

ADAPTACIÓN DE OBRAS DEL REPERTORIO ACADÉMICO UNIVERSAL PARA SAXOFÓN
BARITONO

DIEGO ALFONSO GONZALEZ HERRERA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES-MÚSICA

BUCARAMANGA

2011

ADAPTACION DE OBRAS DEL REPERTORIO ACADÉMICO UNIVERSAL PARA SAXOFÓN
BARITONO

DIEGO ALFONSO GONZALEZ HERRERA

Trabajo de grado presentado como requisito para optar el título de:

Licenciado en Música

Director

CARLOS HUMBERTO LOZANO

Licenciado en Música

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES-MÚSICA

BUCARAMANGA

2011

Este trabajo está dedicado a mis padres y a mi abuelo Ciro Alfonso González,
Quien hizo de la música parte de su vida.

AGRADECIMIENTOS

- Primeramente a Dios por permitirme estar en este mundo.
- A mis padres por su apoyo incondicional y sus enseñanzas sobre la disciplina y el amor a las cosas.
- Al maestro Raúl Mancipe mi primer maestro de saxofón en la universidad, a mi maestro Carlos Humberto Lozano (director del proyecto) quien con el aporte de sus conocimientos ayudo a mi formación como instrumentista para continuar preparándome.
- A Lina Bautista (Cosa), por su ayuda, cariño, paciencia y apoyo incondicional, apporto en mi formación personal. ¡muchas gracias!
- A mis amigos incondicionales, Cibell Villate, Luis Francisco “pacho” Soto, Hugo Rondón, quienes en tardes de estudio ayudaron con mi formación y a Alex Calderón que con sus comentarios y chistes flojos ayudo que este trabajo de grado fuese menos estresante.
- A todos los profesores de la escuela de artes- música que brindaron sus conocimientos durante toda la carrera.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	16
OBJETIVOS	17
OBJETIVO GENERAL	17
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
1. EL SAXOFÓN	18
1.1 ADOLPHE SAX	18
Imagen 1. Adolphe Sax.	18
1.2 HISTORIA DEL SAXOFÓN	20
1.3 FAMILIA DEL SAXOFÓN	23
1.3.1 SAXOFÓN SOPRANINO	23
1.3.2 SAXOFÓN SOPRANO	24
1.3.3 SAXOFÓN CONTRALTO O ALTO	25
1.3.4 SAXOFÓN TENOR	26
1.3.5 SAXOFÓN BARÍTONO	27
1.3.6 SAXOFÓN BAJO	28
1.3.7 SAXOFÓN CONTRABAJO	28
1.4 DESCRIPCIÓN Y PARTES DEL INSTRUMENTO.	29
1.4.1 LA BOQUILLA.	30
1.4.2 LA CAÑA O LENGÜETA.	31
1.4.3 LA ABRAZADERA.	32
1.4.4 EL CUELLO O TUDEL.	32
1.4.5 EL CUERPO.	33
1.5 EL SAXOFÓN BARÍTONO Y SU HISTORIA.	33
2. OBRAS ADAPTADAS	37

2.1 SONATA EN MI MENOR DE BENEDETTO MARCELLO	37
2.1.1 Biografía del compositor	37
2.1.2 Análisis de la Sonata en Mi menor.	39
2.1.3. Primer movimiento Adagio.	39
Figura 12. Tercera de picardía. Adagio, Sonata en Em de Benedetto Marcello.	42
2.1.4. Segundo movimiento Allegretto.	42
Tabla 3. Análisis del segundo movimiento (allegretto), sonata en E menor, Benedetto Marcello.	42
2.1.5. Tercer movimiento Largo.	44
2.1.6. Cuarto movimiento Allegro	45
2.2 DONNE MIE, LA FATTE A TANTI DE W. A. MOZART	46
2.2.1 Biografía del compositor	46
2.2.2 Análisis del Aria de Guglielmo: Donne mie, la fatte a tanti de la opera Cosí fan tutte.	48
2.3 ROMANCE DE AXEL JORGENSEN	52
2.3.1 Biografía del compositor	52
2.3.2 Análisis de la obra Romance de Axel Jorgensen.	52
2.4 SONATA PARA FAGOT DE PAUL HINDEMITH.	57
2.4.1 Biografía del compositor.	57
2.4.2. Análisis de la Sonata para fagot de Paul Hindemith.	60
2.5. CONCERT IN ONE MOVEMENT DE ALEXEY LEBEDEV	63
2.5.1 Biografía del compositor.	63
2.5.2. Análisis del concierto en un movimiento de Alexey kontantinovich Lebedev.	65
3. OBSERVACIONES DE LAS ADAPTACIONES	69
3.1 Sonata en Em de Benedetto Marcello.	69
3.2 Donne mie, la fatte a tanti de W. A. Mozart de la ópera Cosí fan tutte.	69
3.3 Romance de Axel Jorgensen.	69
3.4 Sonata para fagot de Paul Hindemith.	70

3.5 Concierto en Un Movimiento de Alexey Konstantinovich Lebedev.	70
4. CONCLUSIONES	71
5. RECOMENDACIONES	72
6. BIBLIOGRAFÍA	80
ANEXOS	81

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. A, registro escrito en el saxofón sopranino; B, registro en sonido real.	24
Figura 2. A, registro escrito en el saxofón soprano; B, registro en sonido real.	25
Figura 3. Registro escrito en el saxofón alto; B, registro en sonido real.	26
Figura 4. A, registro escrito en el saxofón tenor; B, registro en sonido real.	27
Figura 5. A, registro escrito en el saxofón barítono; B, registro en sonido real.	27
Figura 6. A, registro escrito en el saxofón bajo; B, registro en sonido real.	28
Figura 7. A, registro escrito en el saxofón contrabajo; B, registro en sonido real.	29
Figura 8. Motivo principal. Adagio, sonata en Em de Benedetto Marcello	40
Figura 9. Cadencia imperfecta, Adagio, sonata en Em de Benedetto Marcello.	40
Figura 10. Secuencia de los compases 5 y 6. Adagio, Sonata en Em de Benedetto Marcello.	41
Figura 11. Clímax. Adagio, Sonata en Em de Benedeto Marcello.	41
Figura 12. Tercera de picardía. Adagio, Sonata en Em de Benedetto Marcello.	42
Figura 13. Cadencia perfecta y final del subtema (a). Sonata en Em de Benedetto Marcello.	43
Figura 14. Cadencia perfecta, Donne mie, la fate a tanti, W. Mozart.	50
Figura 15. A, Melodía principal tema 1; B, Melodía principal tema 2. Donne mie la fate a tanti, W. Mozart.	50

Figura 16. A, Motivo rítmico; B, Motivo rítmico repetido con diferente texto. Donne mie, la fate a tanti, W. Mozart.	51
Figura 17. Repetición de textos en distintas células rítmicas. Donne mie, la fate a tanti, W. Mozart.	51
Figura 18. Melodía introductoria en la parte del trombón. Romance, Axel Jorgensen.	53
Figura 19. Secuencia tonal de los compases 1- 3. Romance, Axel Jorgensen.	53
Figura 20. Secuencia tonal del trombón en los compases 18 al 19. Romance, Axel Jorgensen.	54
Figura 21. Secuencia tonal del trombón en los compases 22 al 25. Romance, Axel Jorgensen.	54
Figura 22. Clímax. Romance, Axel Jorgensen.	55
Figura 23. Secuencia real completa. Romance, Axel Jorgensen.	55
Figura 24. Secuencia de desarrollo. Romance, Axel Jorgensen.	56
Figura 25. Secuencia tonal. Romance, Axel Jorgensen.	56
Figura 26. Secuencia real transitoria. Romance, Axel Jorgensen.	56
Figura 27. Melodía principal en la voz superior del piano. Concierto en Un Movimiento, Alexey Konstantinovich Lebedev.	66
Figura 28. Repetición de frase del subtema (b). Concierto en Un Movimiento, Alexey Konstantinovich Lebedev.	67
Figura 29. Imitación por parte del la voz solista. Concierto en Un Movimiento, Alexey Konstantinovich Lebedev.	67

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Cuadro comparativo. Sonata pre- clásica y sonata clásica.	39
Tabla 2. Análisis del primer movimiento (Adagio), sonata en E menor. Benedetto Marcello.	39
Tabla 3. Análisis del segundo movimiento (allegretto), sonata en E menor, Benedetto Marcello.	42
Tabla 4. Análisis del tercer movimiento (largo), sonata en E menor, Benedetto Marcello.	44
Tabla 5. Análisis del cuarto movimiento (allegro), sonata en E menor, Benedetto Marcello.	45
Tabla 6. Forma mixta, Donne mie, la fate a tanti, cosí fan tutte, W. Mozart.	49
Tabla 7. Análisis de la obra Romance, Axel Jorgensen.	52
Tabla 8. Continuación análisis de la obra Romance, Axel Jorgensen.	53
Tabla 9. Análisis del primer movimiento, sonata para fagot, Paul Hindemith.	60
Tabla 10. Análisis del segundo movimiento, sonata para fagot, Paul Hindemith.	61
Tabla 11. Continuación análisis del segundo movimiento, sonata para fagot, Paul Hindemith.	61
Tabla 12. Análisis del concierto en un movimiento, A. Lebedev.	65
Tabla 13. Continuación del análisis del concierto en un movimiento, A. Lebedev.	65
Tabla14. Continuación del análisis del concierto en un movimiento, A. Lebedev.	65

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Tabla de comparación de dureza en las cañas.	81
ANEXO B. Nomenclatura de las llaves del saxofón	82
ANEXO C: Cuadro de trinos.	83
ANEXO D. Notas altísimas.	87
ANEXO E. Letra traducida del Aria, Donne mie, la fate a tanti, W. Mozart.	93

RESUMEN

TÍTULO: ADAPTACIÓN DE OBRAS DEL REPERTORIO ACADÉMICO UNIVERSAL PARA SAXOFÓN BARITONO*

AUTOR: GONZÁLEZ HERRERA, Diego Alfonso**

PALABRAS CLAVES: ADAPTACIÓN, OBRAS, SAXOFÓN, BARÍTONO.

DESCRIPCIÓN

Este proyecto busca facilitar el acceso de profesores y estudiantes a obras del repertorio académico universal, mediante la implementación de un material pedagógico basado en la adaptación de obras originales para algunos instrumentos sinfónicos, como la sonata en mi menor para violoncello del compositor Benedetto Marcello, *donne mie la fate a tanti* de la ópera *così fan tutte* para voz barítono del compositor W. A. Mozart, romance para trombón del compositor Axel Jorgensen, la sonata para fagot del compositor Paul Hindemith y el concierto en un movimiento para tuba del compositor Alexey Konstantinovich Lebedev.

También en este proyecto se incluirá un análisis armónico, melódico y de forma, de las obras como complemento para el montaje, el cual permitirá ampliar el concepto musical ayudando a tener una mejor aproximación al momento de ejecutar dicho repertorio. Así mismo se busca incentivar la práctica formal del saxofón barítono en el ámbito académico, específicamente al interior de la escuela de artes-música de la Universidad Industrial de Santander, debido a que el repertorio en su inmensa mayoría ha sido compuesto y/o adaptado para el saxofón alto principalmente.

De la misma manera se presentarán una serie de recomendaciones técnico-musicales y de interpretación, que permitirán a futuros estudiantes un acercamiento más amplio al trabajo de montaje y ejecución de las obras aquí tratadas.

* Proyecto de Grado

** Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes-Música, Director: Carlos Humberto Lozano

SUMMARY

Title: ADAPTATION OF UNIVERSAL ACADEMIC REPERTOIRE FOR BARITONE SAXOPHONE*

AUTHOR: GONZALEZ HERRERA, Diego Alfonso**

KEY WORDS: ADAPTATION, REPERTOIRE, SAXOPHONE, BARITONE,

DESCRIPTION

This project seeks to facilitate access by teachers and students to universal academic repertoire through the implementation of educational material based on an adaptation of original musical collections for some symphonic instruments such as sonate in E minor for violoncello of the composer Benedetto Marcello, the aria donne mie la fate a tanti from *cosí fan tutte* opera for baritone voice of the composer Wolfgang Amadeus Mozart, romance for trombone of the composer Axel Jorgensen, the sonate for basson of the composer Paul Hindemith and the concert in one movement for tuba of the composer Alexey Konstantinovich Lebedev.

Also, this project includes a harmonic, melodic, and form analysis of musical works in addition to the assembly, which will expand the musical concept to help get a better approximation at the moment of performing the repertoire. It also seeks to encourage the formal practice of baritone saxophone in the academic field; since the vast majority of repertoire has been composed and / or adapted primarily for the alto saxophone.

In the same way it presents a series of technical and interpretation recommendations that will enable future musical students a broader approach to the preparation and execution of the musical works presently discussed.

* Project of Degree

** University Industrial of Santander, Faculty of Sciences Humanity, School Arts – Music, Director: Carlos Humberto Lozano

INTRODUCCIÓN

Desde su creación hasta nuestros tiempos el saxofón ha desarrollado una carrera vertiginosa de popularidad, que lo ubica en los más altos pedestales de aceptación dentro de la gran familia de instrumentos musicales de viento. Dicha aceptación tiene que ver con la importante participación de este instrumento en múltiples formatos dentro de las distintas corrientes musicales del mundo, siendo el jazz la corriente musical en la que el saxofón ha tenido mayor reconocimiento, sin desconocer otras vertientes como la música popular latinoamericana, las bandas militares y su importante incursión en el mundo de la música erudita. Vale la pena recordar que existe una familia de saxofones, la cual va desde el saxofón sopranino, pasando por el soprano, alto, tenor, barítono, bajo, hasta llegar al saxofón contrabajo.

