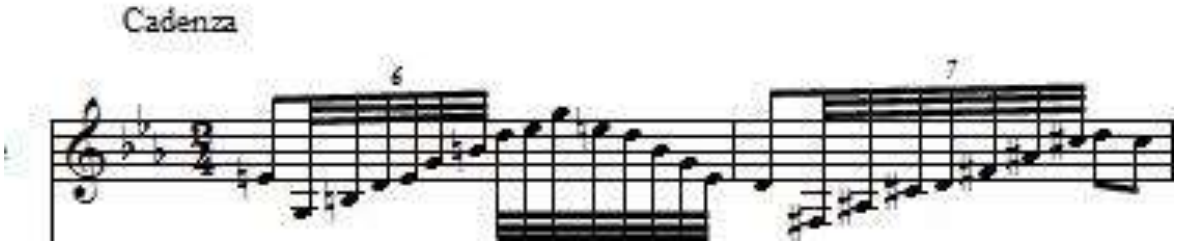
Figura 32. Tema D (Tableaux de Provence MOV V)



CADENZA:

La construcción de la *candeza* está hecha a base de arpegios ascendentes y descendentes, y utiliza algunas divisiones artificiales.

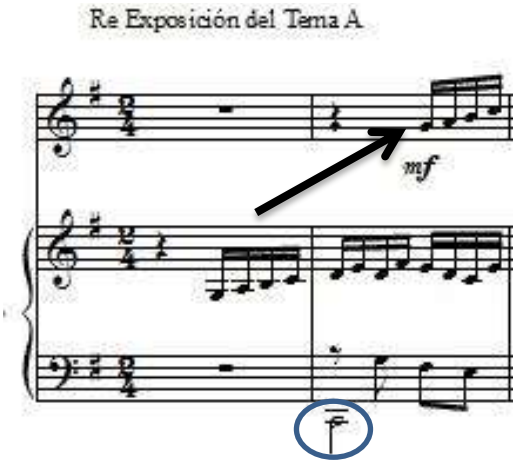
Figura 33. Cadenza (Tableaux de Provence MOV V)



RE EXPOSICIÓN DEL TEMA A (A')

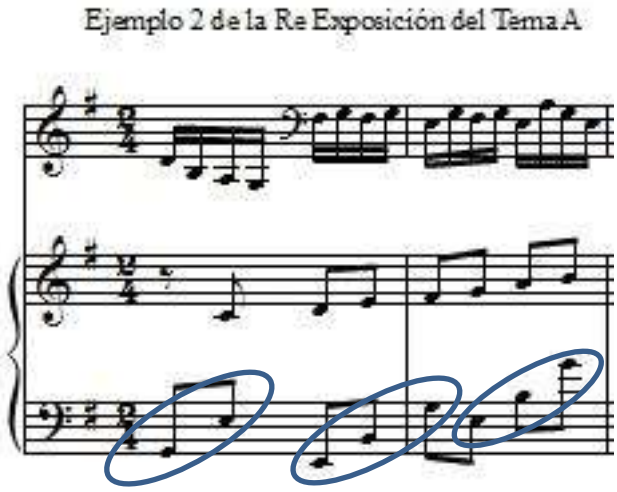
Para la segunda re exposición del tema A la compositora hace un variación y es que crea un canon entre el saxofón y el piano, introduce una nota pedal en Do cada dos compases.

Figura 34. Re Exposición del Tema A (Tableaux de Provence MOV V)



También introduce un juego rítmico ya usado en la anterior re exposición del tema A en el cual el piano tiene acentos distintos en cada uno de los sistemas.

Figura 35. Ejemplo 2 de la Re Exposición del Tema A (Tableaux de Provence MOV V)



CODA:

La obra finaliza con una coda elaborada a base de cromatismo, utilizando esquemas repetitivos para el piano y divisiones artificiales para el saxofón.

Figura 36. Coda (Tableaux de Provence MOV V)

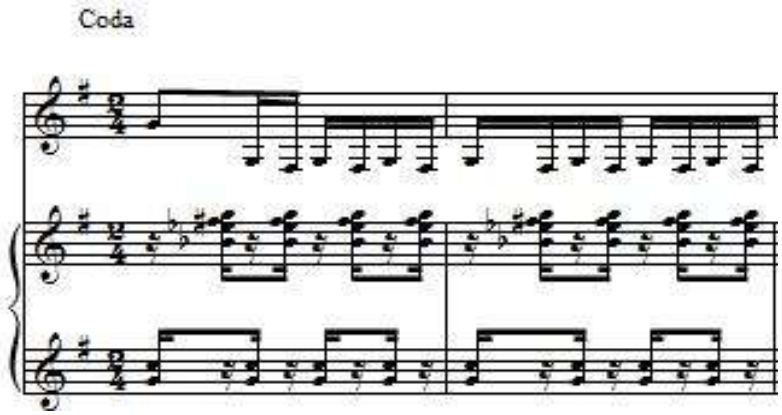
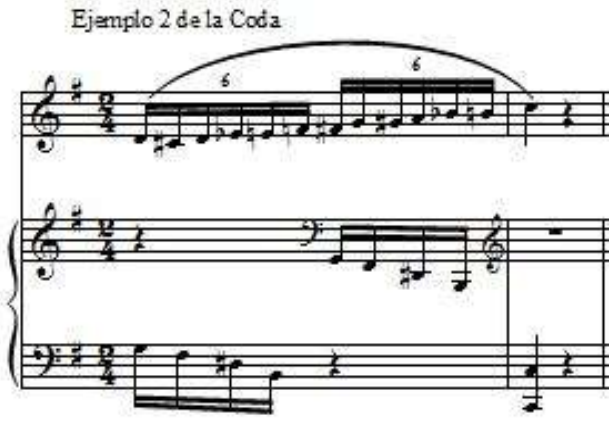


Figura 37. Ejemplo 2 de la Coda (Tableaux de Provence MOV V)



6.2 CONCIERTO PARA SAXOFÓN Y ORQUESTA O PIANO

6.2.1 Biografía

Figura 38. Pierre Max Dubois

(1 de Marzo de 1930 – 29 de Agosto de 1995)

Fuente: ***http://www.sol-music.org/birthday/march_en.html***

Fue un compositor francés de música académica, su profesor de composición fue Darius Milhaud, a pesar de no ser tan popular como su maestro, fue muy respetado. Gran parte de sus obras son para instrumentos de viento, especialmente para saxofón. Continuó las ideas musicales de *Les Six*, de los cuales Milhaud fue miembro, y cuya música representa una fuerte reacción contra el romanticismo, y también contra el cromatismo y las exuberantes orquestaciones de Claude Debussy.[16]

A los 19 años de edad fue contratado por la radio francesa para componer una suite, a la cual el llamo la *Suite Humoristique*. Luego Dubois ganó dos premios importantes los cuales fueron el reconocido Prix de roma en el año 1955 con la

[16] Les Six [En Línea]. Disponible en: http://global.britannica.com/EBchecked/topic/547009/Les-Six

obra *Le Rire de Gargantua*, y el Grand Prix de París en el año 1964 con su *Symphonie Sérénade*.

Dubois utilizo una gran cantidad de recursos musicales en los cuales incorporo algunos elementos de músicas populares como el Jazz y algo del folklor francés y su estilo está influenciado en gran parte por compositores como Milhaud, Jean Francaix y Sergey Prokofiev.

Durante su vida y obra Dubois se desempeñó en algunas áreas, ya que fue un compositor, director de orquesta y por ultimo terminó dirigiendo una cátedra de análisis musical en el conservatorio de parís, y de la cual escribió algunos métodos y partituras producto de la enseñanza.

Fue un prolífico compositor de obras instrumentales, Dubois también escribió tres pequeñas piezas operísticas (1970-74) y un amplio número de ballets. Muchos de sus trabajos fueron compuestos para formaciones instrumentales poco frecuentes como: en *Easy Sliding* (1981) yb cuarteto de trombones acompañado por una orquesta sinfónica; en *Hommage á Hoffnung* (1981) donde encontramos una partitura para orquesta de saxofones.[17]

6.2.2 Armonía: Gran parte de la armonía del concierto de Dubois es modal, aun así durante algunos fragmentos del concierto se presenta armonía estrictamente tonal, con progresiones muy características pertenecientes a la armonía tonal, también incluyendo en varios pasajes acordes tríadicos, adicional a eso se observa en algunos fragmentos la utilización de acordes por sonoridad, mas no por función armónica.

[17] Pierre Max Dubois [En Línea]. Disponible en: http://www.adolphesax.com/index.php/articulos-sp-1223929572/914-pierre-max-dubois

6.2.3 Análisis formal:

PRIMER MOVIMIENTO:

La forma de este movimiento es una forma sonata, compuesta por una introducción de saxofón solo conocido como recitativo o cadencia, una exposición, un desarrollo, una re exposición y una coda con la cual finaliza. El carácter de este movimiento es enérgico y muy ágil.

Cuadro 6. Primer Movimiento (Concierto Dubois)

Macro Estructura	**Recitativo**	**Exposición**		**Desarrollo**	**Re - Exposición**		**Coda**
Temas	---	A	B	---	A’	B’	
Números o compases	1 y 2	Del 3 al 6		Del 7 al 14	Del 15 al 17		Del 18 al 22

RECITATIVO O CADENCIA:

La obra inicia con una cadencia o recitativo hecha por el saxofón, en la cual el piano sólo acompaña en unos pasajes pequeños con notas largas, adicional a esto podemos ver que el motivo rítmico es el mismo casi durante toda la cadencia solo con variaciones melódicas en las cuales encontramos la utilización de cromatismos e intervalos con distancias grandes.

Figura 39. Motivo Principal de la Cadencia (Concierto Dubois MOV I)

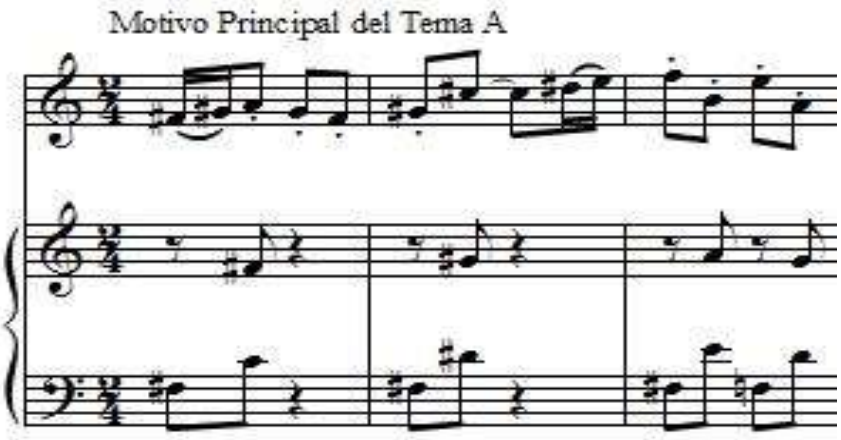
EXPOSICIÓN:

La exposición inicia en el numeral 3 y está compuesta por dos temas, tema A y B.

Tema A:

El tema A empieza en el 2/4 en el numeral 3, en donde ya terminada la cadencia el compositor empieza a desarrollar lo que es la forma sonata como tal, y en donde encontramos una serie de motivos rítmicos los cuales van a ser los materiales a trabajar en el desarrollo, podemos decir que tenemos un centro modal en Fa# eólico, lo cual es solo una referencia pues Dubois todo el tiempo está desarrollando ideas melódicas que pasan por diferentes tonalidades sin funciones armónicas.

Figura 40. Motivo Principal del Tema A (Concierto Dubois MOV I)



Tema B:

El tema B inicia a partir del numeral 5 en el cual el piano está realizando la melodía característica de este tema y a la vez está realizando acompañamiento, para luego 8 compases más adelante el saxofón desarrolla el mismo motivo melódico con el acompañamiento del piano.

Figura 41. Motivo Principal del Tema B (Concierto Dubois MOV I)

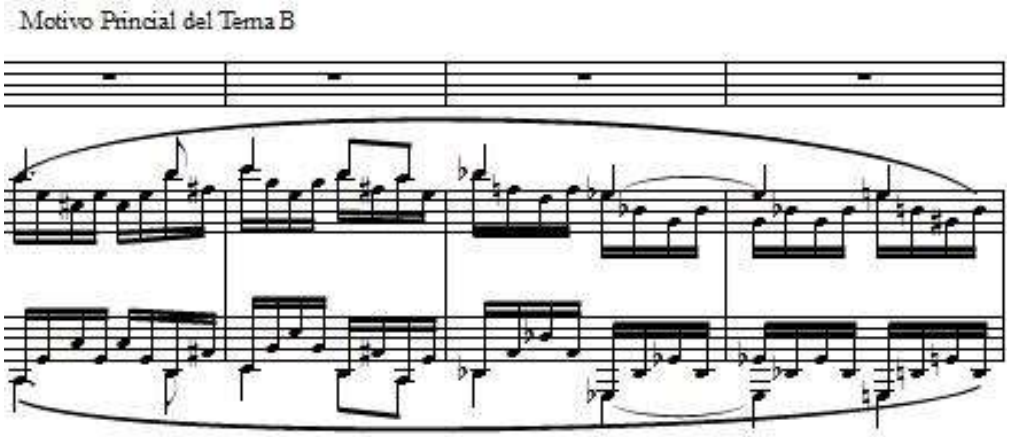
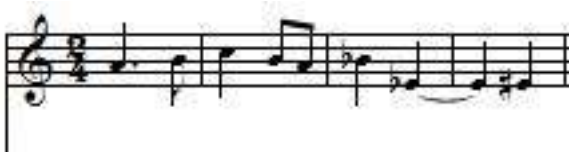


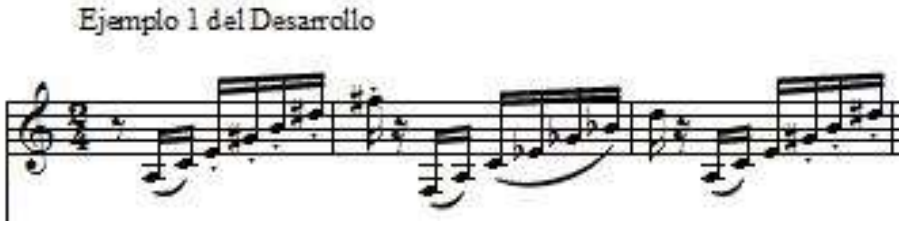
Figura 42. Motivo Principal del Saxofón (Concierto Dubois MOV I)



DESARROLLO:

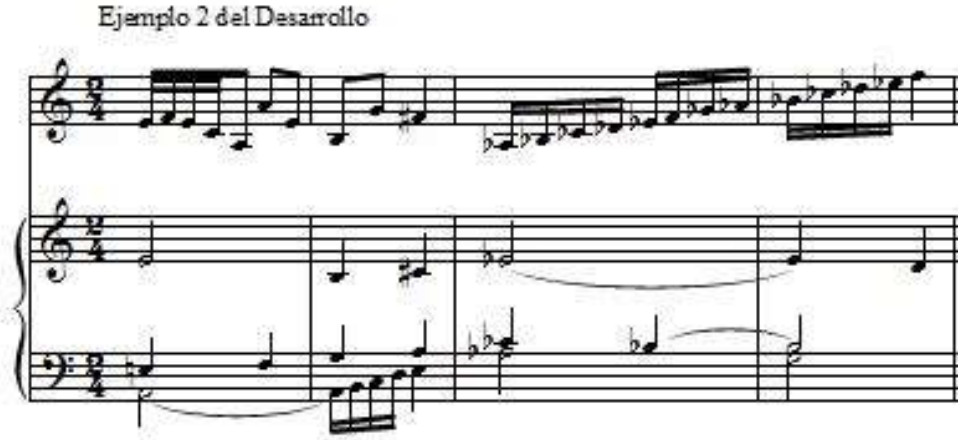
En esta parte ya empezamos a encontrar diferentes fragmentos en los cuales se puede observar el desarrollo de ideas propuestas en la exposición, y la inclusión de algún nuevo material.

Figura 43. Ejemplo 1 del Desarrollo (Concierto Dubois MOV I)



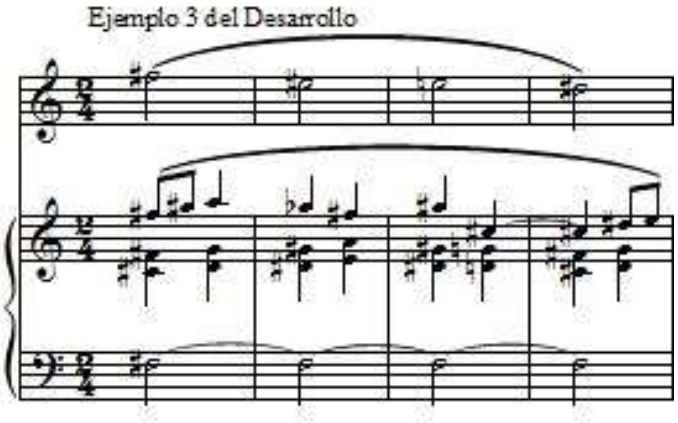
En la imagen anterior podemos observar que el compositor escribe una serie de arpegios ascendentes en los cuales combina estacatos con ligaduras lo cual le da un carácter más enérgico y ágil con un ligero acompañamiento del piano.

Figura 44.Ejemplo 2 del Desarrollo (Concierto Dubois MOV I)



En esta parte de la obra ya encontramos que Dubois empieza a introducir material nuevo y a desarrollarlo, aquí en este fragmento también encontramos la utilización de fusas, que durante la exposición y hasta este momento del desarrollo no habían sido utilizadas.

Figura 45. Ejemplo 3 del Desarrollo (Concierto Dubois MOV I)



En este ejemplo encontramos estos compases en los cuales el compositor le da un poco de contraste al movimiento, pues hasta el momento todo ha sido ágil y energético y ya con esto finaliza el desarrollo de este movimiento e inicia la re – exposición.

RE – EXPOSICIÓN:

La re – exposición inicia dos compases después del numeral 15 y está compuesta por dos temas, Tema A’ y B’.

Tema A’:

En este tema encontramos una pequeña variación y es que el tema principal que en la exposición lo desarrolla el saxofón, esta vez lo toma el piano en el sistema de arriba y en el de abajo acompaña.

Figura 46. Motivo Principal de A’ (Concierto Dubois MOV I)

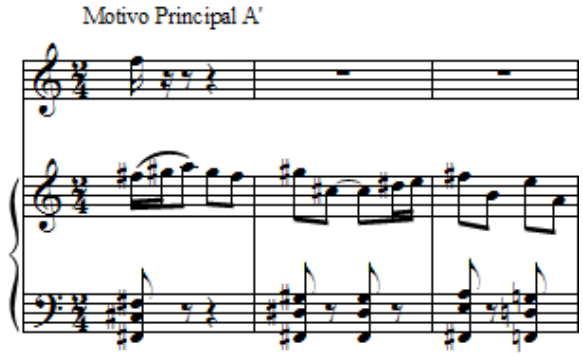
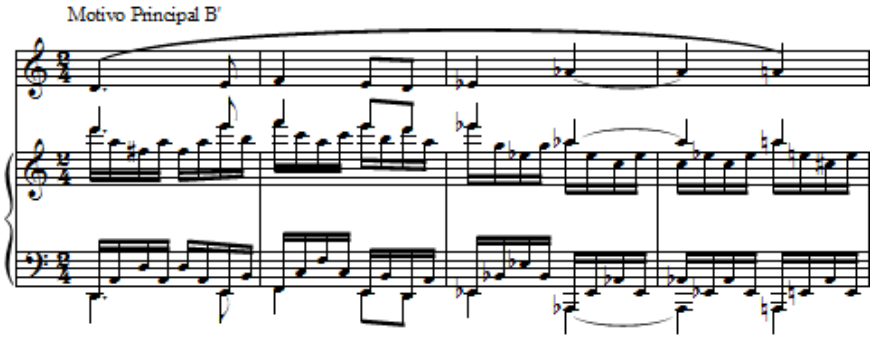


Figura 47. Motivo Principal de B’ (Concierto Dubois MOV I)



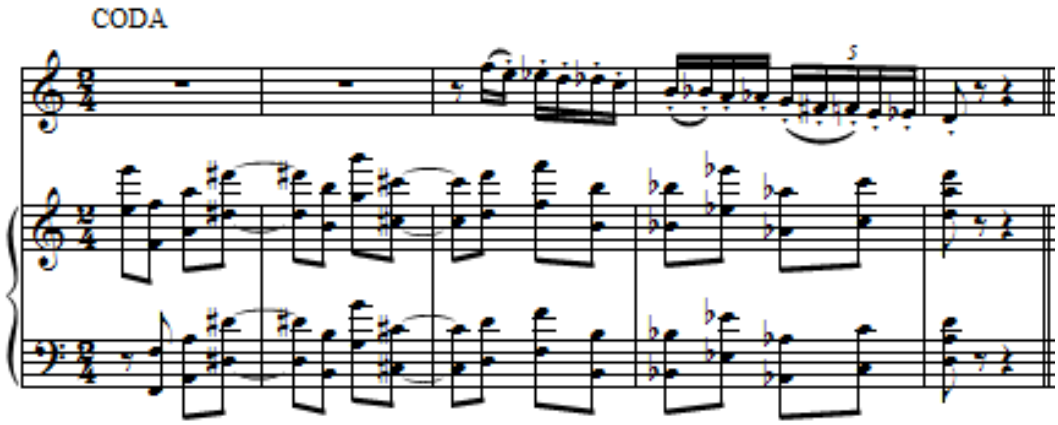
Tema B’:

En el tema B’ encontramos el motivo rítmico melódico igual al expuesto en el tema A, sola que esta vez esta transpuesto una cuarta justa ascendente, o una quinta justa descendente.

Coda:

La obra finaliza con una coda en la cual el piano interviene con una melodía en corcheas y el saxofón finaliza con unas semicorcheas descendentes en cromatismos.

Figura 48. Coda (Concierto Dubois MOV I)



SEGUNDO MOVIMIENTO:

El segundo movimiento tiene una forma tradicional llamada tema con variaciones en la cual el compositor desarrolla el tema de forma distinta en cada una de las variaciones, el carácter de este movimiento es lento y nostálgico, por supuesto muy expresivo.

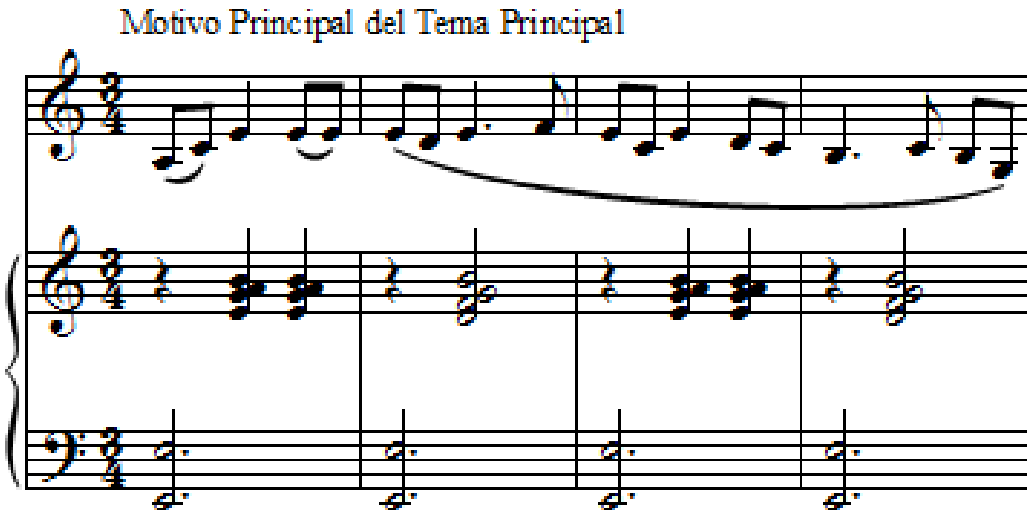
Cuadro 7. Segundo Movimiento (Concierto Dubois)

Macro Estructura	Tema Principal	Variación 1	Variación 2	Variación 3	Variación 4	Coda
Compases	1 al 30	31 al 46	47 al 74	75 al 82	83 al 95	96 al 109
Tonalidades	Am	Am	D	C#m	Bm	Am

TEMA PRINCIPAL:

El tema principal inicia con una introducción de cuatro compases con un ritmo muy sencillo, para luego dar paso al tema principal que lo expone el saxofón alto en el compás cinco que es donde inicia el tema principal como tal, inicia en la tonalidad de La menor y tanto el ritmo como el acompañamiento son poco densos y muy expresivos. Es importante mencionar que este movimiento es totalmente contrastante con el primero, ya que como se puede apreciar el primero es bastante ágil, en cambio este es totalmente expresivo y muy trágico.

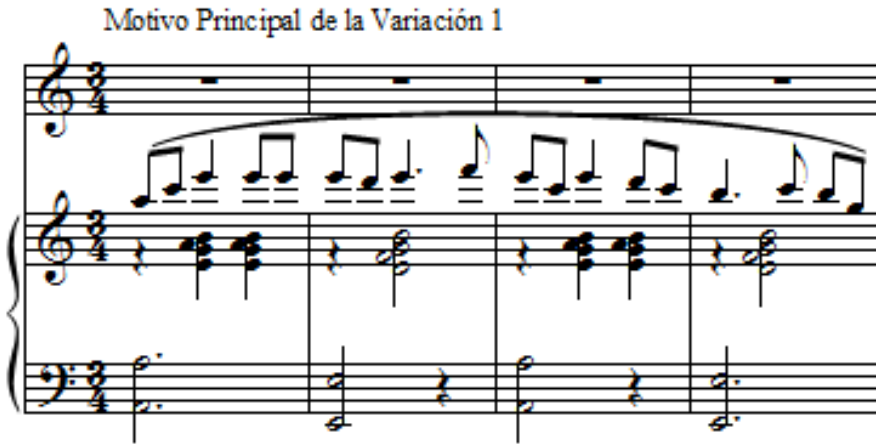
Figura 49. Motivo Principal del Tema Principal (Concierto Dubois MOV II)



VARIACIÓN 1:

En la primer variación el compositor desarrolla el tema principal, en la parte del piano cuatro compases, para luego exponerlo nuevamente en el saxofón pero una octava arriba, lo cual genera un contrapunto.

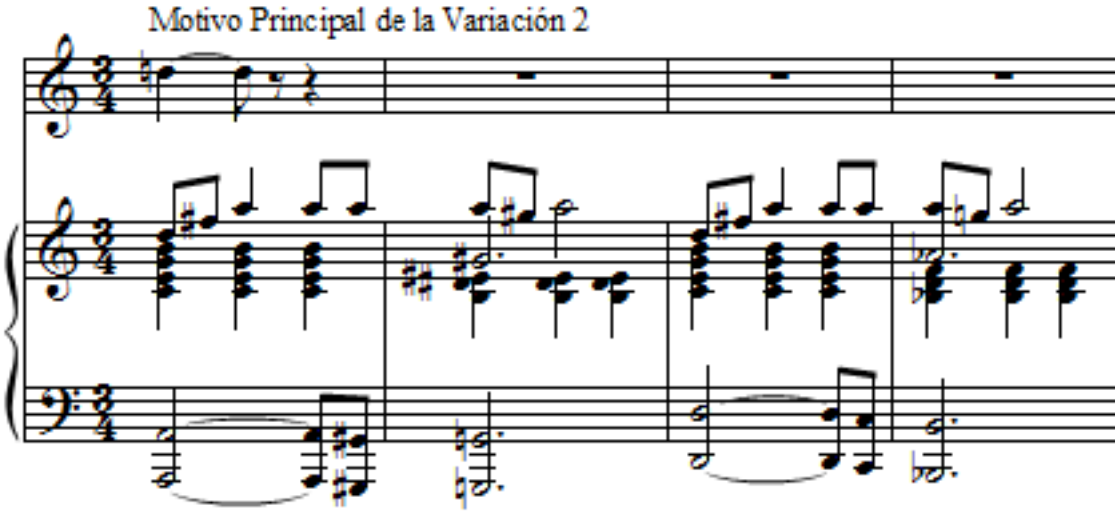
Figura 50. Motivo Principal de la Variación 1 (Concierto Dubois MOV II)



VARIACIÓN 2:

En la variación numero dos el compositor expone la melodía principal una cuarta arriba que la del tema principal, adicional a esto hace variación del tema principal, repitiendo los dos primeros compases del tema principal dos veces.

Figura 51. Motivo Principal de la Variación 2 (Concierto Dubois MOV II)

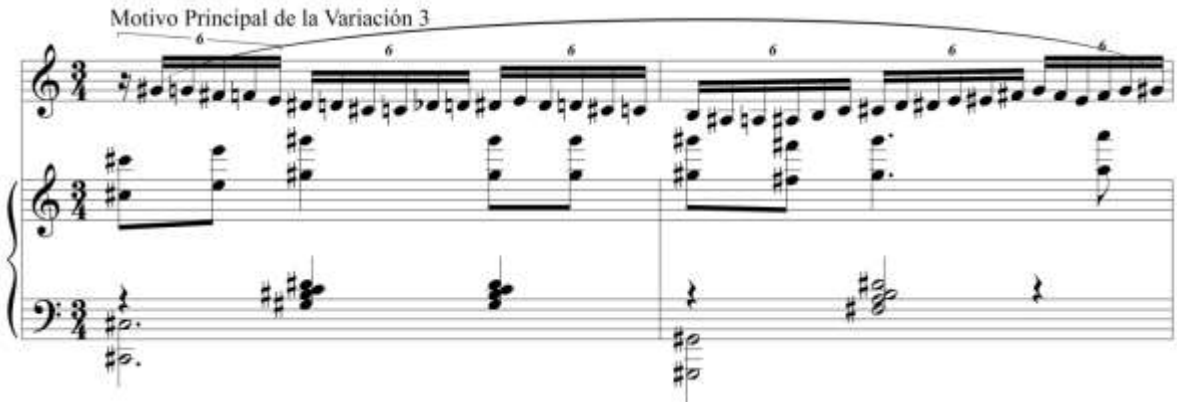


VARIACIÓN 3:

En la tercer variación el compositor transpone la melodía una tercera mayor ascendente, esta vez expone el tema principal en Do# menor y nuevamente

expone la melodía en el piano, mientras el saxofón acompaña con unos cromatismos ascendentes y descendentes en ritmo de seisillo de semicorcheas.

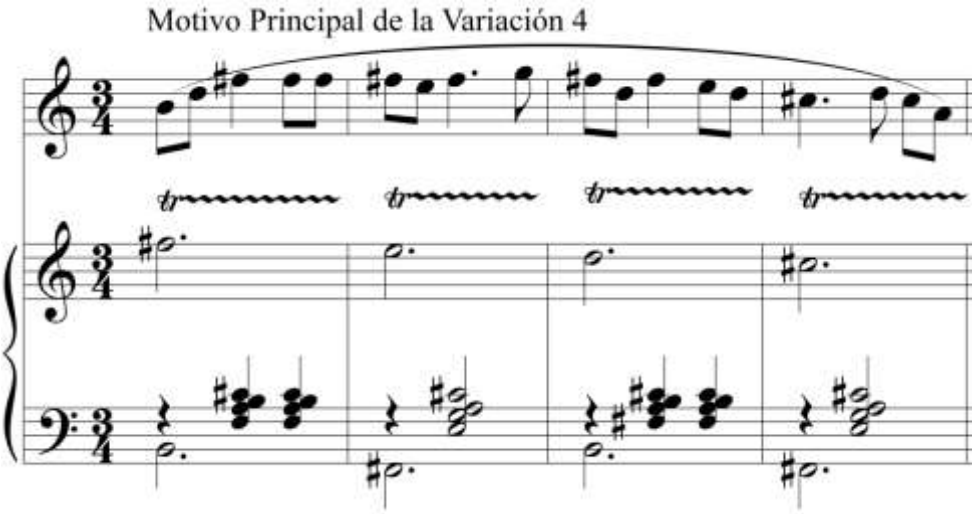
Figura 52. Motivo Principal de la Variación 3 (Concierto Dubois MOV II)



VARIACIÓN 4:

En la última variación el compositor expone el tema una segunda mayor ascendente, esta vez en si menor, en la cual el saxofón expone la melodía principal exactamente igual al tema principal excepto la transposición, adicional a esto el piano en su sistema de arriba agrega unos trinos adornando un poco más la melodía para así dar paso a la coda.

Figura 53. Motivo Principal de la Variación 4 (Concierto Dubois MOV II)



CODA:

Este movimiento finaliza con una coda en la cual el compositor vuelve a desarrollar la tonalidad inicial y en el cual finaliza el saxofón con un La el cual su transposición es Fa# en al registro agudo del saxofón siendo esta nota la última nota del registro del saxofón.

TERCER MOVIMIENTO:

El tercer movimiento de esta obra retoma el mismo carácter del principio, pues su tempo es Allegretto lo cual le da más agilidad y energía a la música. En cuanto a la tonalidad vuelve también a tener bastante similitud, pero esta vez con mucha más claridad modal, adicional a esto incorpora una forma poco común no perteneciente a las formas musicales tradicionales, se trata de una forma moderna denominada forma Rondó Sonata.

Cuadro 8. Tercer Movimiento (Concierto Dubois)

Macro Estructura	**Exposición**			**Desarrollo**	**Re - Exposición**		
Micro Estructura	A	B	A’	C	A’’	B	A’’’
Compases	1 - 23	24 – 46	47 - 95	96 - 200	201 - 209	210 - 239	240 - 279

EXPOSICIÓN:

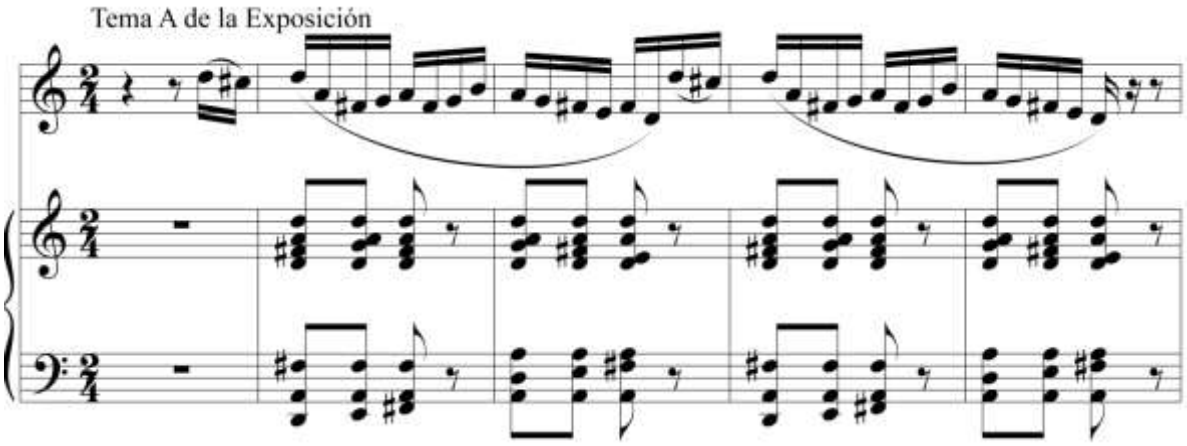
En este caso por ser una forma no tradicional, su macro – estructura es como la de una forma sonata pero con una división o una micro – estructura que en este caso sería una forma rondó.

TEMA A:

En el tema A el compositor expone el tema principal o melodía principal, que va a ser el material utilizado o el material del cual se deriva prácticamente todo el movimiento. Podemos observar también que este movimiento es de gran virtuosismo para el intérprete pues es bastante complejidad técnica e

interpretativa, y adicional a esto por su tempo y carácter es aún más difícil de interpretar.

Figura 54. Tema A de la Exposición (Concierto Dubois MOV III)

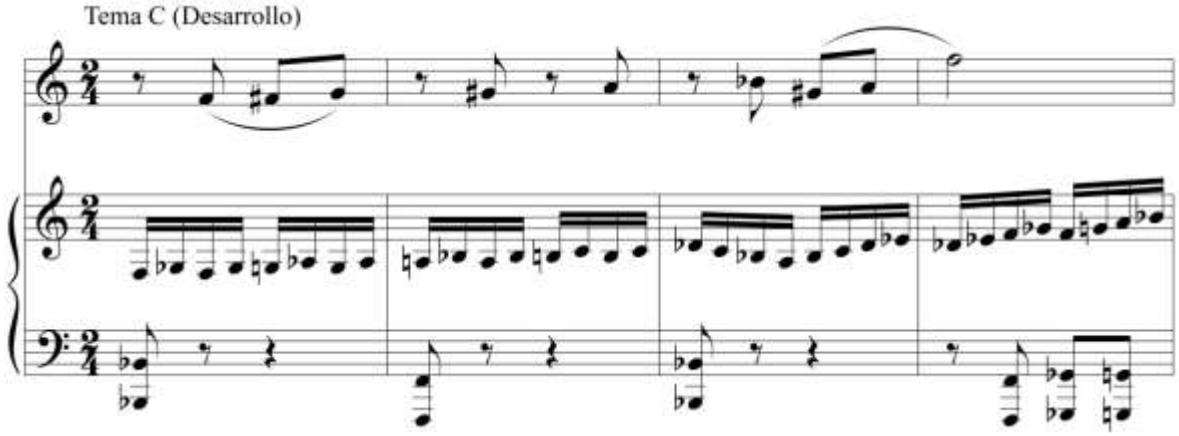


Durante el tema B y A' el compositor lo que hace es desarrollar al máximo el material de del Tema A utilizando ese mismo patrón rítmico pero ampliando los recursos sonoros utilizando cromatismo extendido, utilizando escalas diferentes.

DESARROLLO:

El desarrollo de esta forma está compuesto solo por la parte C y aquí el compositor desarrolla un nuevo material totalmente contrastante con el de la exposición, aunque melódicamente con similitudes, el contraste está básicamente en el ritmo, pues aquí en esta parte el ritmo es menos dividido lo cual hace que oxigene un poco este movimiento.

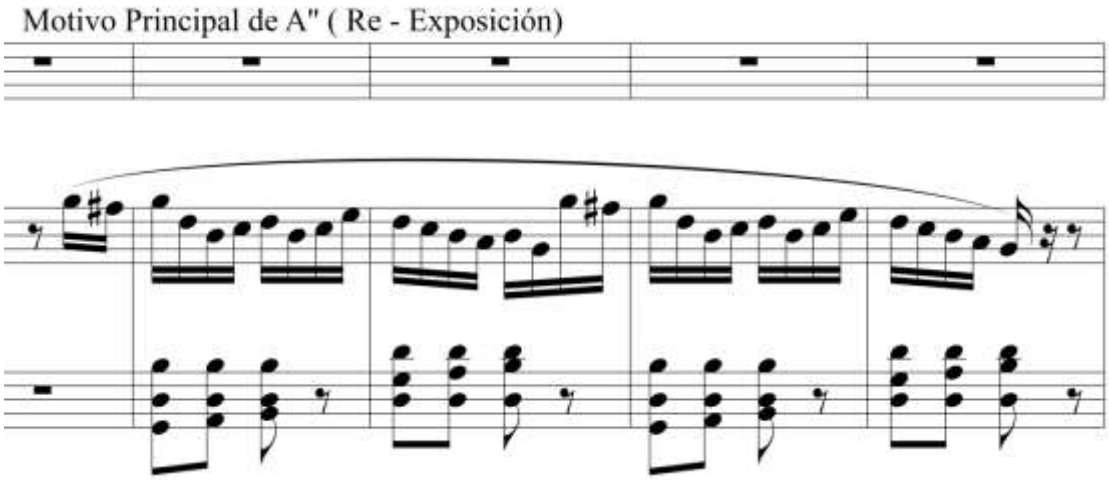
Figura 55. Tema C (Desarrollo) (Concierto Dubois MOV III)



RE – EXPOSICIÓN:

En esta parte el compositor expone nuevamente el material de A casi sin cambios, esta vez expone el tema en la parte del piano, para luego dar paso al saxofón que contesta y continua desarrollando el mismo material, también es importante resaltar nuevamente que esta forma es una forma no tradicional, y la re – exposición está compuesta por A'', B y A'''.

Figura 56. Motivo Principal de A'' (Re-Exposición) (Concierto Dubois MOV III)



6.3 RAPSODIA PARA SAXOFÓN Y ORQUESTA O PIANO

6.3.1 Biografía:

Figura 57. Claude Debussy

(22 de Agosto de 1862 – 25 de Marzo de 1918)

Fuente: http://www.esm.rochester.edu/debussy/claude-debussy/

Nació en Saint-Germain-en-Laye, localidad que hoy en día pertenece a *la banlieue* parisina, fue el primero de los 5 hijos de *Manuel Achille* y *Victorine Debussy*, los cuales se dedicaban a vender porcelanas. En 1867 viajaron a París para buscar unos mejores trabajos y fue allí en donde en 1872, después de haber estudiado piano con la profesora Mauté de Fleurville, Debussy logró aprobar el gran examen de ingreso al *Conservatorio de París* en el cual curso y aprobó todos los estudios en música y pudo así acceder a una beca llamada el *Prix de Rome* el cual se encargaba de dar un periodo de perfeccionamiento a quienes la obtenían.[18]

Debussy en su primera etapa compositiva se dedicó a las creaciones liricas para canto y piano en las cuales se destacan algunas como *Las Arietas Olvidadas*, *Cinco Poemas de Baudelaire*, *Fêtes Galantes*, *Prosas Líricas* y *Tres Canciones de Bilitis*. Luego en una nueva etapa de composición Debussy empieza a componer música instrumental y se destacan algunas composiciones como *Los dos Arabesque* (1888), *La Suite Bergamasque* (1890), *Cuarteto* (1893) y *El Preludio a la Siesta de un Fauno* en 1892.

[18] Claude Debussy. En: Grandes Compositores de Música Clásica. México D.F: Planeta, 1994 p. 1048

Continuó desarrollando su estilo compositivo, y se posicionó y era conocido como el *Padre de la Música Moderna*, por lo cual su fama fue aumentando obligándolo a viajar por algunos lugares como Viena y Budapest (1910), Turín (1911), Rusia (1913-14), Holanda y Roma (1914) para la dirección de sus propias composiciones.[19]

Al final de sus años actuó frecuentemente como colaborador musical en diversas revistas, generalmente literarias, y reunió los principales frutos de tal colaboración en el volumen *Monsieur Croche, Antidilettante* (1917).

Tras ser descubierto un cáncer intestinal tuvo que ser intervenido quirúrgicamente, operación de la cual nunca pudo recuperarse totalmente, y en 1918 le ocasionó la muerte, Debussy falleció deprimido y muy conmovido por los desastres que la guerra estaba causando en ese entonces.

6.3.2 Armonía: Debussy no uso la armonía de forma funcional sino con un papel más estático, atmosférico y efectista, buscando una sensación de color y calidez en la sonoridad de sus acordes.[20] El uso de los modos, escalas pentatónicas, escalas de tonos enteros, hace que su música tenga esa sonoridad característica.

6.3.3 Análisis formal: La rapsodia de Debussy consta de una forma por secciones, la cual esta dividida en 3 secciones en las cuales el compositor incluye en la primer sección todo el material a desarrollar durante las dos secciones siguientes.

[19] Claude Debussy [En Línea]. Disponible en: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/debussy.htm

[20] Durán Daniel, Aportes Musicales de Claude Debussy Disponible en: http://www.adolphesax.com/index.php/component/content/article?id=196:analisis-claude-debussy&start=7

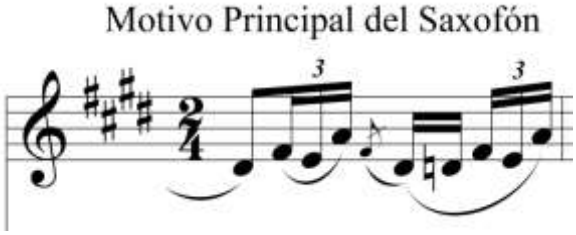
Cuadro 9. Rapsodia Claude Debussy

Macro Estructura	**Sección 1**							**Sección 2**			**Sección 3**	**Coda**
Micro Estructura	A	B	C	D	C2	B2	A2	E	F	G	-----	----
Tonalidades	Do# Frigio - Do m							Fa# m			Do m	Fa# m

SECCIÓN 1:

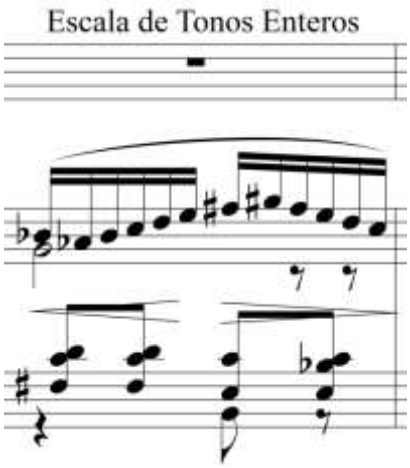
En esta sección se puede decir que el compositor expone todo el material a desarrollar durante la obra, es evidente que el compositor busco desarrollar toda la pieza con el mismo material, utilizando recursos como progresiones tonales, uso de la modalidad, implementación de escalas de tonos enteros y escalas pentatónicas, y notas adheridas a los acordes, también en cuanto al ritmo podemos encontrar que el compositor utilizo divisiones artificiales y amalgamas.

Figura 58. Motivo Principal del Saxofón (Rapsodia Debussy)



Durante esta sección Debussy desarrolla este motivo y utiliza modalidad, acordes con adheridos y la escala de tonos enteros.

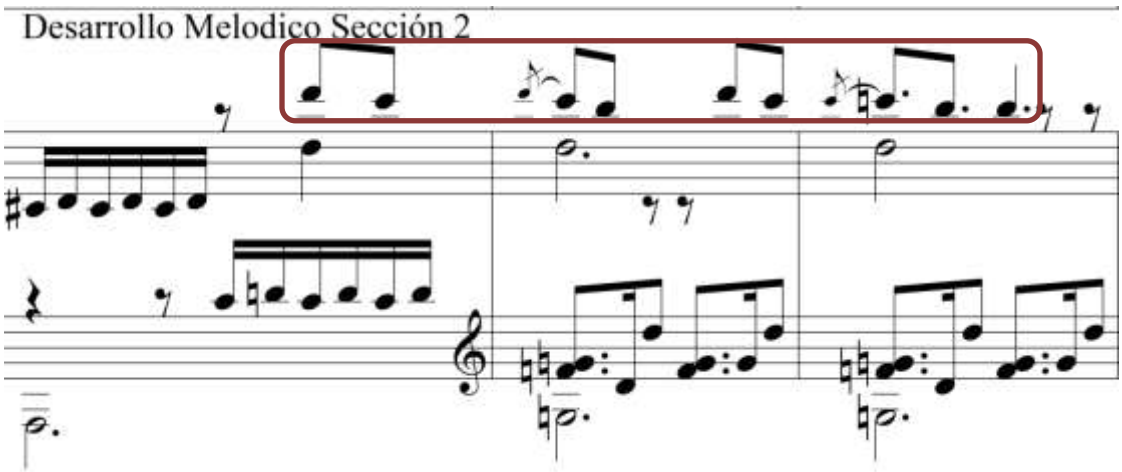
Figura 59. Ejemplo de Escala de Tonos Enteros (Rapsodia Debussy)



SECCIÓN 2:

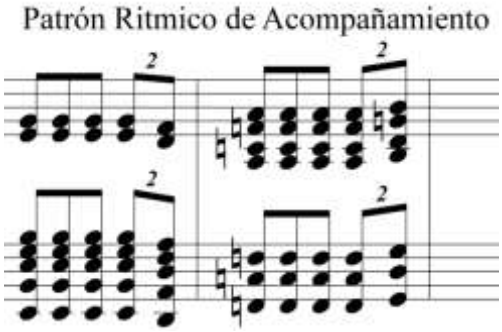
Esta sección inicia en el *Allegretto Scherzando* y aquí el compositor empieza a desarrollar las ideas melódicas expuestas en la anterior sección, también se aprecia que le da bastante protagonismo al piano.

Figura 60. Desarrollo Melódico Sección 2 (Rapsodia Debussy)



También es importante apreciar que de aquí en adelante Debussy utiliza un mismo patrón rítmico para el acompañamiento, y tiene algo bastante particular, y es que en el segundo tiempo del compás de 6/8 utiliza un dosillo de corchea.

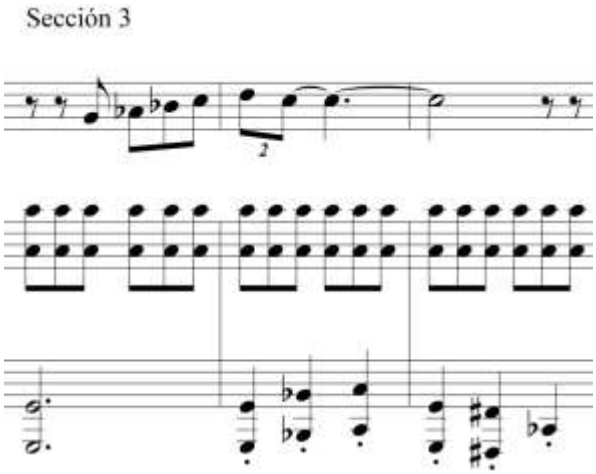
Figura 61. Patrón Rítmico de Acompañamiento (Rapsodia Debussy)



SECCIÓN 3:

En esta sección el compositor continúa manteniendo un patrón rítmico de acompañamiento similar al de la sección anterior, solo que esta vez el saxofón desarrolla elementos rítmicos y melódicos de A con diversas variaciones.

Figura 62. Motivo Principal Sección 3 (Rapsodia Debussy)



CODA:

La obra finaliza con una coda elaborada con elementos tomados de toda la obra, en la cual se destaca el carácter de rapsodia, el piano acompaña con unos trinos y el saxofón con un poco de libertad termina la melodía, es importante mencionar que la obra termina con una cadencia autentica.

7. RECOMENDACIONES TECNICAS E INTERPRETATIVAS

Para la realización y el montaje de las obras es necesario implementar una serie de estrategias de estudio las cuales ayuden al interprete a superar las dificultades técnicas e interpretativas, para ello se hace una serie de recomendaciones basadas en la experiencia personal del estudio de las obras, las cuales ayuden a los futuros procesos de formación que puedan tener acceso a este trabajo.

7.1 TABLEAUX DE PROVENCE (PAULE MAURICE)

Esta obra requiere una recomendación general y es que de acuerdo a su carácter y a su nivel de virtuosismo es importante el estudio apoyado en el metrónomo.

7.1.1 Primer movimiento (farandoulo di chatouno): Al iniciar la intervención el saxofón, la obra nos especifica una dinámica en ***P***, para lo cual es recomendable iniciar la nota sin ataque con la lengua, pues esto con el fin de obtener delicadeza al momento de iniciar la frase, en general se puede decir que esto se debe tener en cuenta durante todo el movimiento, pues teniendo en cuenta el carácter, siempre existe la tendencia a poner estacatos en las notas que están sueltas. En el numeral 5 encontramos una secuencia en la cual hay que tener en cuenta dos cosas, y es que el La# es mejor hacerlo con la llave *Ta* y el Do con la llave *Tc* para no romper la ligadura y darle más precisión al pasaje. En el numeral 7 hay dos compases en donde es necesario hacer el Re con la llave *C2* pues es importante no romper la ligadura, y en el numeral 8 también es necesario tener encuentra este mismo aspecto, pero esta vez con el Re#, que este caso lo haríamos con las llaves *C2* y *C3*. En el quinto y sexto compás de el numeral nueve, es importante lograr claridad en el pasaje, para ello es posible hacer el La# dejando la posición del Sol# y añadiendo la llave *Ta*. En el numeral 11 hay que hacer un exhaustivo estudio con metrónomo, pues esta secuencia es bastante compleja, y para ello es indispensable el apoyo del metrónomo, para así poder tener claridad en la

ejecución del pasaje y a su vez poder ejecutar la dinámica establecida por el compositor.

7.1.2 Segundo movimiento (cansoun per ma mio): Para este segundo movimiento es importante tener mucho control de la sonoridad y de la intensidad del sonido, pues en general por ser un movimiento lento exige total claridad de estos aspectos, también es importante tener manejo del vibrato pues esto ayuda a darle una mejor interpretación a la pieza. Es importante realizar estudio de notas largas pues esto nos ayuda a buscar un sonido más parejo en todo el registro del saxofón, pues la pieza propone algunos *crescendos* en el registro agudo, para lo cual se debe cuidar que el sonido no se haga más pequeño o se rasgue. En el numeral 1 es recomendable realizar el Re# con las llaves *C2* y *C3* para lograr completar la ligadura sin romperla.

7.1.3 Tercer movimiento (la boumiano): Lo primero a tener en cuenta en este movimiento es que debido a su carácter y *tempo*, se puede caer en el error de atacar con fuerza los inicios de frase y las notas que no tienen ligaduras, es importante tener bastante claridad sobre ello, y poder realizar las articulaciones propuestas por Maurice, por eso debemos tener en cuenta nuevamente la forma de iniciar las frases propuesta para el primer movimiento, la cual consiste en no iniciar las frases atacando las notas con la lengua sino con la columna de aire. Durante el numeral 2 se debe realizar un estudio de los *quintillos*, apoyados en un metrónomo para poder ejecutarse con claridad y contundencia. En el numeral 6 se debe hacer un estudio de los *seisillos*, también apoyados en el metrónomo, pues este pasaje al estar ligado se convierte en un pasaje de bastante complejidad el cual debe estudiarse a un *tempo* lento y gradualmente subirle la velocidad para poder obtener claridad tanto en la figura como en la ligadura. Ya en el final es importante estudiar esa progresión melódica con el metrónomo para poder subirle el tempo gradualmente para que al final lograr un acople perfecto con el piano.

7.1.4 Cuarto movimiento (dis alycamps l'amo souspire): Para lograr interpretaciones acertadas de las obras es importante hacer una revisión del carácter de cada obra o movimiento, pues de ello depende que el músico busque darle ese carácter, en este caso este movimiento es un *Andante*, el cual requiere mucho énfasis en cada detalle y poder darle esa sonoridad lenta y expresiva requerida por Maurice. La respiración juega un papel determinante en este movimiento, pues hay algunas ligaduras de expresión bastante largas en las cuales se debe tener un muy buen manejo de la columna de aire para no respirar para y así no dañar las ideas musicales propuestas.

En el numeral 2 en el segundo compás es importante estudiar con metrónomo el fragmento de las 10 semicorcheas, pues como es una subdivisión artificial debe estudiarse con el metrónomo, al igual que en el tercer compás del numeral 3, en donde también se debe tener bastante precisión a la hora de ejecutar esos pasajes.

7.1.5 Quinto movimiento (lou cabridan): Para este movimiento durante todo el movimiento la principal recomendación es estudiar con metrónomo para poder subir gradualmente la velocidad y poder tener precisión en la ejecución ya que el *tempo* es muy rápido. Ya en el compás 6 del numeral 1 es importante hacer el Re# con las llaves *C2* Y *C3* por las ligaduras con el Do#, con el fin de no romper las ligaduras.

Cuatro compases antes del numeral 4 también se considera necesario estudiarlo con metrónomo, para poder subir la velocidad progresivamente, y adicional a esto hay una buena estrategia con estos pasajes y es estudiarlos cambiando las rítmicas, haciendo la misma progresión melódica con diferentes ritmos a diferentes *tempos*.

En el compás 3 del numeral 7 el Re es mejor hacerlo con las llaves *2 y C2*, porque pues por la velocidad es mucho más compleja hacerla con *C1*. En el final de este movimiento se debe estudiar cuidadosamente con metrónomo para tener total claridad en el ritmo, pues este compás es bastante complejo ya que el ritmo en el piano son semicorcheas y el saxofón son *seisillos* de semicorcheas.

7.2 CONCIERTO PARA SAXOFÓN Y ORQUESTA O PIANO

Como recomendación general para el estudio de este concierto es el apoyo en el metrónomo, para poder tener una interpretación acertada con gran precisión en el ritmo y la métrica.

7.2.1 Primer movimiento: Este movimiento inicia con una introducción que interpreta el saxofón solo, en la cual sus frases son ligadas, con amplios intervalos para lo cual se recomienda en primera medida un buen manejo de la columna de aire, y una embocadura y posición de manos muy precisa para poder lograr el requerimiento del compositor.

Después de los calderones cuando el piano deja de acompañar con nota pedal, se encuentra un pasaje que consta de unas escalas ascendentes y descendentes, las cuales forman una secuencia la cual debe estudiar con metrónomo a un *tempo* lento para poder subir la velocidad gradualmente, y poder así ejecutar el fragmento con mayor precisión, adicional a esto es importante dejar el meñique sobre la llave de C# del registro grave, para que facilite la ejecución del Sol# y sea más preciso el pasaje.

Dos compases antes del numeral 8 y en el numeral 11, es indispensable el estudio con metrónomo, pues son pasajes de bastante complejidad técnica los cuales requieren de una sincronización exacta de lo que hacen las manos con lo que

hace la boca, pues se corre el riesgo de que haya desfase en alguno de estos dos aspecto y no suene claro.

Es importante tener en cuenta las dinámicas propuestas por Dubois, pues a pesar de ser un movimiento muy agil y exigente técnicamente, se debe tener en cuenta la dinámica para poder lograr un dialogo constante y acople con el piano acompañante.

7.2.2 Segundo movimiento: El segundo movimiento es un *Lento Nostálgico*, por ello es importante tener algunos factores como la respiración y los ataques de las notas, con el fin de no dañar las frases o ideas musicales.

A partir del numeral 7 es importante el estudio con metrónomo, pues en este fragmento el compositor propone una serie de cromatismos los cuales a medida que avanza va subdividiendo las figuras rítmicas por lo cual se hace de mayor complejidad interpretarse con precisión, para esto se recomienda apoyarse en el libro *Cromatismos* de *Adolfo Ventas*, en el cual hay unos ejercicios los cuales tienen algunas de las combinaciones de cromatismos utilizadas en este fragmento, adicional a esto es indispensable tener un claro manejo de la dinámica, pues en este fragmento el saxofón solo debe oírse como un susurro, pues el motivo o melodía principal lo expone el acompañamiento.

Ya para finalizar este movimiento es recomendable estudiar la nota final, pues el compositor propone dos opciones, de las cuales la segunda da una sonoridad más clara de resolución, pues es la tónica, pero al ser transpuesta, para el saxofón nos da un Fa# agudo, y para ejecutarse con la dinámica y la afinación correcta es importante estudiarla en notas largas combinando diferentes dinámicas para poder obtener mayor control sobre ella.

7.2.3 Tercer movimiento: Este movimiento es muy ágil y requiere de mucha precisión por parte del instrumentista, para ello es importante el estudio con metrónomo de una forma lenta y progresiva. Para el inicio se recomienda realizar el La# con la llave 5 lo cual brinda mayor seguridad para pasar al Fa# aportando mayor seguridad y precisión.

En el numeral 2 se debe hacer muy buen uso de la respiración, pues la frase completa es demasiado extensa y la idea es no romper la ligadura, adicional a esto hay un pasaje en el cual se combinan ligaduras con estacatos para lo cual se necesita bastante sincronización entre la boca y las manos.

Hacia el numeral 4 encontramos un pasaje el cual se debe prestar bastante atención, pues en este fragmento hay un intervalo el cual se debe estudiar muy lento pues es difícil controlar la columna de aire para que suene con claridad.

En el numeral 5 y 6 se debe hacer un trabajo basado solamente en el metrónomo, pues al ser el movimiento tan rápido, estos seisillos de semicorcheas se hacen bastante complejos de ajustar y es posible que no suenen con claridad.

En el numeral 15 y 16 volvemos a encontrar fragmentos de suma complejidad pues se combinan todo el tiempo las ligaduras con los estacatos, lo cual genera un problema de sincronización, el cual debe solucionarse estudiando con metrónomo de manera progresiva y buscando unificar la forma de tocar los estacatos para que suenen con la misma intención.

Durante las siguientes secciones encontramos ya la re – exposición del tema, en la cual se sugiere tener en cuenta las mismas recomendaciones, hasta llegar al numeral 26 en donde ya encontramos una variación en la re – exposición y la coda en la cual debemos prestar bastante atención pues es recomendable realizar el Fa con la llave X y la llave 2 para lograr enlazar mejor con el Do.

7.3 RAPSODIA PARA SAXOFÓN Y ORQUESTA O PIANO

A diferencia de las anteriores obras que hacen parte de este trabajo, en esta debemos tener suma precaución con la parte interpretativa, pues no tenemos pasajes de complejidad técnica, pero si interpretativa, para lo cual se recomienda de manera general un buen manejo de dinámicas y del vibrato, esto como parte fundamental para una buena interpretación.

También debemos tener en cuenta que el acompañamiento de esta obra consta de partes fundamentales, las cuales se deben sentir, para ello es importante que haya una gran comunicación con el pianista, y así el dialogo sea bastante fluido.

Se debe tener un conocimiento amplio sobre ritmo, pues esta obra presenta algunas métricas que a simple vista son difíciles de comprender, adicional a esto Debussy presenta bastantes amalgamas, las cuales pueden generar un conflicto con el piano si no se estudian correctamente.

En el numeral 8 es necesario estudiar el pasaje de manera lenta y progresiva, pues el compositor nos presenta algunos estacatos, los cuales deben sonar bien claros, y que a la vez no suenen bruscos.

En el final la obras expone una escala la cual se debe estudiar muy bien, teniendo extrema precaución pues por tener tantas alteraciones, la tendencia es que alguna nota no suene, o que el pasaje no suene con mucha claridad, para ello es importante hacer el estudio con el metrónomo y con mucha conciencia del movimiento de los dedos, y poder así llegar a la nota final de manera precisa y contundente.

8. CONCLUSIONES

- La realización de un concierto de grado conformado por obras de compositores franceses muestra la importancia de la escuela francesa en la interpretación del saxofón y en los procesos de formación.
- La implementación de los análisis morfológicos a cada una de las obras arroja una serie de recomendaciones técnicas a interpretativas las cuales complementan el montaje y ensamble de las mismas.
- La socialización a través de un concierto contribuye a la divulgación del repertorio saxofonístico con el fin de motivar a estudiantes de futuros procesos a abordar el repertorio francés.

BIBLIOGRAFÍA

Asociación de Saxofonistas Españoles, FUNDACIÓN SAX – ENSEMBLE [En Línea]. Disponible En: http://www.worldsax.eu/en/programme/24-biografias/122-claude-delangle.html.

Claude Debussy. En: Grandes Compositores de Música Clásica. México D.F: Planeta, 1994 p. 1048

Debussy [En Línea]. Disponible en: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/debussy.htm.

Delangle Claude, Entrevista a Marcel Mule: Historia del Vibrato en el Saxofón (Traducción de Marcos Payo Humet) [En Línea]. Disponible en: http://www.adolphesax.com/index.php/entrevistas/1260-entrevista-a-marcel-mule-por-claude-delangle.

Durán Daniel, Aportes Musicales de Claude Debussy [En Línea]. Disponible en: http://www.adolphesax.com/index.php/component/content/article?id=196:analisis-claude-debussy&start=7.

Les Six [En Línea]. Disponible en: http://global.britannica.com/EBchecked/topic/547009/Les-Six.

Noyes James, La Rapsodia Para Orquesta y Saxofón de Claude Debussy (Traducción de Marcelo Morante) [En Línea]. Disponible en: http://www.adolphesax.com/actualidad/articulos/saxofon/1252-la-rapsodia-para-orquesta-y-saxofon-de-claude-debussy.

Paule Maurice, su vida y obra [En Línea]. Disponible en: http://www.paulemaurice.com/id5.html.

Pierre Max Dubois [En Línea]. Disponible en: http://www.adolphesax.com/index.php/articulos-sp-1223929572/914-pierre-max-dubois.

Program Notes. Tableaux de Provence [En Línea] Disponible en: http://programnotes.wikia.com/wiki/Tableaux_de_Provence.

Saxtorga – Blog del Aula del Conservatorio “Angel Barja” de Astorga [En Línea] Disponible en: https://xastorga.wordpress.com/2012/01/12/marcel-mule/.

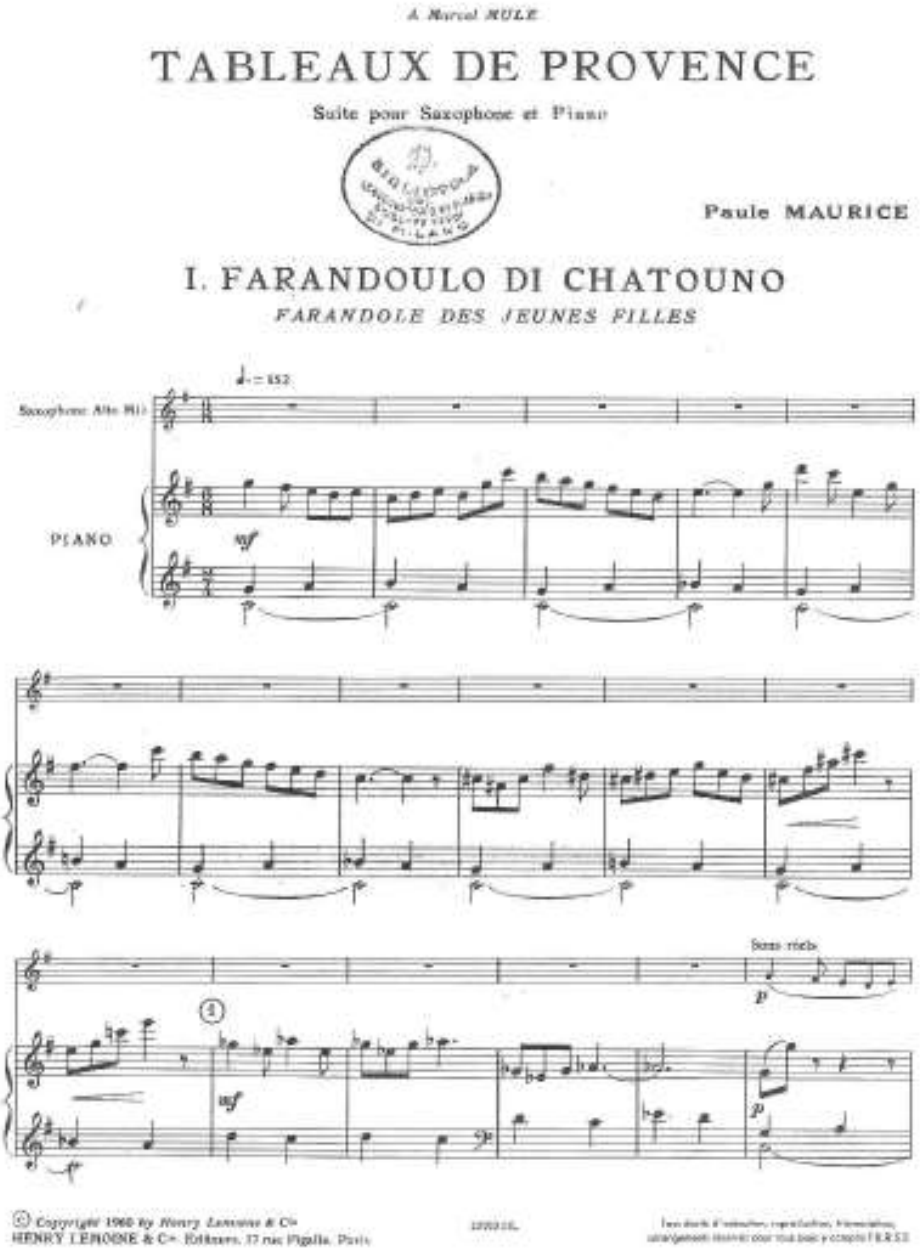
Saxofón Clásico: Un Sitio Para la Difusión de la Música Para Saxofón [En Línea]. Disponible en: http://saxclasico.blogspot.com/2008/06/jean-marie-londeix-grandes-maestros-del.html.

Teal Larry, El Arte de Tocar el Saxofón (Traducción de Raúl Gutiérrez). Estados Unidos: Summy Birchard 1997.

Villafruela Miguel, El Saxofón, una mirada a su historia y su presencia en la creación contemporánea en Chile [En Línea]. Disponible en: http://musicologia.uchile.cl/documentos/2001/sax/sax.html

ANEXOS

ANEXO A. PARTITURA TABLEAUX DE PROVENCE (PAULE MAURICE)



A Marcel MULE

TABLEAUX DE PROVENCE

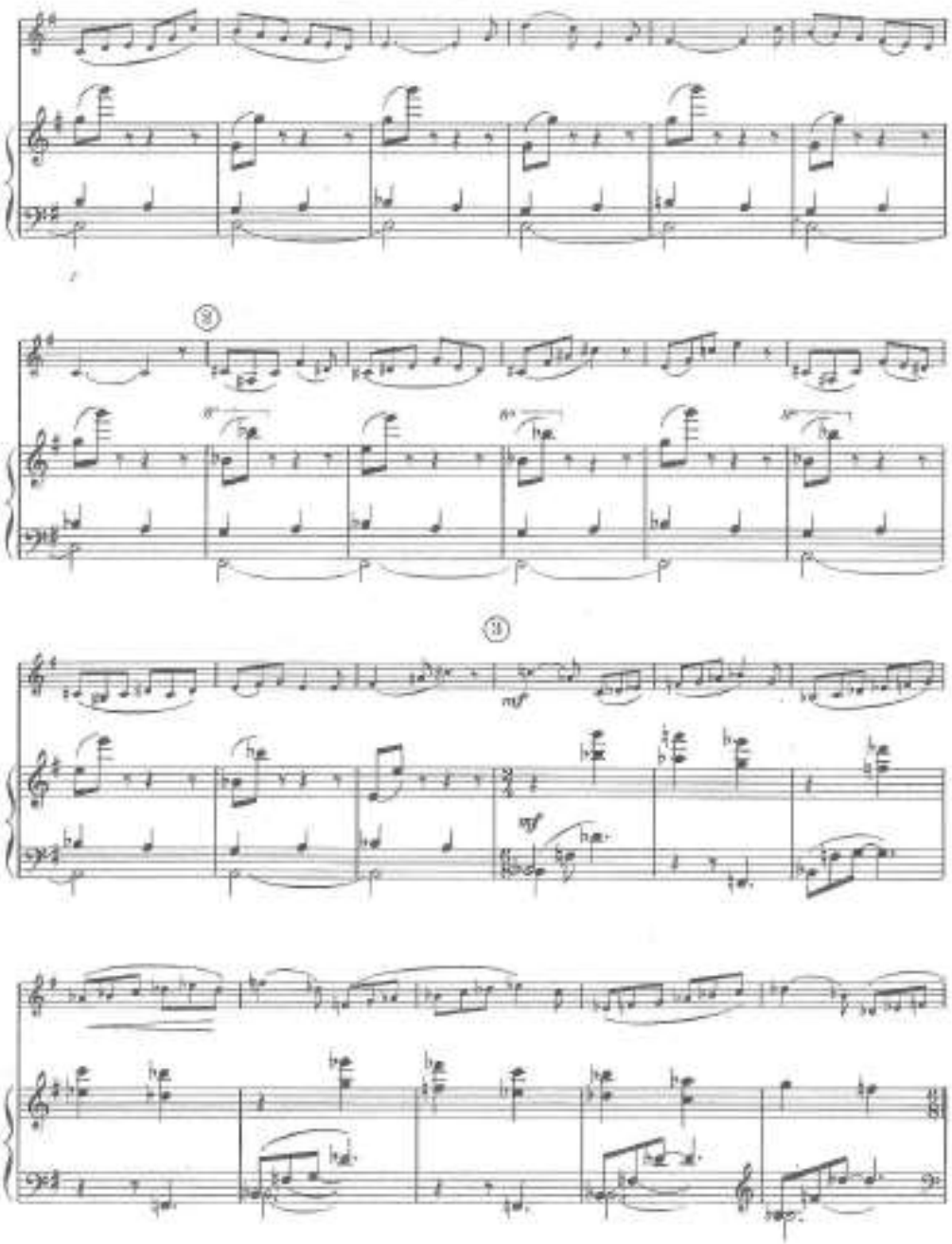
Suite pour Saxophone et Piano

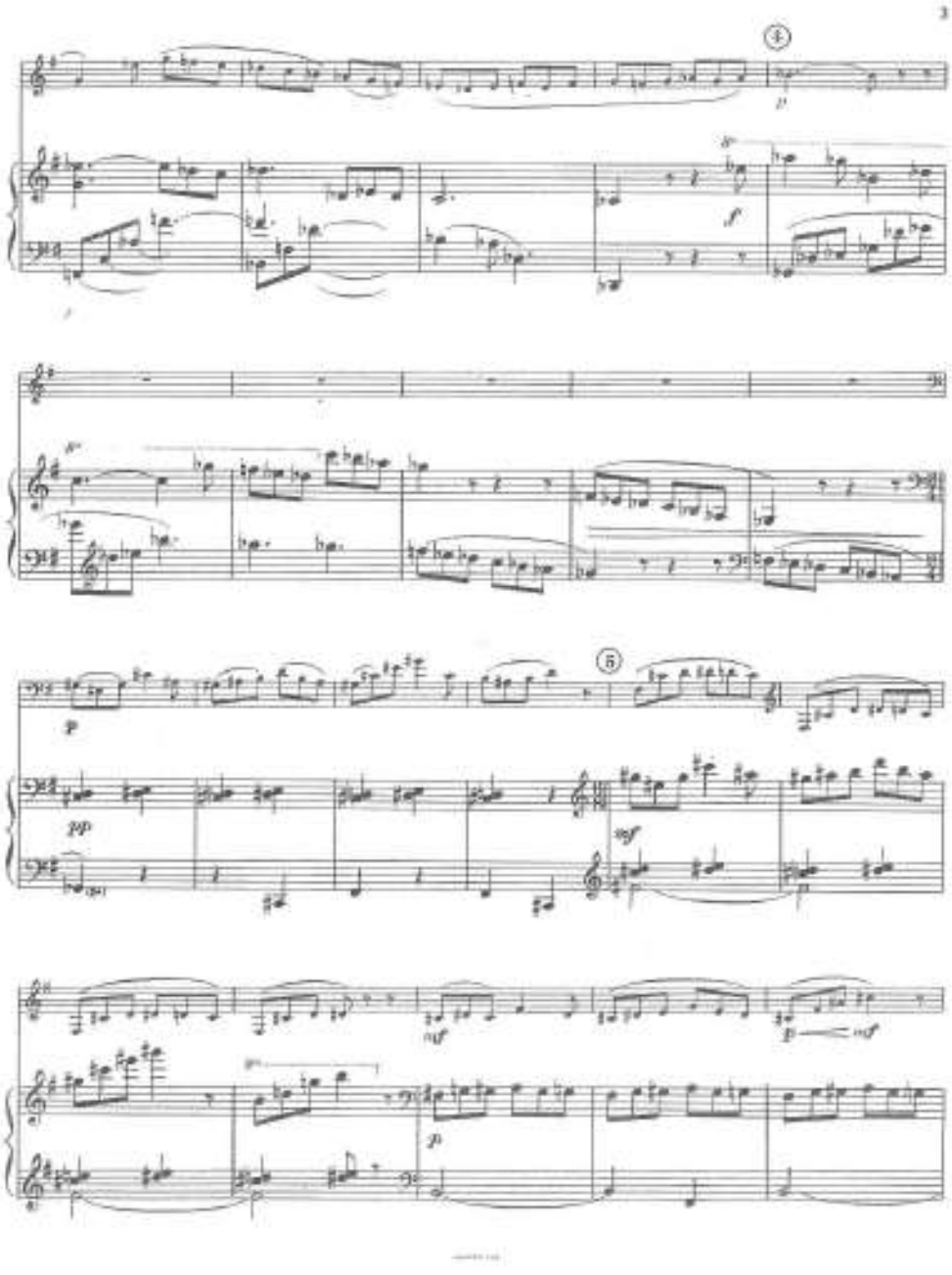
Paule MAURICE

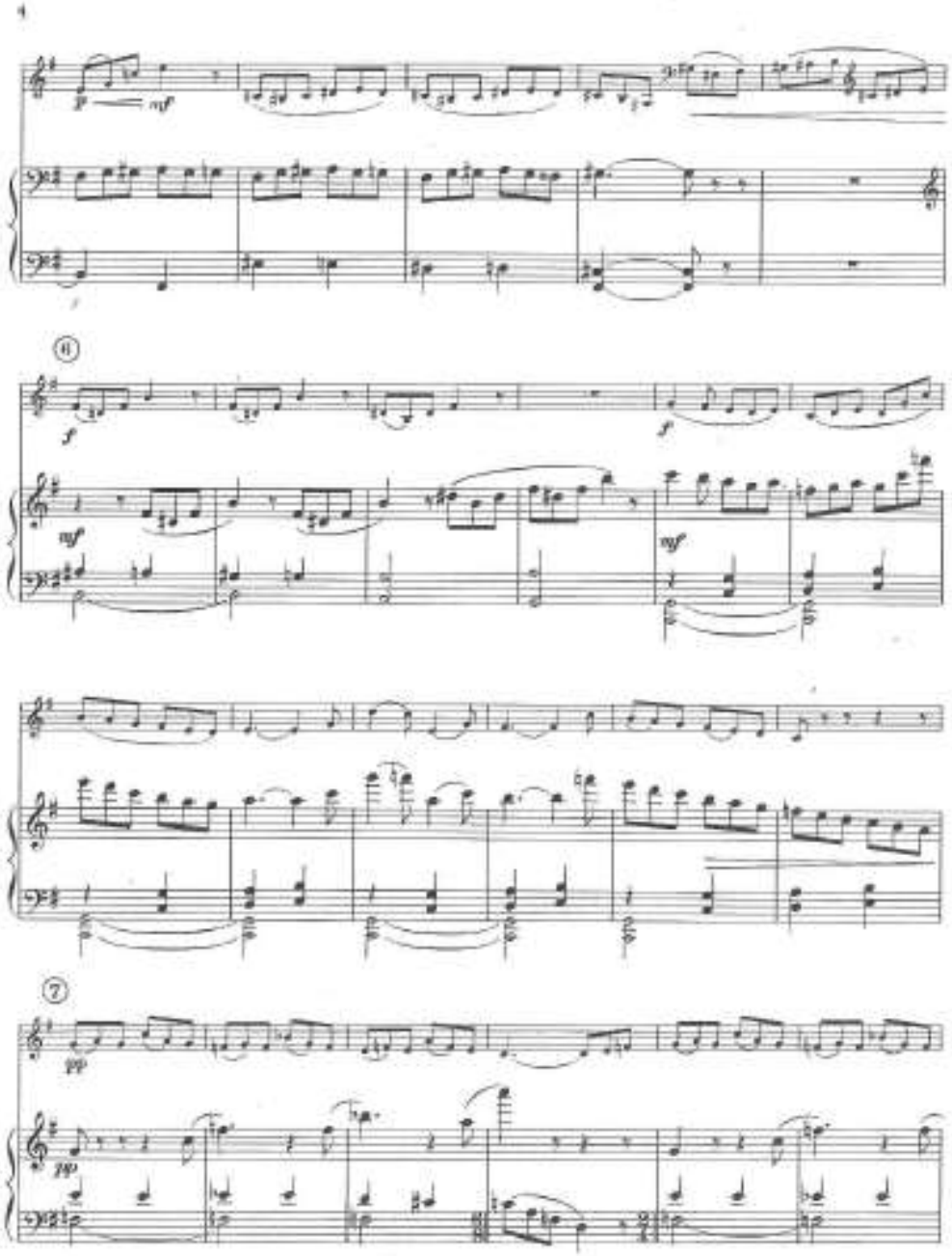
I. FARANDOULO DI CHATOUNO

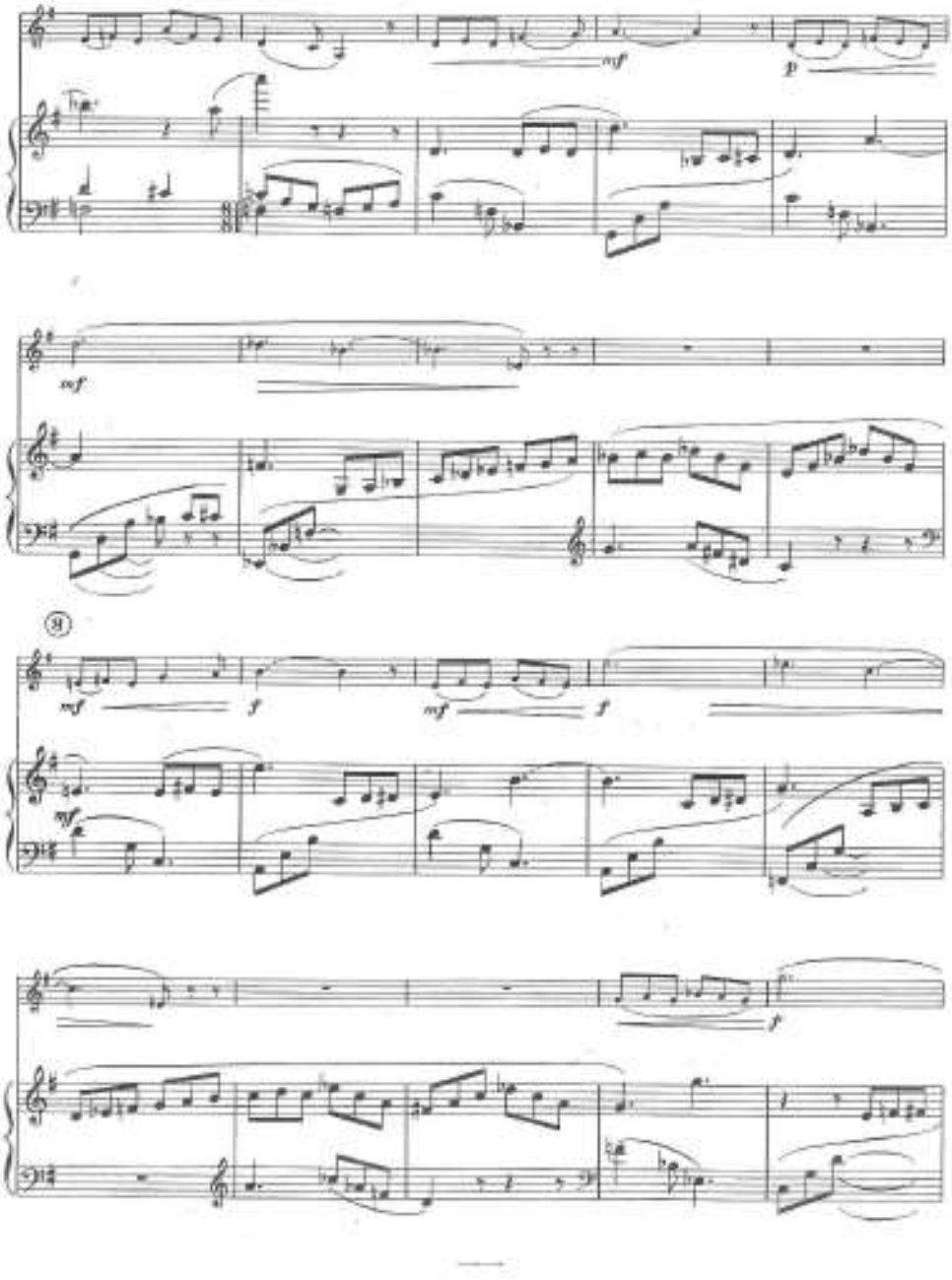
FARANDOLE DES JEUNES FILLES

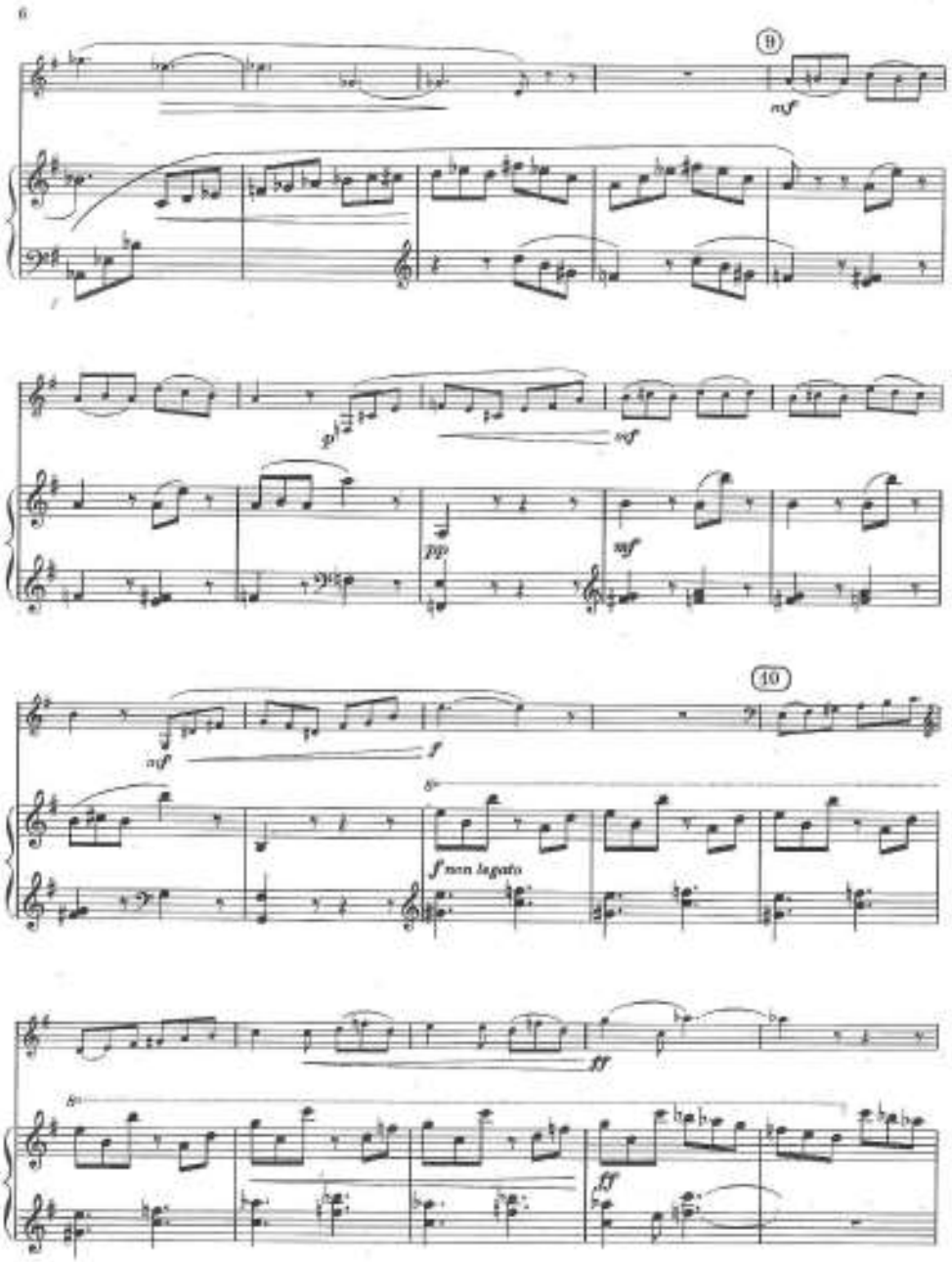
© Copyright 1960 by Henry Lemoine & Cie
HENRY LEMOINE & Cie, Editeurs, 17 rue Pigalle, Paris