El saxofón barítono que es el tema central de este trabajo se ha caracterizado a través de la historia por su riqueza tímbrica y cumple una función en muchos casos como instrumento armónico.

Una de las principales razones del presente trabajo es precisamente mostrar al saxofón barítono en un plano estrictamente melódico elevándolo al rango de instrumento de concierto, dado que muchos compositores han dedicado parte de sus obras al saxofón alto principalmente desaprovechando la similitud que el saxofón barítono tiene con instrumentos sinfónicos como el violoncello y el fagot entre otros.

El aporte de material bibliográfico y pedagógico, con obras del repertorio universal adaptadas para el saxofón barítono, permite explorar nuevo repertorio de periodos como el barroco, en el cual el saxofón aun no existía y en el que la música se concibe desde otra perspectiva sonora, e interpretativa enriqueciendo así el aprendizaje de este instrumento.

A través de obras escritas originalmente para diferentes instrumentos musicales, el repertorio del saxofón se amplía por medio de la adaptación de cada una de ellas, siendo una herramienta para el proceso de aprendizaje y el estudio técnico del saxofón.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

- Ofrecer obras adaptadas como material bibliográfico y pedagógico para ejecutantes del saxofón, en especial para estudiantes del saxofón barítono.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Interpretar por medio de un recital adaptaciones del repertorio académico universal de instrumentos como el violoncello, tuba, fagot, trombón y voz barítono.
- Identificar por medio del análisis melódico y armónico de las adaptaciones, los aspectos técnicos del saxofón.
- Ofrecer material bibliográfico comprendido de obras del repertorio académico adaptadas para el saxofón barítono.

1. EL SAXOFÓN

1.1 ADOLPHE SAX

Imagen 1. Adolphe Sax.



Hijo de Charles-Joseph Sax, un fabricante de instrumentos musicales, quien enseñó su arte desde temprana edad a Antoine Joseph Sax, conocido como Adolphe Sax.

Nació en Dinant, Bélgica, el 6 de noviembre de 1814.

Estudió, el clarinete con Bender, director de música del regimiento de Guides, en Bruselas. Al familiarizarse con ese instrumento se percató de su imperfección, la cual quiso mejorar. A sus veinte años Sax crea el clarinete bajo.

“Mejóro el grupo de los clarinetes, al alargar la campana del clarinete soprano”¹, “Sax adiciona al instrumento una boquilla metálica que aumenta la brillantez del sonido y no está sujeta a cambios atmosféricos como la boquilla de madera”²

Trabajando sobre modificaciones para lograr una mayor calidad de sonido y resolver algunos de los problemas acústicos del clarinete, Sax construye lo que hoy se conoce como Saxofón en 1840.

“La verdad es que fue un cambio radical no solamente en la forma exterior, sino en el aspecto tímbrico, equilibrando el registro y mejorando la afinación, para lo cual fue necesaria una nueva disposición de los agujeros del instrumento.”³

¹ Berlioz, Héctor Artículo publicado el 12 de junio de 1842, en el Journal des Débats París.

² Berlioz, Héctor Artículo publicado el 12 de junio de 1842, en el Journal des Débats París.

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

En 1842 el joven fabricante llega a París con su saxofón, recibiendo una cálida acogida de parte de importantes personalidades, tales como Georges Kastner, autor de diversas obras pedagógicas y musicográficas; Savart, profesor en el colegio de Francia; Fétis, fundador de la Revue Musicale; Habeneck, que estrenó las sinfonías de Beethoven en París; Hector Berlioz y el general de Rumigny.

El entusiasmo de Berlioz por la sonoridad del nuevo instrumento quedó expresado en un trabajo que publicó en 1842 en el Journal des Debats y que señala: "es de tal naturaleza que no conozco ningún instrumento actualmente en uso que pueda compararsele. Es pleno, blando, vibrante, de enorme fuerza y susceptible de endulzar"⁴ y concluyó en estos términos: "Los compositores le deberán mucho al señor Sax, cuando sus instrumentos alcancen un uso general, que persevere; no le faltarán los estímulos de los amigos del arte"⁵.

Pero no sólo Berlioz tuvo frases elogiosas para el saxofón. Rossini, tras oírlo en 1844 expresó: "Nunca he escuchado nada tan bello"

Sax promovió el uso de válvulas rotativas, sorprendió y desagradó tanto a los constructores y los músicos que estaban acostumbrados al sistema de pistones. Sin embargo, se encontró con un poderoso partidario, el rey Luis Felipe y el General de Rumigny quién dio a Sax material de incalculable valor y su protección ampliada durante muchos años.

Tras constantes trabajos para perfeccionarlo, la familia de saxofones fue patentada en París, el 28 de junio de 1846. Demuestra que el timbre de su instrumento está determinado no por la naturaleza del material empleado, sino por las proporciones dadas a la columna de aire que se forma en su interior.

Inventó nuevos tipos de instrumentos: los Saxhornos (familia de seis miembros, patentada en 1843); los Saxotrompas (familia de siete miembros, patente de 1845); Saxofones (siete miembros, 1846), saxotubas (1849).

En 1852 realizó una transformación radical en los instrumentos de metal, dotándolos de la posibilidad de obtener un cromatismo perfecto con el uso de seis pistones, quedando siete tubos independientes, sistema que aplicó a los trombones, clarinetes, cornetas, trompetas y saxohornos.

Adolfo Sax fue nombrado, en 1854, "fabricante de instrumentos musicales de la Casa Militar del Emperador.

En 1867 amplió la flauta de Pan de una a cinco octavas gracias a un sistema de varas. Inventó un sistema de silbatos que sería utilizado después en las locomotoras durante casi un Siglo.

³ Kochnitzky, Leon. "Adolphe Sax and his saxophone" New York: Belgian Government Information Center, 1964. Slight page edge tanning, otherwise Very Good inside. 48 pages.

⁴ Berlioz, Héctor Artículo publicado el 12 de junio de 1842, en el Journal des Débats París.

⁵ Berlioz, Héctor Artículo publicado el 12 de junio de 1842, en el Journal des Débats París.

En 1862 Adolphe Sax inventó aparatos de alquitrán, de creosota u otras materias, para purificar e impregnar los vapores que estos materiales liberan en el aire de las salas de los hospitales, en las clases u otros establecimientos públicos.

En 1866 patenta un proyecto de sala de concierto de forma ovoide, proyecto en el que Richard Wagner se inspiraría para la construcción de su teatro en Bayreuth.

Finalmente, en 1881, queriendo mejorar la acústica en las grandes salas de espectáculos con aforo para varios miles, Adolphe Sax imagina un reflector vocal de parábolas más o menos abiertas según la necesidad en cada momento, dispuestas detrás del cantante, de manera que éste se situé en el foco, e integradas en el decorado de forma que no distraiga la atención de los espectadores.

Adolphe Sax no dejó jamás de estudiar, inventar y perfeccionar.

Murió en París, el 7 de Febrero de 1894.

1.2 HISTORIA DEL SAXOFÓN

Al contrario de casi todos los demás instrumentos musicales, el saxofón no tiene antecesores. Apareció tal cual a mediados del siglo XIX, cuando el progreso en la fabricación de instrumentos se apoyaba en la afinación, la facilidad de emisión, la simplificación de las digitaciones y la extensión, sin cambiar en absoluto las digitaciones del cuerpo ni el principio de emisión.

"Mejor que cualquier otro instrumento, el saxofón es susceptible de modificar su sonido a fin de poder dar las cualidades que convengan o de poder conservar una igualdad perfecta en toda su extensión. Lo he fabricado -añade el inventor- de cobre y en forma de cono parabólico. El saxofón tiene por embocadura una boquilla de caña simple. La digitación es como la de la flauta y la del clarinete. Por otra parte, se le pueden aplicar todas las digitaciones posibles"⁶

La gran acogida de este nuevo instrumento, entre los compositores de la época dió paso a la creación de repertorio para saxofón. En 1844 Héctor Berlioz, escribió la primera obra conocida para saxofón: el sexteto "Canto Sagrado", estrenada el 3 de febrero del mismo año en la sala Hertz, bajo la dirección del propio Berlioz y con Adolfo Sax interpretando la parte de saxofón.

El saxofón comenzó a aparecer en composiciones sinfónicas y operísticas, y fue en 1845 que se incorporó a las Bandas Militares.

Un papel esencial en la creación de un repertorio para saxofón a comienzos del siglo XX corresponde a Elise Hall, nacida en Francia en 1853 y casada con un eminente médico norteamericano. Por razones de enfermedad, (tenía una deficiencia auditiva y fue aconsejada por los médicos a estudiar un instrumento de viento) comenzó a estudiar saxofón a los 47 años, dedicando su vida a desarrollar el Club Orquestal de Boston y a difundir el instrumento que amaba.

⁶ Kochnitzky, Leon. "Adolphe Sax and his saxophone" New York: Belgian Government Information Center, 1964. Slight page edge tanning, otherwise Very Good inside. 48 pages.

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

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

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

Contrariamente a lo que muchos piensan, fue primero con la música sinfónica y las bandas militares o civiles que el instrumento se dio a conocer en los Estados Unidos. De las bandas fueron derivándose pequeñas agrupaciones que tocaban temas populares y ragtimes.

El hecho de que el saxofón era novedad y no difícil de aprender a un nivel elemental de ejecución, influyó en su creciente aceptación popular. Las compañías de fabricantes Conn y Buescher lanzaban anuncios tan sorprendentes como: "Si usted puede silbar una tonada, usted puede tocar saxofón", "Entretena a sus amigos. Toque profesionalmente todo o una parte".⁷

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

Hacia 1940, sin embargo, hubo un cierto decrecimiento en el empleo del saxofón en la música sinfónica y operística, paralelamente al declive de la popularidad del jazz.

En Europa dos virtuosos fueron los encargados de confirmar el saxofón clásico: Marcel Mule considerado el fundador de la escuela clásica del saxofón y Sigurd Rascher, compositor e intérprete, que aportó decenas de obras para el instrumento.

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

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

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

⁷ Gee, Harry R.: Saxophone Soloists and Their Music 1844-1885. An Annotated Bibliography. Indiana University Press.(Indiana. 1986. 300 pág)

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

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

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

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

Es así como se demuestra que sólo a partir del virtuosismo interpretativo, el saxofón logró un rango solístico que ha permitido que de unas 900 obras escritas antes de 1942, en 1985 existieran 4500 obras originales, 2000 obras sinfónicas con uno o más saxofones y más de 3500 transcripciones. En la actualidad existen más de 3000 compositores vivos que han escrito sobre 5000 obras originales para saxofón. Entre ellos: Luciano Berio y Karlheinz Stockhausen, por sólo citar algunos.

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

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

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

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

En América Latina, el saxofón se ha ido desarrollando con bastante retraso con relación a Europa y Estados Unidos, pero en algunos países se nota el incremento de obras para el instrumento, como Argentina, donde se han catalogado 140 obras originales para distintos formatos⁸ y Cuba, donde se han catalogado 67 obras originales⁹.

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

1.3 FAMILIA DEL SAXOFÓN

El saxofón fue originalmente dividido en dos familias, cada una de siete instrumentos. La familia orquestal consistía en instrumentos afinados en C (Do) y F (Fa), y la familia de banda militar en Eb (Mi bemol) y Bb (Si bemol). Cada familia constaba de un sopranino, un soprano, un alto, un tenor, un barítono, un bajo y un contrabajo, aunque algunos de éstos nunca fueron fabricados. Adolphe Sax también proyectó un subcontrabajo, pero nunca llegó a realizarlo.

Actualmente los saxofones en C (Do) y F (Fa) ya no son fabricados, a diferencia de los saxofones en Eb (Mi bemol) y Bb (Si bemol) que continúan vigentes, considerándose así como una sola familia.

Los integrantes de esta familia son:

1.3.1 SAXOFÓN SOPRANINO

Este instrumento está afinado en Eb (Mi bemol), como el saxo alto, pero suena una octava más aguda. Carece de tudel y por lo tanto la boquilla se incrusta directamente en el cuerpo del instrumento.

⁸ Revista Eldorado No 3. Las cañas en América Latina. Otoño de 1999 pág 40-42

⁹ Revista Eldorado No 4. Las cañas en América Latina. Primavera de 1999 pág 40-44

Imagen 2. Saxofón sopranino



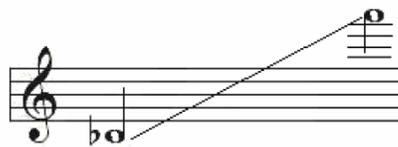
Figura 1. A, registro escrito en el saxofón sopranino; B, registro en sonido real.

A.



Registro Escrito

B.