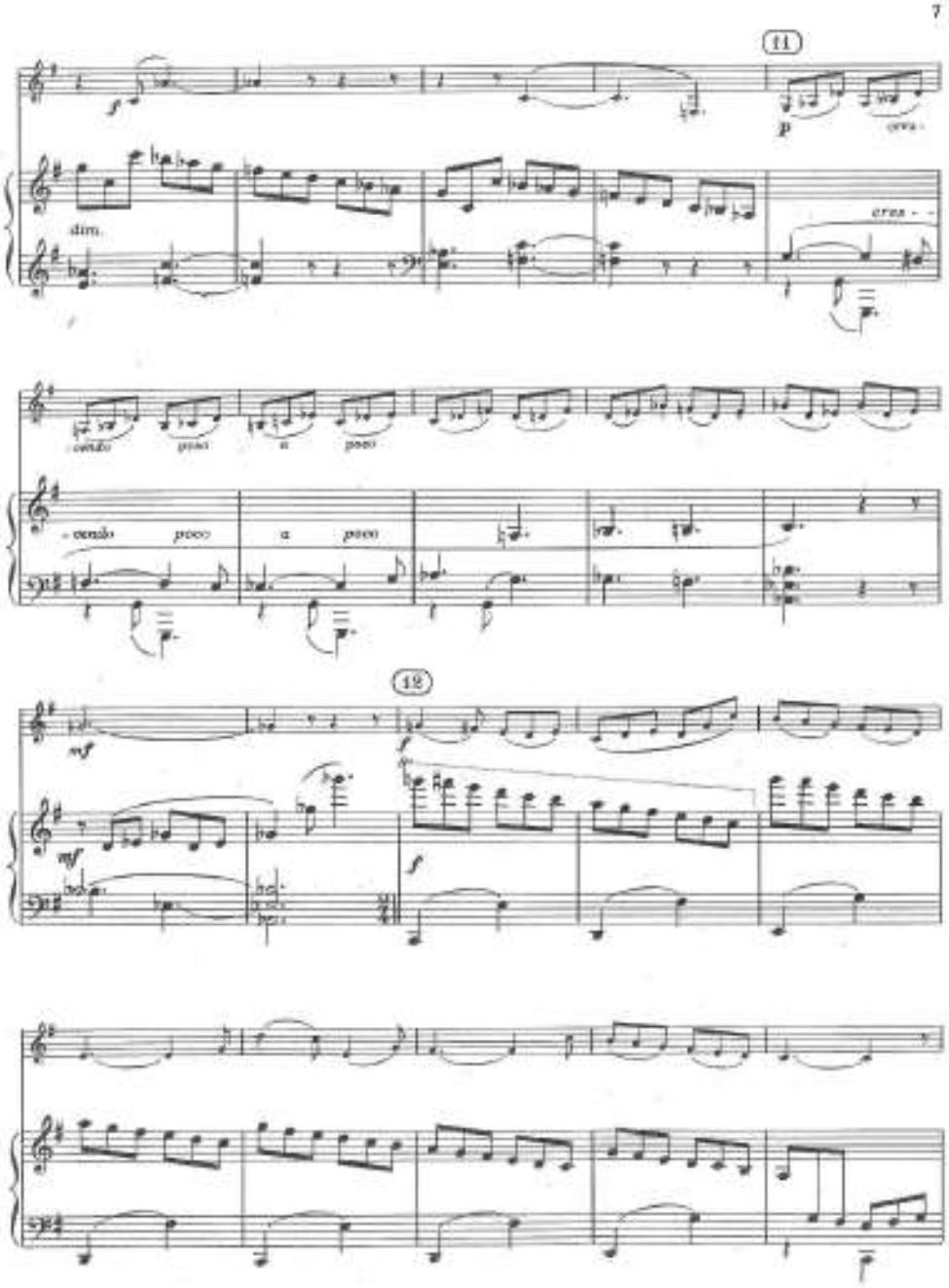


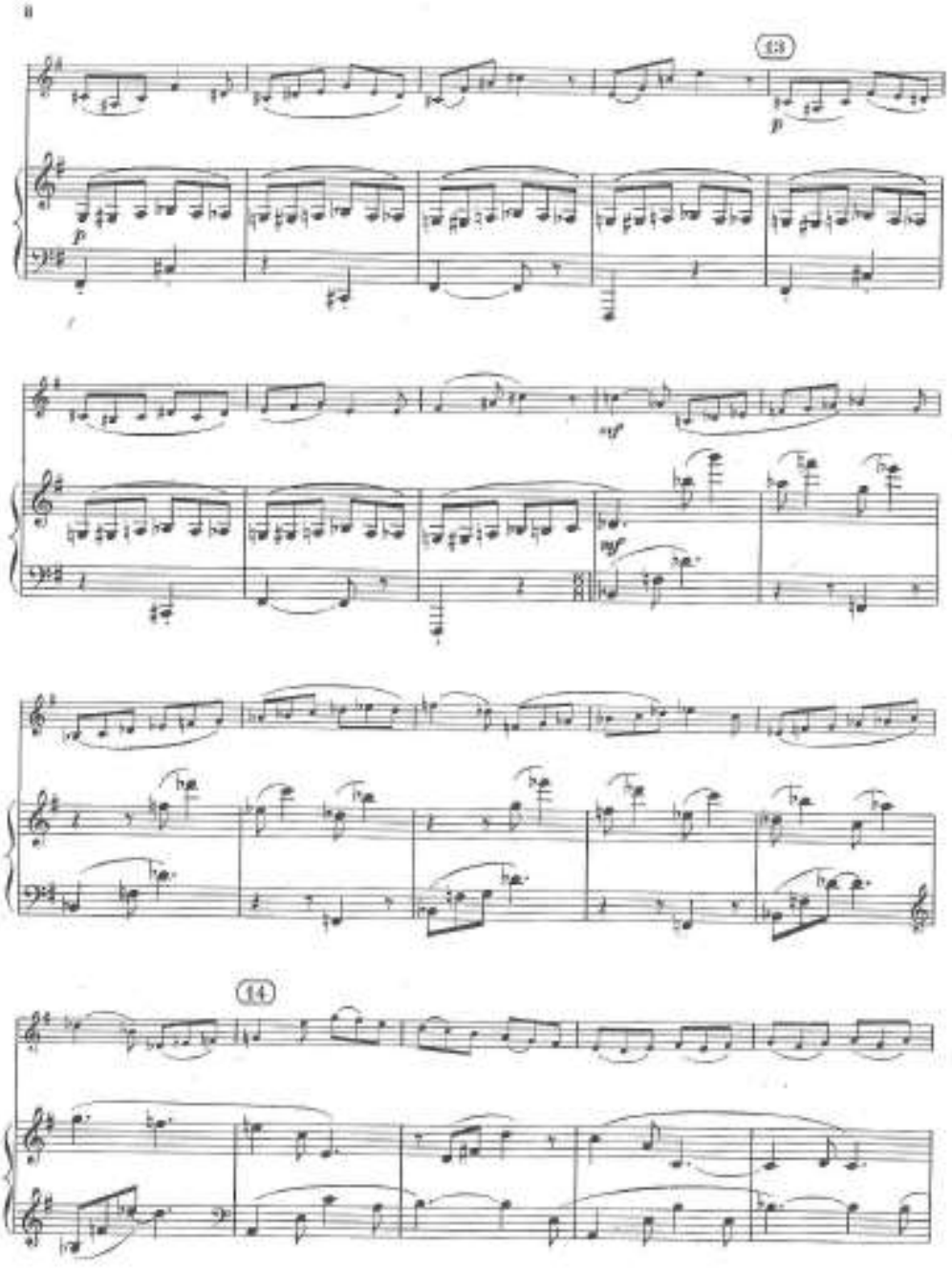


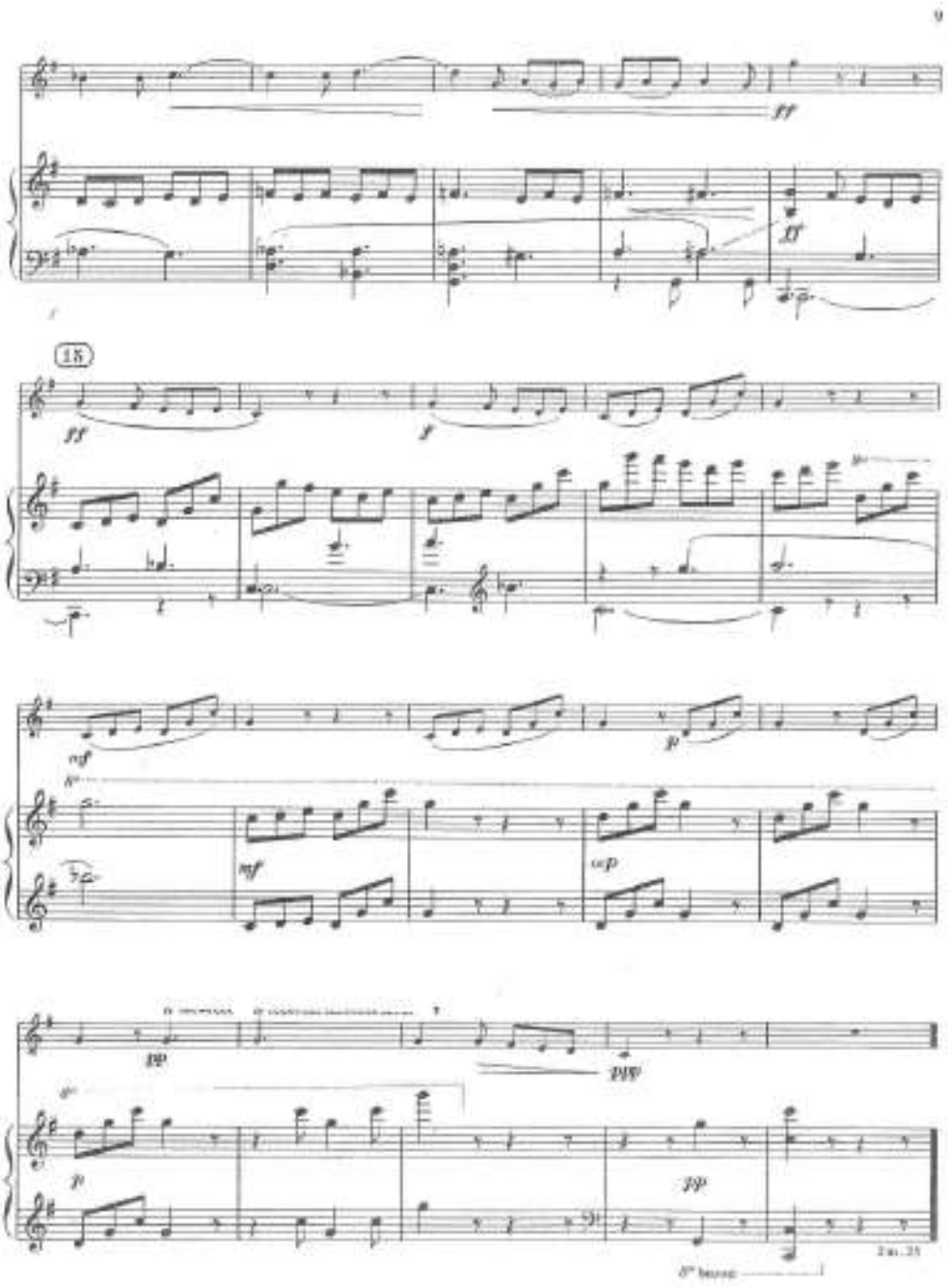



mf
p
mf
(8)
mf
f
mf
f
mf
f


6
9
mf
p
mf
pp
mf
10
mf
f
f non legato
ff
ff


11
dim.
cres-
-cendo poco a poco
12

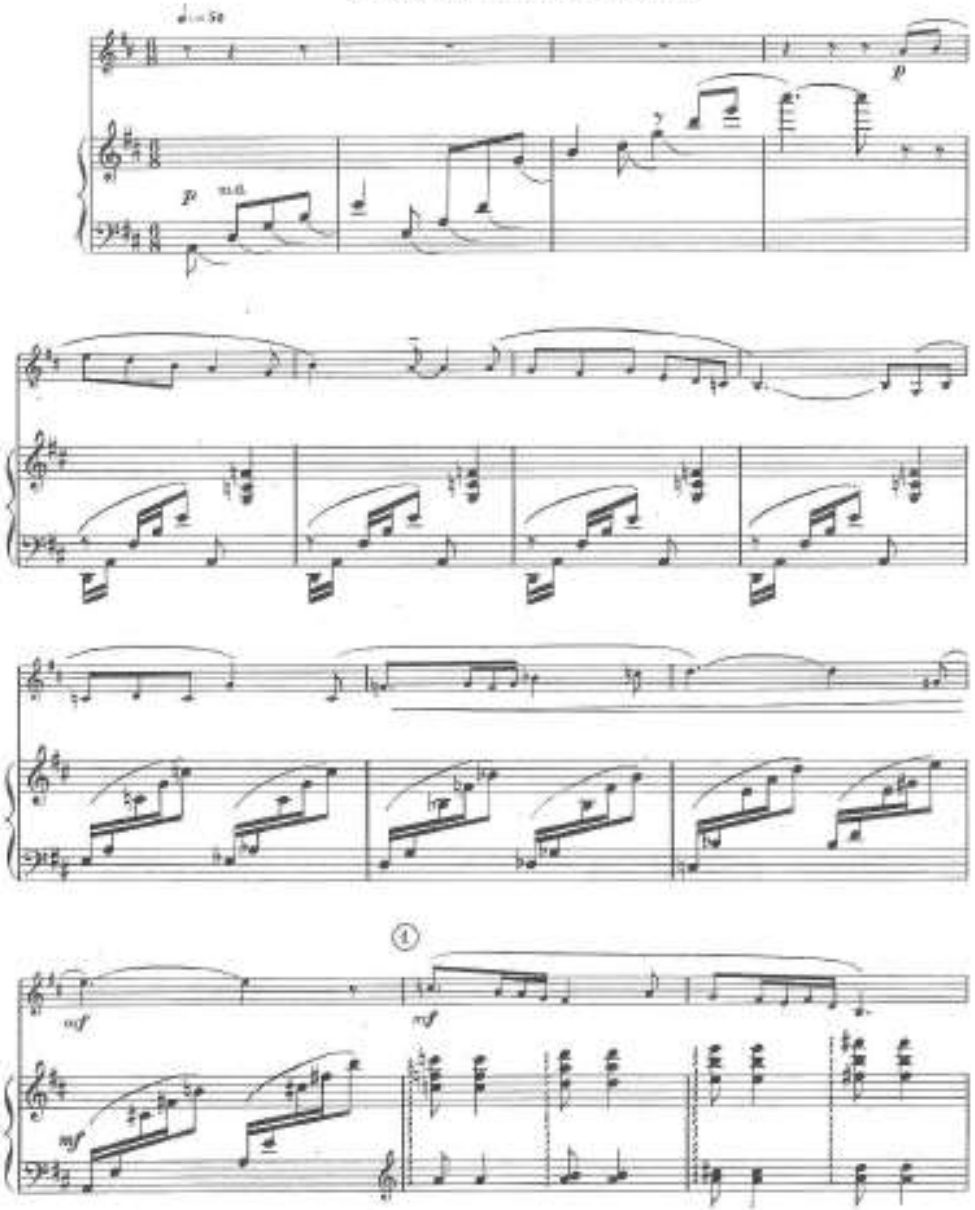

13
p
mf
14

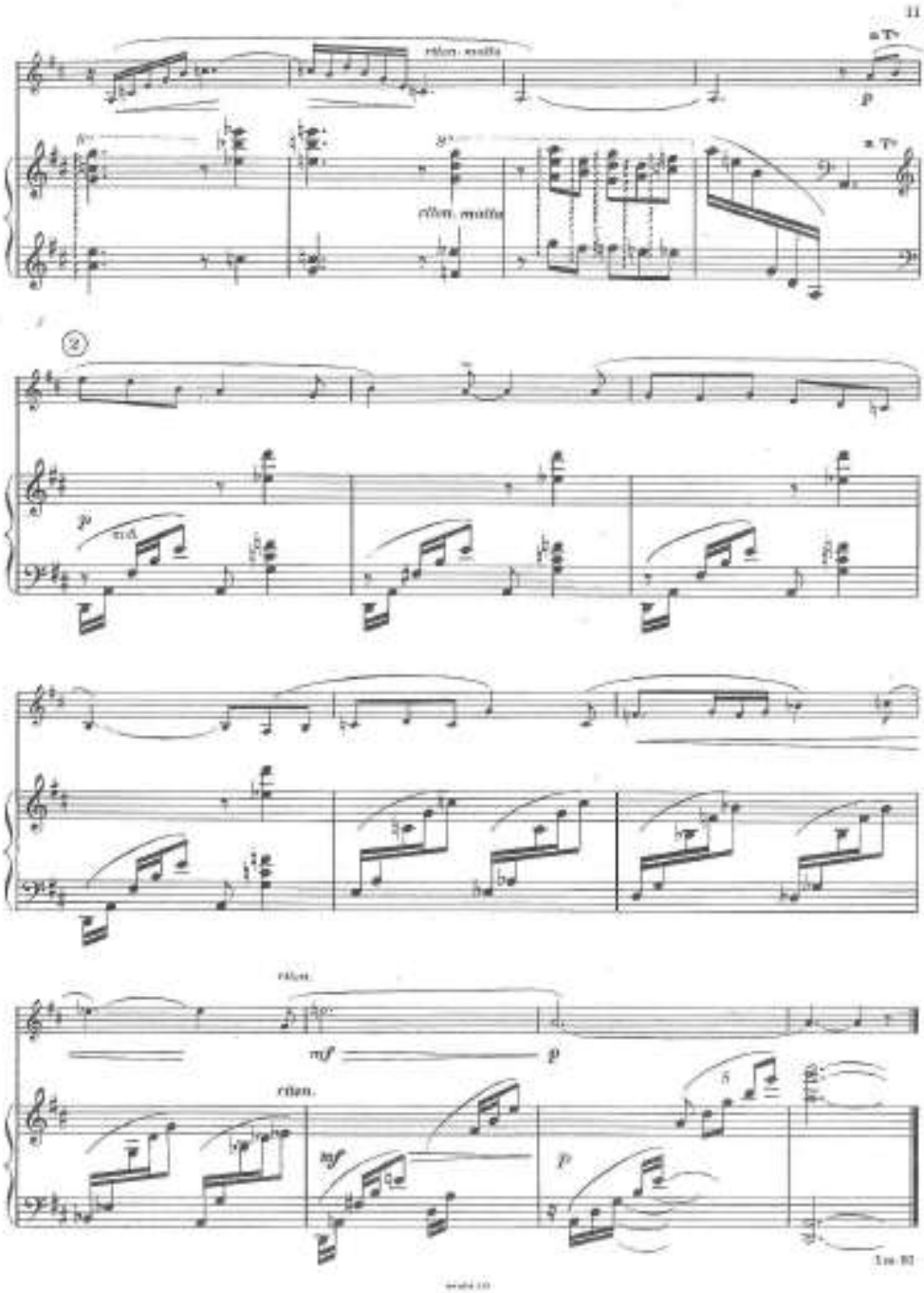

ff
ff
15
ff
f
mf
p
mf
mp
pp
ppp
p
pp
8va bassa

10

II. CANSOUN PER MA MIO

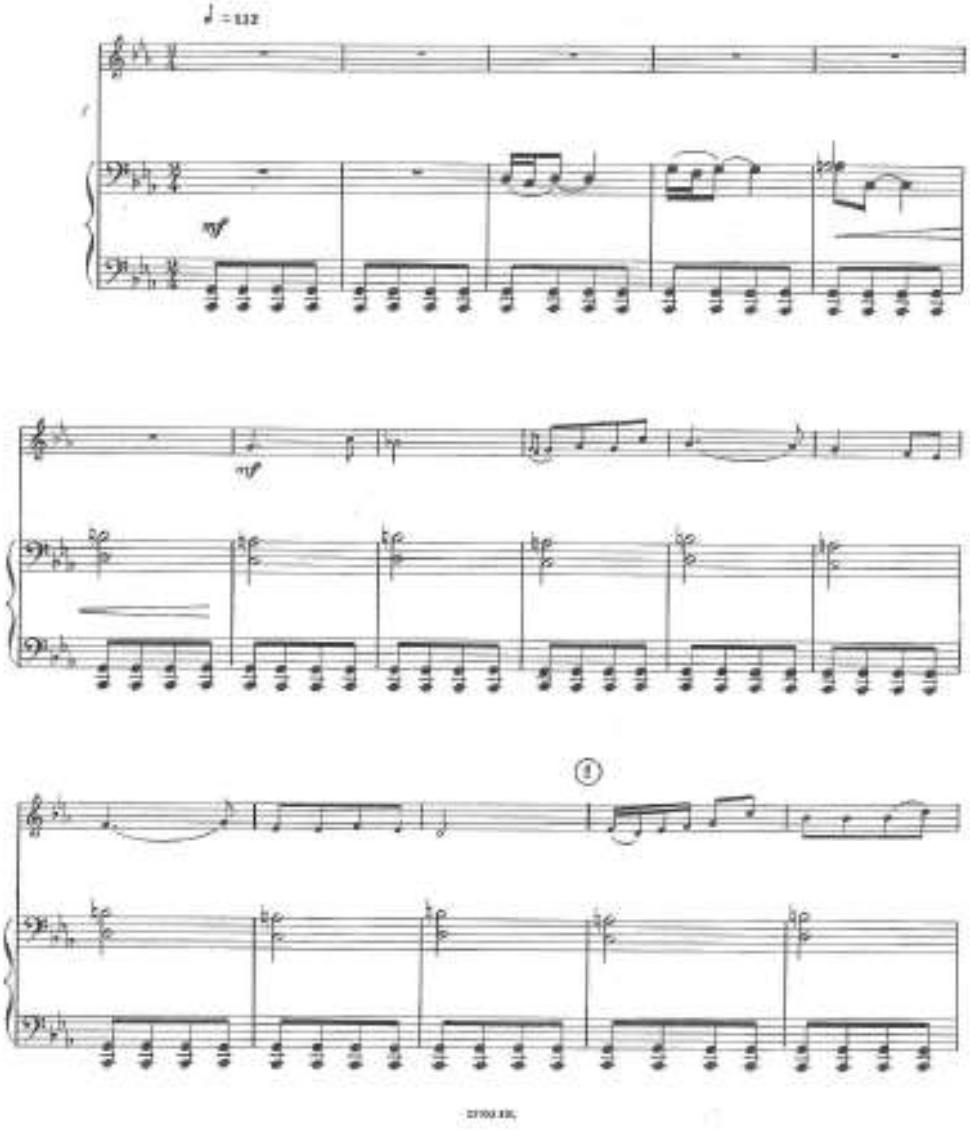
CHANSON POUR MA MIE

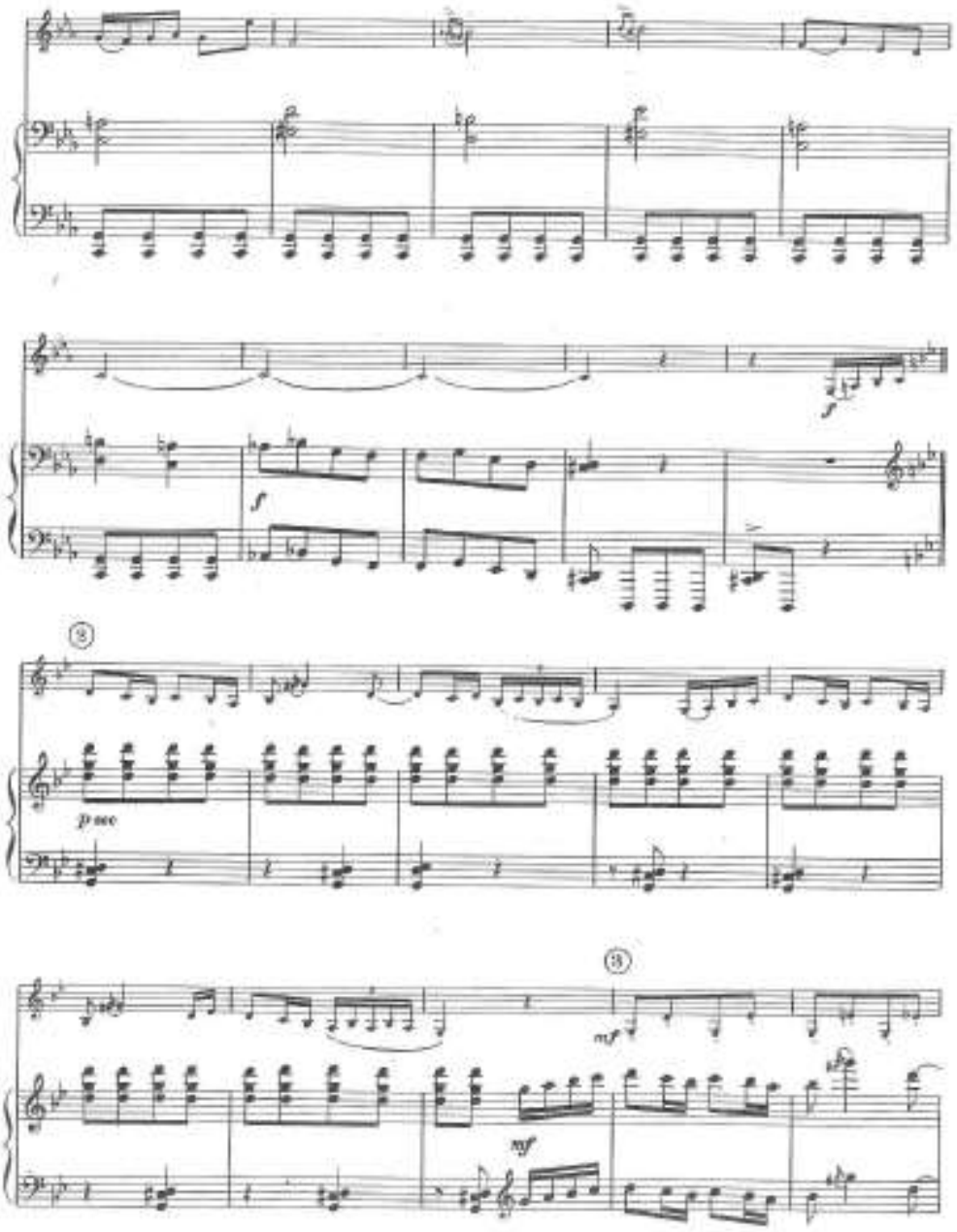


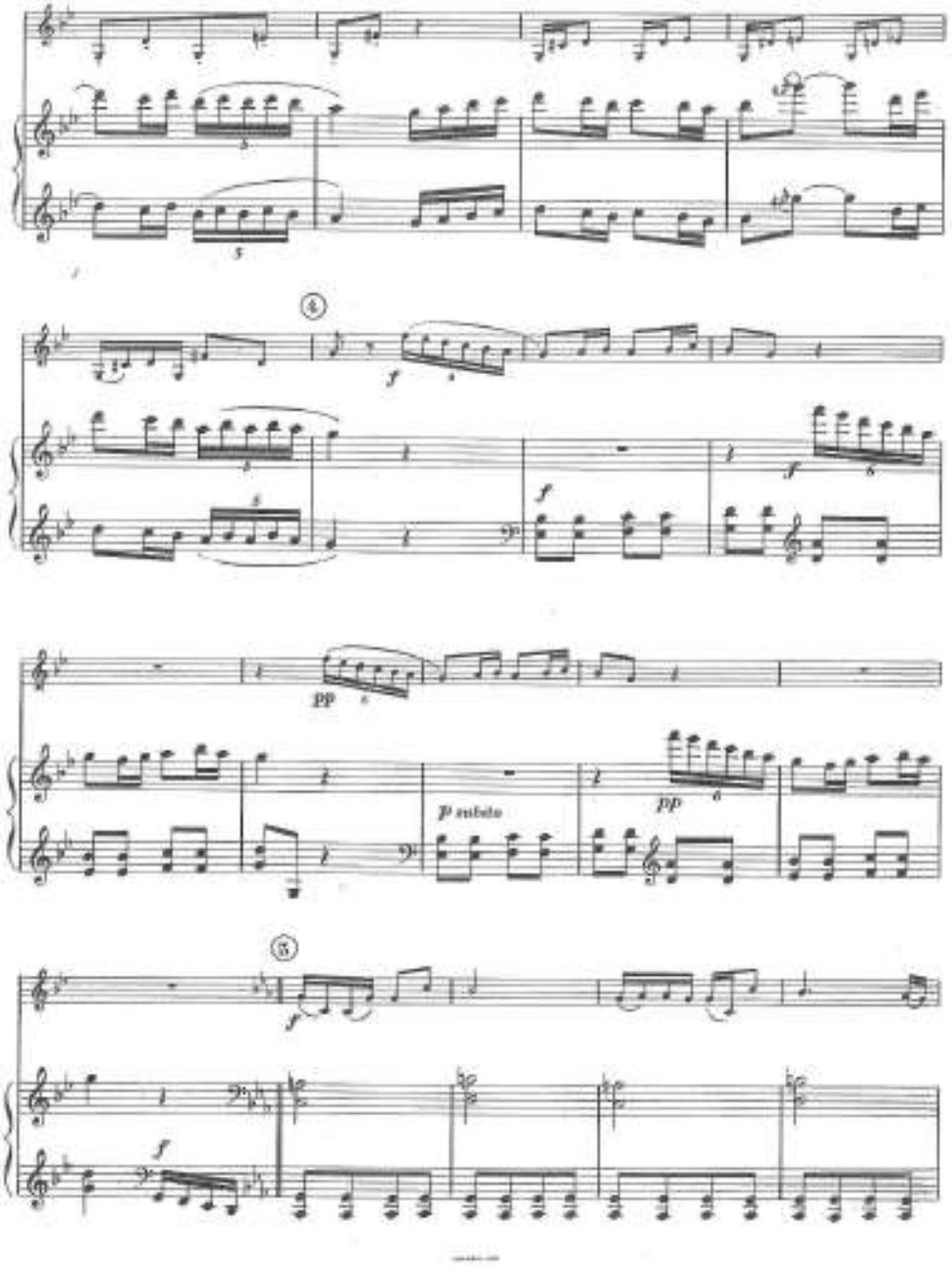

11
riten. molto
a T°
p
riten. molto
a T°
2
p
riten.
mf
p
riten.
mf
p

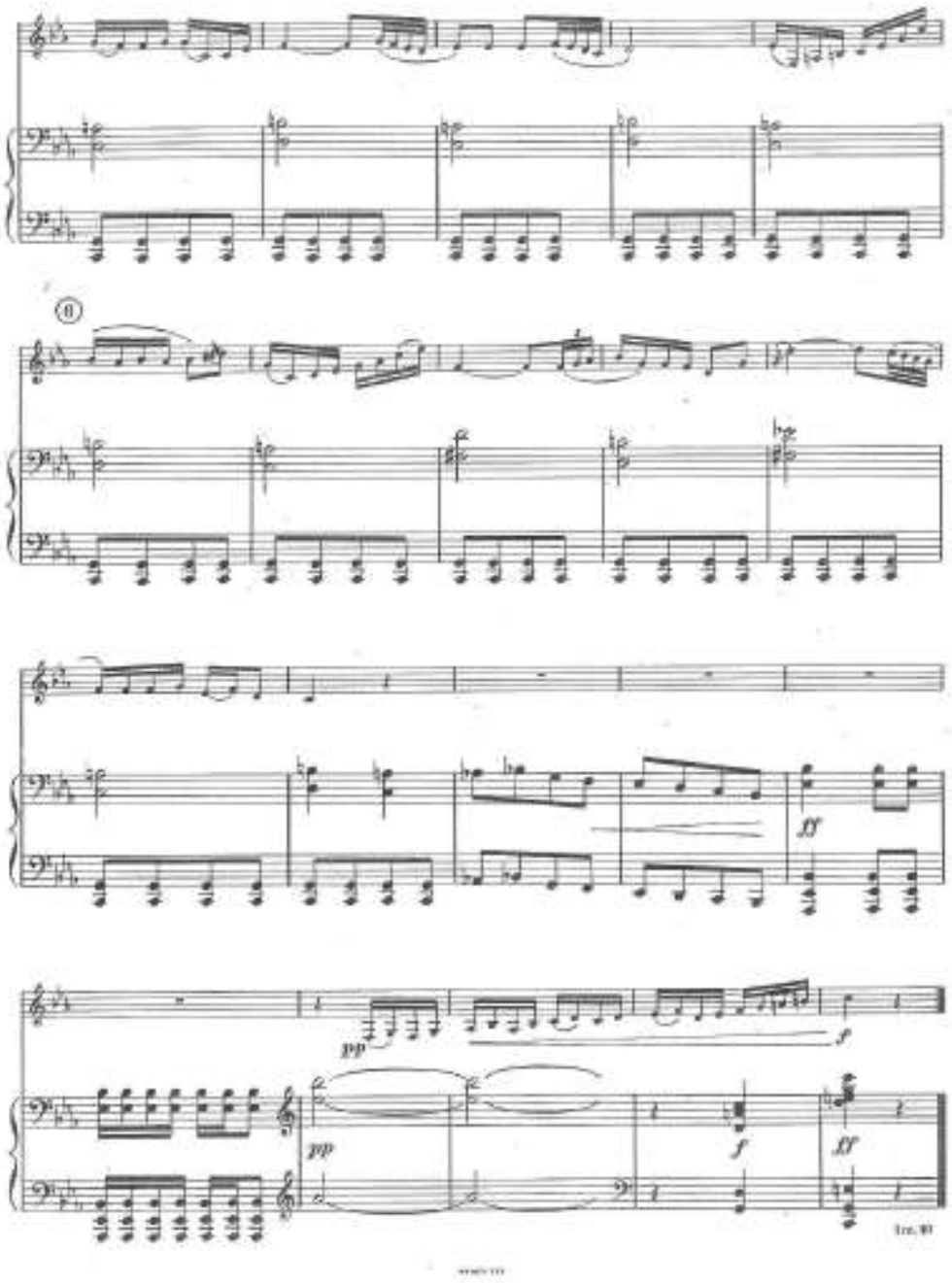
III. LA BOUMIANO

LA BOHÉMIENNE




f
f
8
p sec
8
mf
mf

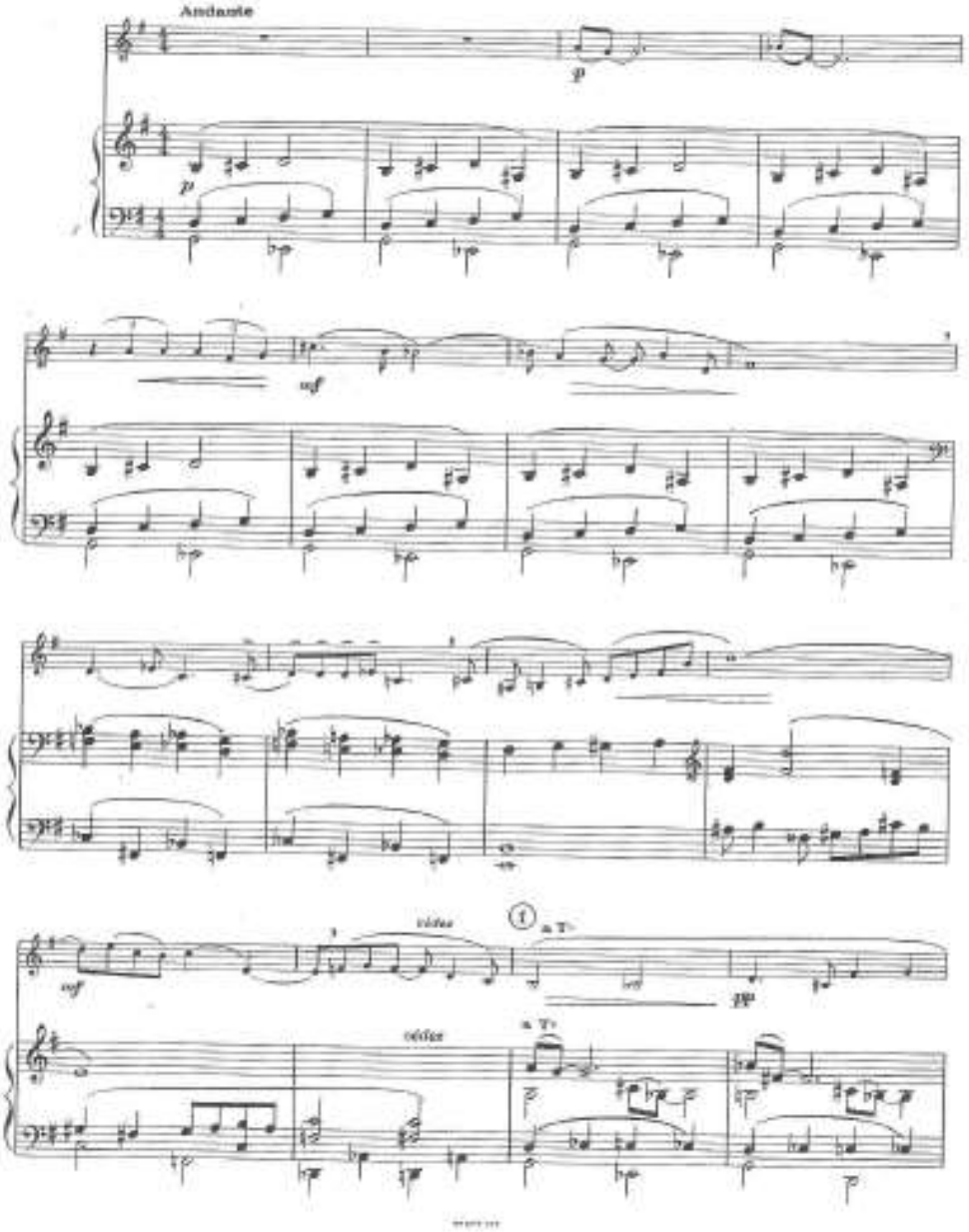

4
f
f
f
pp
p subito
pp
5
f
f

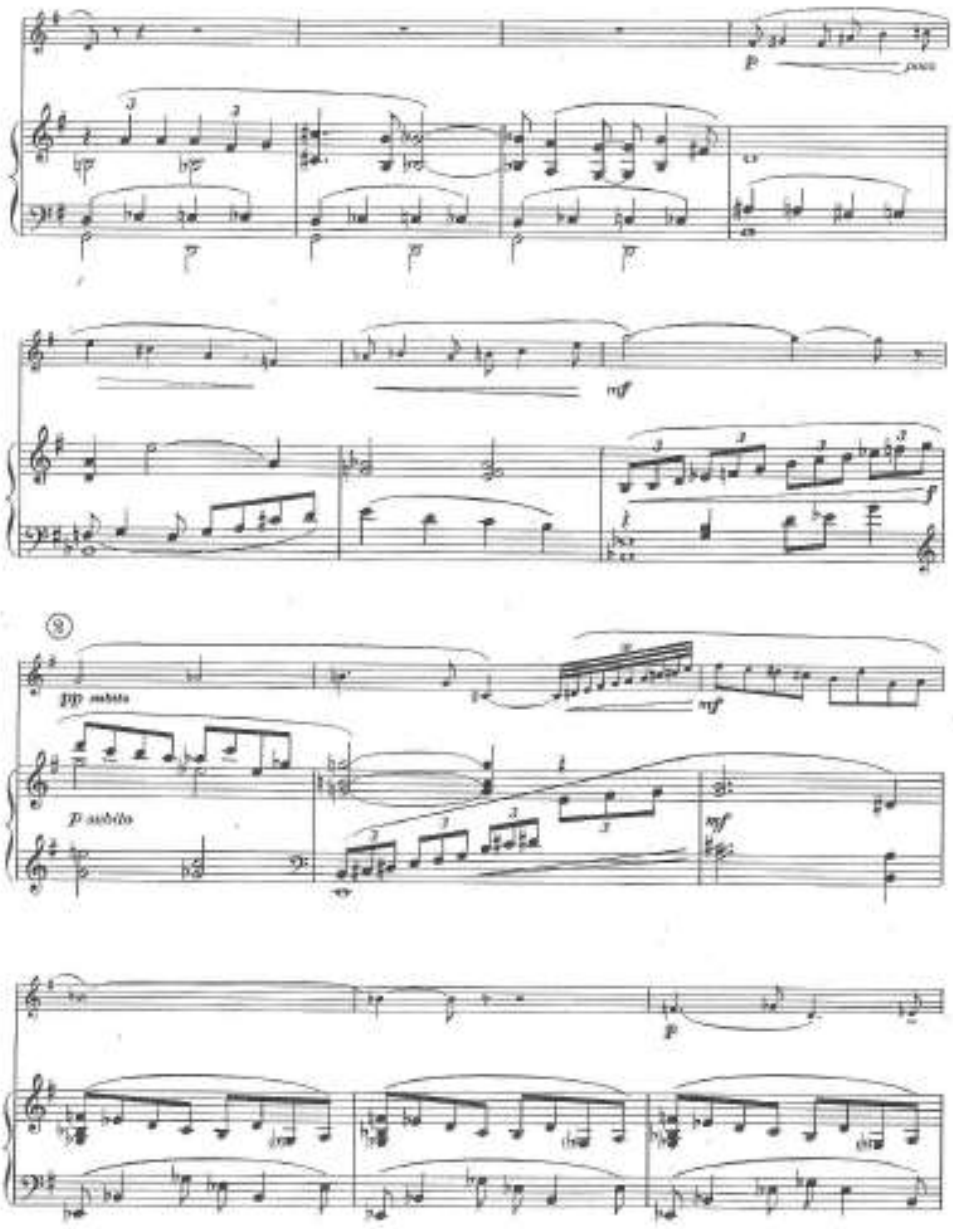

8
ff
pp
f
pp
f
ff

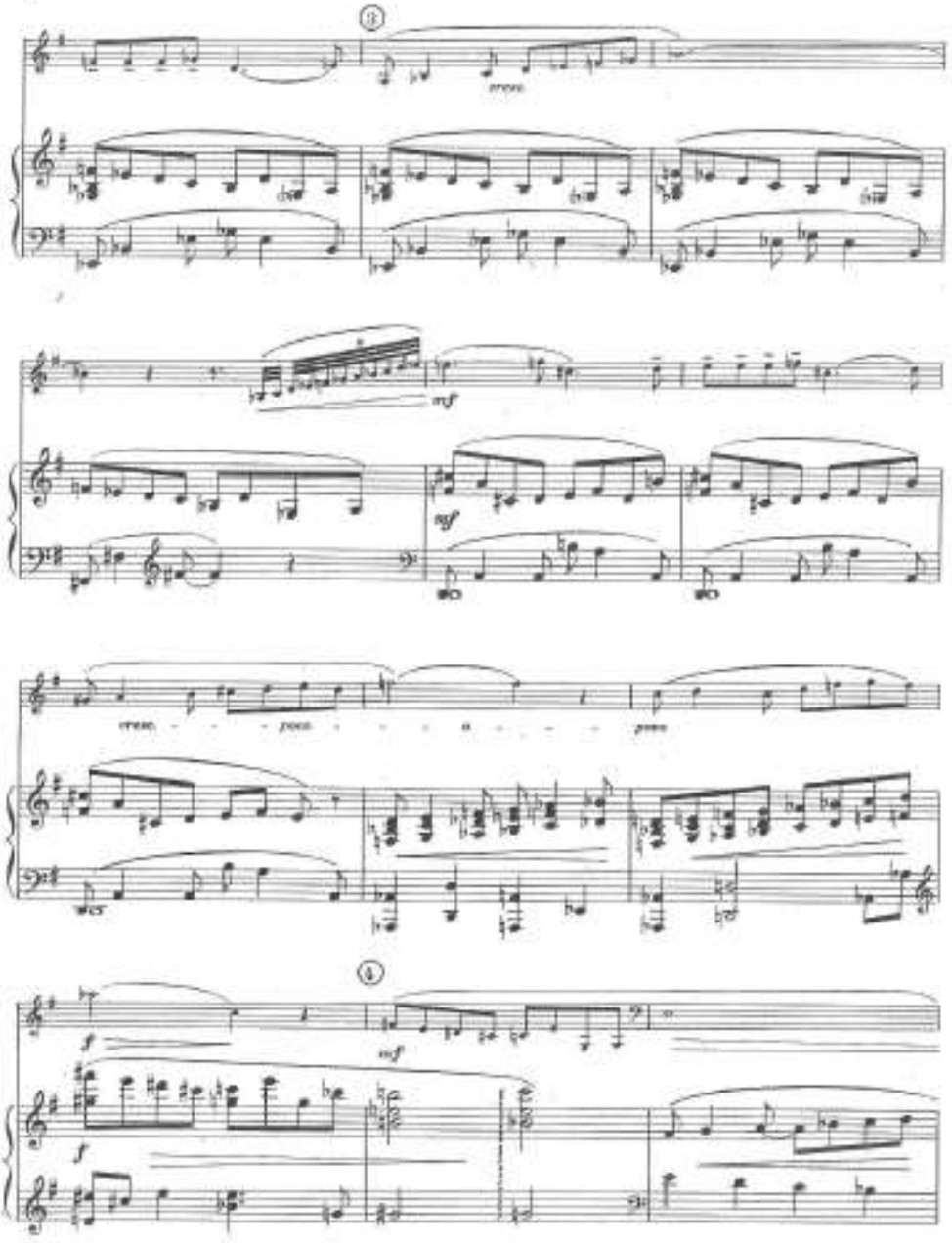
16

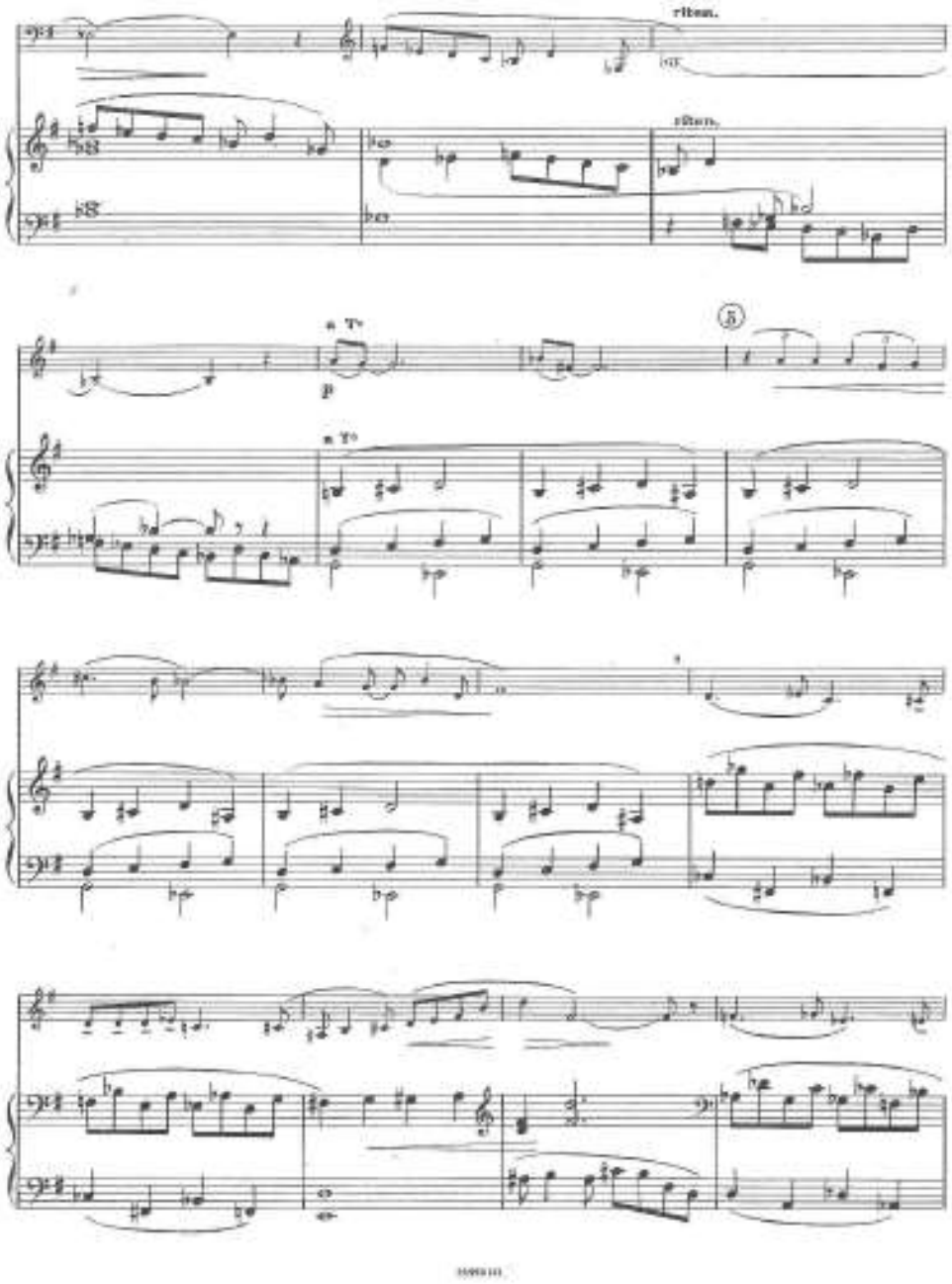
IV. DIS ALYSCAMPS L'AMO SOUSPIRE

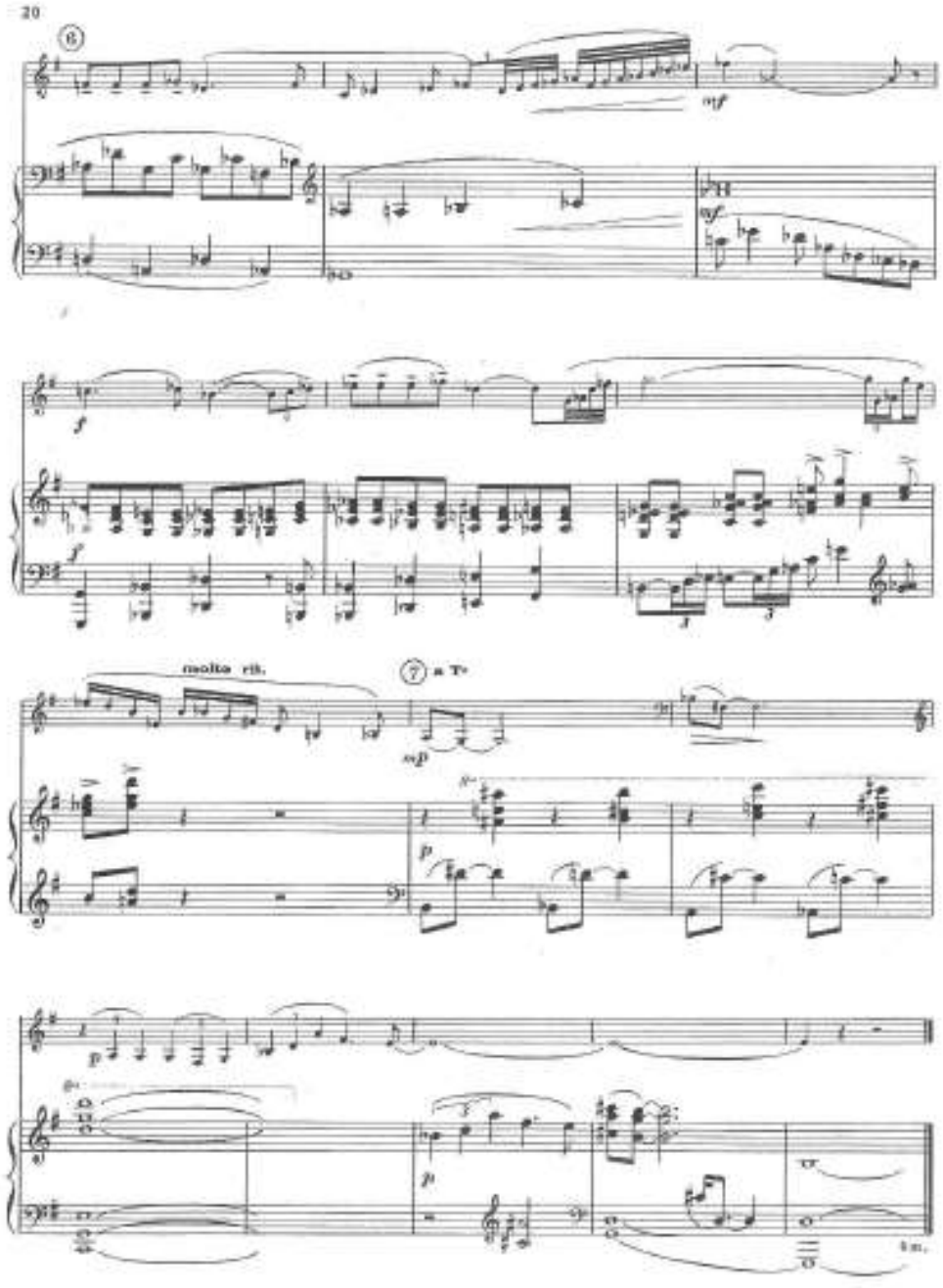
DES ALYSCAMPS L'AME SOUPIRE




p
poco
mf
f
pp subito
p subito
mf
p

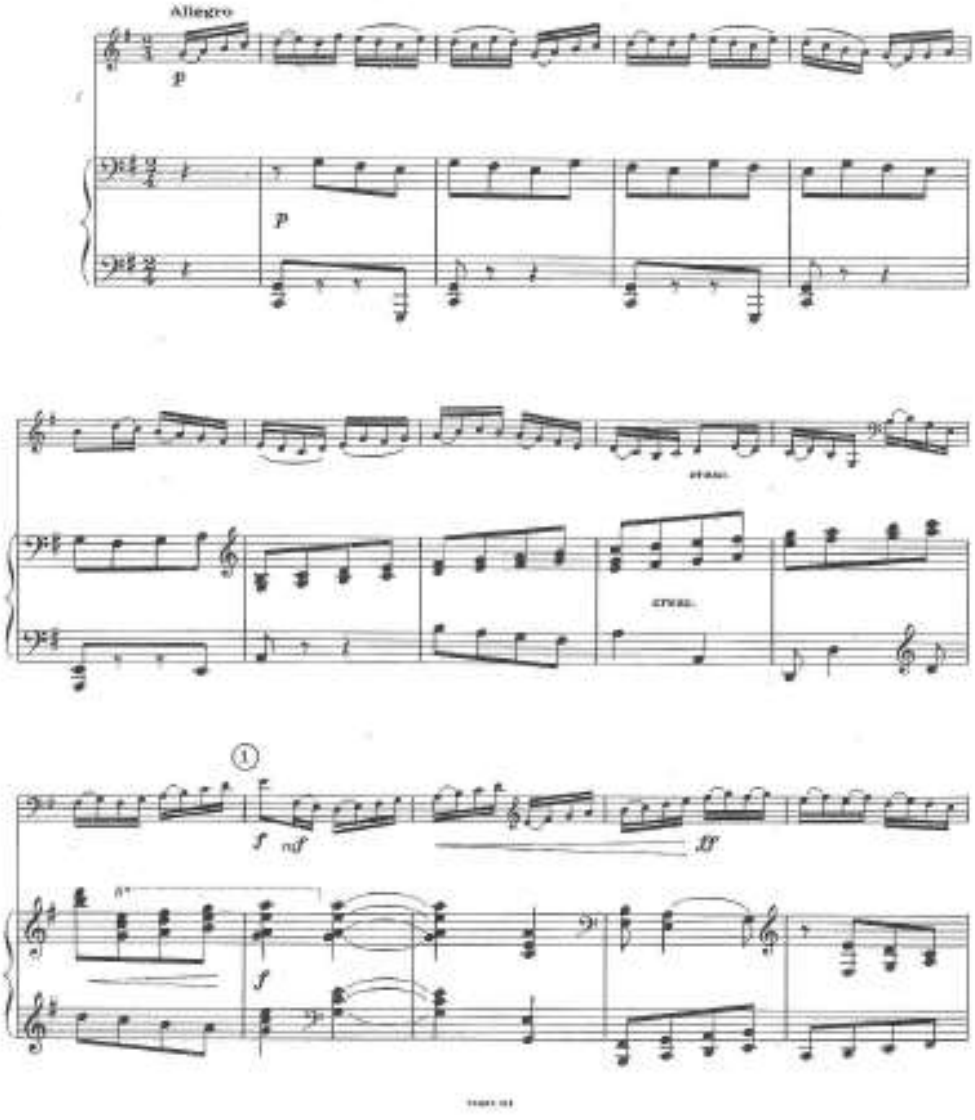

mf
mf
f
mf
f

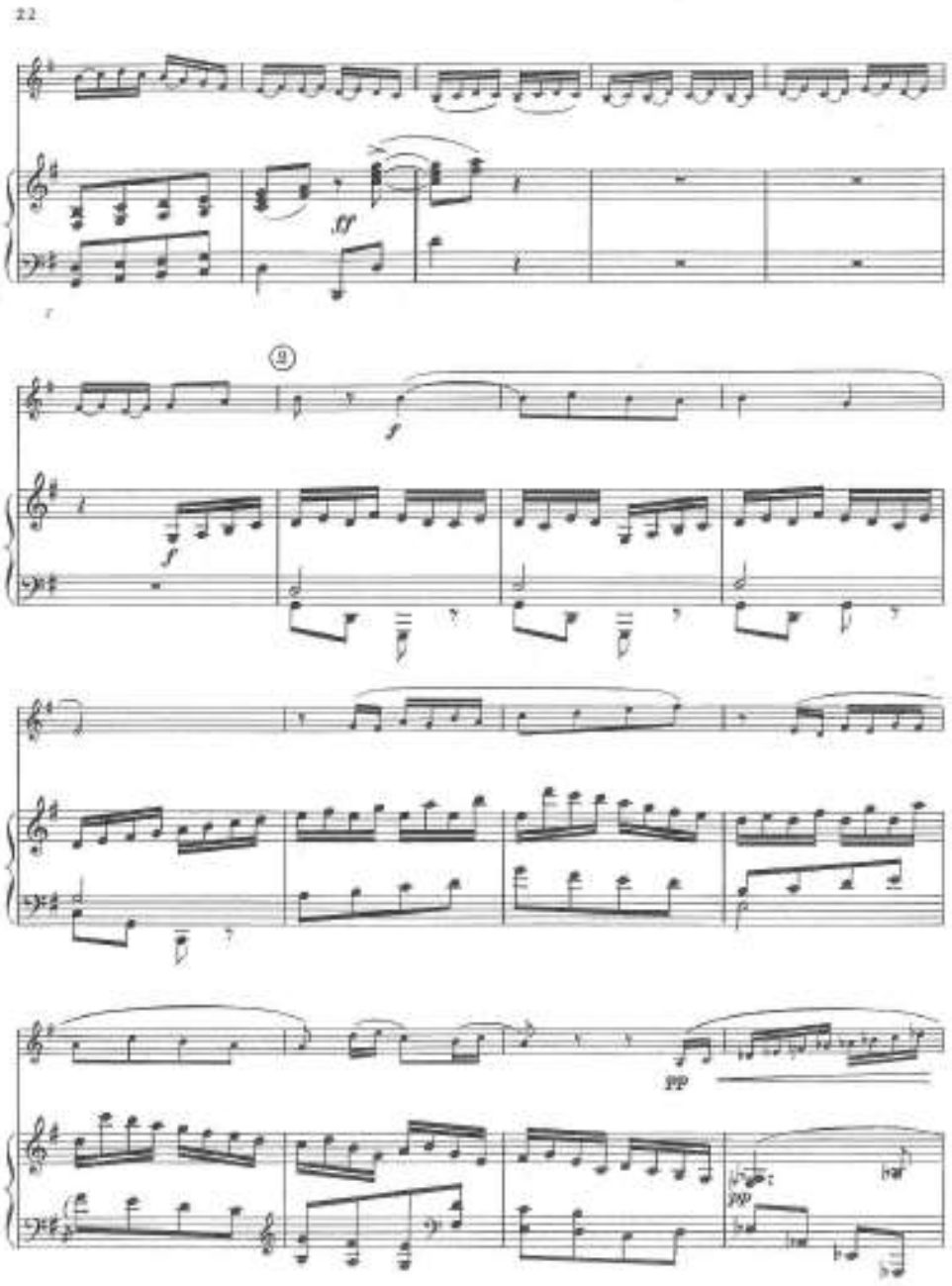

ritten.
ritten.
a Tempo
p
a Tempo
5

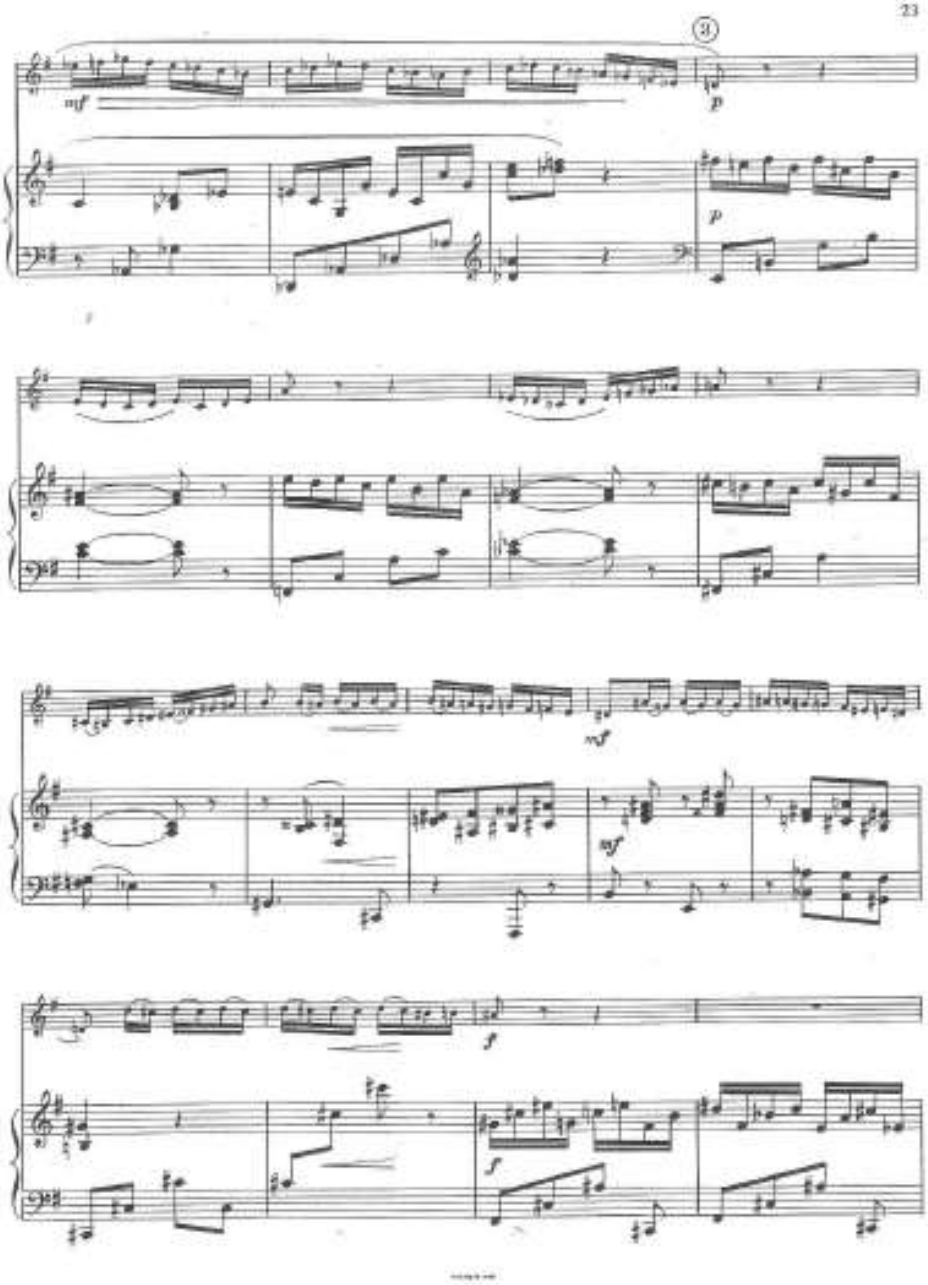

20
6
mf
f
molto rit.
7 a Tempo
mp
p
p
p
fp
fp
fp

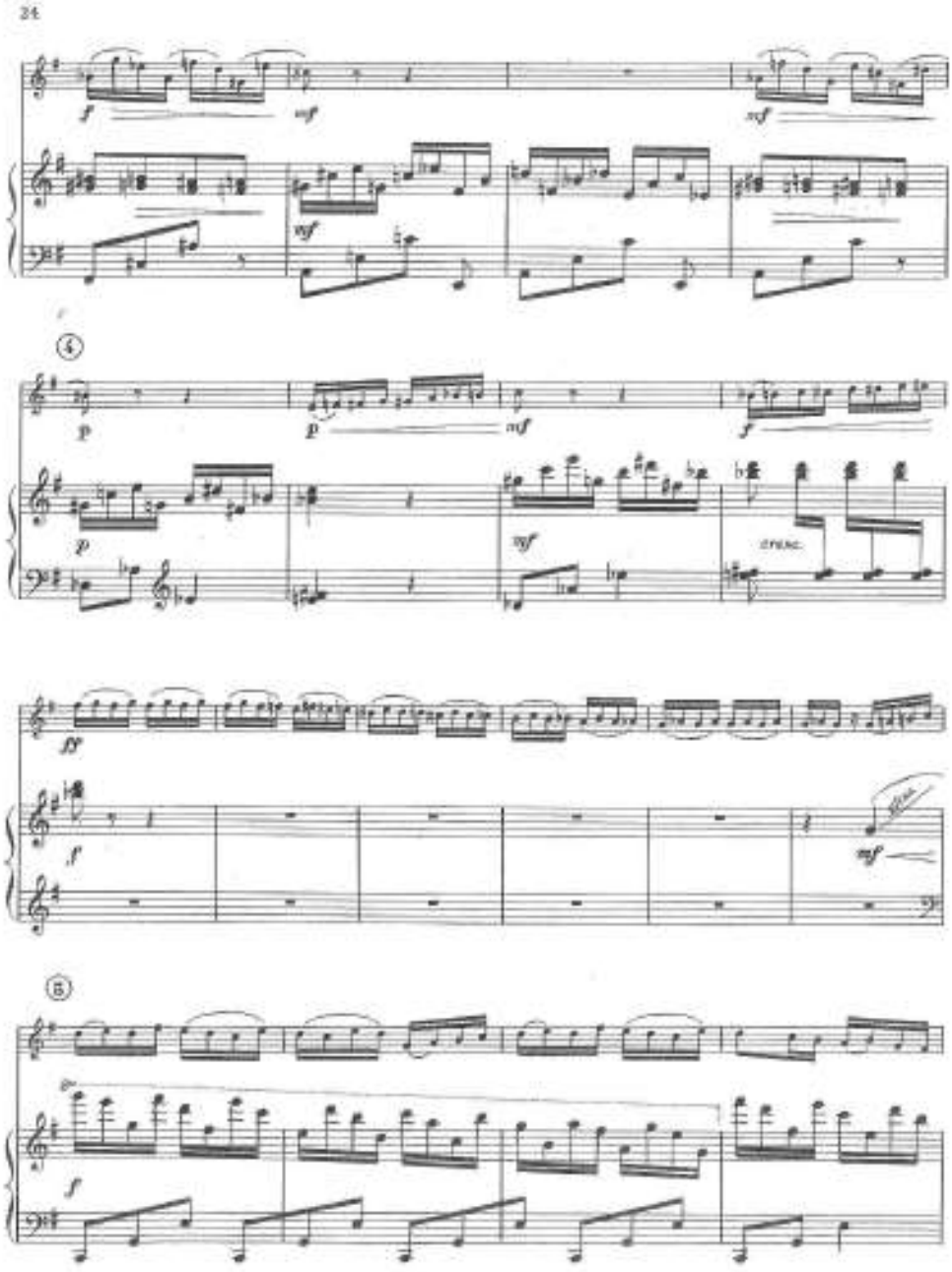
V. LOU CABRIDAN

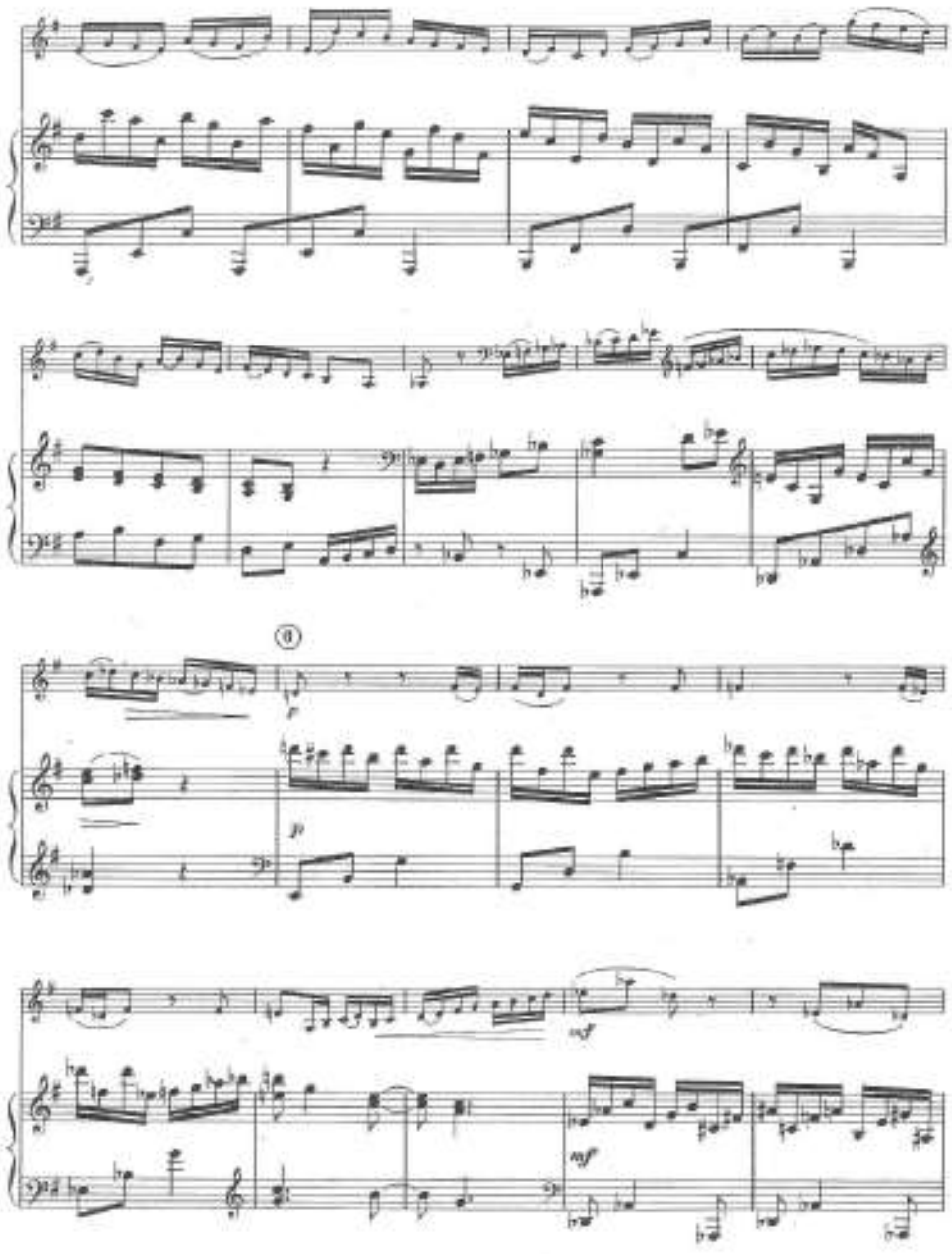
LE CABRIDAN

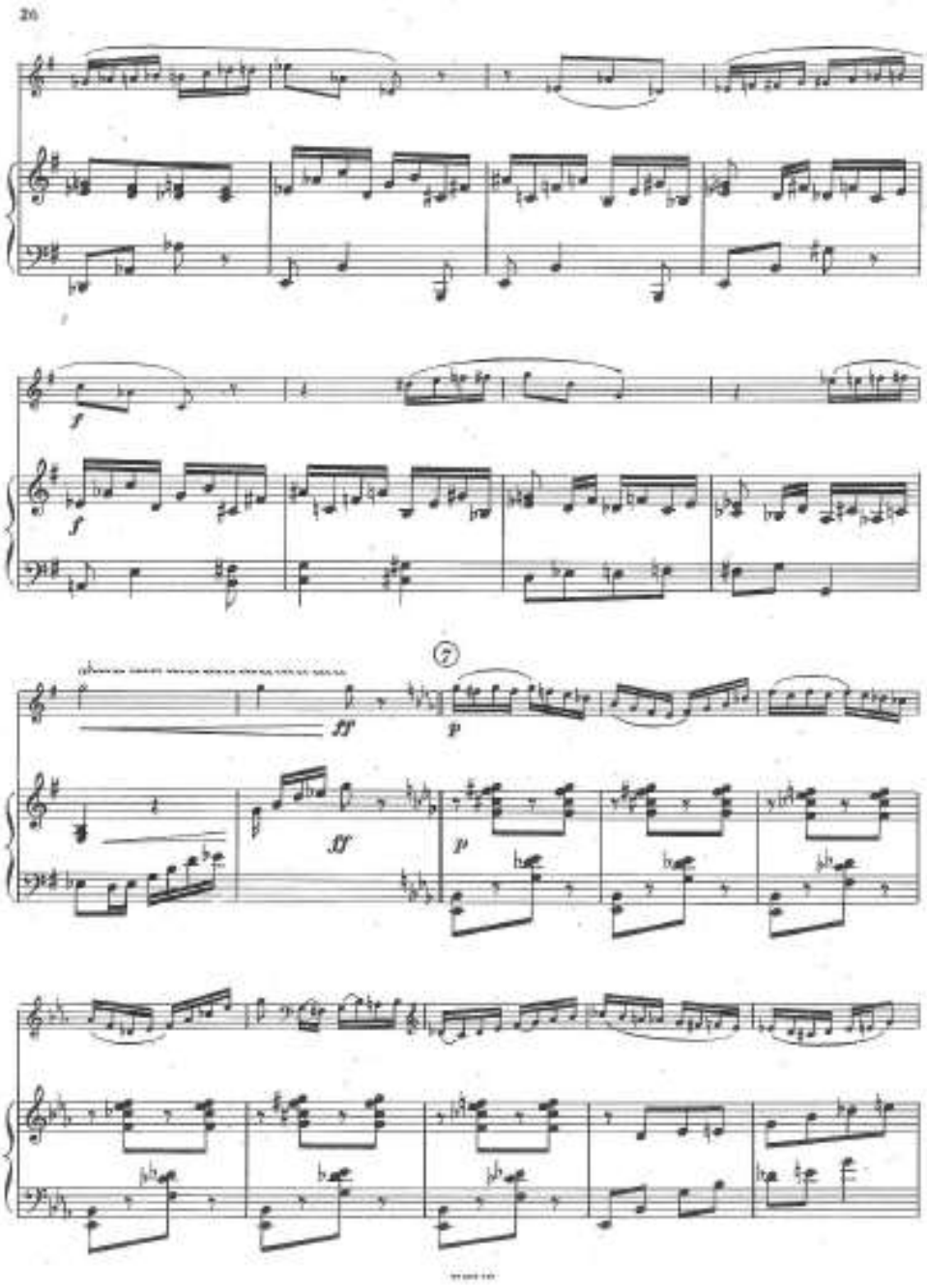


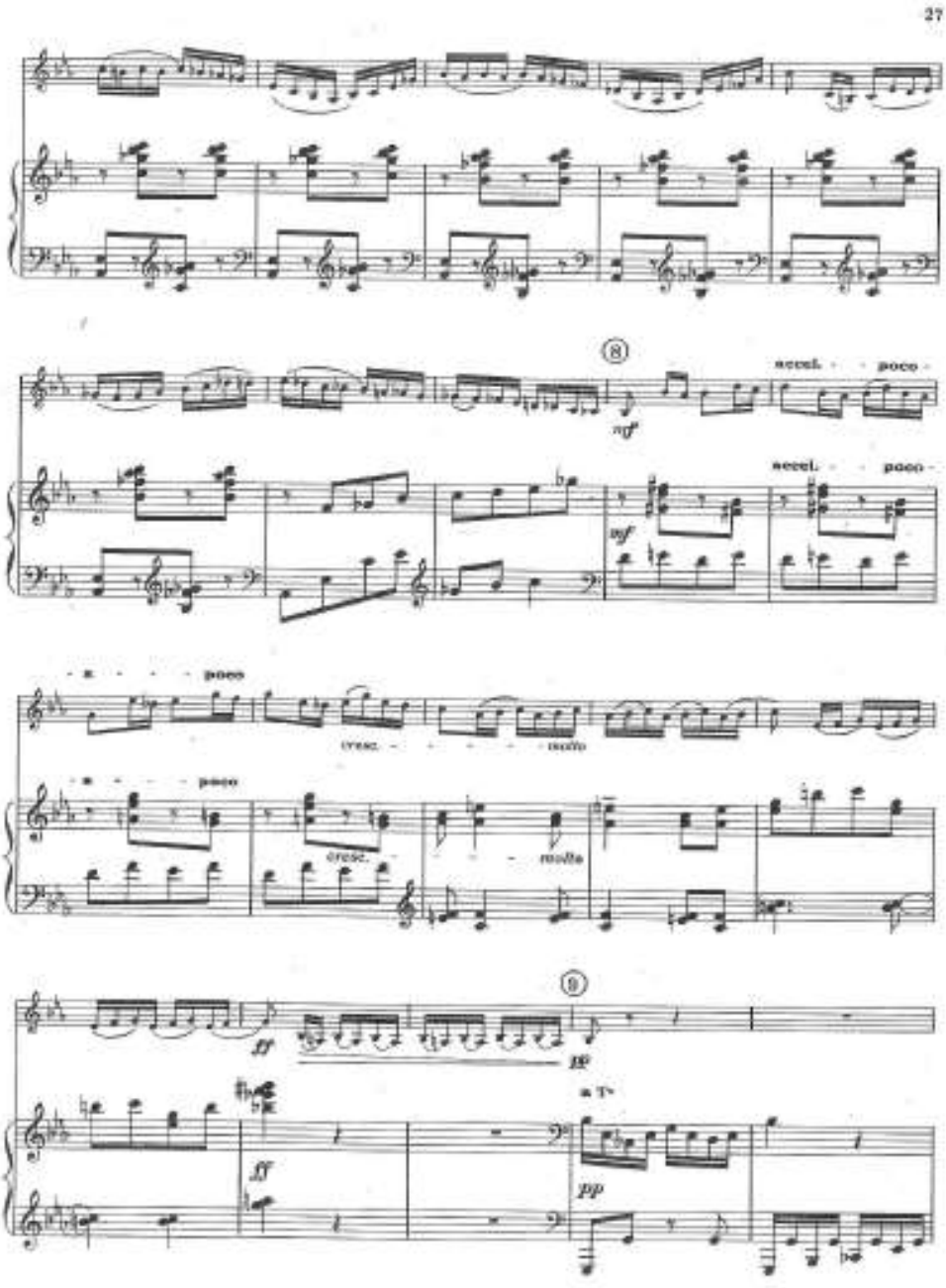

22
fff
9
f
f
pp
pp

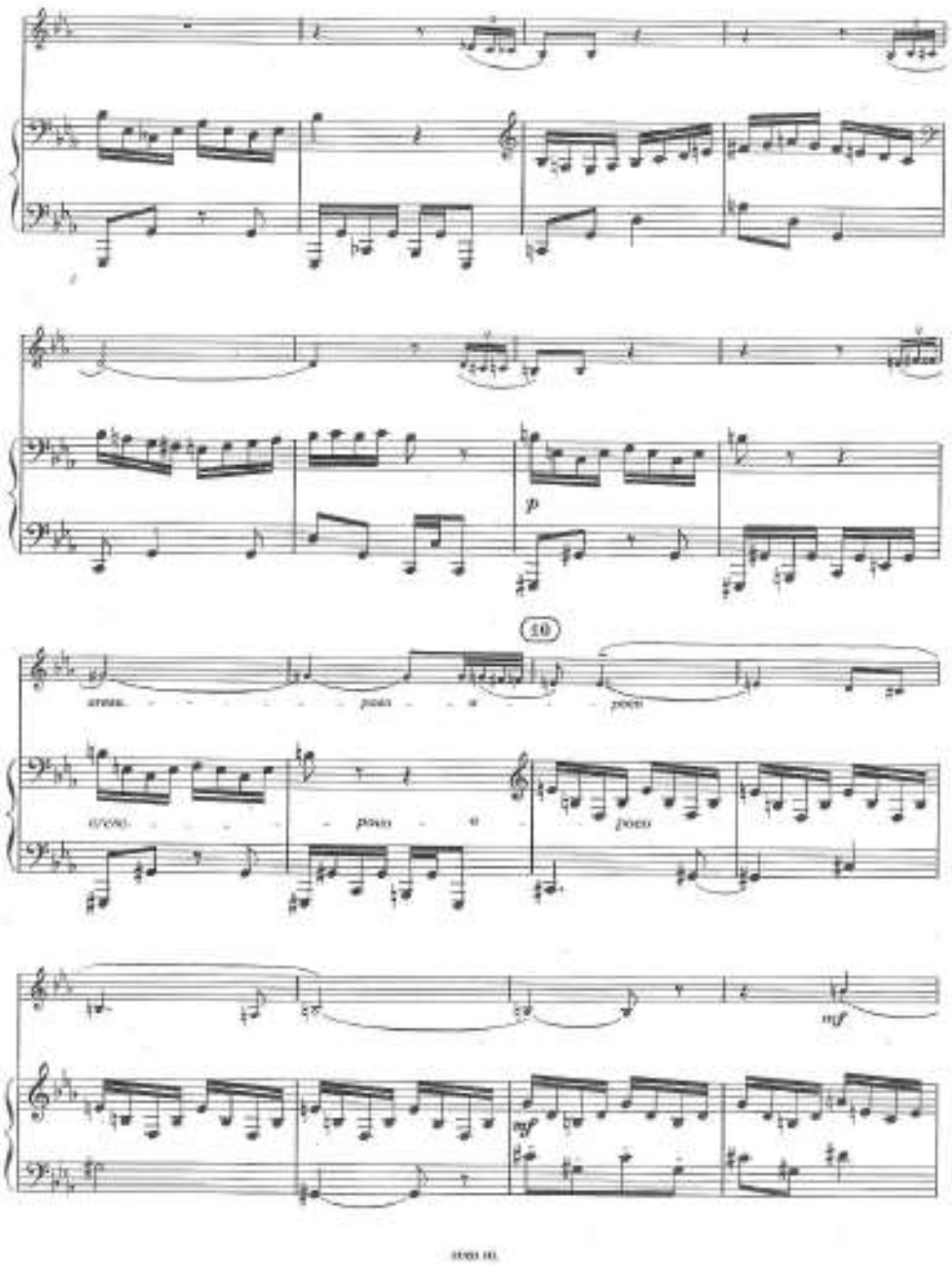

3
mf
p
p
mf
mf
f
f

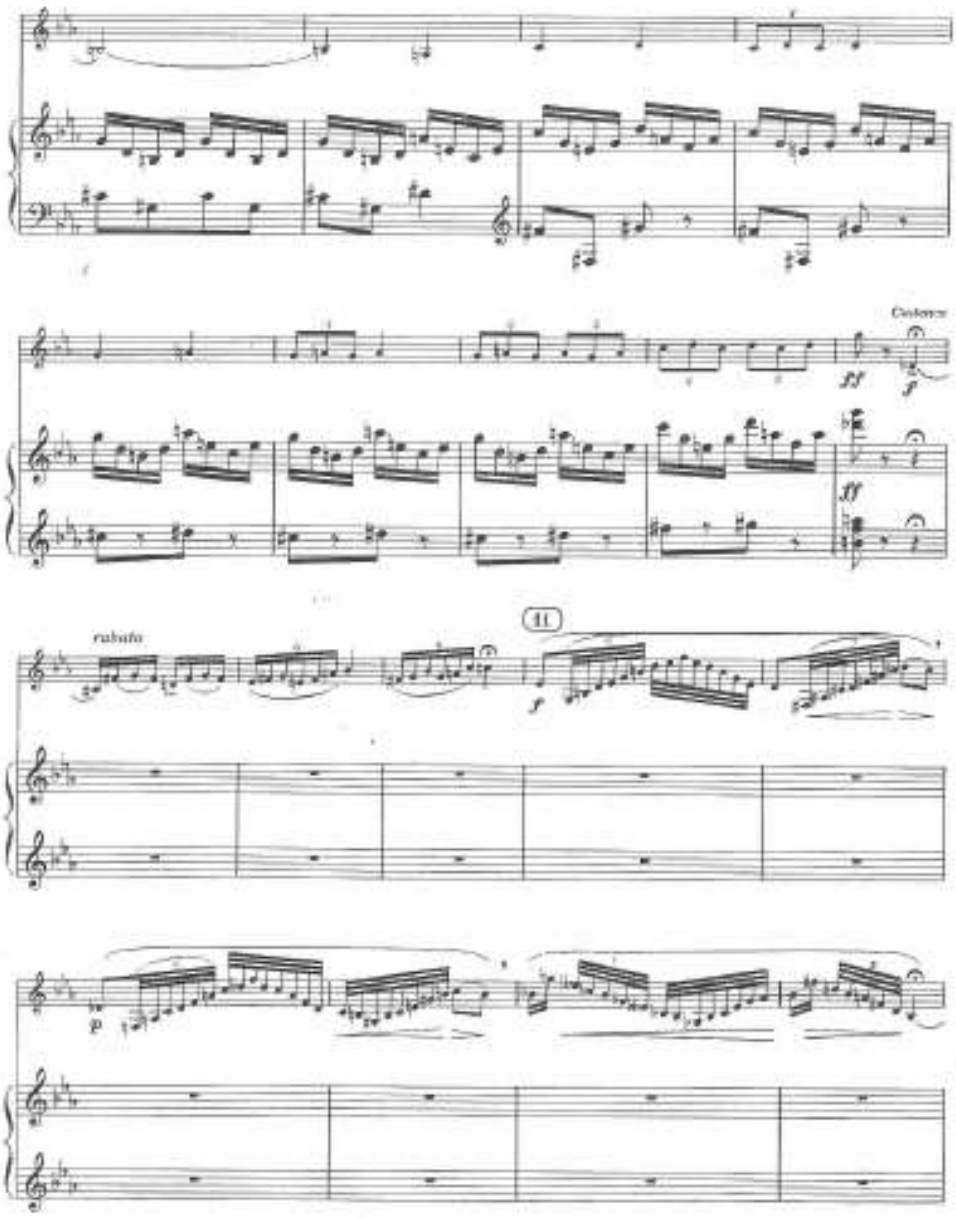

24
f
mf