Sonido Real

Fuente. www.wikipedia.org (05/07/2011)

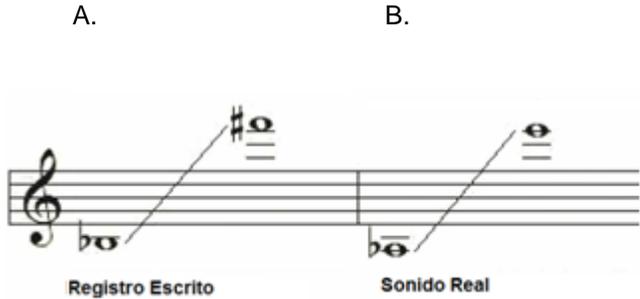
1.3.2 SAXOFÓN SOPRANO

El registro del saxofón soprano es una octava más alta que el saxofón tenor. Está afinado en Bb (Si bemol), por lo tanto suena una segunda mayor debajo de lo escrito.

Imagen 3. Saxofón soprano.



Figura 2. A, registro escrito en el saxofón soprano; B, registro en sonido real.



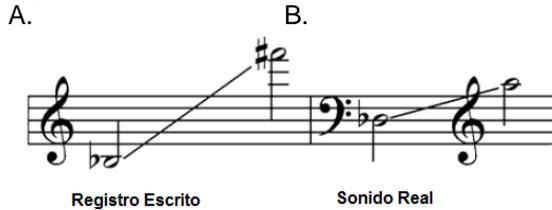
1.3.3 SAXOFÓN CONTRALTO O ALTO

Imagen 4. Saxofón alto.



Esta afinado en Eb (Mi bemol), Es el más utilizado de la familia de saxofones, tanto en las bandas sinfónicas, como en el blues o en el jazz, ya que su sonido ha sido muy bien aceptado por instrumentistas y compositores de distintos géneros musicales.

Figura 3. Registro escrito en el saxofón alto; B, registro en sonido real.



Fuente. www.wikipedia.org (05/07/2011)

1.3.4 SAXOFÓN TENOR

Esta afinado en Bb (Si bemol), al igual que el saxo soprano, y suena una octava abajo del saxofón soprano. El saxofón tenor nunca fue tenido en cuenta por los músicos de jazz hasta que un músico, que dominaba todas las técnicas del instrumento, lo introduciría de una manera definitiva. Su nombre era Coleman Hawkins.

Imagen 5: Saxofón Tenor



Figura 4. A, registro escrito en el saxofón tenor; B, registro en sonido real.

A. B.



Registro Escrito Sonido Real

Fuente. www.wikipedia.org (05/07/2011)

1.3.5 SAXOFÓN BARÍTONO

Imagen 6. Saxofón barítono



Es el saxofón con el registro más grave entre los saxofones más comunes, esta afinado en Eb (Mi bemol), y es una octava más grave que el saxofón alto. El uso más habitual de este instrumento es en las bandas militares y civiles, y en el jazz, donde ha tenido cultores que han sabido utilizarlo como vehículo de sus improvisaciones.

Figura 5. A, registro escrito en el saxofón barítono; B, registro en sonido real.

A. B.



Registro Escrito Sonido Real

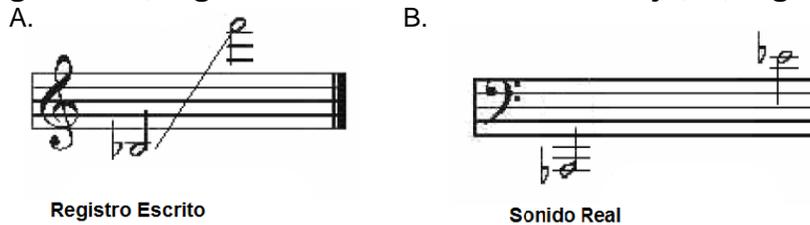
1.3.6 SAXOFÓN BAJO

Está afinado en Bb (Si bemol), su sonido es de una octava debajo del saxofón tenor. En la actualidad el saxofón bajo no tiene una gran acogida, se usa ocasionalmente.

Imagen 7. Saxofón bajo.



Figura 6. A, registro escrito en el saxofón bajo; B, registro en sonido real.



Fuente. www.wikipedia.org (05/07/2011)

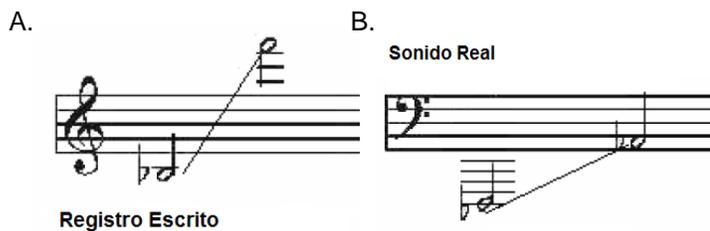
1.3.7 SAXOFÓN CONTRABAJO

Está afinado en Bb (Si bemol), su sonido es de una octava más abajo del saxofón barítono. Actualmente este instrumento está en desuso.

Imagen 8. Saxofón contrabajo



Figura 7. A, registro escrito en el saxofón contrabajo; B, registro en sonido real.



Fuente. www.wikipedia.com (05/07/2011)

1.4 DESCRIPCIÓN Y PARTES DEL INSTRUMENTO.

El saxofón está compuesto por un tubo delgado, comúnmente fabricado en latón, que se ensancha en su extremo para formar un pabellón o mejor conocido como campana. A lo largo del tubo existen entre 20 y 23 agujeros de tono de distintos tamaños, incluyendo dos agujeros muy pequeños de octava para ayudar a la interpretación del registro superior. Estos agujeros están cubiertos por almohadillas llamadas zapatillas, que presionan los agujeros para producir un sello hermético.

En reposo, algunos agujeros están abiertos y otros están cerrados por las almohadillas, que se controlan mediante varias llaves con los dedos de ambas manos, mientras que el pulgar derecho se sitúa debajo de un soporte que ayuda a mantener el saxofón equilibrado. En los instrumentos más grandes, la llave requerida para interpretar las notas más bajas (que habitualmente se tocan con los meñiques de ambas manos) es bastante grande, por lo que se introduce un conjunto de llaves adicional para permitir interpretar dichas notas con los pulgares.

El cuerpo cónico del saxofón le otorga propiedades más similares a las del oboe que a las del clarinete. El diseño más simple del saxofón es un tubo recto troncocónico, este diseño recto es muy común en los saxofones soprano y soprano. Sin embargo, como los instrumentos con notas graves serían inaceptablemente largos si fueran totalmente rectos, por motivos ergonómicos los instrumentos más grandes, por lo general, incorporan un recodo en forma de U en el tercer agujero de tono más grave o ligeramente encima de él. Como esto causaría que la campana del instrumento señalara casi directamente hacia arriba, el final del instrumento es o biselado o inclinado ligeramente hacia adelante. Este recodo se ha convertido en un rasgo icónico de la familia del saxofón, hasta el punto de que el saxofón soprano, e incluso el soprano, a veces están fabricados en el estilo curvo aun cuando no sea estrictamente necesario. Lo más común es que los saxofones: alto y tenor incorporen un recodo curvo encima del agujero de tono más alto, pero debajo de la llave de octava superior, inclinando la boquilla formando un ángulo recto. El barítono, el bajo y el contrabajo amplían la longitud del calibre principalmente por el plegado doble de esta sección.

1.4.1 LA BOQUILLA.

El saxofón usa una boquilla con una sola caña similar a la del clarinete, aunque es mayor la del saxofón y posee una cámara interior hueca redonda o cuadrada, es más amplia que la del clarinete. La boquilla del saxofón también carece de la cubierta de corcho que tiene la boquilla del clarinete porque el tudel del saxofón se inserta directamente en la boquilla mientras que la del clarinete es insertada en la parte superior instrumento.

Imagen 9. Boquilla plástica para saxofón.



Las boquillas están fabricadas en una amplia variedad de materiales, las hay tanto metálicas como no metálicas. Las boquillas no metálicas son normalmente de ebonita, de plástico o de caucho duro, a veces de madera, y raras veces de cristal, de porcelana e incluso hueso. A las boquillas de metal algunos le atribuyen un sonido distintivo, descrito a menudo como "más brillante" que las no metálicas.

Imagen 10. Boquilla metálica para saxofón.



Las boquillas con una cámara cóncava son las más cercanas al diseño original de Adolphe Sax y funcionan muy bien en la interpretación clásica, ya que producen un sonido más suave o menos desgarrador. Por el contrario, en el jazz y la música popular los saxofonistas tocan a menudo con cañas normalmente de poca dureza o blandas y con boquillas abiertas. Los diseños de las boquillas varían según la necesidad del intérprete las hay abiertas o cerradas, es decir, están adecuadas de manera que el baffle, o "techo", de la misma esté más cercano a la caña. Por esa razón se crea un flujo de aire más rápido. Esto produce un sonido más claro que acorta fácilmente las distancias existentes en una big band o entre instrumentos amplificadas. Aunque las aberturas grandes, y el sonido resultante, están comúnmente asociadas con las boquillas metálicas, cualquier boquilla puede tener una. De esta manera se permite una mayor flexibilidad en la afinación, dando cabida a efectos como el bending, común en el jazz y el rock. Los intérpretes clásicos por lo general suelen optar por cañas más duras y por una boquilla con una abertura estrecha y una cámara más baja, produciendo un sonido más oscuro y estable.

1.4.2 LA CAÑA O LENGÜETA.

Al igual que los clarinetes, los saxofones usan una única caña o lengüeta. Sin embargo, éstas son generalmente más anchas y más cortas que las del clarinete. Habitualmente, las lengüetas están fabricadas con caña común, pero desde el siglo XX también se han fabricado cañas de fibra de vidrio. Estas cañas son más duraderas pero generalmente se considera que tienen una menor calidad tonal. El tamaño de la caña también depende del tipo de saxofón (soprano, alto, tenor, barítono, bajo, contrabajo etc.) al que está destinada.

Las cañas distribuidas comercialmente dependen de una gran serie de marcas, estilos y durezas. Cada saxofonista experimenta con cañas de dureza y material diferente para encontrar la adecuada a su boquilla, embocadura y estilo de interpretación. La dureza se mide habitualmente usando una escala numérica que va del 1 al 4 (con grados intermedios), siendo la 4 la más dura y 1 la más blanda (excepto en el saxofón barítono cuya numeración llega al 5). Normalmente a los principiantes se les recomienda la central; ésta es la caña de 2 1/2.

1.4.3 LA ABRAZADERA.

Imagen 12. Abrazadera del saxofón.



La abrazadera es la pieza que permite que la caña se fije firmemente debajo de la boquilla. La abrazadera hoy por hoy ha tomado un papel importante en la emisión del sonido, ya que dependiendo del material de ésta el sonido varía. Las abrazaderas se fabrican en distintos materiales como plástico, cuero, metal, incluso en plata, oro y platino, estas abrazaderas poseen un tornillo para graduar la fuerza de agarre de la caña a la boquilla; otros instrumentistas prefieren las abrazaderas artesanales utilizando un simple cordón de hilo, lana, etc.

El tamaño de la abrazadera depende del tipo de boquilla y saxofón (soprano, alto, tenor, barítono, etc.) para la cual fue diseñada.

1.4.4 EL CUELLO O TUDEL.

Imagen 13. Tudel del saxofón



Es denominado conductor y modulador, puesto que el sonido producido por la boquilla pasa por éste y lo pre-amplifica, para luego pasar por el cuerpo del saxofón con características diferentes a las de la sola boquilla.

Cabe resaltar que el cuello o tudel posee un pequeño orificio cerca al corcho que tiene en su extremo más estrecho, este agujero está tapado por una pequeña llave que trabaja cuando el tudel

esta ensamblado al cuerpo, permitiendo así una fuga mínima de sonido, haciendo que la frecuencia del sonido aumente al doble generando un sonido de una octava arriba; éste mecanismo es llamado llave de octava. La forma y tamaño del tudel varía dependiendo del saxofón que se esté interpretando.

1.4.5 EL CUERPO.

El cuerpo es la pieza más grande del saxofón y es donde se ubican los 20 o 23 agujeros de tono, cubiertos herméticamente por tapas con almohadillas (zapatillas). Como se mencionó anteriormente, el cuerpo funciona como amplificador del sonido que genera la boquilla y conduce el cuello, es preciso decir que es el área de trabajo del instrumentista, puesto que es allí donde produce su registro sonoro.

El cuerpo tiene dos grupos de accionadores, las tapas directas y las llaves; las tapas directas son aquellas que en estado de reposo permanecen abiertas y la yema de los dedos se ubican directamente sobre la tapa; y las llaves (con excepción de la llave de C (do) primera octava, B (si) pequeño, Bb (si bemol) pequeño y en el caso del saxo barítono A (la) pequeño) son aquellas que en estado de reposo permanecen cerradas sobre los agujeros y son abiertas por las falanges de los dedos índice y medio.

Se puede decir que el cuerpo del saxofón, es la unión de tres piezas unidas permanentemente para formar una sola pieza; estas son fáciles de identificar: el cono acústico es la parte recta donde está la mayoría de las tapas y llaves, el codo, que es la parte en forma de U en la parte inferior y que une el cono acústico con la campana, y la campana o pabellón donde se generan las notas más graves del saxofón.