mf
mf
④
p
p
mf
f
p
mf
cresc.
ff
f
mf
⑤
f

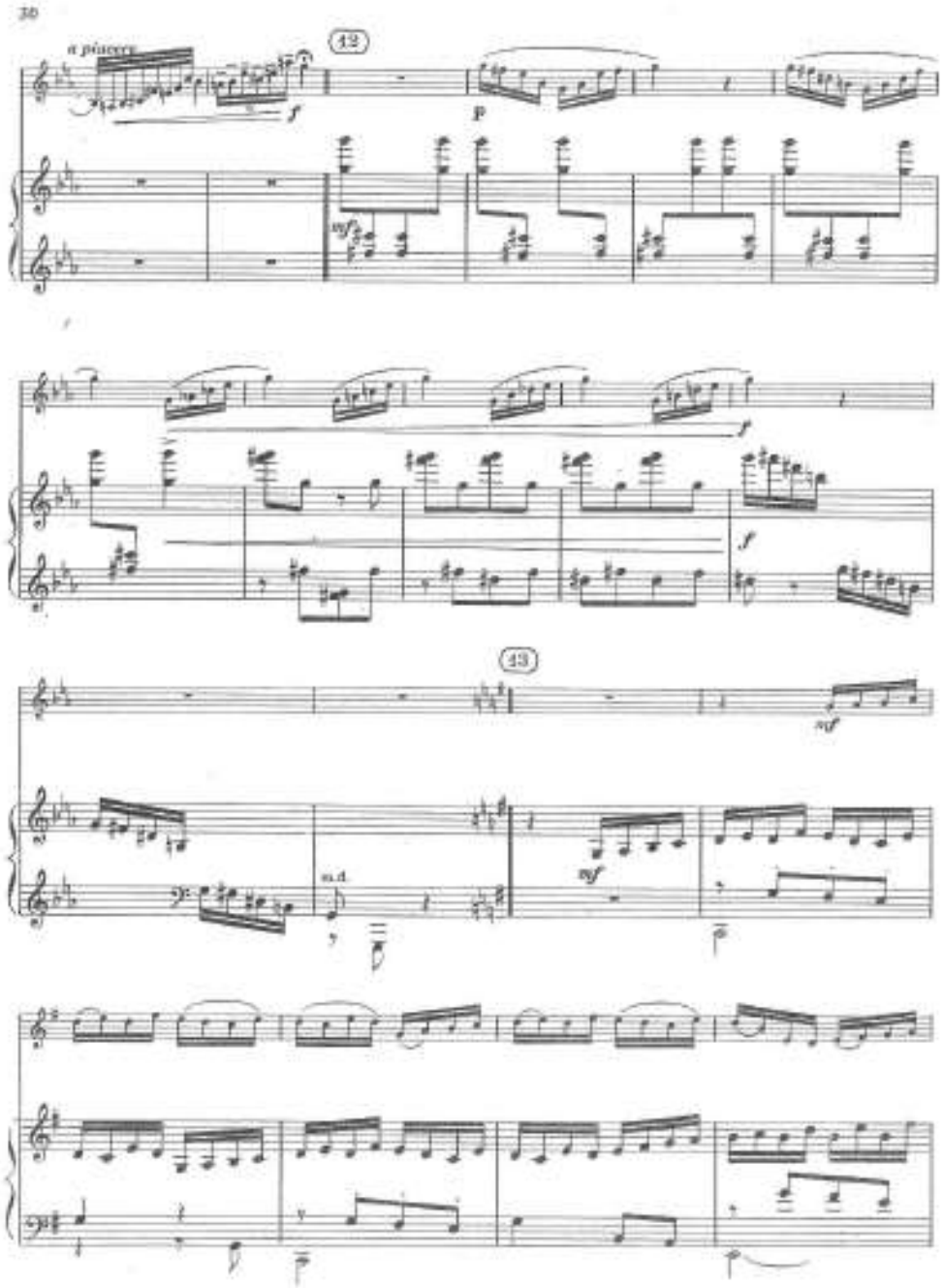


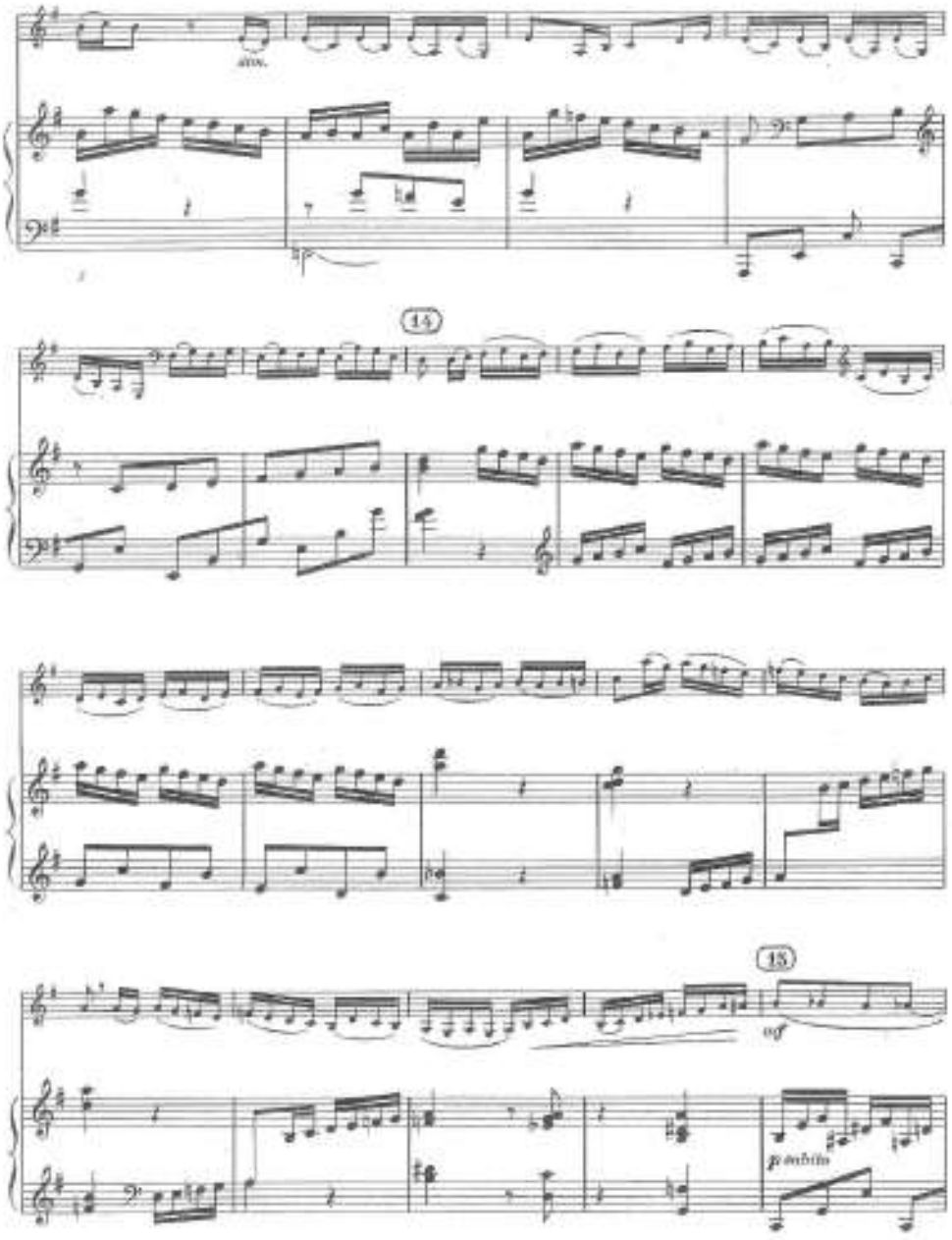

20
f
f
7
ff
p
ff
p

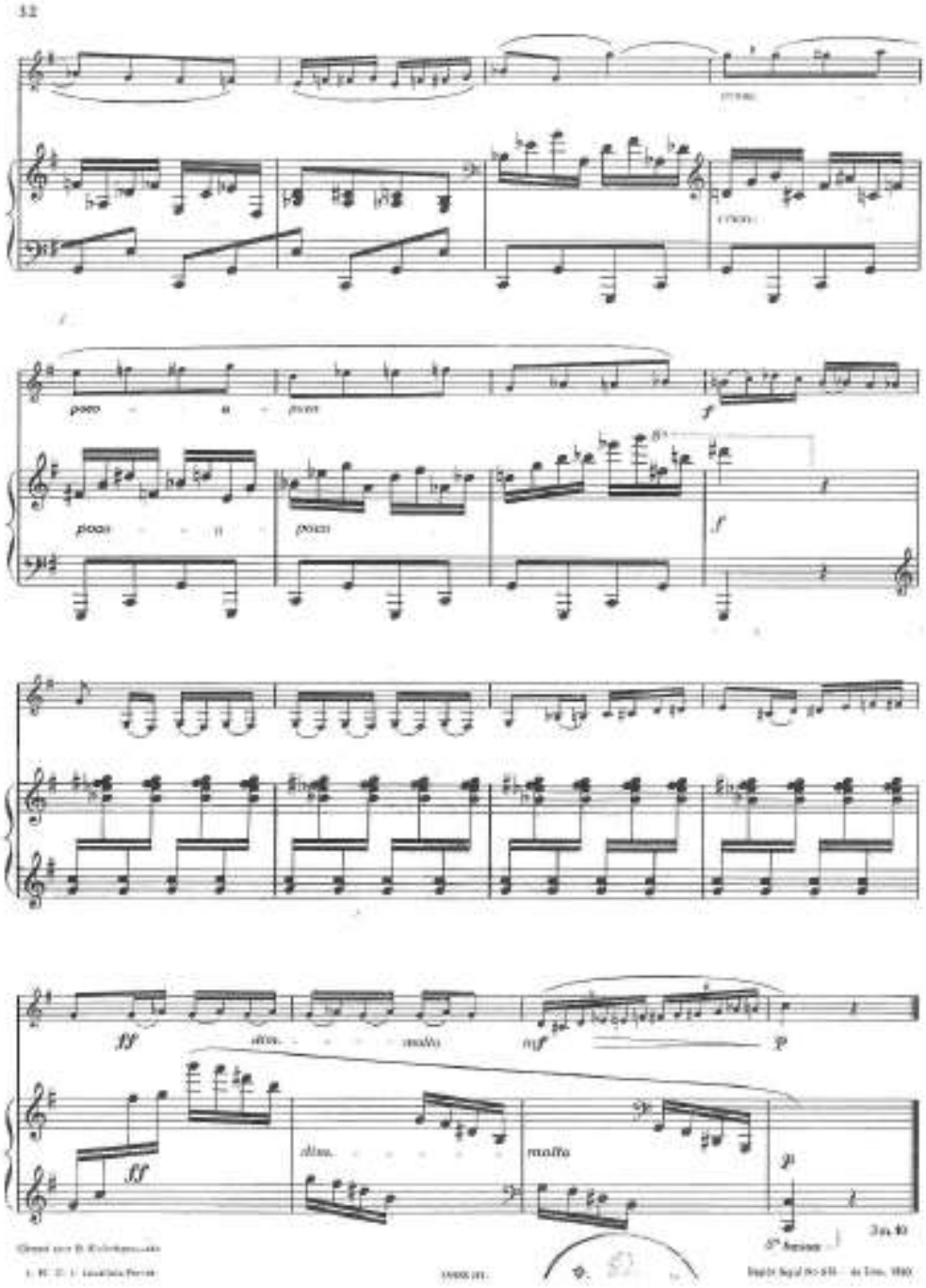

⑧
accel.
poco
mf
accel.
poco
poco
cresc.
molto
poco
cresc.
molto
⑨
ff
fp
a T
ff
pp


p
10
mf
mf

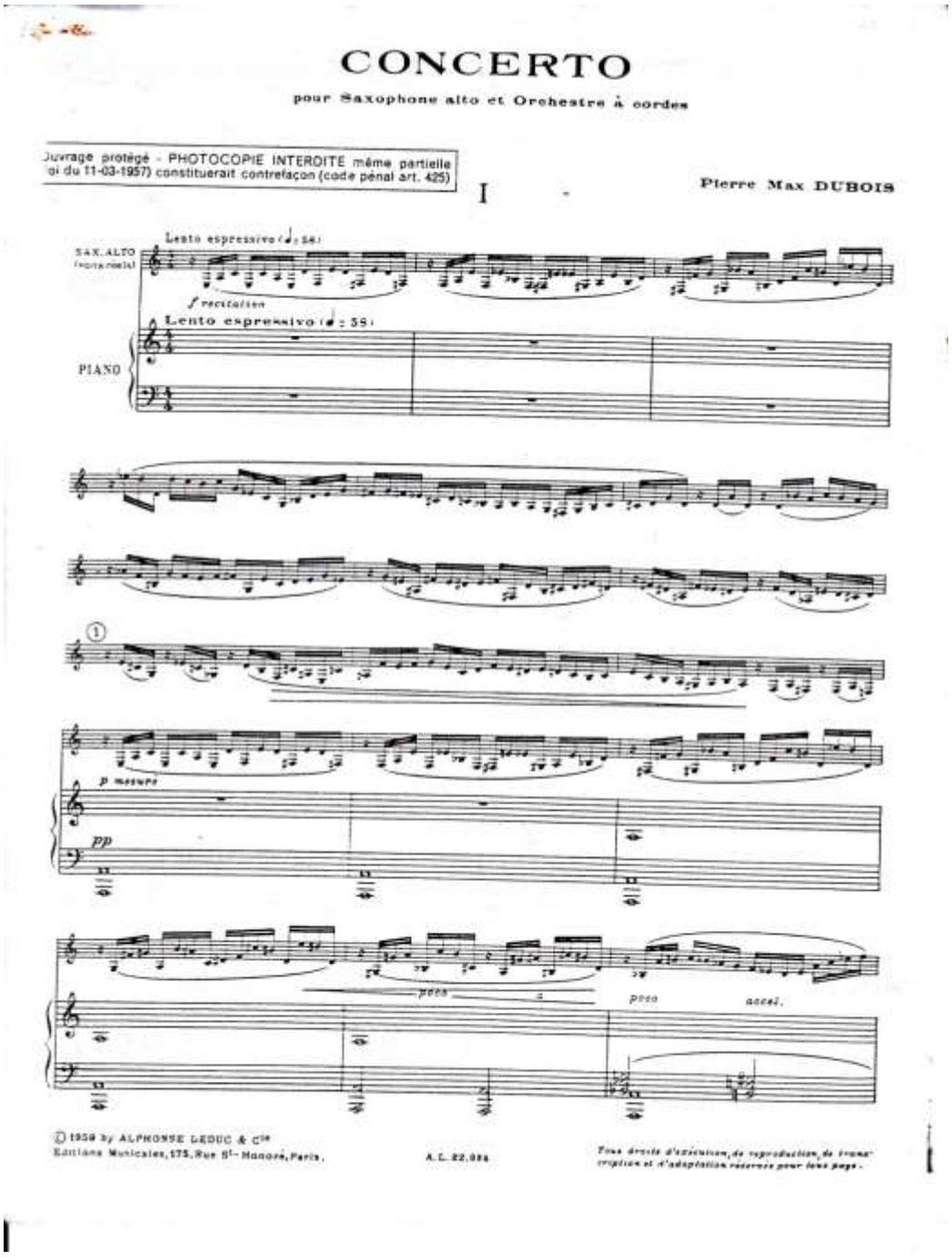

Cadenza
rubato
II
p


a piacere
12
13
s.d.


14
15
ff
p subito


poco a poco
poco a poco
dim. molto
dim. molto

ANEXO B. PARTITURA DE CONCIERTO (PIERRE MAX DUBOIS)


CONCERTO

pour Saxophone alto et Orchestre à cordes

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

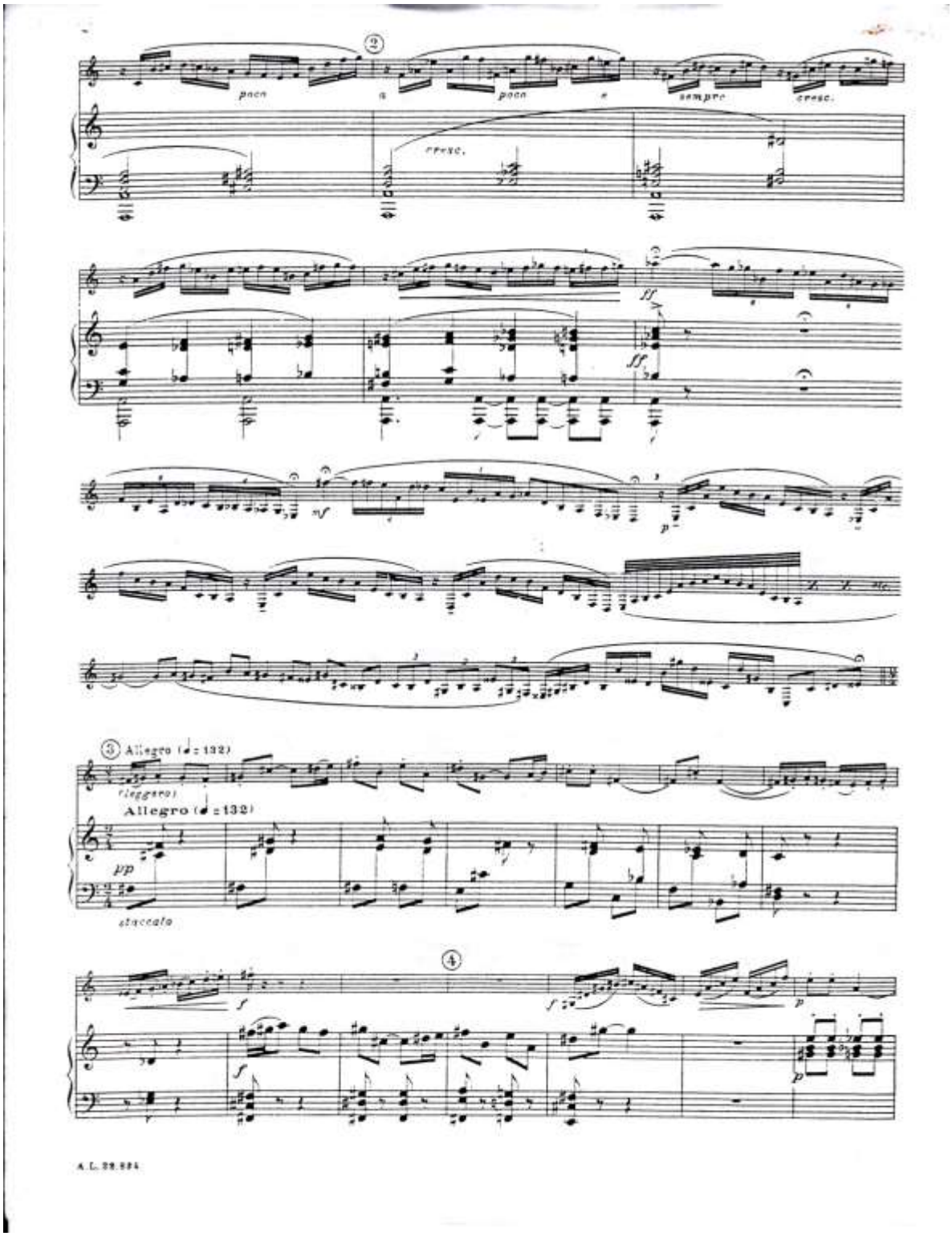
I

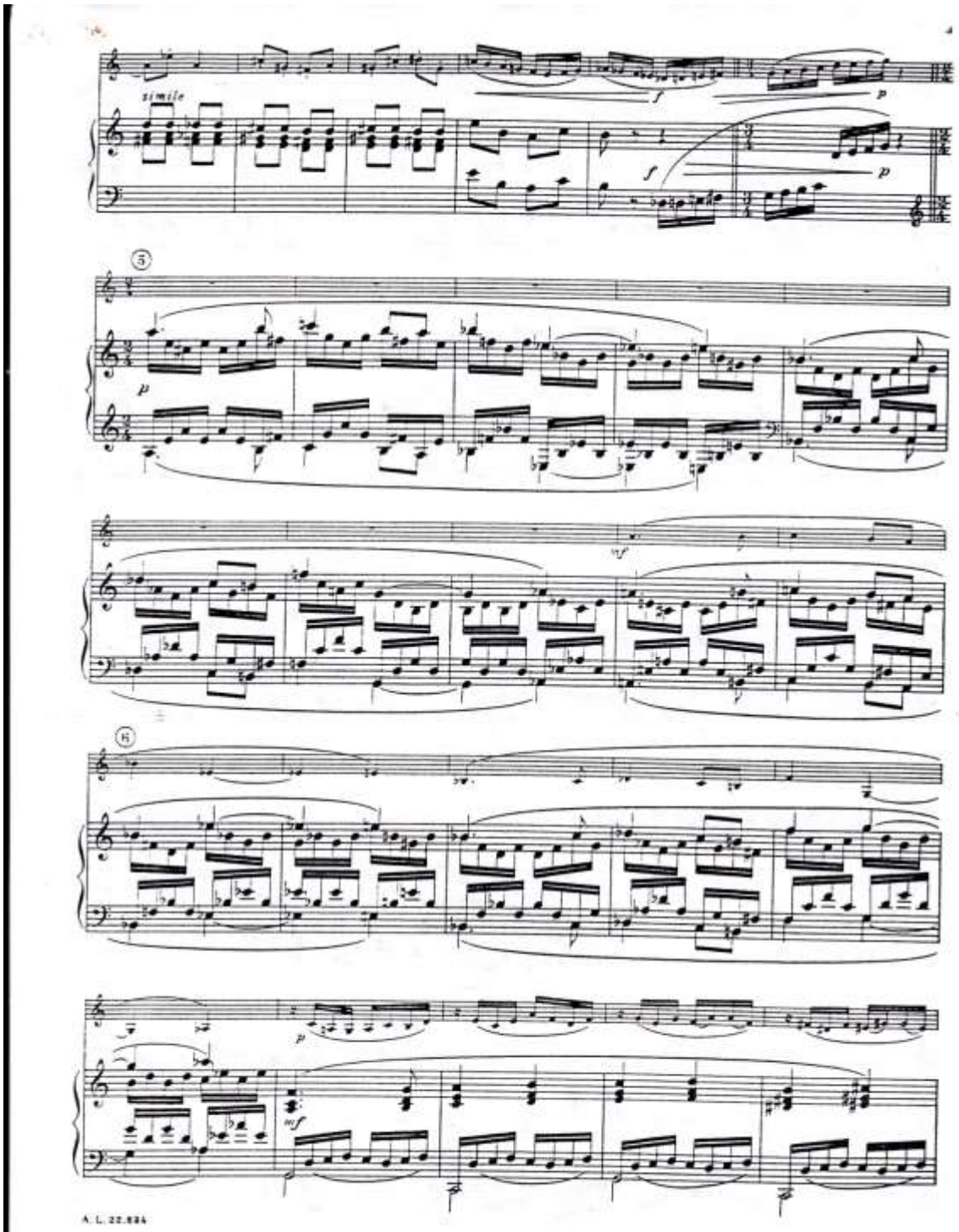
Pierre Max DUBOIS

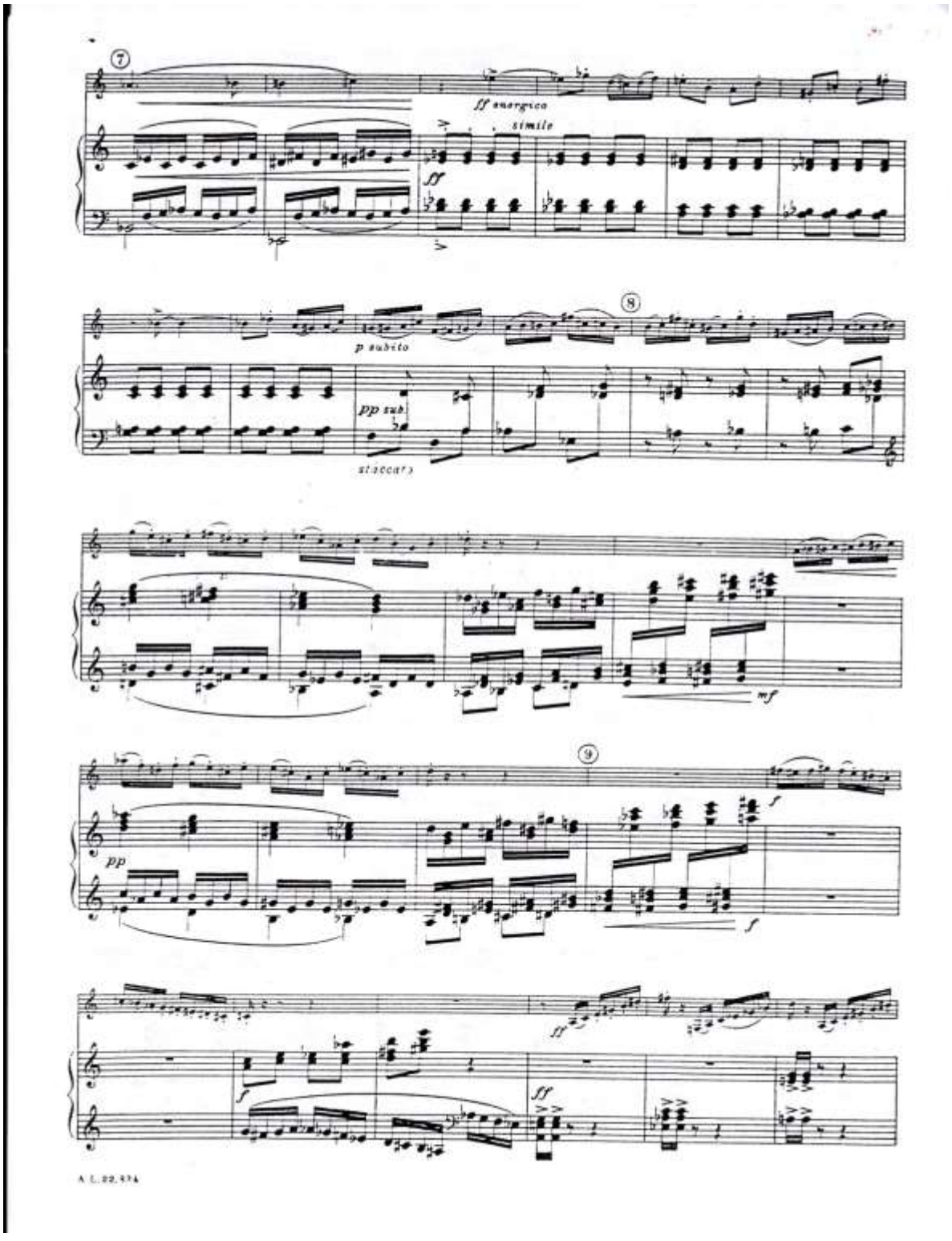
© 1959 by ALPHONSE LEDUC & Cie
Editions Musicales, 175, Rue St-Honoré, Paris.

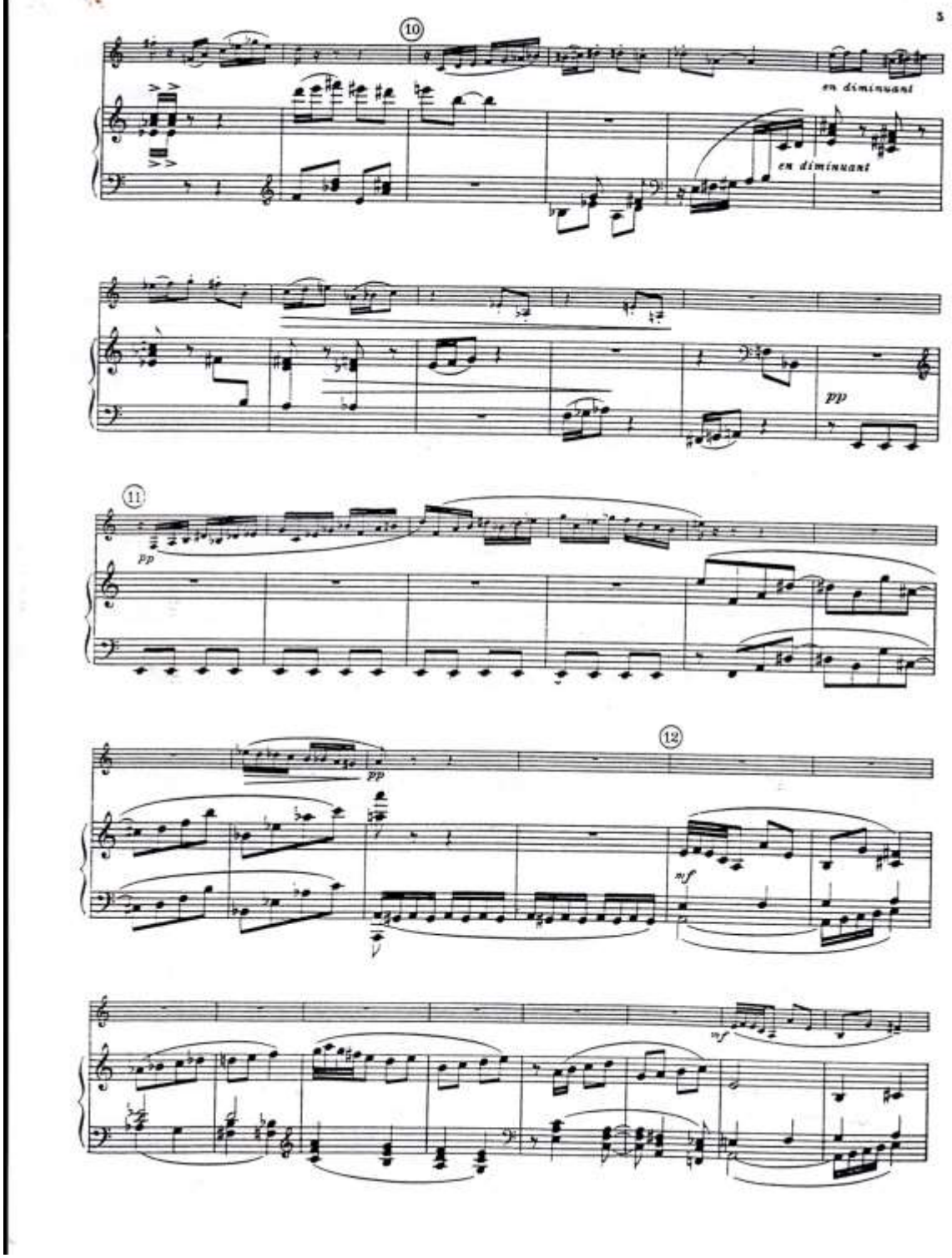
A. L. 22.084

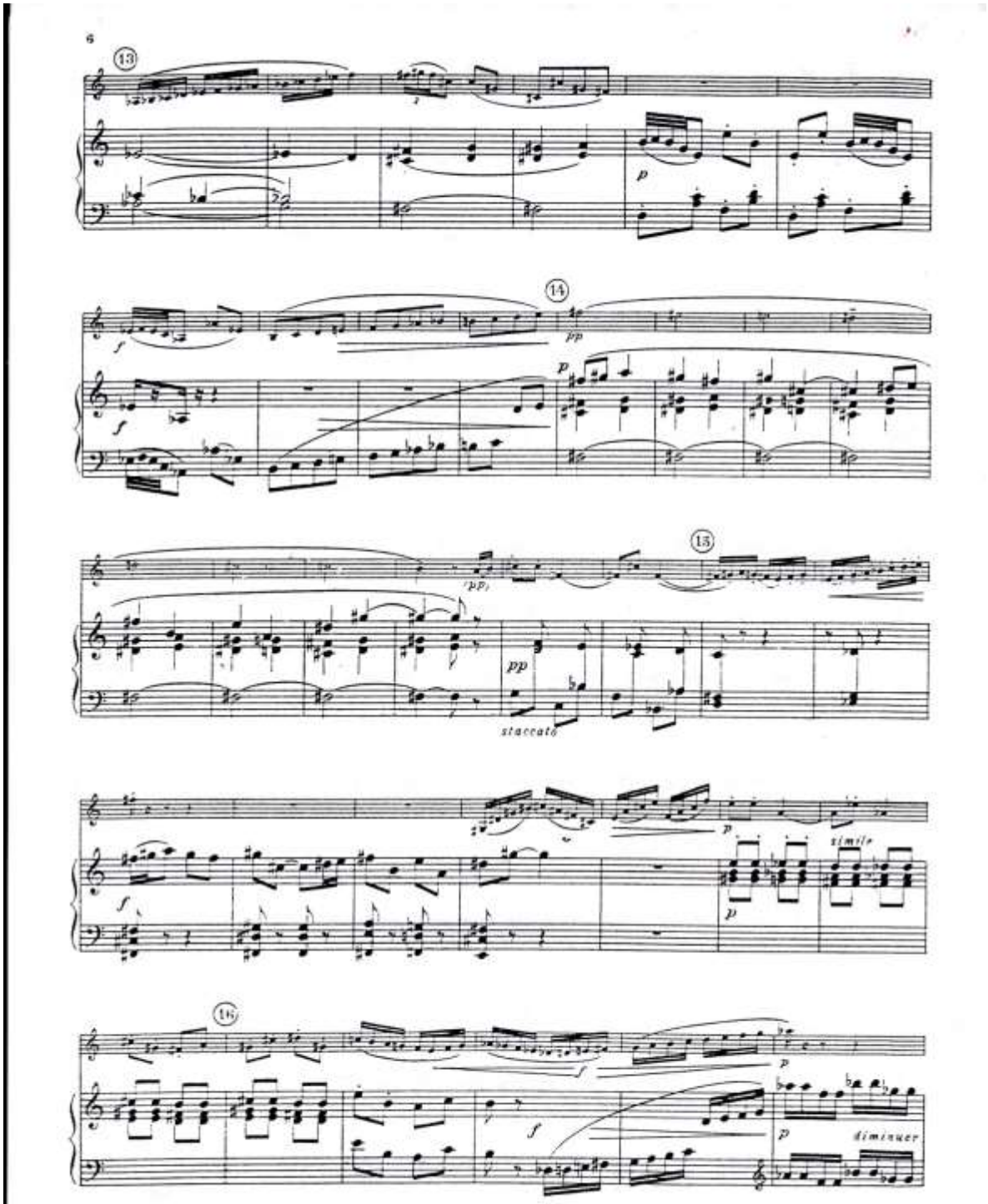
Tous droits d'exécution, de reproduction, de transcription et d'adaptation réservés pour tous pays.

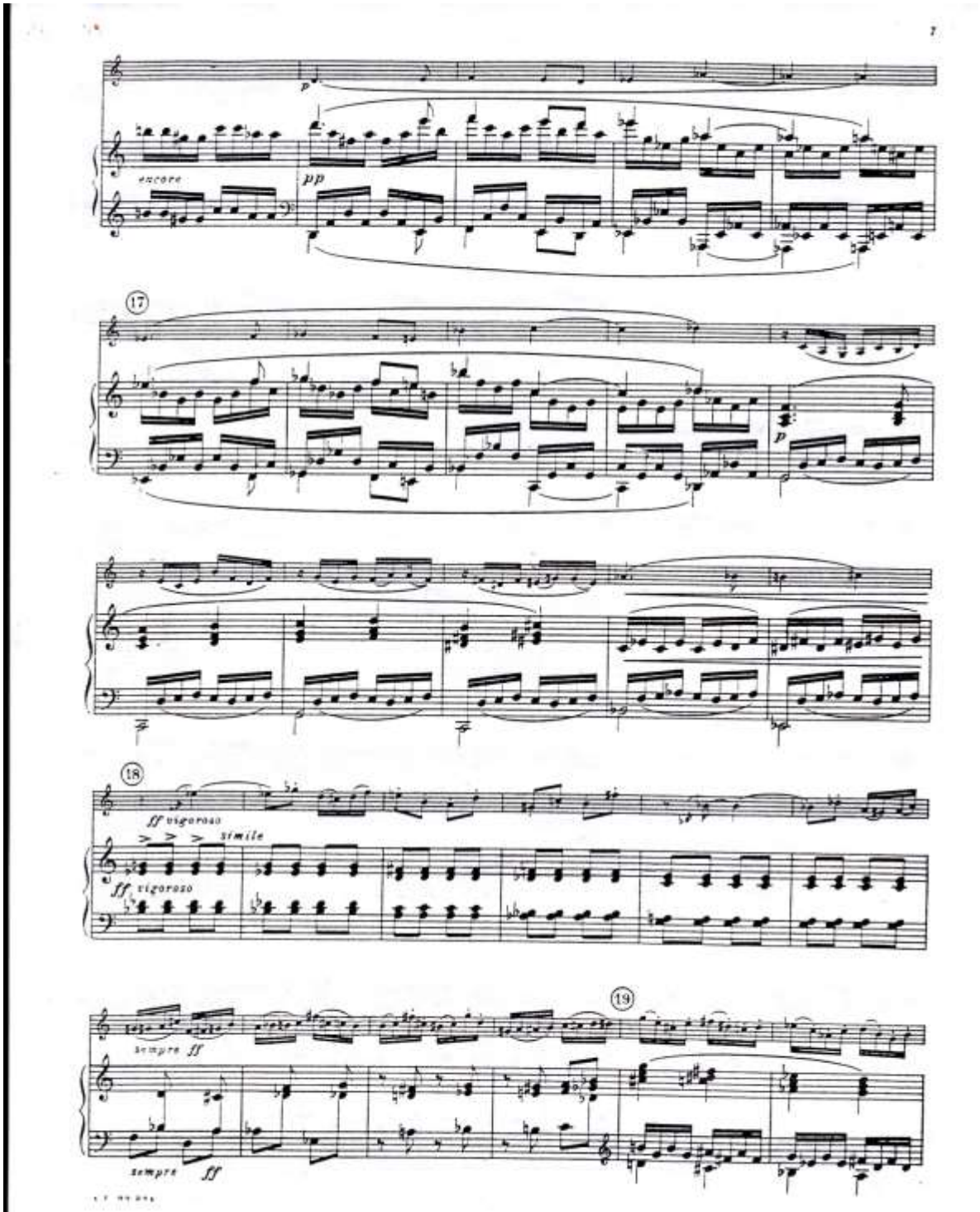

poco
poco
sempre
cresc.
cresc.
ff
ff
mf
p
(leggero)
Allegro (♩ = 132)
pp
staccato
f
f
f
p
p

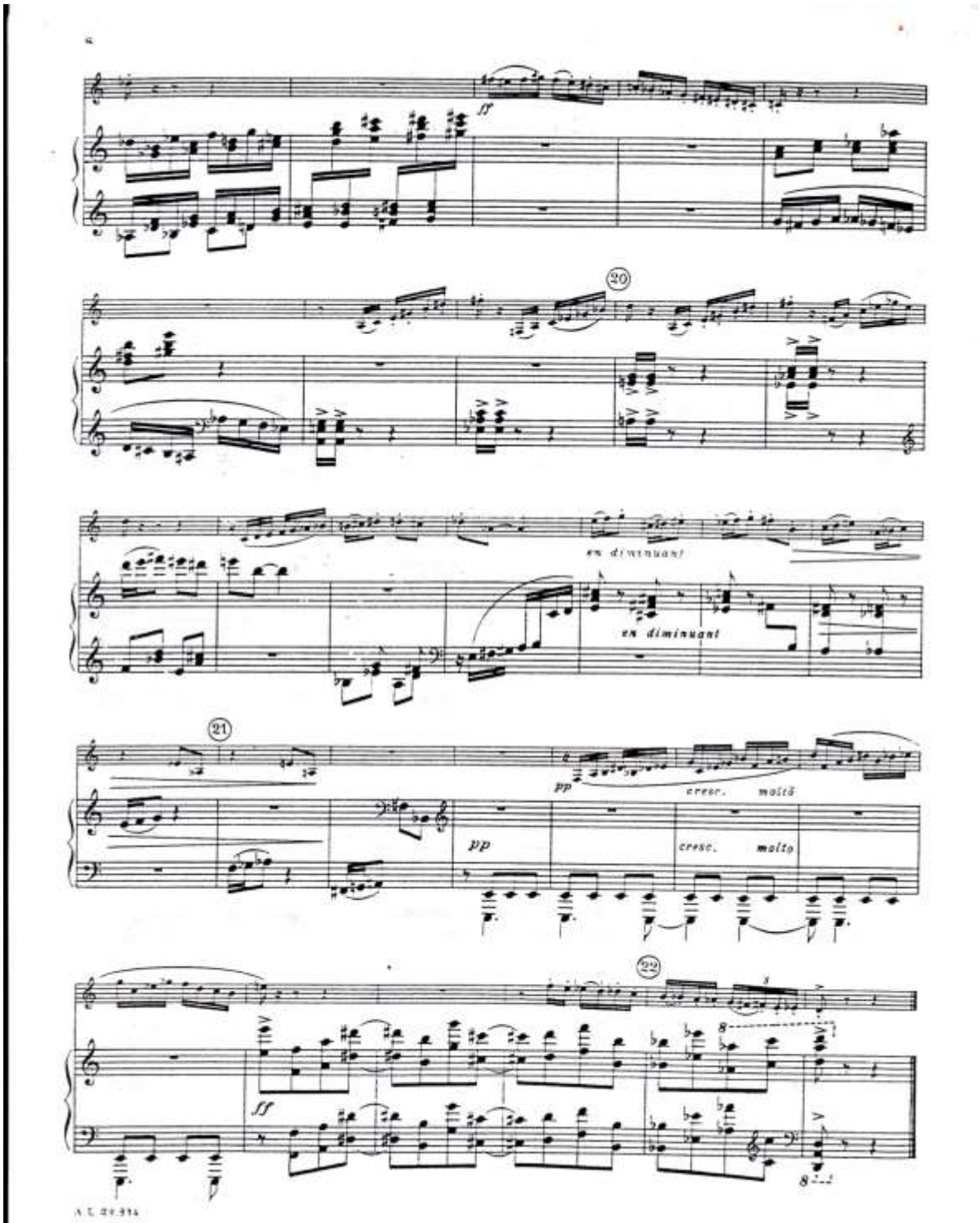

simile
f
p
f
p
5
p
6
p
mf


⑦
ff energico
simile
ff
⑧
p subito
pp sub.
staccato
mf
⑨
pp
f
f
ff
f
ff


10
en diminuant
en diminuant
pp
11
pp
12
pp
mf
mf

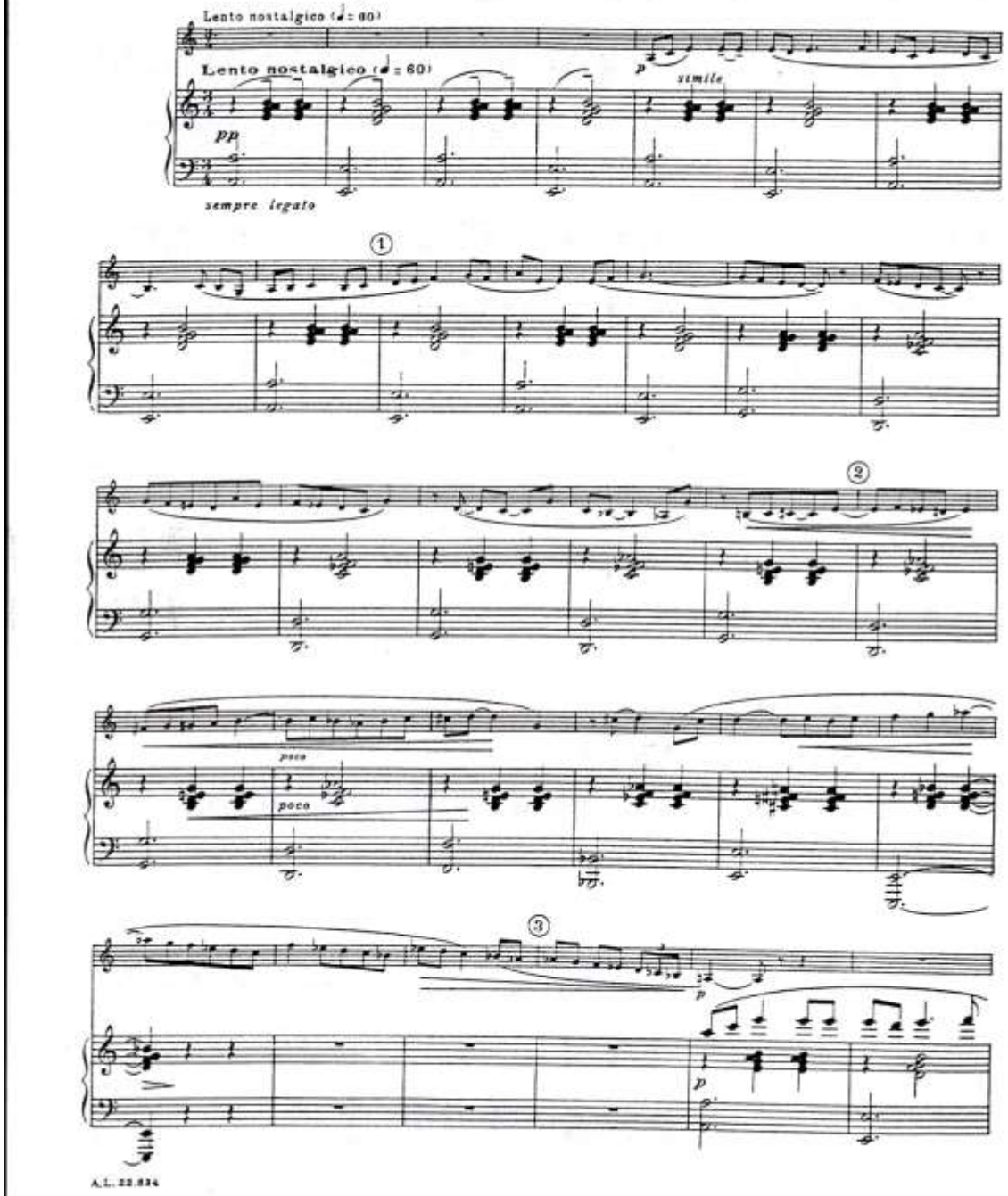

6
13
p
14
f
pp
p
15
(pp)
pp
staccato
f
p
simile
p
16
f
p
f
p
diminuer


7
p
encore
pp
17
p
18
ff vigoroso
simile
ff vigoroso
19
sempre ff
sempre ff

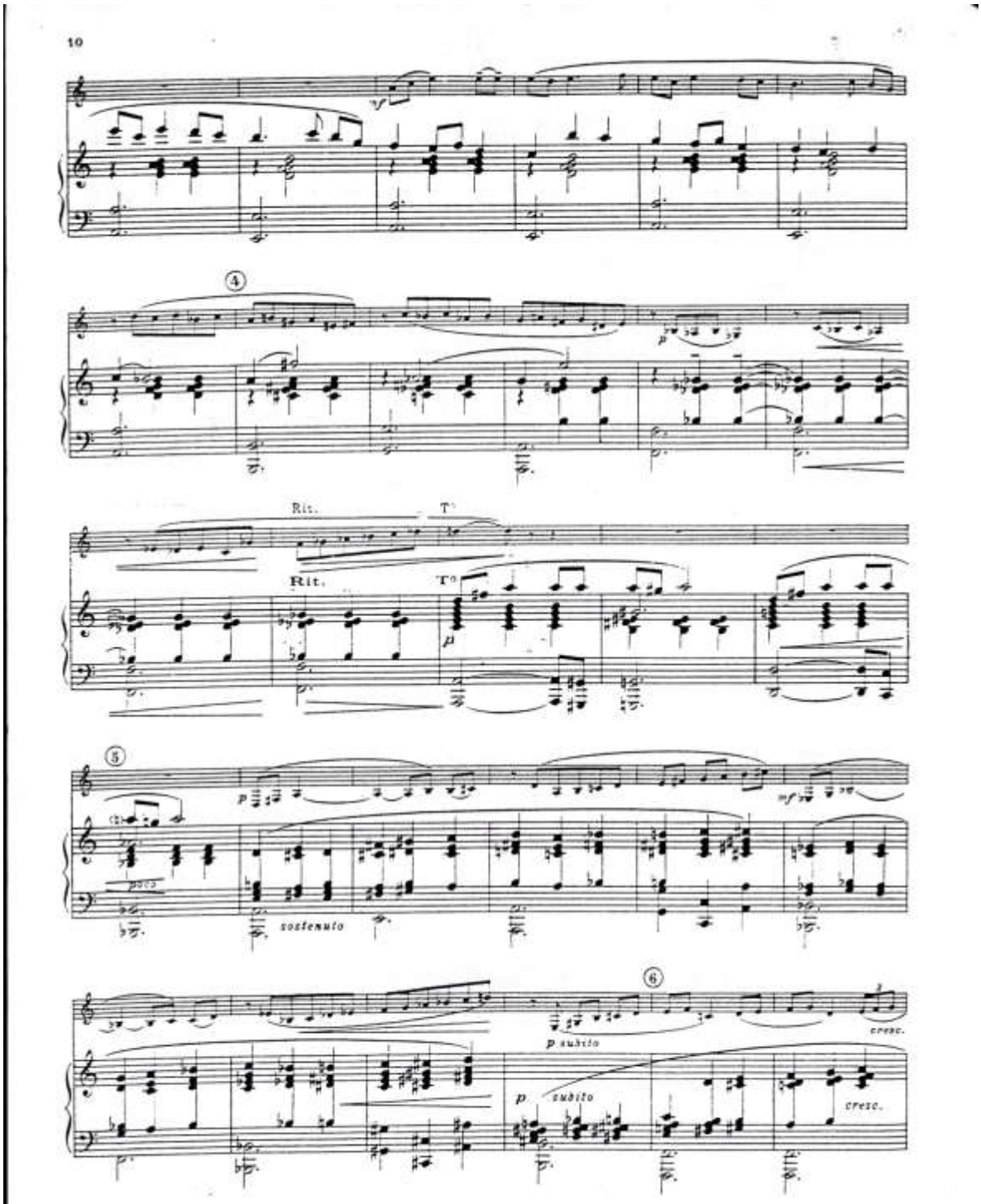

ff
20
en diminuant
en diminuant
21
pp
cresc. molto
pp
cresc. molto
22
ff

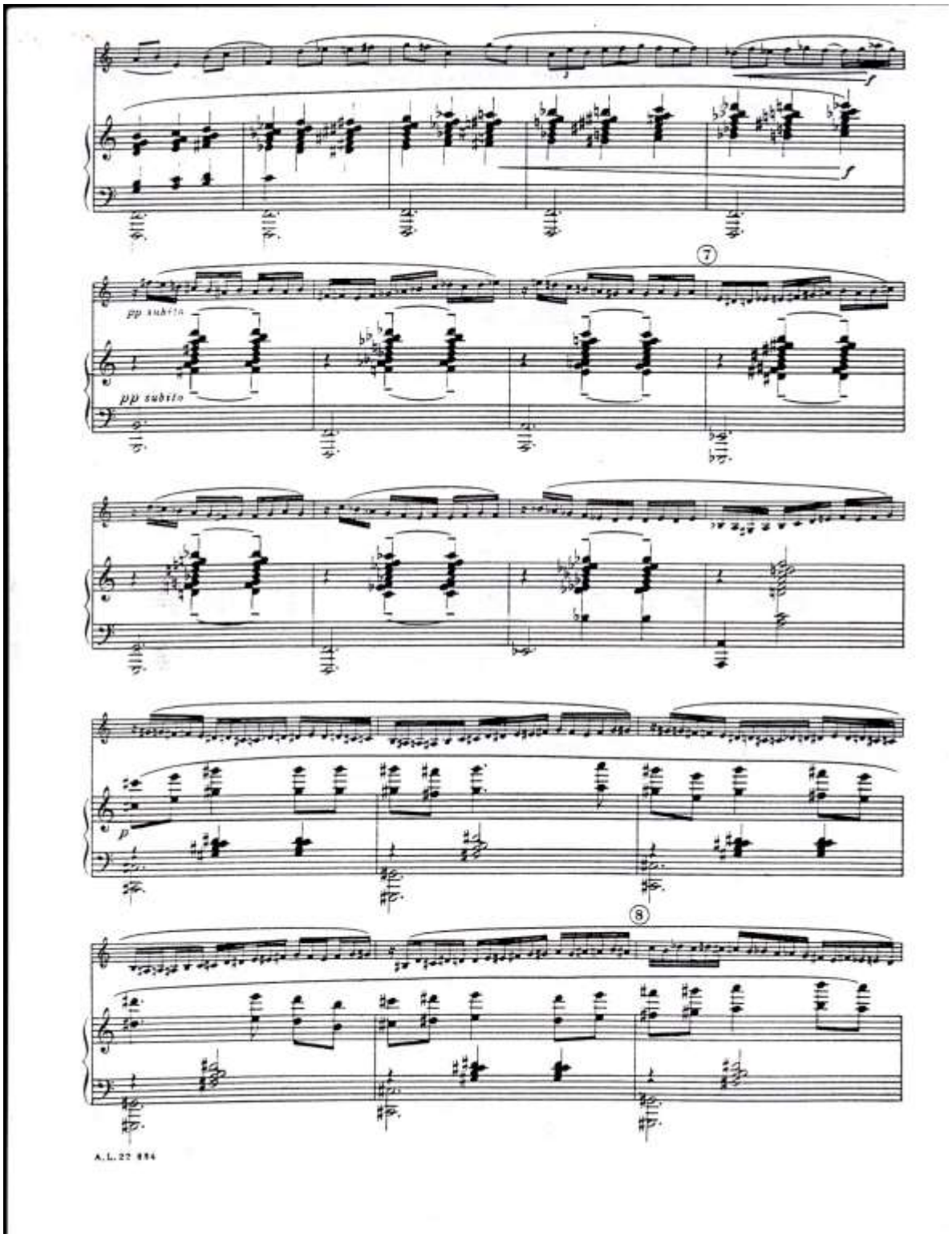
II

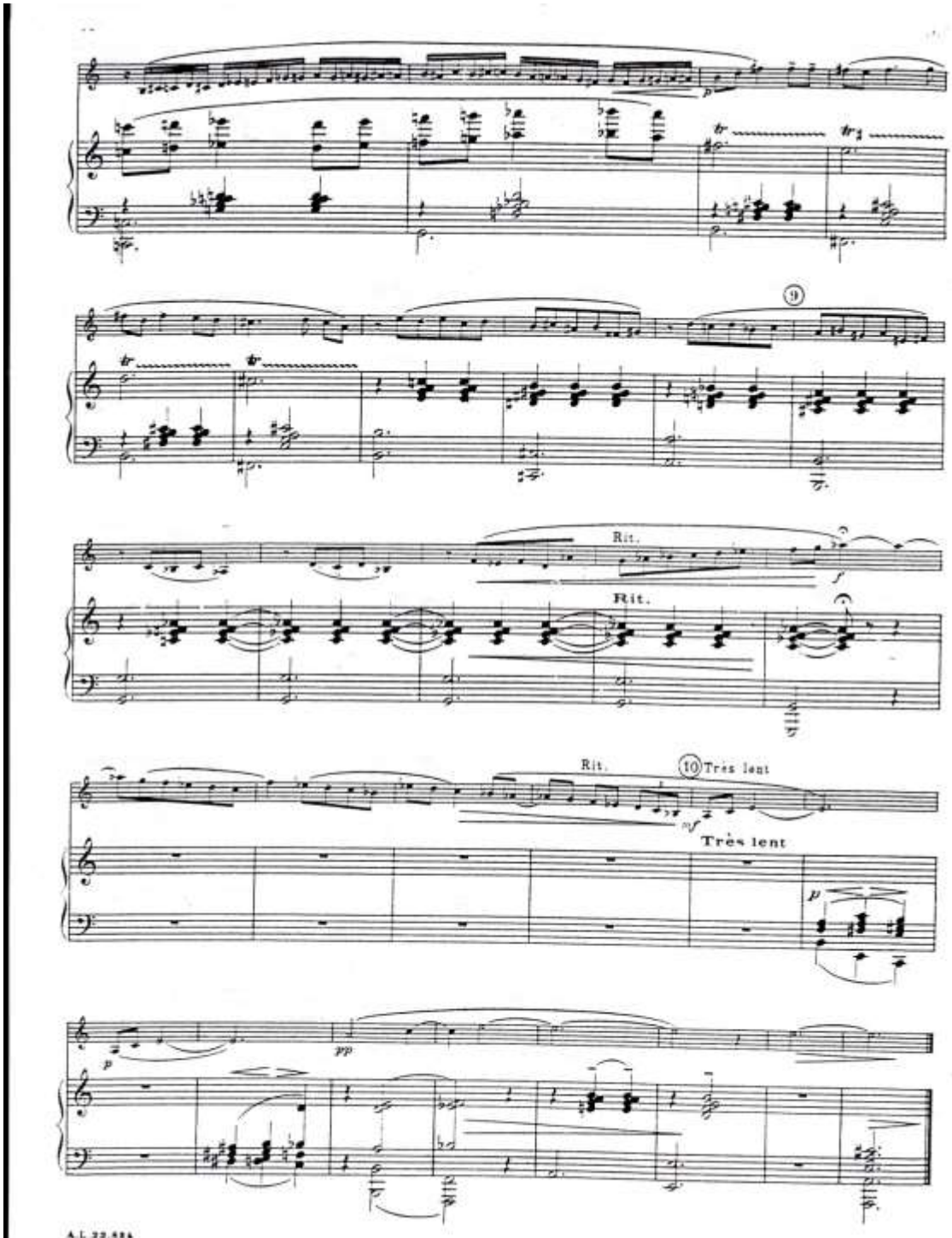
SARABANDE



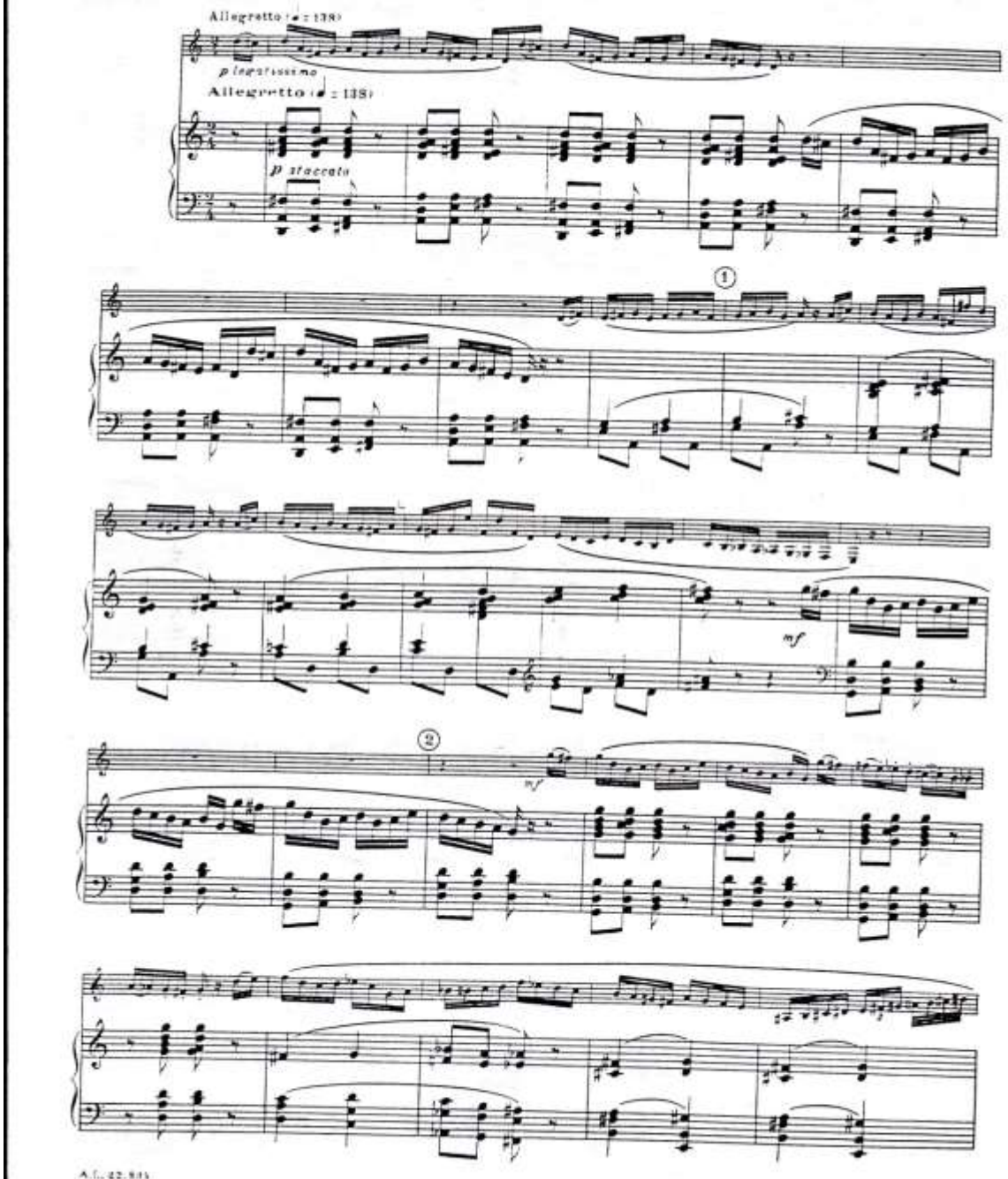
A.L. 22.834

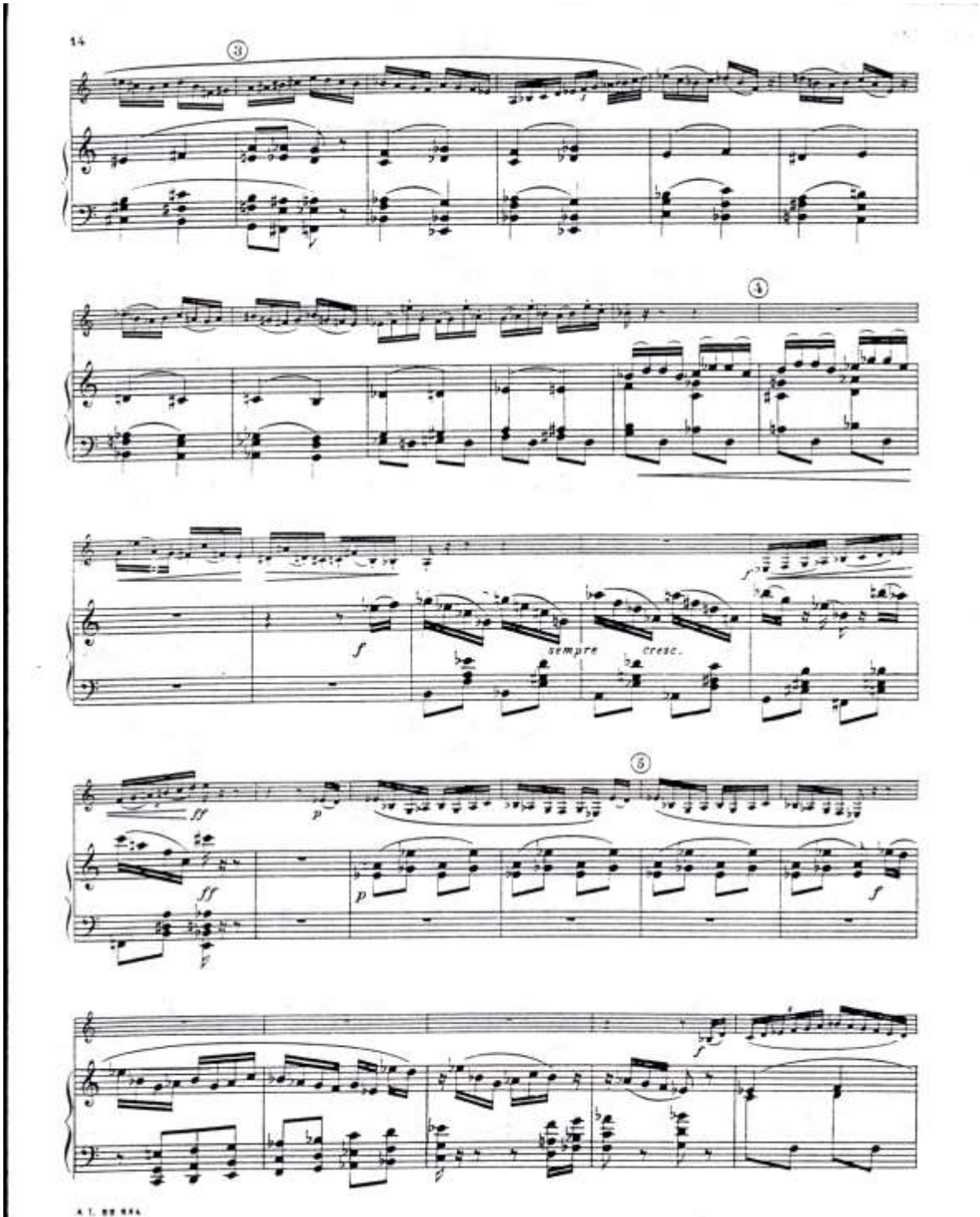

10
4
Rit.
T°
Rit.
T°
5
sostenuto
6
p subito
cresc.
p subito
cresc.