1.5 EL SAXOFÓN BARÍTONO Y SU HISTORIA.

Es el saxofón con el registro más grave entre los saxofones más comunes (soprano, alto, tenor, barítono), esta afinado en Eb (Mi bemol) y es una octava más grave que el saxofón alto. Se trata de un instrumento de lengüeta simple, de latón y tiene un tubo cónico. A pesar de su registro bajo, su música está escrita en clave de G (sol) en lugar de clave de F (fa). Existen saxofones más graves que el barítono como el saxofón bajo y el saxofón contrabajo (e incluso remotos subcontrabajos).

Adolfo Sax expone el instrumento en Bruselas a principios de 1842. En 1846 fue capaz de obtener las patentes de 14 saxofones, como el barítono.

“El saxofón (Le saxo), nombre de su inventor es un instrumento con diecinueve llaves, cuya forma es similar a la del oficleido. Su portavoz, a diferencia de la mayoría de los instrumentos de bronce, es similar a la boquilla del clarinete bajo. Así, el saxofón se convierte en la cabeza de un nuevo grupo, el de los instrumentos de viento con lengüeta, su digitación es similar a la de la flauta o a la segunda parte del clarinete. Su sonido es pleno, blando, vibrante, de enorme fuerza y susceptible de endulzar. En lo que a mí respecta, me resulta muy superior en precisión de los tonos más bajos del oficleido, así como en la solidez del sonido. Pero el carácter de sonido, es absolutamente nuevo, y no se parece a ninguno de los timbres escuchado hasta ahora en nuestras orquestas con

la única excepción de los clarinetes bajos en Eb (Mi bemol) y F (fa). Debido a su caña, se puede aumentar o disminuir la intensidad de su sonido.”¹⁰

“La descripción dada por Berlioz es la del saxofón barítono, que él llamaba le Saxophon (en lugar de, le saxophone). Parece probable que el nuevo grupo de instrumentos que mencionó no fueron terminados en la primavera de 1842. Es posible que Sax construyera el saxofón alto, tenor y soprano posteriormente, en respuesta a la observación hecha por Berlioz.”¹¹

En concreto, alargó las campanas y amplió la tesitura del saxo de G (sol) y Fa (fa) sostenido por medio de una llave de octava cuarto. En respuesta a su creciente popularidad, Gus Buesher fue la primera persona en los Estados Unidos en construir un saxofón en 1885.

En los próximos años, el barítono sufrió más cambios en el diseño, tales como la adición de la llave de trino C (do) de la mano derecha y la invención de la llave de octava.

Muy poca música fue escrita para saxofón barítono como instrumento solista, así que desde su creación, logró ocupar un lugar privilegiado en las bandas militares y, en el último tercio del siglo XIX, fue incorporado a la orquesta sinfónica.

Sin embargo, no son éstos los ámbitos musicales en los que más se destacó. Hablar del saxofón es hablar del jazz. Al principio fue ignorado por los músicos de ragtime, estilo pianístico que combinaba la música europea de baile con la técnica del banjo, y pasó desapercibido en New Orleans, sede del jazz, hasta que en 1920 fue adoptado por las bandas de jazz y las orquestas de baile. El saxofón dejó de ser un instrumento minoritario para convertirse en un fenómeno de masas.

Harry Carney fue uno de los pilares de la orquesta de D. Ellington. Justamente considerado como el padre de todos los barítonos, despertó un gran número de vocaciones. Desde 1927, comenzó un trabajo exploratorio sobre este instrumento y lo logra con elegancia y refinamiento. Más o menos al mismo tiempo y en su legado, Jack Washington toca el saxo barítono de la orquesta Count Basie, con gran éxito.

Al inicio de los años 40, Serge Chaloff se convierte en un gran solista con ideas muy innovadoras y un sonido único. Leo Parker también toca, poseía un gran sonido. Cecil Payne comenzó su carrera en 1945, con un sonido cálido y una gran facilidad, toca con Charlie Parker, Dixie Gillespie y R. Weston. El más impresionante de todos es, probablemente, Pepper Adams, cuyo magnífico sonido, grueso y fuerte, funcionó de maravilla en todos los contextos, de Coltrane a través de Monk y Mingus Niehaus L.

En los años 50, Gerry Mulligan permanece en la memoria colectiva del gran barítono de la historia del jazz, era un prolífico compositor y arreglista sutil, contribuyó a potenciar el saxo barítono. Bob Gordon, lamentablemente murió en 1955 a los 27 años, podría haberse convertido en el más importante de su generación: su sonido nítido y claro, tocando con aparente facilidad, una música lógica, seductora y balanceo irresistible. En el mismo período, Botas Mussuli y Gonsalves Virgilio

¹⁰ Berlioz, Hécctor Artículo publicado el 12 de junio de 1842, en el Journal des Débats París

¹¹ Kochnitzky, Leon. “Adolphe Sax and his saxophone”, New York: Belgian Government Information Center, 1964. Slight page edge tanning, otherwise Very Good inside. 48 pages

eran músicos menos conocidos pero muy interesantes. En un estilo muy intelectual, Gil Melle es un músico interesante e innovador. Jimmy Giuffre, antes de centrarse en el clarinete, fue un excelente baritonista y Jack Nimitz era un buen solista que tocaba con "Supersax". Mejor conocido en el tenor, Bill Perkins interpreta el barítono suave y con lirismo.

En un estilo completamente diferente, Hamiet Bluiett alguna vez fue considerado como "el nuevo mesías del saxofón barítono". Un perfecto dominio del instrumento que le permitió superar los límites y algunos de sus solos son un verdadero catálogo de los sonidos posibles. Pat Patrick y Charles Davis han tocado con frecuencia junto a Sun Ra y son músicos admirables, a gusto en todos los registros. Sahib Shihab conocido intérprete en la flauta, saxofón alto y barítono, siendo un improvisador de gran interés.

En la nueva generación de Ronnie Cuber es más interesante, servido por una técnica notable, una gran cantidad de ideas y de gran musicalidad. En las mismas esferas, Nick Brignola, quien murió en 2002, tenía una velocidad impresionante. De acuerdo con P. Adams, Gary Smulyan es un músico de seguir de cerca. Un poco menos conocidos pero igualmente cautivantes, Glenn Wilson interpreta el barítono con la ligereza y la velocidad de un tenor. DiBlasio Denis es un intérprete cada vez más importante, como Dale Fielder y Strayer Kerry. Roger Rosenberg servido por una técnica muy buena, ha desempeñado, entre otros, con la "Big Band de Bob Mintzer" y la "Orquesta Manhattan Jazz". Jim Hartog tocó en el " 29th Street Saxophone Quartet " y es un modelo de estabilidad. Howard Johnson también conocido en la tuba, tocó igual de magnífico el saxo barítono y James Carter interpreta con facilidad todo tipo de saxofones. Claire Daly es una de las pocas mujeres que interpreta el saxofón barítono. Charles Evans pone su bello sonido al servicio del jazz experimental y catalogando al saxofón barítono como "El rey de todos los instrumentos".

Tres conjuntos originales reunieron a varios saxofonistas barítonos: la "Banda Saxofón barítono", bajo la dirección de Ronnie Cuber, la "Cumbre de Saxofón barítono", con Jack Nimitz y la "Nación barítono" de Hamiet Bluiett. Todos estos músicos provienen de la tierra donde nació el jazz: los Estados Unidos.

En todo el mundo otras voces son importantes. Lars Gullin, figura importante en el jazz de los años 50 en Suecia era un barítono excepcional, y su hijo Peter Gullin tomó el mismo instrumento que su padre con el mismo entusiasmo. John Pal Inderberg y Paroni Paakkunainen también vienen de los países nórdicos y los dos tienen una personalidad real. En Inglaterra, George Haslam toca en dúo (con M. Waldrom) y John Surman ha desarrollado un concepto muy personal en un estilo minimalista e impresionista. Alan Barnes, quien también desempeña el Alto, es particularmente interesante cuando interpreta el barítono. Ronnie Ross, un excelente músico de jazz ha hecho un gran solo en "Walk on the Wild Side" de L. Reed. Nacido en Gran Bretaña, pero siguiendo su carrera en los EE.UU., Joe Temperley toca con un estilo influenciado por H. Carney. El holandés Ton van de Geijn demuestra un dominio maravilloso. El alemán Thomas Zoller ha trabajado sobre todo con L. Konitz. En Italia, el excelente Bruno Marini a menudo se casa con su voz de barítono con el sonido de un órgano Hammond, y en España, hay Chamorro Joan Joan, que también toca el saxofón. El francés Michel De Villers fue en los años 50, el gran especialista de la voz de barítono de su país. En la actualidad el legado parece asegurado, entre otros, Xavier Richardeau que, con una muy buena técnica y un sonido hermoso, es uno de los músicos más entrañables. Eric Seva

es un solista y un buen compositor original. Francis Corneloup se convirtió en un músico importante de la escena francesa y europea.

En Bélgica también tuvo lugar el nacimiento de Jean Pierre Gebler figura emblemática del jazz belga en general y en particular la de barítono. Con un legado determinado indiferencia de Lester Young, que tocó con D. Gordon, J. Pelzer, Baker C, G. Mulligan y muchos otros. Johan Vandendrissche tiene un sonido excelente y una excelente técnica con la que habita en diferentes estilos. Bo Van der Werf toca una música compleja con una hermosa arquitectura interpreta de una manera muy personal. Se destacaron otros saxofonistas como Jay Cameron, Tyler Charles, Mauro Turk, Melvin Gil, Houston Tate, Eddie de Verteuil, Fred Pirtle, Simon Maurice, Dover Johnny, Bouyaca Willi.

En España está Valentín Álvarez, un versátil saxofonista improvisador presente en multitud de formaciones y grabaciones de primera línea desde hace más de tres décadas.

2. OBRAS ADAPTADAS

2.1 SONATA EN MI MENOR DE BENEDETTO MARCELLO

2.1.1 Biografía del compositor BENEDETTO MARCELLO

Imagen 14. Benedetto Marcello



En la noble familia veneciana de los Marcello, que aseguraba ser descendiente de una rama de la antigua Roma, la Gens Claudia Marcella, la educación artística constituía una tradición. Benedetto (1686 – 1739) y sus hermanos Alessandro y Girolamo, cultivaron la música y la poesía al igual que su padre, Agostini, que era un buen violinista, y que su madre, Paolina Cappello, que además pintaba.

Según Giammaria Mazzucchelli, amigo y biógrafo de Benedetto Marcello, la educación era más bien rígida, Agostini exigían que los hijos compusieran ocho o diez versos cada mañana y cada noche, y tenía la costumbre de no concederles ningún permiso, si la petición no era formulada mediante versos. Sin embargo, cuando Benedetto descubrió su vocación por la música, dedicándole tres años de estudio intensísimos, entre los diecisiete y los veinte años de edad, Agostini se opuso hasta tal extremo que le llegaba a quitar el papel pautado, naturalmente el joven músico no respetó la prohibición paterna y se fabricó manualmente su propio papel pautado sobre papel en blanco.

En la familia Marcello, las artes se consideraban un ornamento, no una profesión. Por esto Benedetto quedó siempre oficialmente como un aficionado, ya que no obtenía ganancias de sus composiciones, a pesar de que sus conocimientos musicales eran iguales o incluso superiores a los de cualquier profesional.

Marcello emprendió la carrera administrativa, como era obligado para un personaje de su rango; realizó algunos viajes y, tras la muerte del padre, acaecida en 1707, practicó la abogacía durante algún tiempo; a los veinticinco años entro en la magistratura veneciana y, en 1716, fue cooptado en el Supremo Consiglio dei Quaranta, donde permaneció en el cargo durante catorce años.

En este periodo compuso la mayor parte de sus obras musicales de géneros diversos: serenatas (serenata de cantarsi per uso di scena y Arianna), Oratorios (Giudutta y Gioaz), Sonatas para flautas y para clavicémbalo, conciertos y composiciones polifónicas, pero, sobre todo, L'Estro poético armónico, en el que aparecen entonados a una o más voces con acompañamiento de instrumentos, los primeros cincuenta salmos de David, según la tradición italiana de Giovanni Ascanio Giustiniani, amigo suyo y literato. Los ocho volúmenes que constituyen L'Estro poético armónico, aparecieron entre 1724 y 1727.

El historiador del siglo XIX Francesco Caffim, que escribió en 1830 una biografía de Marcello, afirmó que el músico había ido "tras los indicios de cuantas tonadas antiguas de salmos originales pudo obtener de los hebreos contemporáneos suyos, que estos afirmaban saber de boca de sus mayores, y que, según aseguraban habían sido usados en el templo de Jerusalén". Indudablemente su intención era no únicamente reproducir la tonada original sino sobre todo ofrecer un modelo de interpretación del texto en forma de un recitativo, intensamente dramático, que había sido utilizada en el siglo precedente y que, en la Venecia del Settecento, fascinada por el teatro musical, había sido olvidada totalmente.

Benedetto Marcello también escribió versos, ya sea de carácter amoroso (con el nombre de Driante Sarceo, asumido según los convencionalismos de la Accademia dell' Arcadia) o ya sea de carácter espiritual como, por ejemplo, la colección de sonetti a Dio (1731).

En 1725 fue acogido en Roma en la "Accademia dell' Arcadia" y, aquel mismo año su "Serenata de cantarsi per uso i scena" se representó en Viena, con ocasión del cumpleaños del emperador Carlos VI.