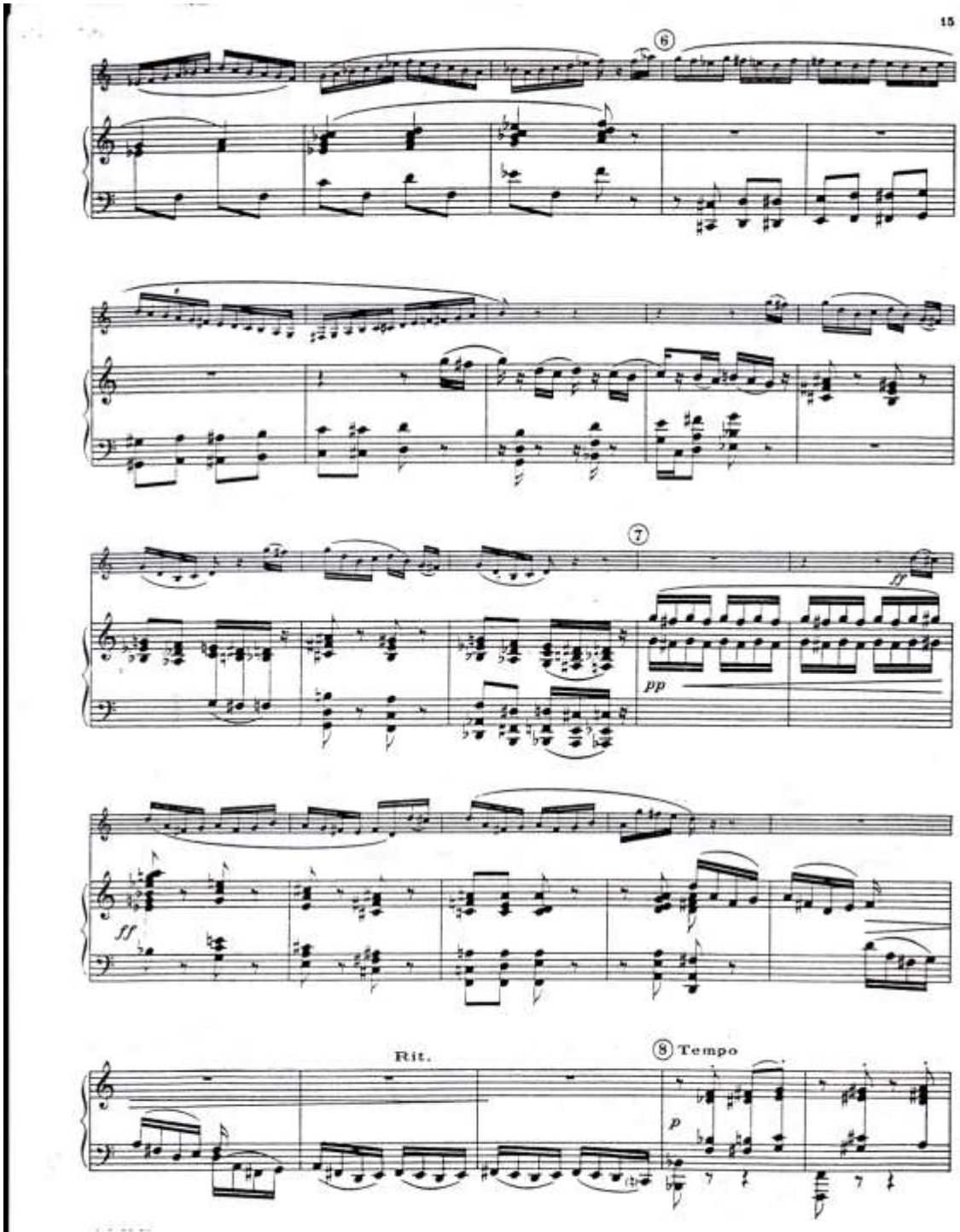

pp subito
pp subito
7
8
A. L. 22 854

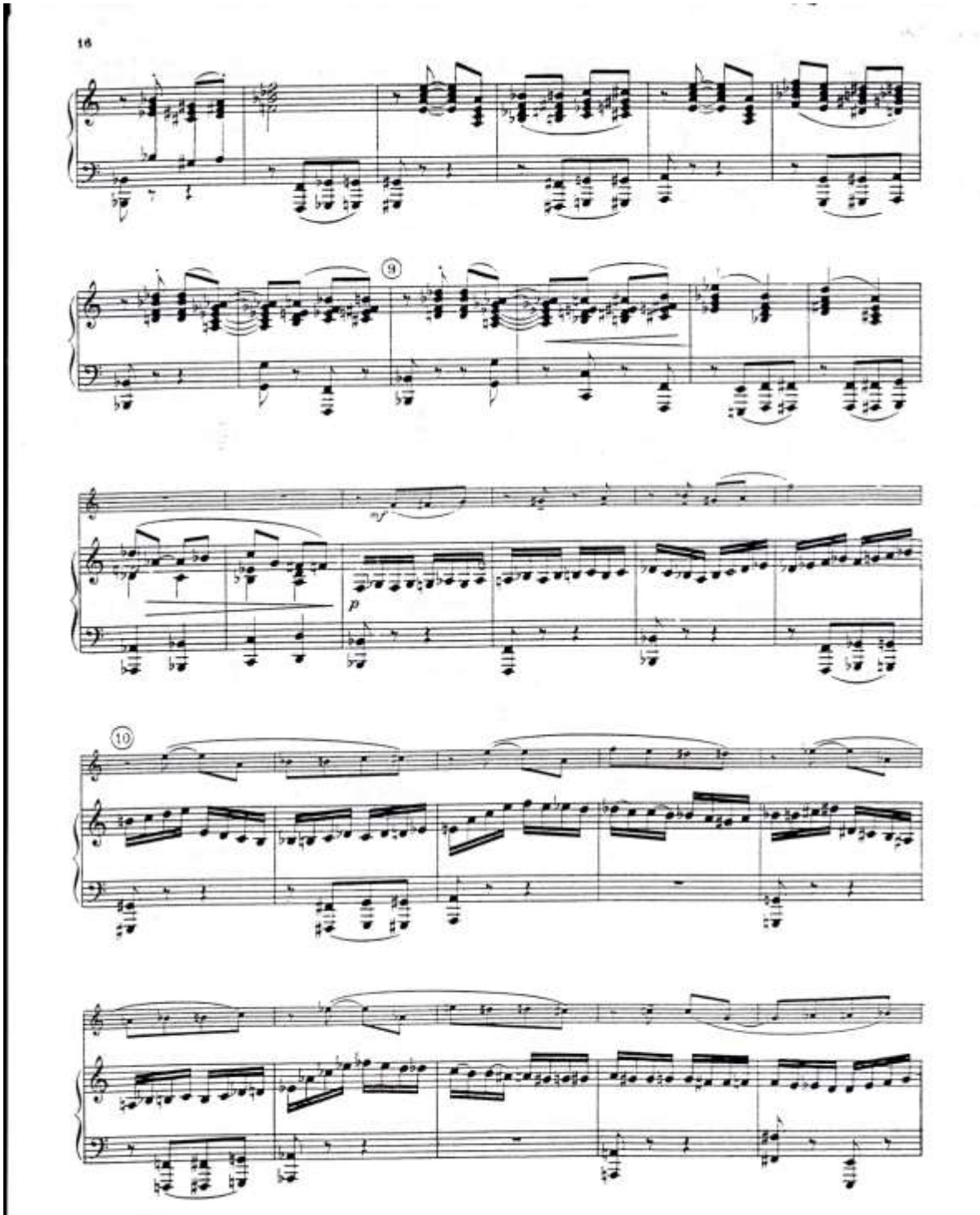

9
Rit.
Rit.
Rit.
10 Très lent
Très lent
A. L. 22.884

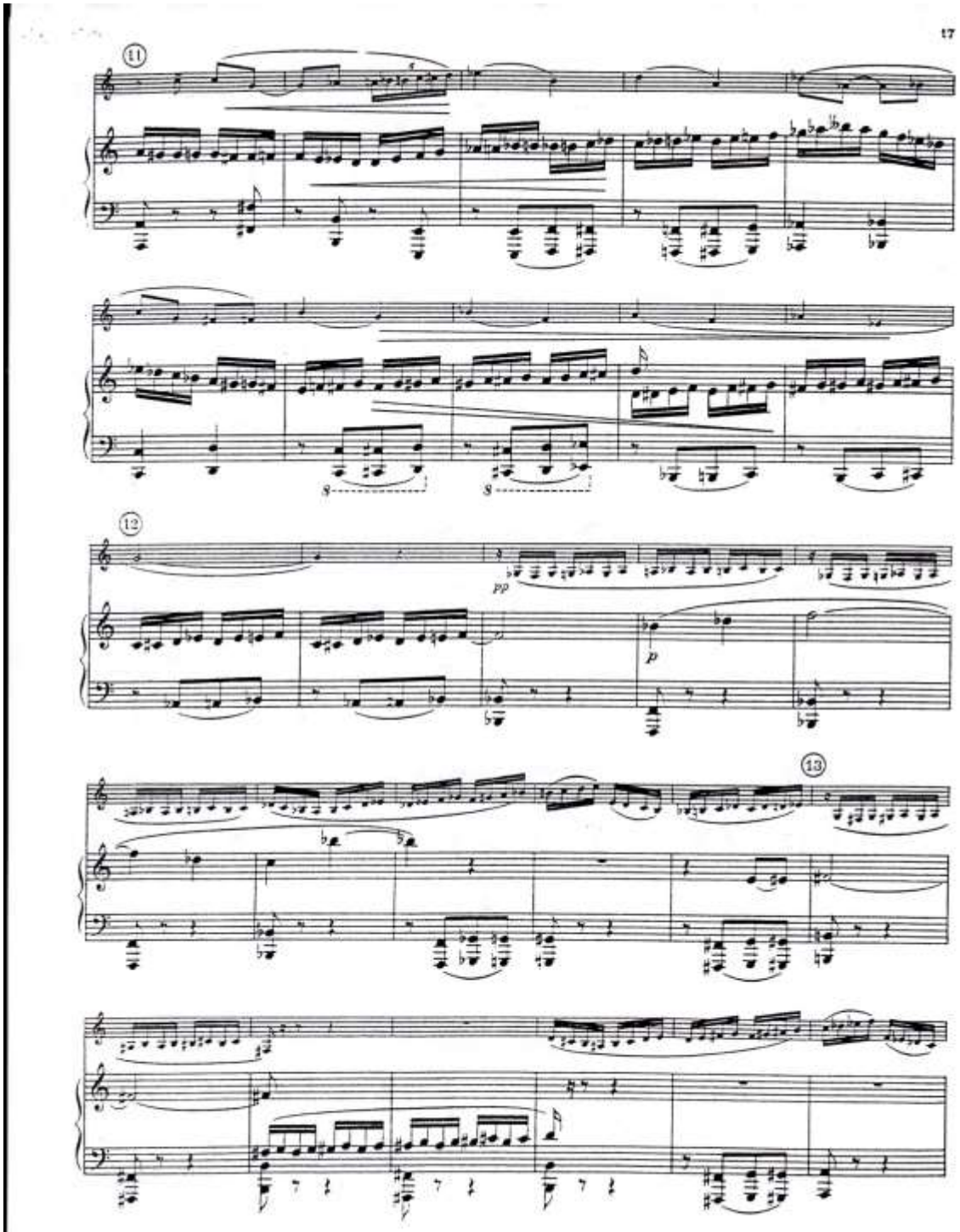
III
RONDO

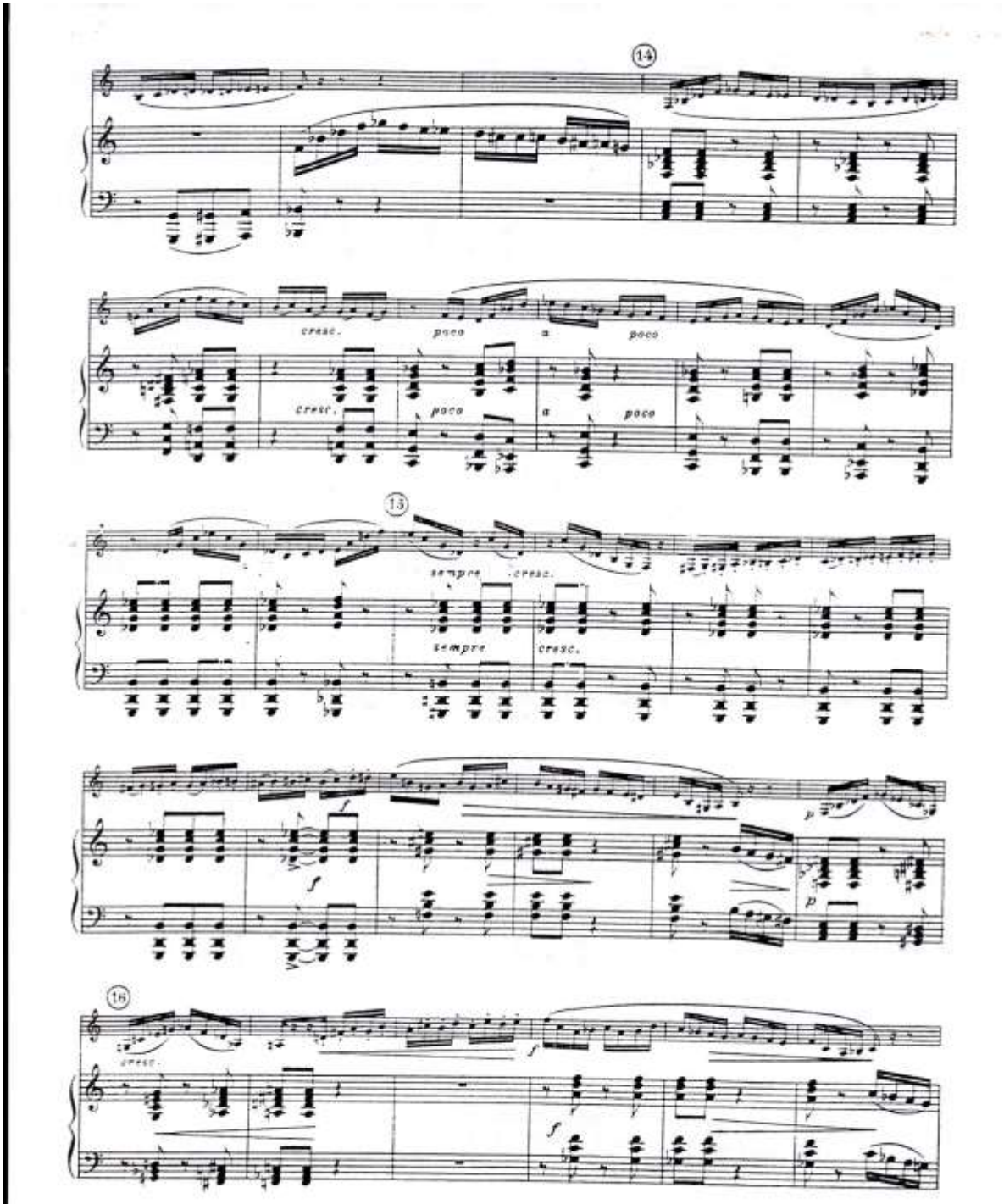

Allegretto (♩ = 138)
p legatissimo
Allegretto (♩ = 138)
p staccato
1
mf
2
mf


14
3
4
f
sempre
cresc.
5
ff
p
ff
p
f
f

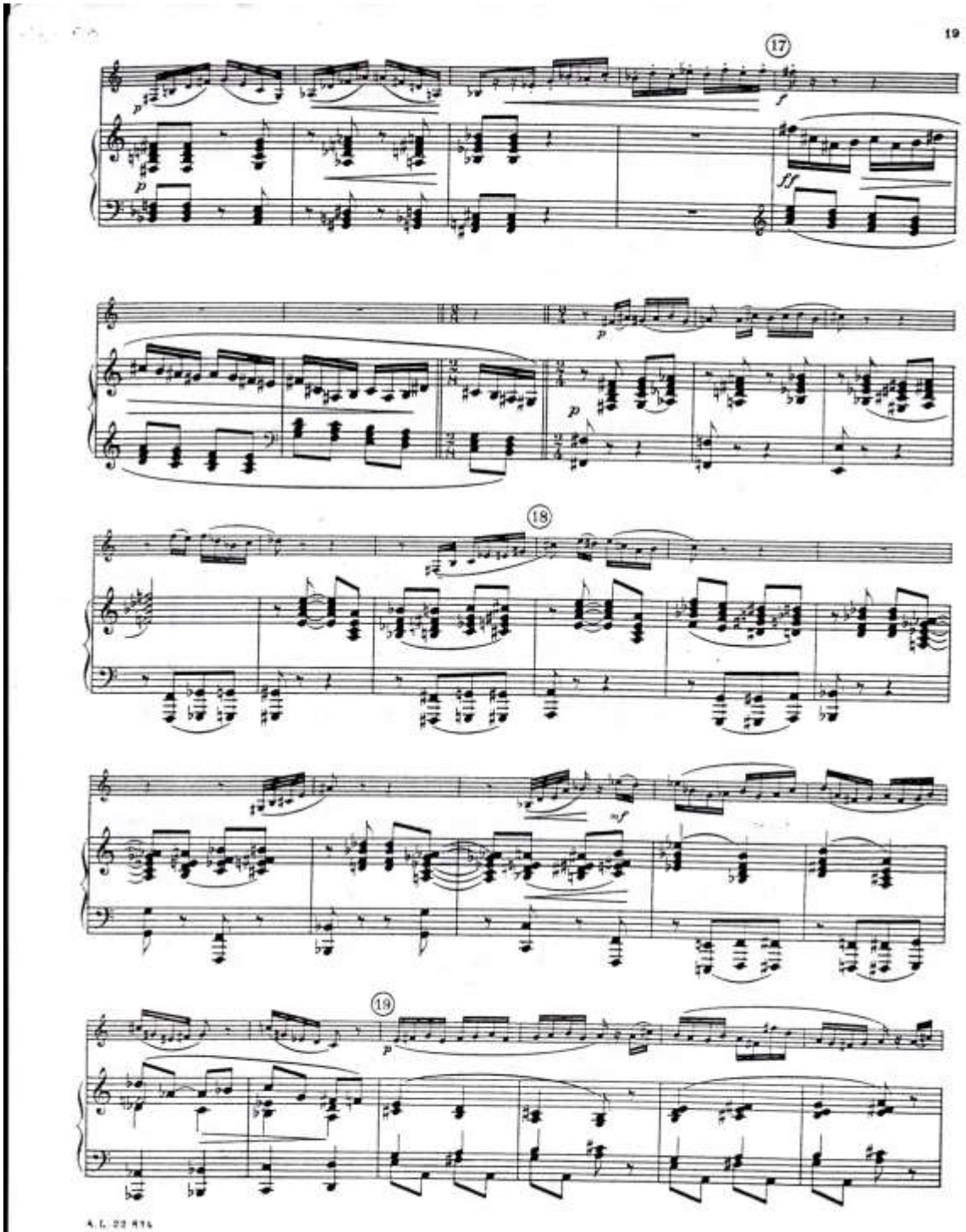

⑥
⑦
ff
pp
ff
Rit.
⑧ Tempo
p

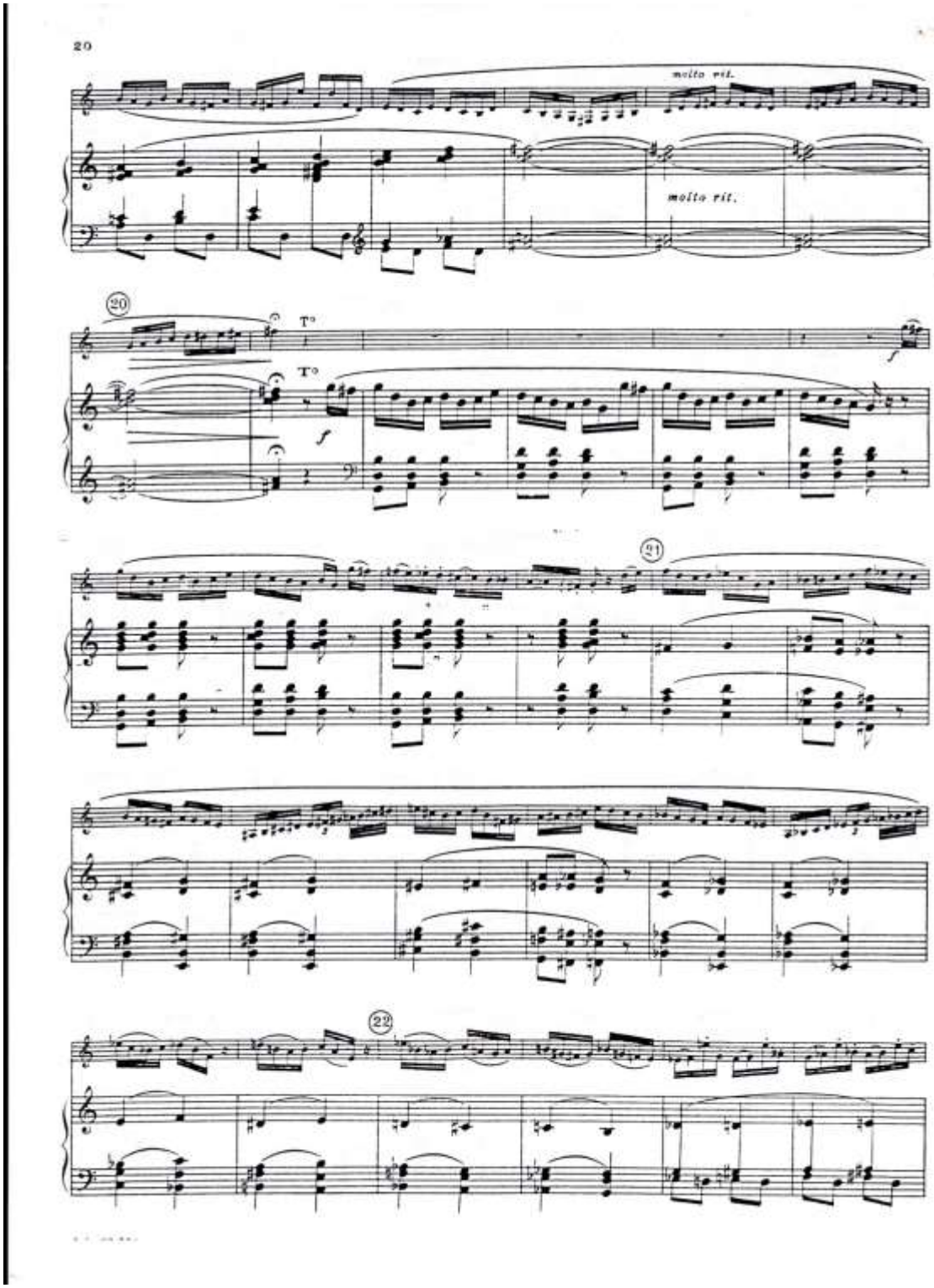

16
9
mf
p
10

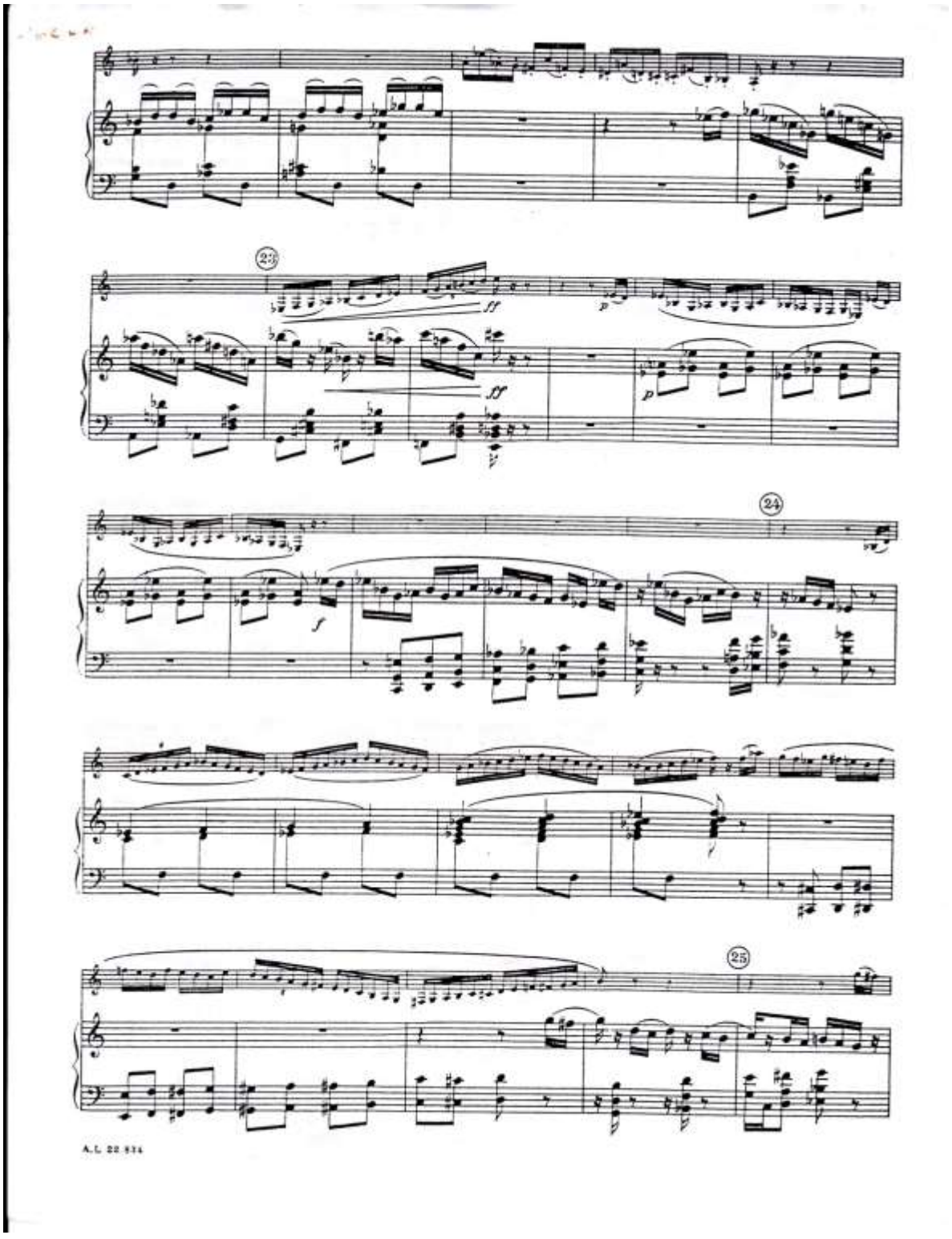

11
12
13
pp
p

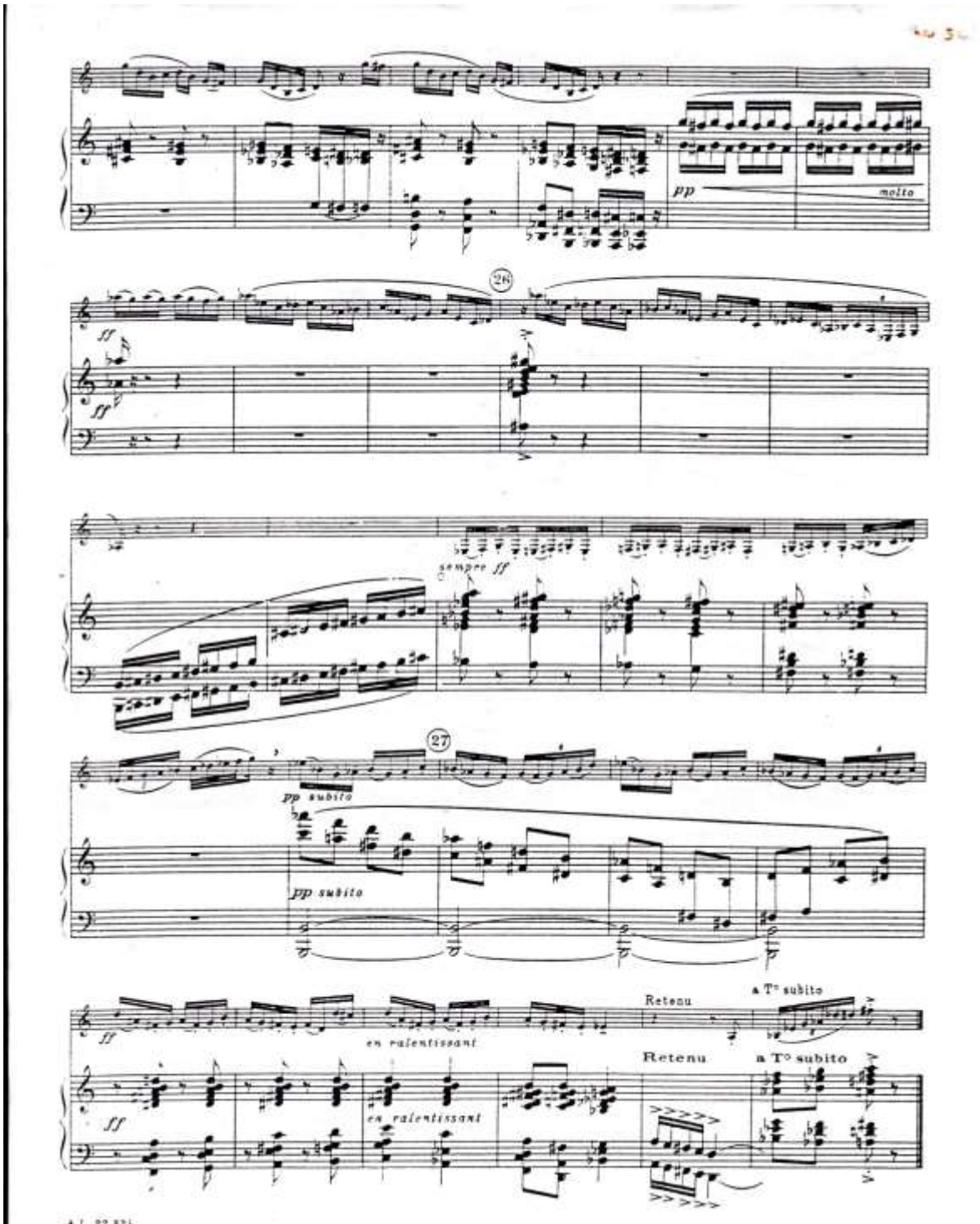

14
cresc.
poco
a
poco
cresc.
poco
a
poco
13
sempre
cresc.
sempre
cresc.
f
f
p
p
16
cresc.
f
f

A.L. 28 534

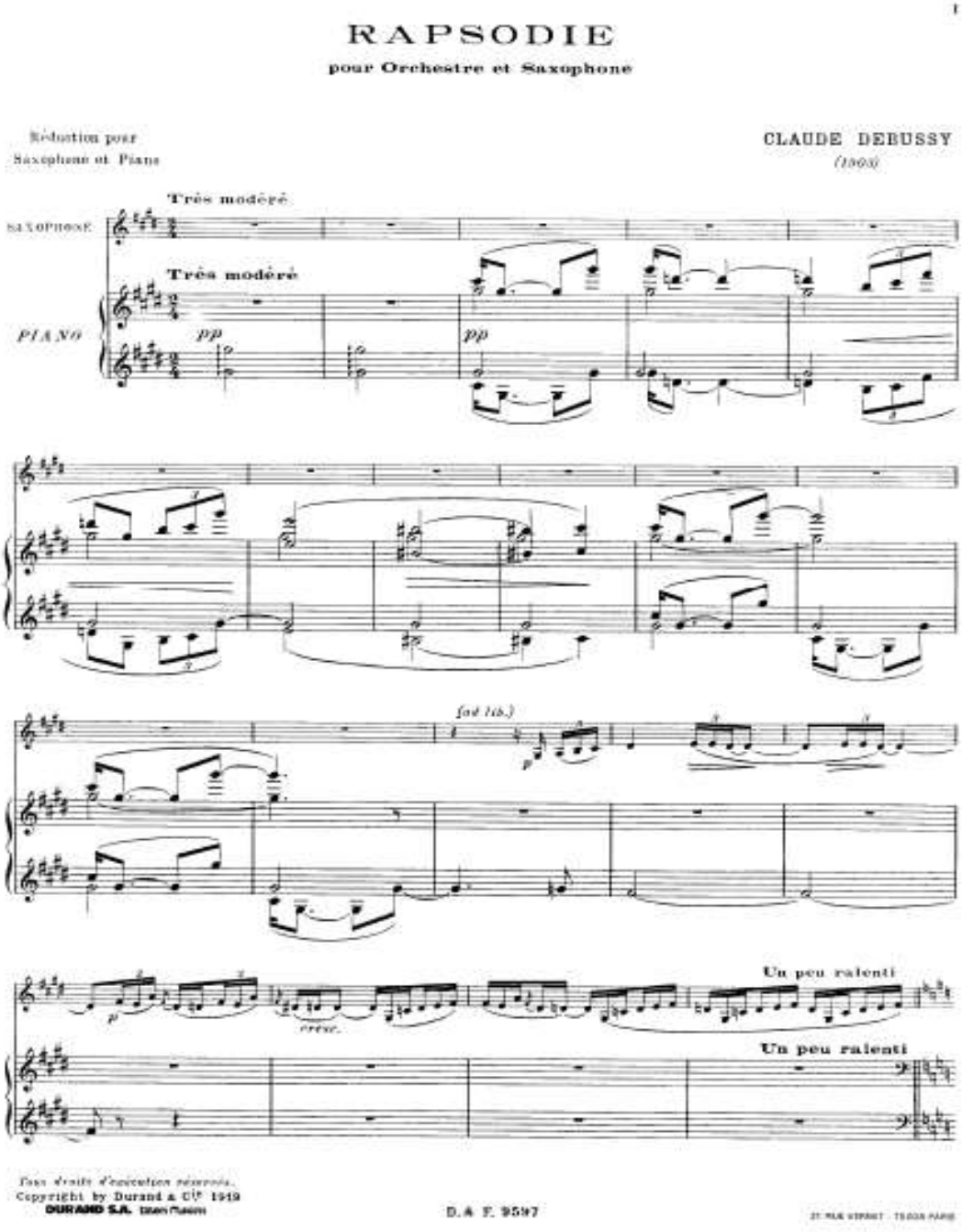

17
18
19


20
molto rit.
molto rit.
20
T°
T°
f
f
21
22


23
ff
ff
p
p
24
f
25
A.L. 22 514


pp
molto
28
ff
ff
sempre ff
27
pp subito
pp subito
ff
en ralentissant
Retenu
a T° subito
ff
en ralentissant
Retenu
a T° subito

ANEXO C. PARTITURA DE RAPSODIA (CLAUDE DEBUSSY)



RAPSODIE

pour Orchestre et Saxophone

Réduction pour Saxophone et Piano

CLAUDE DEBUSSY

(1903)

Très modéré

SAXOPHONE

Très modéré

PIANO

pp

pp

(ad lib.)

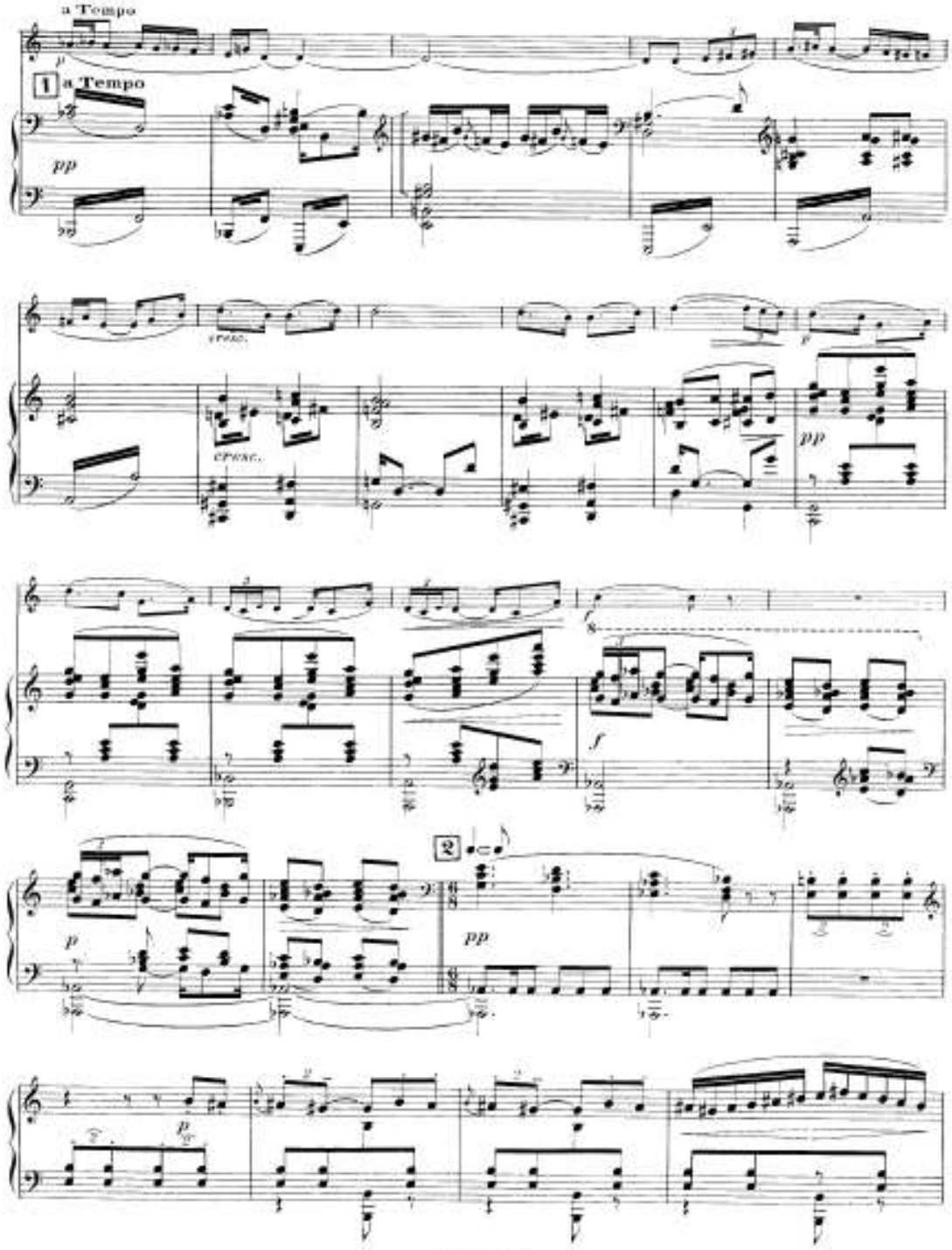
Un peu ralenti

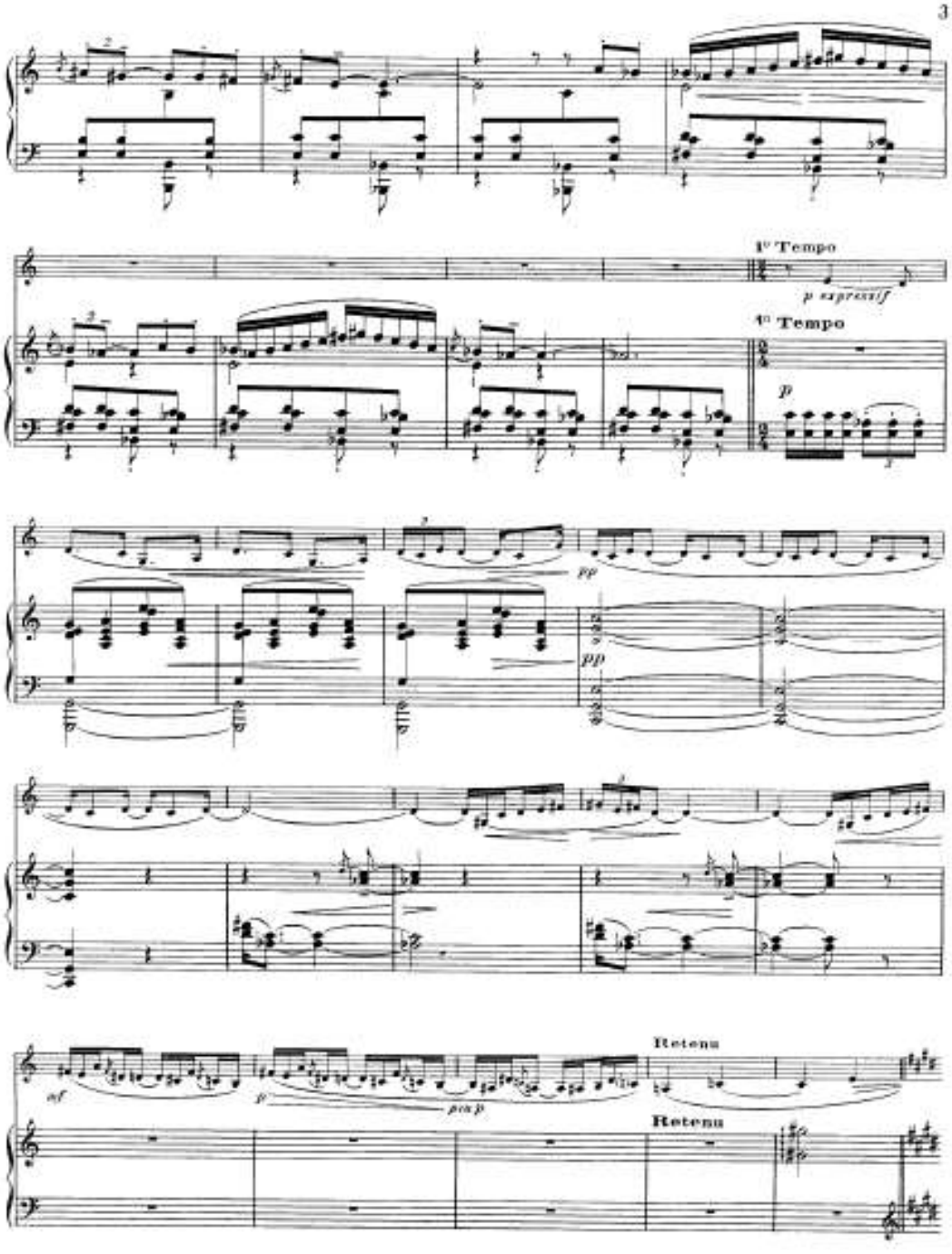
cresc.