En 1728 se casó con una mujer del pueblo, Rosanna Scalfi, y mantuvo en secreto el matrimonio para no contravenir la costumbre que prohibía semejantes uniones. Por aquel entonces, le ocurrió un incidente destinado a cambiar profundamente su vida: mientras se encontraba en la iglesia de los Santi Apostoli, la losa de un sepulcro cedió y el cayó hasta media pierna en la tumba. El compositor consideró este suceso, como una premonición de la providencia, que lo advertía de su próxima muerte y lo llamaba a la fé. Desde ese momento, se volvió aun timorato, parece ser que se abstuvo de componer música, y que fue presa de auténticas crisis de misticismo; en compensación, se dedicó a escribir un amplio poema acerca de la redención.

En 1730 fue nombrado abastecedor de Venecia, en la ciudad istriana de Pola, donde permaneció en el cargo durante siete años. Destinados como Camarlengo en Brescia, murió en esta ciudad de tuberculosis, el 24 de Julio de 1739, a los cincuenta y tres años.

2.1.2 Análisis de la Sonata en Mi menor.

La obra Sonata en mi menor de Benedetto Marcello, es una obra compuesta por cuatro movimientos:

1. Adagio en Mi menor y en 4/4, con 16 compases.
2. Allegretto en Mi menor y en 3/4, con 84 compases.
3. Largo en Sol mayor y en 3/8, con 22 compases.
4. Allegro en Mi menor y en 4 /4, con 32 compases.

Esta obra es una sonata pre clásica, dando origen a la futura estructura de la sonata clásica, que se caracteriza por tener en la primera parte una introducción (opcional), necesariamente dos temas contrastantes en diferentes tonalidades, es decir un tema A y un tema B, posteriormente aparece el segmento de unión o puente para dar paso al desarrollo, luego aparece la re-exposición en la cual se incluye el tema A y el Tema B (en la tónica) y la coda. En resumen la forma sonata está formada por tres partes: Exposición, desarrollo y re exposición ABA.

Comparando esta obra a la estructura de la sonata clásica, podemos decir que el primer movimiento Adagio y el segundo movimiento Allegretto, están unidos por la misma tonalidad Em (Mi menor), dando un carácter de introducción que formaría el primer movimiento de la sonata clásica. El tercer movimiento Largo en G (Sol mayor), con una tonalidad contrastante, formaría el segundo movimiento de la sonata clásica y por último la re exposición del tema principal. Cabe resaltar que a pesar de tener el futuro ciclo de la sonata clásica, ninguno de sus movimientos tiene forma sonata.

Se puede observar fácilmente en el siguiente cuadro comparativo:

Tabla 1. Cuadro comparativo. Sonata pre- clásica y sonata clásica.

	I movimiento	II movimiento	III movimiento	IV movimiento
Sonata Pre Clásica	Adagio	Allegretto	Largo	Allegro
	Em	Em	G	Em
Sonata Clásica	Introducción	I movimiento	II movimiento	III movimiento

Fuente: Autor.

2.1.3. Primer movimiento Adagio.

Tabla 2. Análisis del primer movimiento (Adagio), sonata en E menor. Benedetto Marcello.

Macroestructura	A (periodo)	
Microestructura	a	a1
Compases	4	12
Tonalidad	Em- G	Em- C- D- Am- G- Em

Fuente: Autor.

El Primer movimiento inicia con el motivo principal, ubicado en el primer compás (**Figura 8**), en un tempo lento con la dinámica en piano, el movimiento melódico de terceras, segundas y quintas, sugieren tocar el pasaje con una sensación de tranquilidad, exponiendo la escala de Em (Mi menor) con un acompañamiento triádico en el piano. Durante los primeros ocho compases, el movimiento se mantiene lento, puesto que las dinámicas no varían de un piano (*p*) a un pianísimo (*pp*), convirtiendo este pasaje en un verdadero reto de expresividad, el sonido suave sostenido es de gran dificultad, por el material del que está hecho el saxofón a comparación con el violoncello.

Figura 8. Motivo principal. Adagio, sonata en Em de Benedetto Marcello



Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

Este primer movimiento es de forma primaria, dividiendo el tema principal A, en dos semiperiodos (a y a1). En el compás cuatro, termina el semiperiodo (a), con una cadencia imperfecta sobre la dominante que termina en la tónica sobre el último tiempo, dejando inconcluso la exposición del tema (**Ver figura 9**).

Figura 9. Cadencia imperfecta, Adagio, sonata en Em de Benedetto Marcello.



Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

El semiperiodo a1, inicia en el compás cinco, empleando secuencias en los compases cinco y seis, (**Ver figura 10**). El desarrollo del semiperiodo se origina en el compás nueve, por medio de movimientos más vivos a través de la utilización de semicorcheas, contando con un plan tonal totalmente inestable.

Figura 10. Secuencia de los compases 5 y 6. Adagio, Sonata en Em de Benedetto Marcello.



Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

El desarrollo melódico alcanza su clímax casi en la parte final del movimiento, en el compás trece, a pesar de no ser la nota más aguda del movimiento, tiene un valor rítmico largo, prolongada por un calderón y por un cambio de dinámica de *pp* que inicia en el compás 10 creciendo a un *f*, que indica el cambio de carácter interpretativo en esta sección, antecedida por las notas pedales sobre la dominante marcadas en el piano se crea una tensión al llegar a este compás donde el pasaje se desarrolla hacia abajo para descansar sobre otro calderón. (Ver figura 11).

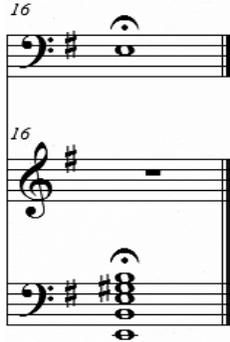
Figura 11. Clímax. Adagio, Sonata en Em de Benedeto Marcello.



Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

A pesar de estar en Em (Mi menor), finaliza sobre un acorde de E (Mi mayor), no se considera como modulación puesto que es conocido como tercera de picardía, la cual hace referencia al uso de un acorde de tónica en el cual se le aumenta la tercera de la triada menor, en este caso G# (Sol sostenido) como una manera de resolver el movimiento. (Ver figura 12).

Figura 12. Tercera de picardía. Adagio, Sonata en Em de Benedetto Marcello.



Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

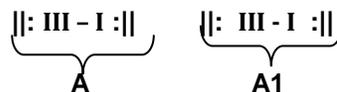
2.1.4. Segundo movimiento Allegretto.

Tabla 3. Análisis del segundo movimiento (allegretto), sonata en E menor, Benedetto Marcello.

Macroestructura	A		A1	
Microestructura	a	a1	a2	a3
Compases	17	17	25	25
Tonalidades	Em- G	Em- G	G- Am- G- Em	G- Am- G- Em- A- Em

Fuente. Autor.

El segundo movimiento es de Forma Binaria Antigua que consiste en un tema principal A, que se repite posteriormente con variaciones y en otra tonalidad, adoptando el nombre de A1, (generalmente más extenso y desarrollado que A). La forma se presenta así:



Al examinar en forma general, se puede concluir que predomina el uso de corcheas durante todo el movimiento, la melodía principal se desplaza a través de arpeggios, triadas y grados conjuntos asignándole un carácter vivo al movimiento, mientras el piano cumple su papel de acompañamiento con la utilización de notas pedales que se desplazan por grados conjuntos y acordes con figuras de larga duración.

SECCION A: El primer subtema (a) inicia con acorde de tónica Em (Mi menor), sostenida a manera de pedal por el piano, los acordes se desplazan por grado conjunto y movimiento descendente, la melodía principal sube y baja por grado conjunto y movimiento triádico. El compás 29 inicia con una cadencia perfecta (V7-I) que modula hacia G (Sol mayor), dando paso al final del subtema, que comprende desde el compás 30 al 33, donde es repetido el primer motivo con variación y donde se resalta la nueva tónica G (sol) por parte del piano (**ver figura 13**).

Figura 13. Cadencia perfecta y final del subtema (a). Sonata en Em de Benedetto Marcello.



Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

La estructura de a1 es similar a la del primer subtema (a), inicia desde el compás 40 al 57, la melodía se mantiene igual pero el acompañamiento se desplaza por movimiento ascendente. A partir del compás 37 al 41, se resalta la nota pedal sobre la dominante D (Re mayor) utilizando nuevos acordes disminuidos, en el compás 46 se presenta una cadencia perfecta (V7-I) dando paso a la conclusión de la parte final que se desarrolla desde el compás 47 al 50, moviéndose a través de la subdominante Cm (Do menor) y terminando en la misma tonalidad G (Sol mayor).

SECCION A1: El subtema a2 y a3, se desarrolla con un gran número de compases adicionales (25 compases), característica típica de la forma binaria antigua, en el cual, el mismo tema de A, se desarrolla en otra tonalidad en este caso G (sol mayor), contiene un plan tonal más elaborado y una conclusión final de seis compases antecedida siempre por una cadencia perfecta (V7-I).

En el subtema a2, el piano se desplaza por movimiento descendente, manteniendo el pedal en G (Sol mayor), la melodía se mueve por grado conjunto con la utilización de corcheas. En el compás 61 aparece un ostinato sobre la nota C (Do mayor) generando tensión en el pasaje. Desde el compás 70 al 75 aparece la conclusión del tema finalizando en Mi menor. El subtema a3, inicia en el compás 76, la melodía se mantiene igual que a1 hasta el compás 85, variando el acompañamiento con pedal mantenido sobre G (Sol mayor) y generando acordes disonantes por movimiento ascendente, esta característica está presente durante todo el movimiento, lo cual indica que el compositor buscaba nueva sonoridad dentro del esquema tonal establecido en la época.

Desde el compás 86 al 90 aparece un ostinato creando tensión sobre la melodía, la cual se desplaza por grados conjuntos y siendo el pasaje más largo con movimiento ascendente de corcheas. Desde el compás 91 hasta el 101 la melodía se mantiene similar, al igual que en el subtema a2 (compás 65 al 75), difiriendo los acordes del piano.

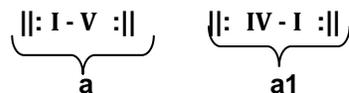
2.1.5. Tercer movimiento Largo.

Tabla 4. Análisis del tercer movimiento (largo), sonata en E menor, Benedetto Marcello.

Estructura	a	a1
Compases	11	11
Tonalidad	G- D	C- G- C- G

Fuente. Autor.

El tercer movimiento Largo, es de forma binaria antigua que consiste en un tema principal a, que se repite posteriormente con variaciones y en otra tonalidad, adoptando el nombre de a1, (generalmente más extenso y desarrollado que a). El esquema de la forma binaria antigua se caracteriza al presentar el segundo tema expuesto, con mayor desarrollo que el primero, en este movimiento los compases se mantienen simétricos, es decir que cada sección se mantiene con el mismo número de compases. Por otro lado, en la exposición de los temas se utilizan los mismos grados en las dos secciones (a y a1), pero en este movimiento encontramos un cambio en la segunda sección, pues no inicia en la dominante sino en la subdominante siendo esto novedoso para la forma, haciendo ver que el compositor buscaba nuevas maneras para desarrollar la misma. La forma se presenta de esta manera:



En los dos primeros compases, encontramos el motivo principal de este movimiento, el dibujo melódico se desplaza desde la tónica en forma ascendente por medio de grados conjuntos a manera de escala, llegando hasta el sexto grado realizando desde este un salto de séptima descendente para retornar de nuevo a la tónica por grado conjunto ascendente. El desarrollo de este comienza a partir del séptimo compás a través de figuras rítmicas de tresillo, La estructura rítmica es variante, puesto que utiliza tresillos, negras, semicorcheas, corchea con puntillo y ornamentos como el trino.

El tema a1 inicia en el compás 107, la repetición del motivo es transformada, subiendo por grado conjunto hasta la dominante, realizando desde este un salto de sexta descendente seguido de una segunda mayor y luego un salto de octava. En el acompañamiento por parte del piano, aparecen acordes disonantes por movimientos cromáticos, contruidos sobre la nota pedal de tónica (G) sobre los cuatro primeros compases de este movimiento.

En la segunda sección (a1), aparece movimiento por semicorcheas, escalas descendentes en la parte del piano como contrapunto a la melodía principal característica que no se presentaba en la primera sección (a). Podría decirse que una de las características de este compositor, consiste en ubicar el clímax cerca a la parte final, en este movimiento el clímax está ubicado en el compás 112, al aparecer la nota E de la primera octava.

2.1.6. Cuarto movimiento Allegro

Tabla 5. Análisis del cuarto movimiento (allegro), sonata en E menor, Benedetto Marcello.

Macroestructura	A		A1			CODA
Microestructura	a	a1	a2	a3		
Compases	2	9	2	12. 5		4.5
Tonalidades	Em	G	G	Em- Am- G- Am- Em- Am- Em		Am- Em

Fuente. Autor.

El cuarto movimiento es de Forma Binaria Antigua que consiste en un tema principal A, que se repite posteriormente con variaciones y en otra tonalidad pasando de Mi menor a su relativa mayor Sol mayor, adoptando el nombre de A1, (generalmente más extenso y desarrollado que A), finalizando con una coda.

SECCION A: Esta pieza es de carácter enérgico y contiene dinámicas contrastantes, que enriquecen la sonoridad de la obra. La primera frase tiene una duración de dos compases e inicia con intervalo descendente de tercera mayor y menor, siendo estos predominantes. Los siguientes dos compases (120 y 121) forman parte de la segunda frase que pertenece al semiperiodo (a1), exponiendo una variación de la primera frase (a) por movimiento contrario, adicionando células rítmicas de semicorcheas, las cuales se desarrollan desde el compás 122 hasta el 128.

SECCION A1: En el compás 129 inicia la tercera frase (a2) por un intervalo de tercera menor descendente, con figuras rítmicas de corcheas y semicorcheas, generando la cuarta frase (a3) a través de una secuencia no modulante en los siguientes dos compases (130 y 131).

El desarrollo de esta segunda sección A1 comprende desde el compás 133 al 142, este último conteniendo el segundo clímax secundario, y siendo precedido por un pasaje cadencioso que modula a Am (La menor). La Coda está inmersa en la mitad del compás 133 hasta el 137, Finalizando el movimiento, el clímax general se aloja en el compás 136 y termina sobre el acorde de Em (mi menor).

Imagen 15. Wolfgang Amadeus Mozart.



2.2 DONNE MIE, LA FATTE A TANTI DE W. A. MOZART

2.2.1 Biografía del compositor

WOLFGANG AMADEUS MOZART

De todos los compositores clásicos que tienen un lugar especial en la historia de la música, Wolfgang Amadeus Mozart es quizás el más famoso, y ciertamente uno de los compositores más respetados de la historia. Hoy, sus composiciones han tenido una excelente acogida en el mundo de la música clásica, y sus piezas se han escuchado alrededor del mundo mediante conciertos. Aunque Mozart murió a la temprana edad de 35 años, dejó tras de sí, un legado de obras que ahora son consideradas como obras maestras. Sin embargo, sus logros no fueron sólo el trabajo de un genio de la música, Mozart trabajó y estudió duro durante toda su vida, poniendo su corazón y alma a la música que él compuso.

Mozart nació en Salzburgo, Austria, el 27 de enero de 1756, hijo de Leopold Mozart y su esposa, Anna Maria Pertl. Su padre fue un compositor, exitoso violinista, concertino y asistente en la corte de Salzburgo, siendo también profesor de música animó a su hijo pequeño a tocar muchos instrumentos de la tierna edad de tres años.

Este niño prodigio aprendió muy pronto a componer música, gracias principalmente, a su hermana Nannerl (Maria Anna) unos cinco años mayor que él, a la que más próximo se sentía. Siempre a las faldas de Nannerl –consumada pianista- la acompañaba en el Klavier (clavicémbalo- especie de piano primitivo con un sonido dulce, de gusto barroco) o al violín.

Con cuatro años ya destacaba por su buen oído y su padre le puso de seguida a aprender música, si no bien, era el oficio de la familia. Con cinco años conseguía dominar la composición musical. Apenas llegaban sus pies al suelo y ya destacaba delante del piano. Ante el gran talento de su hijo,

Leopold decidió presentar una composición del niño ante el príncipe-arzobispo de Salzburgo. Tanto la actuación como el niño agradaron y muy pronto quiso su padre comenzar una gira de recitales por diferentes ciudades europeas, Viena, París, Munich o Milán, en las mejores cortes de la realeza y de la aristocracia con peso social y político.

Wolfgang siempre necesitado del cariño de su madre quiso que ella le acompañara en la gira europea de los Mozart, por lo que también todos sus hermanos le acompañaron.

Con unos doce años y durante un concierto en el palacio real Schönburg, se llegó a sentar en las faldas de la emperatriz Maria Teresa I de Austria y además según dicen, se enamoró de Maria Antonieta, la cual le dejó huella sobre todo cuando reacia a tener amistad con el músico, la archiduquesa sacó su mal genio haciendo que sacaran del palacio a padre e hijo.

Mozart no tuvo una infancia feliz como cualquier otro niño, desde los cinco años tuvo que trabajar con su padre e ir de giras; por aquel entonces un niño de su corta edad no viaja tanto como él. No tuvo relaciones con amigos de su edad, solo con adultos. Su padre le tenía de escaparate hasta que algún aristócrata o algún alto cargo de la iglesia le diera una oportunidad de trabajar fijo y que le protegiera, como a otros artistas. Pero no fue así, ya que el arzobispo de Salzburgo era reacio a dejarle demasiado libre por otras cortes y siempre le estaba llamando a Salzburgo. A los doce años ya era un concertista experto y mucho más admirado y querido.

El año 1762 Leopold comenzó a llevar a su hijo de gira por las cortes europeas. Inicialmente a Munich y a Viena y, en 1763 los Mozart emprendieron un largo viaje de tres años y medio que supuso para el pequeño Wolfgang valiosas experiencias: conoció la célebre orquesta y el estilo de Mannheim, la música francesa en París, y el estilo galante de J.Ch. Bach en Londres. Durante este periodo escribió sonatas, tanto para piano como para violín (1763) y una sinfonía (K.16, 1764).

Ya de regreso a Salzburgo, continuó sus primeras composiciones, entre las cuales encontramos la primera parte de un oratorio, *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (La obligación del Primer Mandamiento), la ópera cómica *La finta semplice*, y *Bastien und Bastienne*, su primer singspiel (tipo de ópera alemana con partes recitadas). El año 1769, con 13 años, era nombrado *Konzertmeister* del arzobispado de su ciudad.

Después de unos cuantos años en casa, padre e hijo marcharon a Italia (1769-71). En Milán, Mozart conoció al compositor G.B. Sammartini; en Roma, el Papa lo condecoró con la distinción de Caballero de la Espuela de Oro y en Bolonia contactó con el padre Martini y realizó con éxito los exámenes de acceso a la prestigiosa *Accademia Filarmonica*. El año 1770 le encargaron escribir la que es su primera gran ópera, *Mitridate, re di Ponto* (1770), escrita en Milán. Con esta obra, su reputación como músico se hizo aún más patente.

Mozart volvió a Salzburgo en 1771. De los años inmediatamente posteriores datan los primeros cuartetos para cuerda, las sinfonías K.183, 199 y 200 (1773), el concierto para fagot K.191 (1774), las óperas *La finta giardiniera* e *Il re pastore* (1775), diversos conciertos para piano, la serie de conciertos para violín y las primeras sonatas para piano (1774-75).

En 1777 Mozart marchó hacia Munich con su madre, Anna Maria. A la edad de veintiún años Mozart buscaba por las corte europeas un lugar mejor remunerado y más satisfactorio que el que tenía en Salzburgo bajo las órdenes del arzobispo Colloredo, pero sus deseos no se cumplieron. Llegó a Mannheim, capital musical de Europa por aquella época, con la idea de conseguir un puesto en su orquesta, y allí se enamoró de Aloysia Weber.

Posteriormente Leopold envió a su esposa e hijo a París, donde éste estrenó la sinfonia K.297 y el ballet "Les petits riens". La muerte de su madre en la capital francesa en 1778, el rechazo de Weber -después del segundo encuentro de Mozart con la familia- y el menosprecio de los aristócratas para los que trabajaba, hicieron que los dos años transcurridos entre su llegada a París y el retorno a Salzburgo en 1779 fueran un periodo muy difícil en su vida.

Durante los años siguientes compuso misas, las sinfonías K.318, 319 y 338 y la ópera Idomeneo, re di Creta (Munich, 1781), influída por Gluck pero con un sello ya totalmente propio.

El año 1781, Mozart rompe sus relaciones laborales con el príncipe-arzobispo de Salzburgo y decide trasladarse definitivamente a Viena. Allí compone el singspiel Die Entführung aus dem Serail (El rapto en el serrallo), encargada en 1782 por el emperador José II.

Este mismo año se casa con Constanze Weber, hermana pequeña de Aloysia; juntos vivieron frecuentemente perseguidos por las deudas hasta la muerte de Mozart.

De esta época data su amistad con F.J. Haydn a quien le dedicó seis cuartetos (1782-85); estrenó también la sinfonía Haffner (K.385, 1785) y otras obras, de expresividad muy superior a la de la música de su tiempo. La llegada de Lorenzo da Ponte a Viena le proporcionó un libretista de excepción para tres de sus mejores óperas: Le nozze di Figaro (1786), Don Giovanni (1787) y Così fan tutte (1790). Muerto ése año Gluck, el emperador José II concedió el cargo de kapellmeister a Mozart, pero redujo el salario, hecho que impidió que saliese del círculo vicioso de deudas. Estas crisis se reflejaron en obras como en el quinteto de cuerda K.516, en las tres últimas sinfonías (K.543, 550 i 551, Júpiter, del 1788), los últimos conciertos para piano, etc., contribuciones ingentes a estos géneros.

Los años finales Mozart escribió sus últimas óperas, Die Zauberflöte (La flauta mágica) y La Clemenza di Tito, (1791) , escrita con motivo de la coronación del nuevo emperador Leopold II. Precisamente mientras trabajaba en La flauta mágica, con libreto de Emmanuel Schikaneder, el emisario de un misterioso conde Walsegg le encargó una misa de réquiem. El Réquiem en Re menor K.626, inacabado por la muerte de Mozart el 5 de diciembre de 1791, fue su última composición, acabada por su discípulo F.X. Süssmayr.

2.2.2 Análisis del Aria de Guglielmo: Donne mie, la fatte a tanti de la opera Cosí fan tutte.

Esta obra Cosí fan tutte, junto con Le Nozze di Figaro y Don Giovanni fueron las tres operas realizadas por Mozart y Lorenzo da Ponte, religioso y uno de los grandes dramaturgos de su siglo en lo que a ópera se refiere. La historia en la que se basa el argumento es sencilla. Dos amigos, Ferrando y Guglielmo son retados por Don Alfonso a una apuesta que pone a prueba la fidelidad de sus prometidas, Fiordiligi y Dorabella. Para dar inicio a la contienda, los jóvenes simulan irse a

la guerra y vuelven disfrazados exóticamente, sólo para intentar conquistar la pareja del otro. Pronto el juego picaresco se convierte en algo serio surgiendo nuevas parejas. Probada su traición amorosa, al final las dos mujeres son las engañadas. "Así hacen todas", resume Don Alfonso en la moraleja de este duro episodio.

El aria de Guglielmo de la ópera *Così fan tutte* de W. Mozart fue escrita en compás de 2/4, con 175 compases. Tiene de forma mixta, conformada como rondó y sonata rondó, como se muestra en el siguiente cuadro:

Tabla 6. Forma mixta, Donne mie, la fate a tanti, cosí fan tutte, W. Mozart.

Rondó		Estribillo	1 episodio		Estribillo		2 episodio	Estribillo		1 episodio	
Sonata- Rondó		Tema 1	Tema 2		Tema 1		Desarrollo	Tema 1		Tema 2	
Secciones	Intro	A	B	C	A1	A2	D	A3	A4	C1	Coda
Tonalidades	G	G	D	D	G	G	Gm- C	G	G	G	G
Compases	11	16	14	8	26	10	16	25	24	9	15

Fuente. Autor.

Es considerado como rondó porque el estribillo se re expone durante toda la estructura sobre el I grado (G) y el primer episodio en el V grado (D), siendo esta la estructura común de la forma, luego presenta el segundo episodio en otra tonalidad (Gm), para después retomar el estribillo y el primer episodio en sol mayor (G).

Se habla de Sonata- rondó puesto que existen dos diferentes temas con distintas tonalidades, correspondiendo sol mayor (G) al primer tema y re mayor (D) al segundo tema, re- exponiendo el primer tema en sol mayor (G), teniendo lugar el desarrollo en otra tonalidad (sol menor). Posteriormente re- exponiendo elementos del primer y segundo tema en la tonalidad de sol mayor, con una duración más corta.

En la introducción de esta Aria el primer compás presenta un acorde de dominante de carácter fuerte (*f*), el cual llama la atención del oyente. La voz superior del piano se mueve de forma ascendente y descendente por grados conjuntos a través de valores rítmicos de semicorcheas, alternado dinámicas contrastantes y articulaciones que dan el carácter vivo a la introducción del tema.

Iniciando el primer tema, la voz principal y el acompañamiento del piano comienzan con un silencio de negra en el primer tiempo, seguido por una semicorchea con puntillo en la dominante y otra en la subdominante como nota de paso para continuar desplazándose por grado conjunto en forma descendente.

Esta obra de carácter cómico se caracteriza por la utilización de valores rítmicos de semicorchea, la utilización de figuras con puntillos y la repetición de frases cortas, como en el compás 19 al 22 y del 23 al 26 donde termina el primer tema con una cadencia perfecta (**Ver figura 14**) dando paso al segundo tema.

Figura 14. Cadencia perfecta, Donne mie, la fate a tanti, W. Mozart.

26

min - cio a com - pa - tir

26

f

Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

El cual empieza con una pequeña variante rítmica en la voz principal en el compás 28.

En la melodía principal del segundo tema, el primer tiempo comienza con una pequeña variante rítmica en la voz principal, la cual es una negra con puntillo en la dominante y no con silencio de negra como en el primer tema, mientras el acompañamiento se desplaza sobre semicorcheas por movimiento tríadico (Ver figura 15).