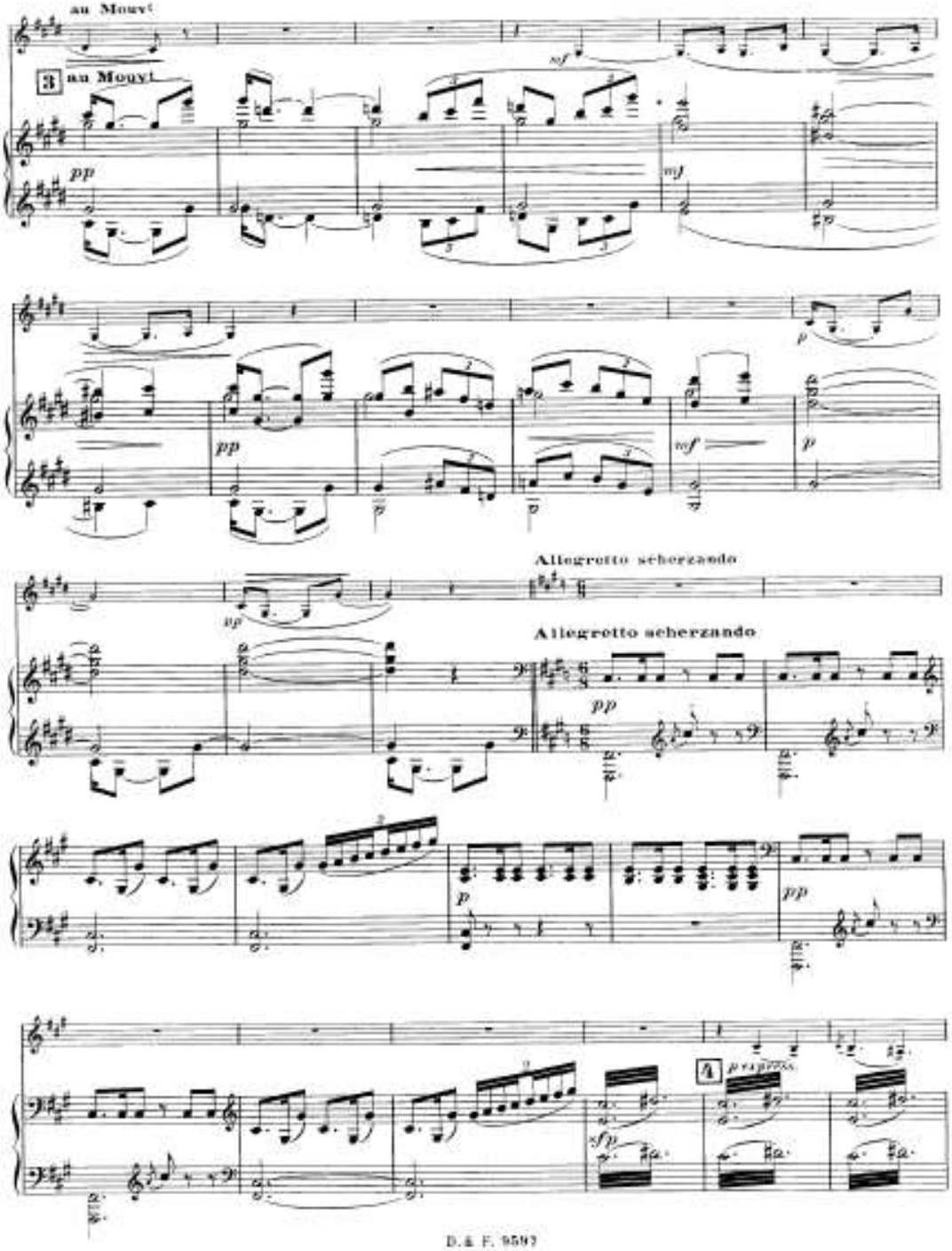
Un peu ralenti

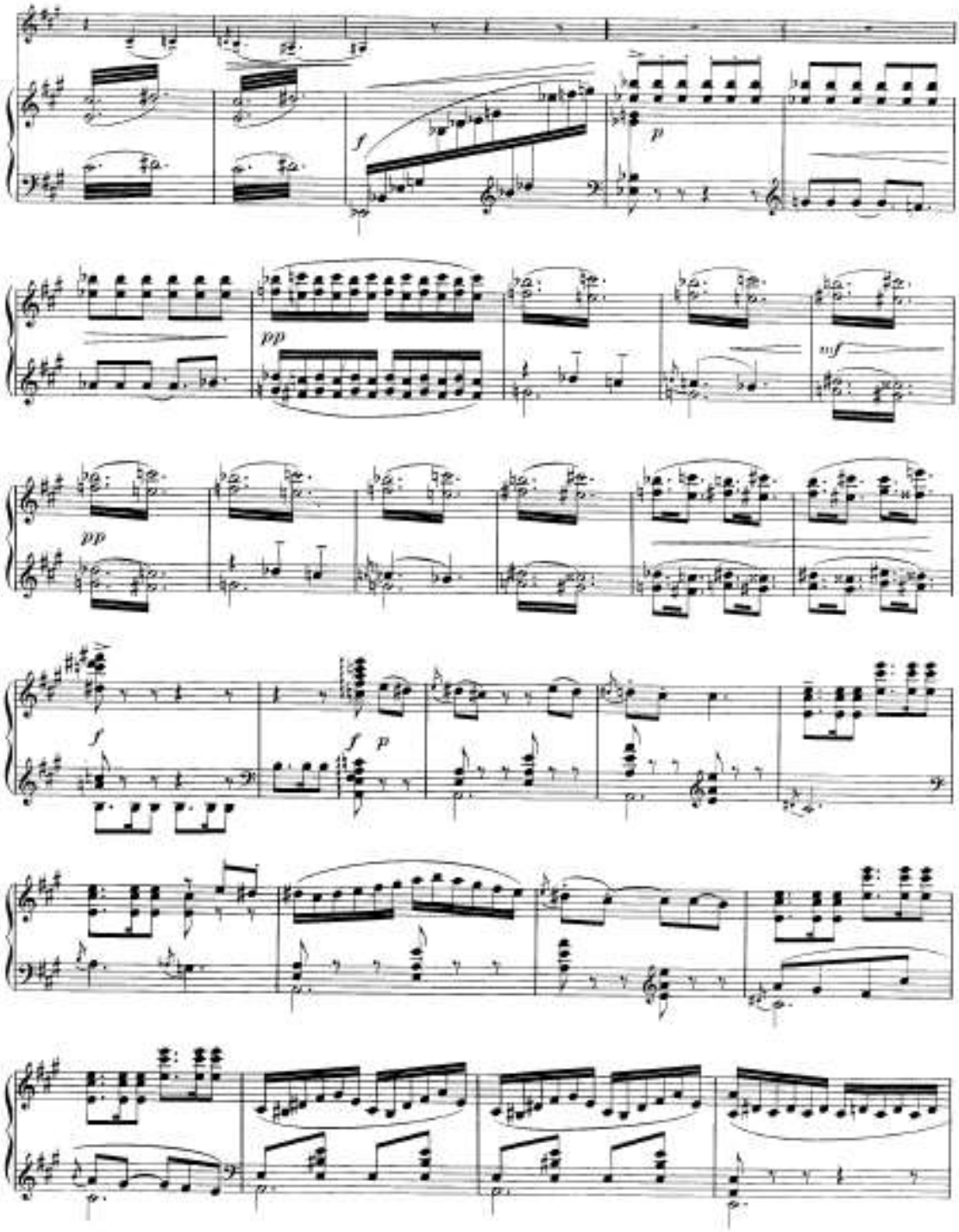
Tous droits d'exécution réservés.
Copyright by Durand & Cie 1919
DURAND S.A. Editeur Musical

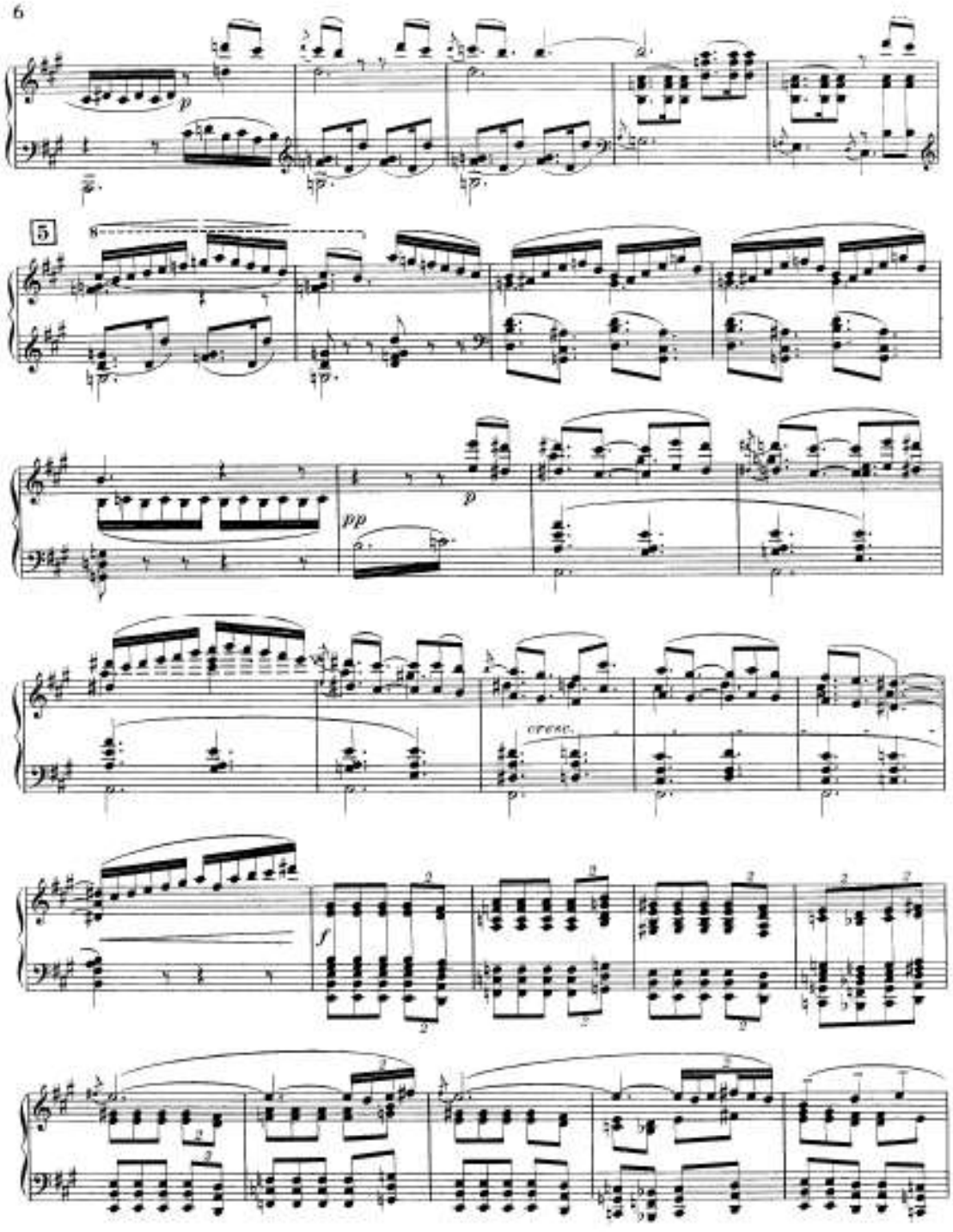
D. & F. 9597

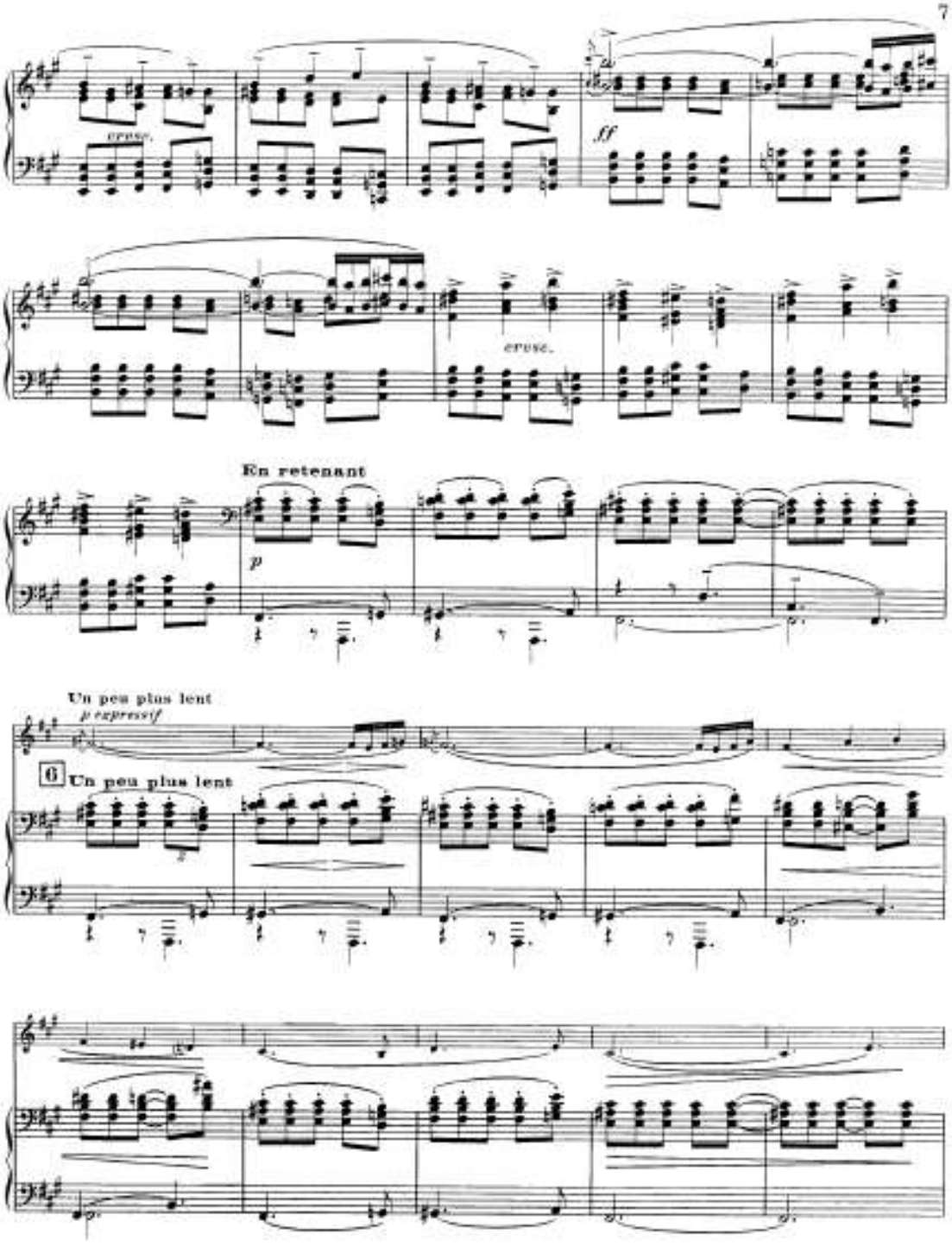

a Tempo
1
a Tempo
pp
cresc.
cresc.
p
pp
f
2
p
pp
p

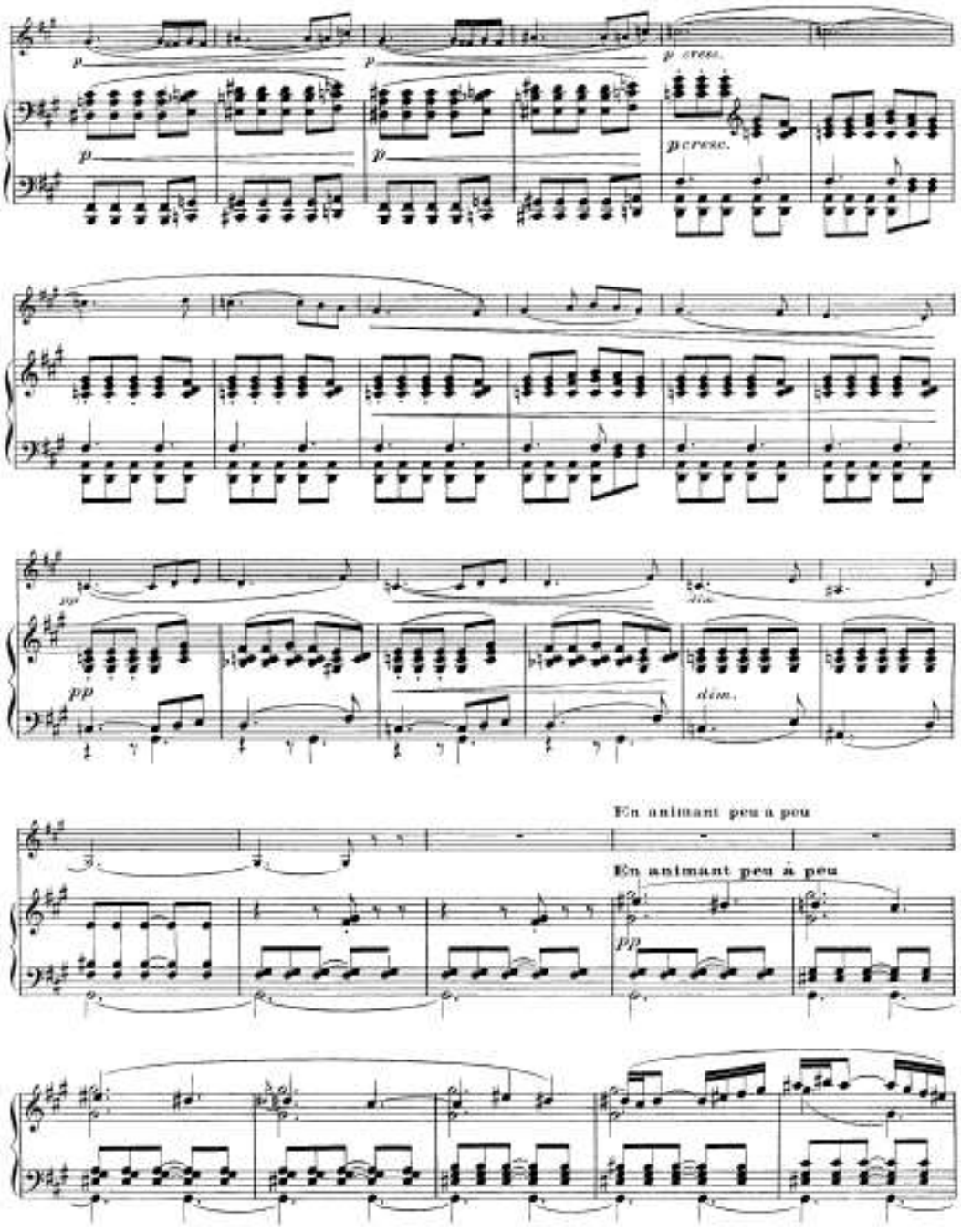

1er Tempo
p expressif
4e Tempo
p
pp
pp
Retenu
Retenu

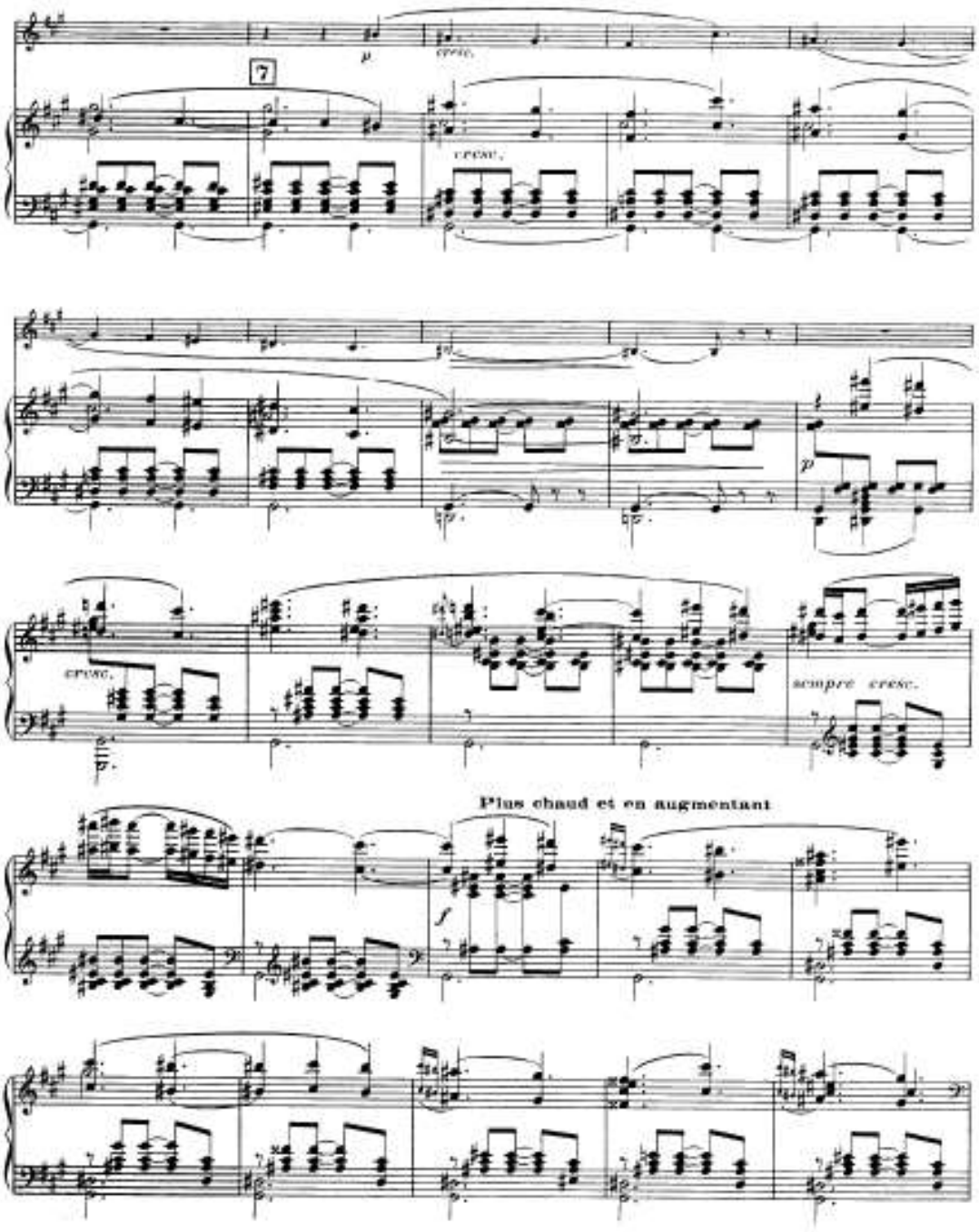

au Mouvt
3
au Mouvt
Allegretto scherzando
Allegretto scherzando
4

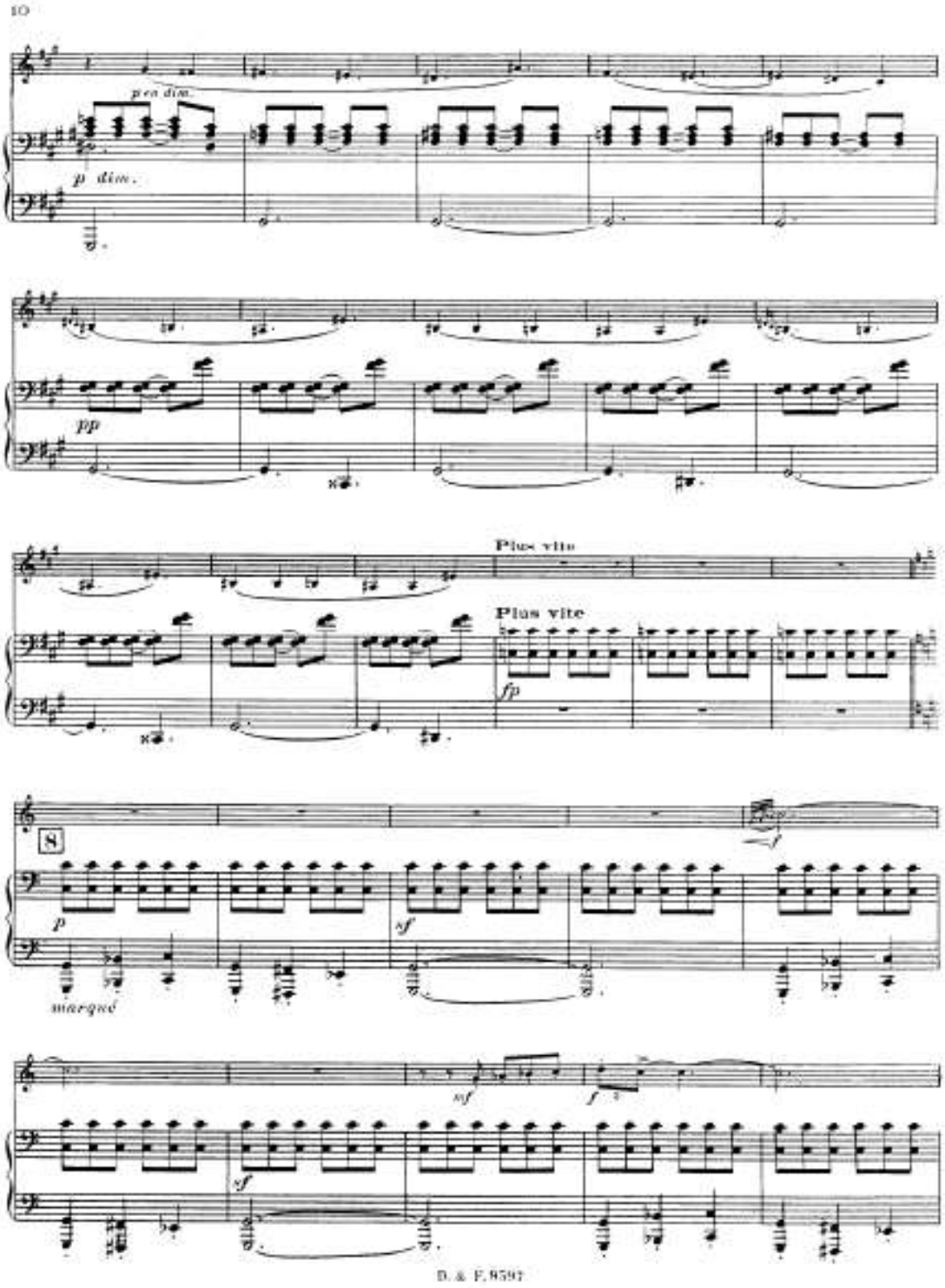

f
p
pp
mf
pp
f
f
p

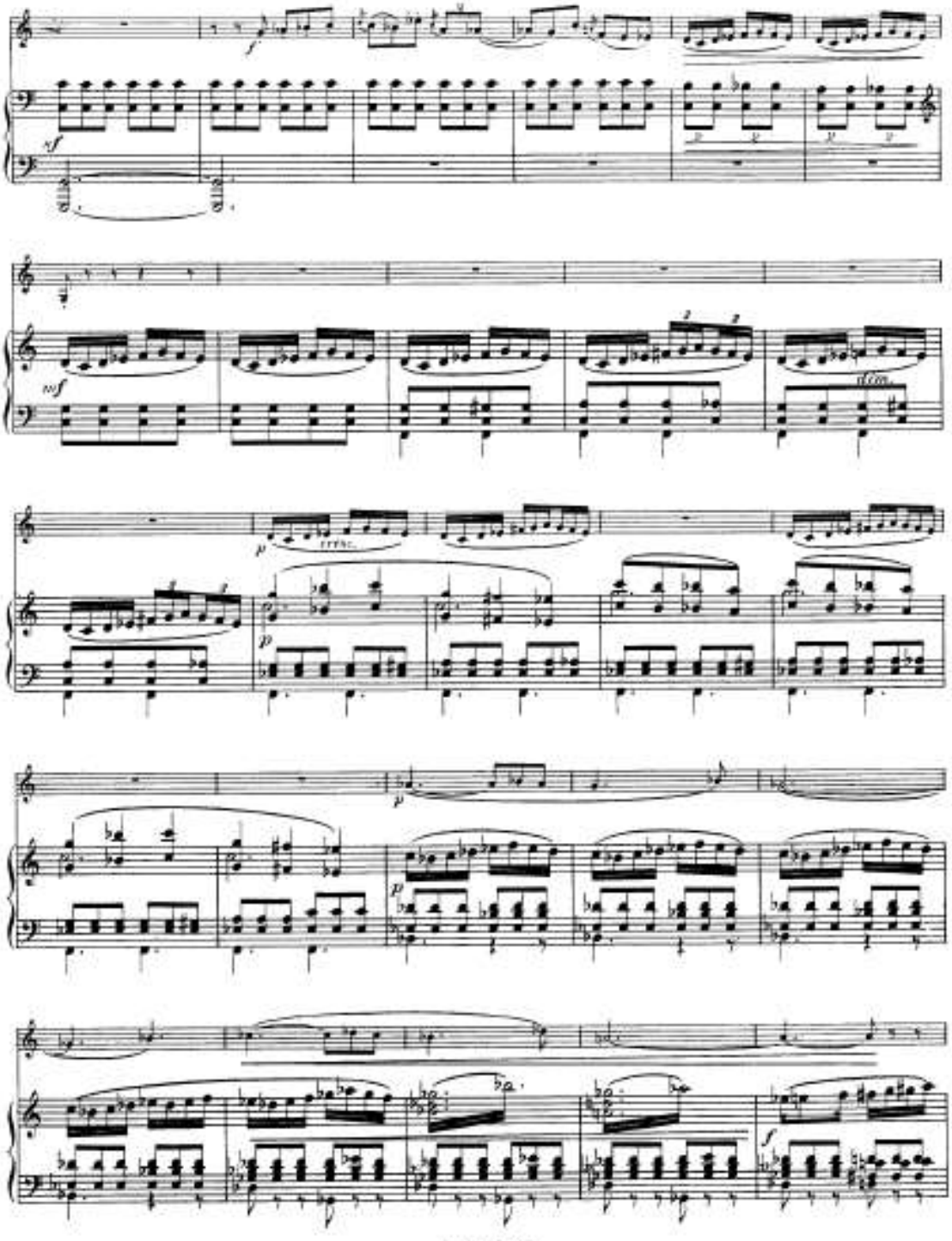

6
5
p
pp
p
cresc.
f

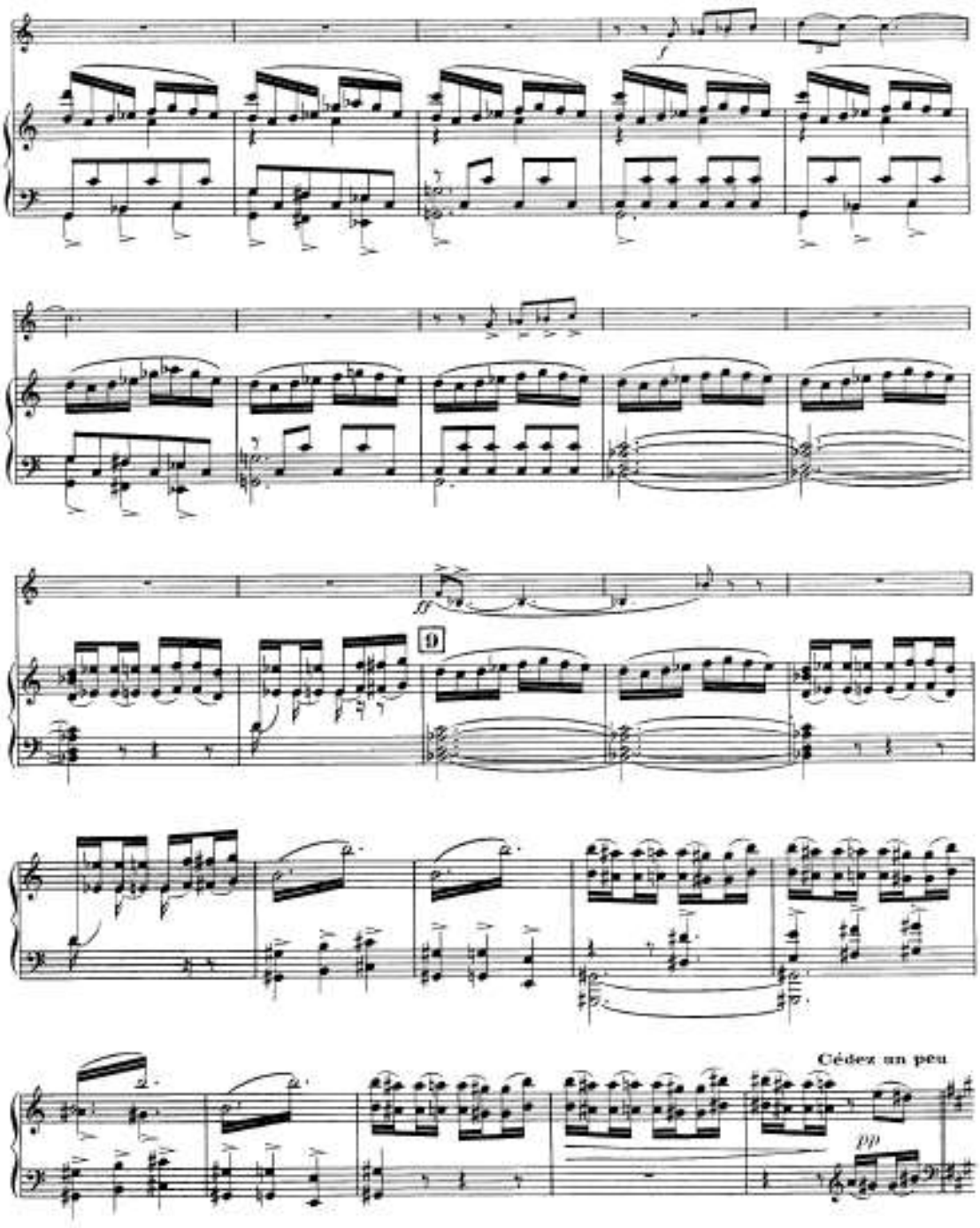

cresc.
ff
cresc.
En retenant
p
Un peu plus lent
p expressif
6
Un peu plus lent

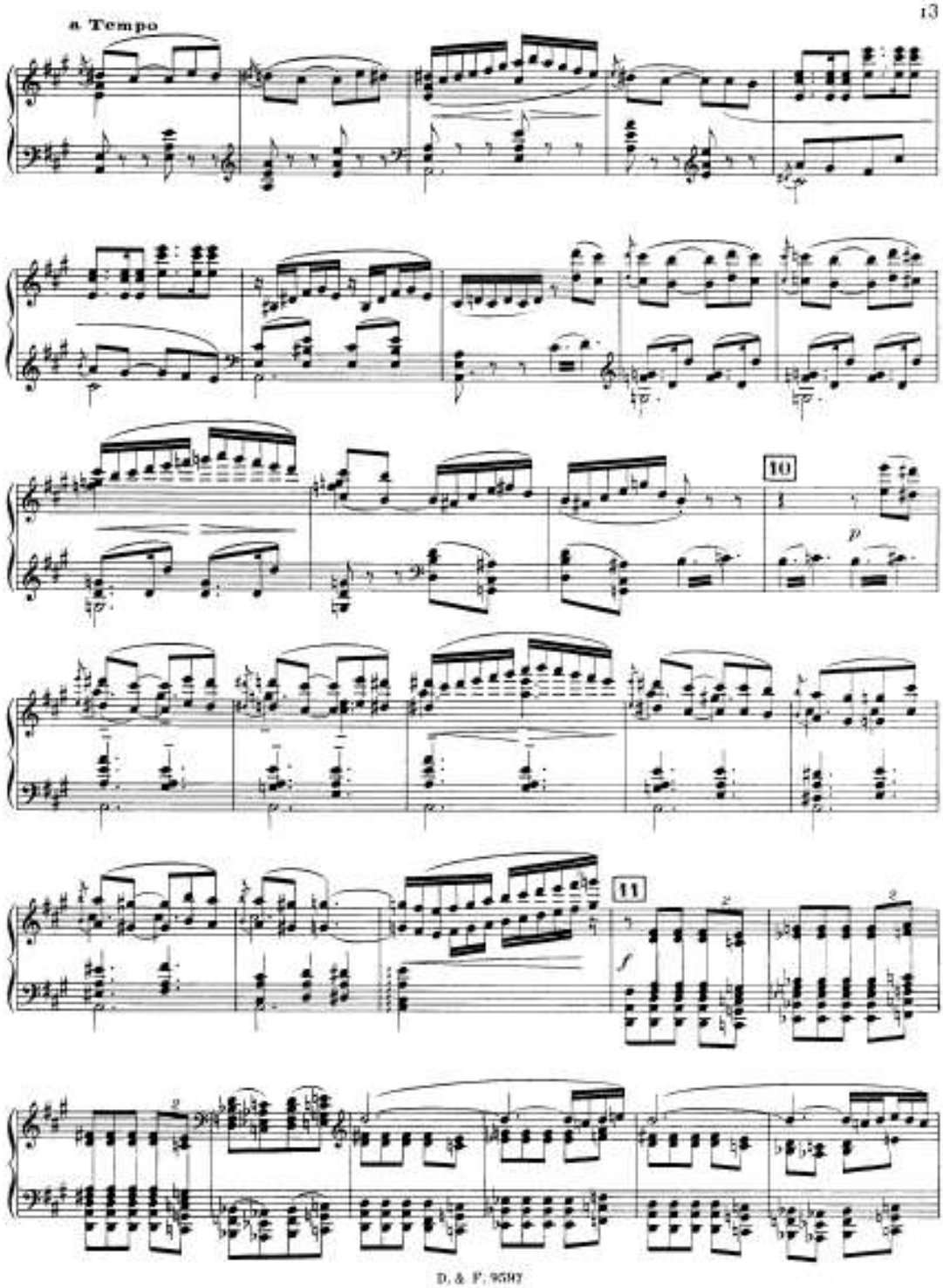

p cresc.
p cresc.
dim.
En animant peu à peu
En animant peu à peu

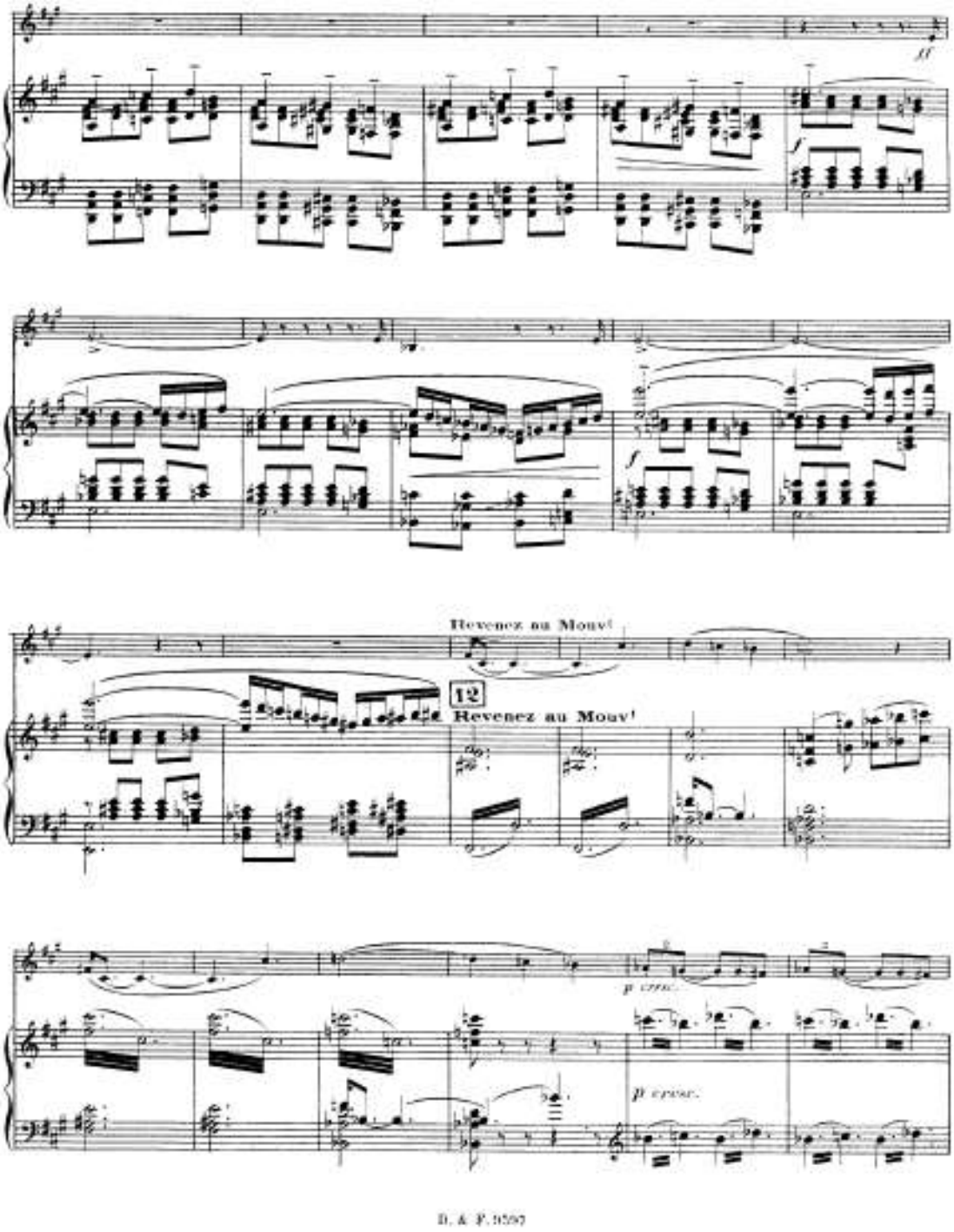

7
p
cresc.
cresc.
p
cresc.
sempre cresc.
Plus chaud et en augmentant
f

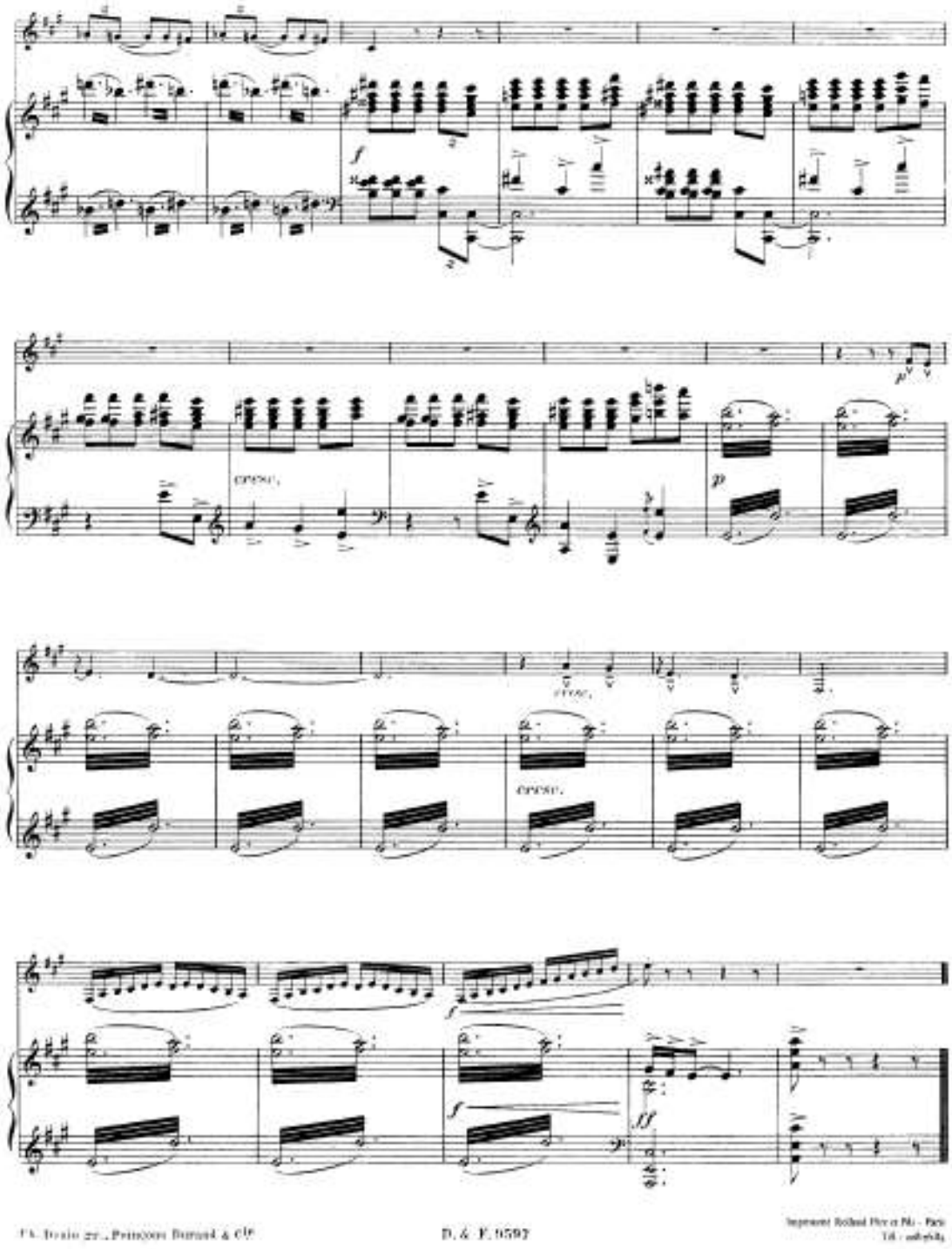

p en dim.
p dim.
pp
Plus vite
Plus vite
fp
8
p
marqué
sf
f
sf
sf
f




f
ff
D
Cédez un peu
pp


a Tempo
10
11


ff
f
Revenez au Mouv!
12
Revenez au Mouv!
p cresc.
p cresc.



D. & F. 6593