Figura 15. A, Melodía principal tema 1; B, Melodía principal tema 2. Donne mie la fate a tanti, W. Mozart.

A. Tema 1

12

Don-ne

12

p

B. Tema 2

29

lo - vo'

29

fp

Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

La línea melódica principal carece de dinámicas, pues en este tipo de obras la interpretación depende del cantante y su interpretación del texto, por eso al examinar esta obra vemos la repetición de motivos melódicos con distinto texto y con variación de la voz inferior del piano, tomando como ejemplo el último tiempo del compás 25, todo el compás 26 y primer tiempo del 27, de la misma manera desde el compás 54 al 56. (Ver figura 16).

Figura 16. A, Motivo rítmico; B, Motivo rítmico repetido con diferente texto. Donne mie, la fate a tanti, W. Mozart.

A. B.

25 54

25 54

li com - min - cio a com - pa - tir m'au - vi - li - sce in ve - ri - tá,

f

Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

Por otro lado, se hace énfasis en el texto por medio de la repetición del mismo, en diferentes células rítmicas e interválicas, como en los compases 151 al 155. (Ver figura 17).

Figura 17. Repetición de textos en distintas células rítmicas. Donne mie, la fate a tanti, W. Mozart.

151

per - ché, per - ché, per - ché, per - ché

Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

Cabe resaltar a manera de interpretación un fragmento de esta obra del compás 29 al 36, puesto que hay repetición de motivos compás tras compás, que se mueven por saltos de tercera descendentes y ascendente todo esto en corcheas agrupadas y aunque no presentan articulación alguna, este repetitivo movimiento por terceras indica una permanente y dolorosa queja, llegando al final de esta frase.

Al llegar a la coda que inicia después del calderón del compás 160, nos encontramos con el clímax de esta obra en el segundo tiempo del compás 163, una negra en fuerte (*f*) preparando así con la última frase el final de la obra.

2.3 ROMANCE DE AXEL JORGENSEN

2.3.1 Biografía del compositor

AXEL JORGENSEN

Nació en 1881 en Skiveholme Terp cerca a la ciudad de Aarhus y murió en 1947 en Copenhagen. Es uno de los pocos compositores daneses que ha contribuido con composiciones del repertorio solista para trombón, que ganó una reputación internacional duradera en el siglo XX. Jorgensen, al igual que muchos compositores daneses de la primera parte del siglo XX, es a menudo pasado por alto debido a la imponente figura de Carl Nielsen. Las composiciones de Jorgensen, aunque él no es excesivamente patriótico, da una idea del estilo nacionalista romántico danés de finales del siglo XIX y XX. Sus composiciones para trombón son, en gran parte debido a la influencia de su colega y amigo, el trombonista Anton Hansen. Hansen jugó el papel más importante en el reconocimiento del trombón de válvulas en Dinamarca. Las dos composiciones primarias de Jorgensen para trombón son Romance op. 21 y la Suite op. 22. Aunque Jorgensen escribió por lo menos otras cuatro composiciones para trombón solista, estas ya no son publicadas en la actualidad. El rasgo más característico es el uso de la secuencia. El romance y la Suite, comparten melodías procedentes del profesor de composición de Jorgensen, Otto Mailing.

2.3.2 Análisis de la obra Romance de Axel Jorgensen.

El romance para trombón y piano Op. 21 es la composición más popular hecha por Axel Jorgensen para el repertorio del trombón. Esta obra aparece al menos en 7 grabaciones profesionales y es utilizada como programa de recital para estudiantes y profesionales, como Jesper Juul, dijo: “la pieza es el resumen de la música romántica, a la vez lirico, expresivo y narrativo”¹².

Jorgensen escribió originalmente el romance para trombón y piano, pero en el estreno el arreglo el estrene para orquesta. Anton Hansen y la Orquesta Real Danesa estrenaron en Junio 28 de 1916, en una sala de conciertos de Copenhagen. En 1921, Evette y Schaeffer de París realizaron la primera versión publicada para trombón y piano. El arreglo para trombón y orquesta fue perdido después en un incendio en la sala de conciertos Tivoli durante la segunda guerra mundial. Una nueva versión del arreglo orquestal fue recientemente publicada según la edición de Wilhem Hansen de Copenhagen y grabada por primera vez por el trombonista danés, Jesper Juul acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional Danesa.

Esta obra está escrita en Ab, en compás de 3/4, con 99 compases está estructurada como sonata sin desarrollo.

Tabla 7. Análisis de la obra Romance, Axel Jorgensen.

Macro estructura	Intro	A		Puente	B		
Micro estructura		a	a1		b	b1	c
Compás	13	8	9	5	4	4	12
Tonalidad	Ab- Fm- Ab	Ab	Ab- Eb	Eb- B	B	D	D- E

Fuente. Autor

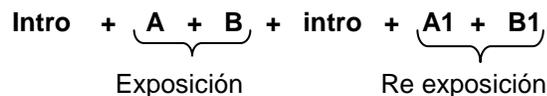
¹² Jesper Juul and Valdemar Lonsted, “Axel Jorgensen, conciertos románticos para trombón realizado por Jesper Juul, Dacapo Records 6.2200526, 2006, compact disc.

Tabla 8. Continuación análisis de la obra Romance, Axel Jorgensen.

Macro estructura	Puente (intro)	A1			B1		CODA
Micro estructura	Libre	a2	a3	a4	b2	b3	
Compás	13	4	4	8	4	5	7
Tonalidad	Db- Ab	Ab	Bbm	Fm- Ab	Ab	Ab	Ab

Fuente. Autor.

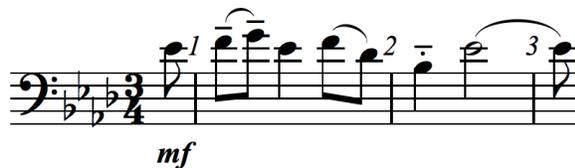
Esta obra tiene una forma de sonata sin desarrollo, debido a que existe dentro de cada sección un desarrollo propio, la estructura de esta obra se puede entender de la siguiente manera:



Comparándola con una obra vocal, su estructura sería estrófica puesto que se expone continuamente una idea musical que se va desarrollando paulatinamente dentro de cada sección, por esta razón, no es necesario exponer un desarrollo aparte.

La obra inicia con ante compás de corchea, encontrando el motivo principal en las tres primeras notas del primer compás, la melodía se desplaza por grados conjuntos y por intervalos de tercera. La primera frase es expuesta en los tres primeros compases (**Ver figura 18**), apareciendo a través de una secuencia la respuesta tonal una tercera menor abajo en los compases 5 al 8. (**Ver figura 19**).

Figura 18. Melodía introductoria en la parte del trombón. Romance, Axel Jorgensen.



Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

Figura 19. Secuencia tonal de los compases 1- 3. Romance, Axel Jorgensen.



Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

Después de la introducción del tema melódico principal, comienza el primer subtema (a) en los compases 14 al 17, donde se presenta un ejemplo de secuencia en el compás 18 que inician en Db (Re bemol) y terminan en G (Sol), los cuales son copiados una cuarta justa abajo en el compás 19, iniciando en la nota Ab (La bemol) y terminando en F. Esta es casi una secuencia real excepto por que en lugar de mantener un intervalo cuarta justa en la nota final como en el compás 18, se altera ésta por una segunda mayor. La alteración se usa para permanecer dentro de la armadura hasta el fragmento transitorio de los compases siguientes. (Ver figura 20).

Figura 20. Secuencia tonal del trombón en los compases 18 al 19. Romance, Axel Jorgensen.



Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

El segundo subtema (a1) inicia en el compás 22, el primer tiempo del tema de la melodía principal vuelve a su forma básica y es usada como parte de la secuencia. La primera parte del desarrollo empieza sobre Eb en el compás 22 hasta el Eb de la primera octava siendo esta la última figura del compás 23. La segunda parte del desarrollo empieza con una tercera mayor arriba de la anterior frase, inicia desde la nota Sol (G) en el compás 24 hasta el Sol (G) de la primera octava ubicada en el último tiempo del compás 25. Aunque hay alteraciones en la segunda parte de la repetición se pueden considerar como una secuencia real, los intervalos no son idénticos, y pueden ser catalogados como una secuencia tonal. (Ver figura 21).

Figura 21. Secuencia tonal del trombón en los compases 22 al 25. Romance, Axel Jorgensen.



Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

En el compás 26 el piano crea un ambiente de tensión a través de la utilización de tresillos de corchea en la voz inferior del piano y corcheas desplazándose por saltos de octava en la voz superior del piano, creciendo hasta el compás 28 donde encontramos el clímax de la melodía marcado por un fortísimo (*ff*) que resuelve en un pasaje descendente en forma de cadencia perfecta. (Ver figura 22)

Figura 22. Clímax. Romance, Axel Jorgensen.

(8^{va} opcional)

Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

El tema B, contiene una secuencia real completa que inicia en el último tiempo del compás 34 sobre la nota D# (re sostenido) hasta el F# (fa sostenido) ubicado en el compás 38, estos elementos melódicos son copiados una tercera menor arriba, iniciando en el último tiempo del compás 38 hasta la nota A (la) del compás 42. (Ver figura 23).

Figura 23. Secuencia real completa. Romance, Axel Jorgensen.

Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

Este tema continua inmediatamente con otra secuencia de desarrollo, el material melódico inicia sobre la nota A (la) del compás 43 que va hasta el C# (do sostenido) del compás 44 y es copiado una segunda menor abajo, desde la corchea en Ab del último tiempo del compás 44 hasta la negra en C del compás 46. (Ver figura 24).

Figura 24. Secuencia de desarrollo. Romance, Axel Jorgensen.

Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

A partir del compás 55 inicia el fragmento de transición (puente), donde se retoma el tiempo moderado del inicio, con un pasaje en el piano que da paso al subtema (a2). La melodía principal retorna del compás 68 en la nota Eb hasta el Bb del compás 71, como una duplicación exacta de la melodía, cuando apareció por primera vez, en los compases 14 hasta el compás 17, excepto por la dinámica empleada en este, puesto que aparece en mezzo forte (*mf*) y al retomar esta frase en el compás 68, su dinámica es de un piano (*p*).

La melodía del compás 68 al 71 es copiado una segunda mayor arriba iniciando desde la nota F (Fa) del compás 72 hasta el C (do) del compás 75. Al retornar a la melodía usa las secuencias tonales en lugar de las secuencias reales usadas en el tema B (**Ver figura 25**).

Figura 25. Secuencia tonal. Romance, Axel Jorgensen.



Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

En el subtema a4 aparece una secuencia real, que inicia sobre la nota C (do) en corchea, en el compás 76 y termina en el segundo tiempo sobre la nota Bb (Si bemol), siendo copiada una segunda mayor abajo, iniciando con Bb (Si bemol) sobre el compás 78 y terminando en Lab (La bemol) sobre el compás 79. Este pasaje es importante pues se convierte en una transición para retornar a la tónica Ab (la bemol mayor). (**Ver figura 26**).

Figura 26. Secuencia real transitoria. Romance, Axel Jorgensen.



Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

2.4 SONATA PARA FAGOT DE PAUL HINDEMITH.

2.4.1 Biografía del compositor.

PAUL HINDEMITH.

Imagen 16. Paul Hindemith



Nació en Hanau, Alemania, el 16 de noviembre de 1895 y murió en Frankfurt del Meno, el 28 de diciembre de 1963. Debido a la oposición paterna a sus ambiciones musicales, abandonó su casa a los once años, además en su juventud empezó a tocar la viola, piano, percusiones en restaurantes, tabernas y en cafés y teatros para poder pagarse los estudios en el Conservatorio de Fráncfort, manteniéndose a base de tocar en bandas de música.

El interés por el arte musical apareció en Paul Hindemith desde que era apenas un niño. Comenzó a tocar el violín a muy temprana edad. Para él no había trabajo musical que se debiera desdeñar, ya que afirmaba que el conocimiento de todo el espectro musical le favorecería en sus futuras composiciones. Inició sus estudios de violín y composición a los catorce años en la ciudad de Frankfurt, en el Conservatorio Honch (entre 1908 y 1917), donde recibió las enseñanzas de maestros tan destacados como Arnold Mendelsson y Bernard Sekles.

Desde muy pronto se labró una merecida reputación, en especial por su música de cámara y sus óperas expresionistas. Muestra clara de la precocidad de su arte fue que, a partir de 1915 y hasta 1923, desempeñó la labor de dirección de la Orquesta de la Ópera de Frankfurt, con un breve intervalo para realizar el servicio militar (1917-1918).

Las primeras composiciones de Hindemith se enmarcaron en una época post romántica, una etapa revolucionaria en todos los aspectos de la vida europea tras la Primera Guerra Mundial. Quizás

esta desorientación general puede explicar el continuo cambio de trabajo en Hindemith, quien en este periodo creó tanto composiciones para bandas de música de baile, impregnadas de todo el ambiente jazzístico de la época, como una Suite para piano (1922) o diferentes obras expresionistas (Der Dämon, 1922; Nusch-Nuschi, 1921). Una gran parte de estas primeras composiciones fue interpretada, con éxito, en los festivales de Donaueschingen, Salzburgo y Venecia entre 1921 y 1925.

Posteriormente, su visión creadora cambió radicalmente, dando paso a una etapa neoclásica en sus composiciones. En este sentido, trató de distanciarse lo más posible de Stravinsky y lo logró, ya que mientras éste trabajaba con variaciones sobre la música de Mozart, Hindemith estaba más interesado en las composiciones de Bach. Buena muestra de ello fue su música de cámara, que inició con Kammermusik no.1, el primero de una serie de siete trabajos escritos entre 1917 y 1924, en los que Hindemith trataba de imitar los conciertos barrocos, aunque usando una armonía tonal mucho más amplia y añadiendo unos elementos jazzísticos muy acordes con la moda de la época. Muchas de estas obras eran claros homenajes a los Conciertos de Brandenburgo de Bach.

En la década de los veinte realizó diferentes trabajos encaminados a unir el espíritu de los poetas de lengua alemana con el arte de la música. Así fue como escribió un ciclo de canciones conocido como Die junge Magd (1922), basado en poemas del escritor austríaco George Trakl. Dos años más tarde compuso Das Marienleben ('La vida de María') inspirada en poemas de Rainer Maria Rilke. También trató de componer para orquesta sinfónica y, así, en 1926 escribió la ópera Cadillac, inspirada en el poema de E.T.A. Hoffmann Das Fräulein von Scuderi ('La chica de Scuderi'), un melodrama fantástico de estilo neoclásico. Al mismo tiempo, no dejó de lado su conocida "música utilitaria", puesto que compuso obras para juegos de niños, llevó a cabo sesiones musicales con grupos jóvenes y bandas de metal, y realizó numerosas actuaciones para la radio.

Toda esta productividad artística influyó decisivamente en el ámbito musical de la República de Weimar, que se extendió en el tránsito entre los dos conflictos mundiales. Una de las obras más celebradas de dicha etapa fue su colaboración con Kurt Weill en la composición de una cantata conocida como Der Lindberghflug ('La fuga Lindbergh', 1928), dedicada a Bertolt Brecht, para una emisora de radio. Al año siguiente, Hindemith dirigió la ejecución, por primera vez en la historia, del Concierto de Viola de Walton. Ya al final de esta década, cuando ocupaba el puesto de director principal de la Orquesta de Frankfurt, era reconocido como el compositor más importante de su generación. La aclamación internacional que recibió del mundo musical le valió para que, en 1927, se le nombrase profesor de composición de la Academia de la Música de Berlín.

En la década de los treinta comenzó una nueva etapa en el trabajo de composición, que se iniciaría con la obra maestra Concierto para Música de Cuerda y Violín (1930). En estos años creó la que se ha calificado como su obra más importante, la ópera sobre el pintor Mathias Grünewald (Mathias der Maler). Al mismo tiempo escribió Sinfonía Mathias der Maler (1934), que compartía temas con la anterior. En la citada ópera dramatizaba el dilema que sufrían los artistas en la sociedad, subrayando el compromiso brechtiano que insistía en la absoluta responsabilidad del arte y de los artistas.

Como muchos de sus contemporáneos, Hindemith sufrió la herida que produjo a la cultura alemana, y a la sociedad en general, el ascenso al poder del nazismo. La ópera fue puesta en

escena en el año 1934 por la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Wilhelm Furtwängler y causó, por su temática social, gran impacto en las autoridades nacionalsocialistas, que decidieron prohibirla terminantemente. El director de la orquesta fue expulsado por su osadía y Hindemith fue denunciado por el mismísimo Goebbels, que lo calificó de bolchevique cultural y de ser un espíritu no ario.

Como era de esperar, ante el acoso nazi, Paul Hindemith tuvo que huir precipitadamente de Alemania para refugiarse en Turquía. En este país trabajó denodadamente para crear un sistema de educación musical al estilo occidental, mientras impartía clases de composición en el Conservatorio de Ankara (1935-1937). Su siguiente país de destino fue Estados Unidos, en el que residió durante más de una década y donde logró una cátedra en la Universidad de Yale (1940-1951). En el año 1950 se le otorgó el Premio Bach de Hamburgo y en 1951 regresó a Europa para seguir con su labor docente en la Universidad de Zúrich, donde permaneció hasta 1958. En esta etapa de exilio desarrolló una ingente labor creadora, hasta el punto de que suele considerársela como la culminación de su carrera artística.

Por las muchas obras compuestas se labró una enorme reputación entre la crítica internacional. Tras *Mathias der Maler*, el contrapunto lineal de sus composiciones se hizo menos áspero, la tonalidad apareció con más claridad, lo que implicó una mayor belleza en sus piezas, frente a la austeridad característica de sus años anteriores. De esta manera aparecieron obras maestras como *Plöner Musiktag*; *Trauermusik* (1936), escrita en menos de veinticuatro horas; la coral *Serie de canciones para los franceses*, compuesta sobre poemas de Rilke (1939); el ballet *Nobilissima Visione* (1938), basado en la vida de San Francisco; *Sinfonía en Mi desafinado* (1940); *Sonata para dos pianos* (1942); *La Metamorfosis sinfónica de los temas de Carl Maria von Weber* (1943); *La Sinfonía Serena* (1945); *Los Cuatro Temperamentos* (1940); *Ludus Tonalis* (1942); la *Sonata para Arpa en Homenaje a Bach* (1949); *Sinfonía en Re para banda*; o *Doce Madrigales*.

Asimismo, compuso una impresionante serie de conciertos para diferentes instrumentos, entre los que destacan *Violín Concerto* (1939) y *Cello Concerto* (1940), aunque también los hubo dedicados al clarinete, a la trompa y al piano. Entre sus obras más personales se encuentra también *When Lilacs Last in the Dooryard Blooms* (1946), composición escrita tras la muerte del presidente de Estados Unidos Roosevelt y que completaba un poema de Walt Whitman. Además de las obras expuestas destacaron dos magníficas óperas, *Gran cena de Navidad* y su última composición *Die Harmonie der Welt* ('La armonía del mundo', 1957).

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, la influencia que Hindemith ejercía en el mundo musical empezó a ser suplantada por Arnold Schönberg y Anton Webern. La causa principal fue la oposición frontal de Hindemith hacia la dodecafonía que se imponía en las composiciones musicales, lo que incluso le llevó a calificarse a sí mismo como un anti Schönberg. Esto hizo que compusiese numerosas piezas satíricas en las que utilizaba once o trece notas seguidas, con las que intentó, sin resultado, cambiar el pensamiento musical de la época. Su trabajo teórico para sustituir la dodecafonía lo resumió en la publicación *Unterweisung im Tonsatz* ('El arte de la composición musical', 1937-1939). No obstante, su producción musical no decayó en los últimos años de su vida; en estas composiciones tardías se puede encontrar una angustia antes no

reflejada. Incluso en su última obra, Die Harmonie del Welt, quizá cansado de lo infructuoso de su empeño, se permitió coincidir en el sonido con las últimas composiciones de Schönberg.

Paul Hindemith fue uno de los principales innovadores en el modernismo musical de la primera mitad del siglo XX. De los cuatro fundadores del modernismo (Arnold Schönberg, Igor Stravinsky, Bela Bartók y él), sin lugar a dudas, Hindemith fue, con diferencia, el que desempeñó una labor educativa más importante y un compromiso intelectual más activo. De un interés teórico exacerbado, estudió de manera profunda la filosofía medieval y los escritos de la iglesia primitiva, así como los tópicos musicales a lo largo de la historia. Era capaz de tocar todos los instrumentos y fue considerado un virtuoso con la viola y la viola d'amore. Algunos de sus discípulos fueron Lukas Foss, Arnold Cooke, Franz Reizenstein y Norman Dello Joio. A su muerte, dejó tras de sí una enorme influencia en la música europea y estadounidense.

2.4.2. Análisis de la Sonata para fagot de Paul Hindemith. Primer movimiento (I)

Esta forma tiene esencialmente una estructura ternaria. Sus divisiones principales son la exposición, desarrollo y re exposición. Este movimiento está escrito en compás de 6/8, sobre la tonalidad de Bbm (Si bemol menor) y contando con 68 compases.

Su estructura formal se presenta de la siguiente forma:

Tabla 9. Análisis del primer movimiento, sonata para fagot, Paul Hindemith.

Macroestructura	A		B		A1		
Microestructura	a	a1	b	b1	a2	c	a3
Compases	15	4	4	14	15	4	12
Tonalidad	Bbm	Bbm	Gm	C- Bbm	Bbm	Bbm	Bbm- Bb
Sección	I		II		III		

Fuente. Autor.

TEMA A: Inicia con un movimiento ascendente de quinta justa, el motivo principal comienza sobre una negra con puntillo en la nota Bb (si bemol) hasta la nota C (do) en el segundo compás del primer tiempo.

En el primer subtema (a), inicia desde el compás 1 al 15, se destaca la utilización de valores rítmicos de negras (con puntillo) y corcheas, los intervalos utilizados generalmente son menores, sobre acordes disonantes. Posteriormente la frase principal del movimiento que empieza desde la nota Bb en negra con puntillo hasta la negra en G (sol) del primer tiempo del cuarto compás, es imitada en la voz superior del piano desde el compás 16 al 19, formando el subtema (a1). **(Ver Figura XX)**

TEMA B: El subtema (b), inicia en la mitad del compás 19 sobre una corchea en la nota G (sol) y termina en el primer tiempo del compás 23, en una negra en la nota D (re). Esta frase es copiada, desde la corchea en la nota G (sol) del compás 23 a la negra en la nota G (sol) del compás 27, con pequeñas variaciones como la utilización de mordentes y cambios de figuras rítmicas. **(Ver figura).**

En el subtema (b1) el desarrollo es extenso, el motivo rítmico de corchea con puntillo, semicorchea y corchea, se repite a través de la sección, como en el compás 28 al 30. A partir del compás 31, se inicia un diálogo entre la voz solista y la parte del piano, creando un fragmento de transición al Tema A1.

TEMA A1: El subtema (a2) inicia desde el compás 38, se re expone el tema principal manteniendo de forma similar la estructura del Tema A, desde el compás 38 al 47, el acompañamiento utiliza figuras rítmicas contrastantes con la melodía principal. La transformación de la estructura se lleva a cabo a partir del compás 48 al 53, pasando por un compás de amalgama (6/8 a 9/8) en el compás 49 y 53. El subtema (c) inicia con un movimiento por grado conjunto con una dinámica muy suave, el piano mantienen las mismas figuras rítmicas que dan paso al tema principal de la obra. En los compases 57 al 60 el acompañamiento se traslada una octava arriba del primer tema y se repite el motivo principal del tema. Al igual que en el compás 64 al 67, finalizando el movimiento sobre el acorde de Bb, contrastando con la tonalidad inicial.

Segundo movimiento (II).

Tabla 10. Análisis del segundo movimiento, sonata para fagot, Paul Hindemith.

Macroestructura	A (intro)		B				C	
Microestructura	a	a1	b	b1	c	b2	d	d1
Compases	11	10	8	8	13	5	9	9
Tonalidad	D	D- Bb	Bb	Bb	Dm	Bb	Gb	Gb- F#m- Gb

Fuente. Autor.

Tabla 11. Continuación análisis del segundo movimiento, sonata para fagot, Paul Hindemith.

Macroestructura	B1			C1		Puente	D		
Microestructura	b3	c1	b4	d1	d2		e	e1	Conclusión
Compases	8	8	12	7	10	2	10	18	4
Tonalidad	D	D	B	Bb	Bbm		Em	Em- Bbm	Bbm

Fuente. Autor.

TEMA A: El carácter del primer subtema (a) es muy tranquilo, la melodía se desarrolla en un tempo lento, utilizando valores rítmicos de larga duración y en la parte del piano desde el inicio del movimiento hasta el compás 4, se utilizan tresillos de corchea que son tocados suavemente sobre la tónica (Re mayor).

El motivo rítmico que inicia desde el tercer tiempo del compás 4, en la semicorchea sobre la nota B (si) hasta el primer tiempo del compás 6, sobre la negra en la nota G# (sol sostenido), es tomado como modelo rítmico sobre el último tiempo del compás 6 al primer tiempo del compás 8 y 8 al 10, sufriendo algunas variaciones con valores rítmicos más rápidos. En el compás 8, la nota A (la) se prolonga durante los compases de amalgama del 9 al 11, alternando diferentes dinámicas y con la utilización de los tresillos en la voz superior del piano se genera cierta tensión a la frase. El subtema (a1) conserva la misma estructura armónica y melódica de los primeros cuatro compases

del primer subtema (a), a partir del compás 15 el carácter de la música se torna más enérgico con la utilización de acordes disonantes y figuras rítmicas más vivas.

Se inicia un pequeño diálogo a manera de canon, donde una idea rítmica en la voz solista, se repite inmediatamente en la voz superior del piano, este pequeño diálogo tiene una duración total de cuatro compases desde el 15 al 18, la dinámica fuerte sugiere un carácter enérgico que se va desvaneciendo para así retomar la intención de tranquilidad inicial del movimiento. En el compás 19 se extraen elementos del subtema a1 (Tercer tiempo del compás 3 al 4), copiando el mismo motivo en diferentes octavas, el fragmento de transición de tonalidad de D (re mayor) a B (si mayor) se encuentra desde el compás 19 al 22, sobre un forte (f) sobre la blanca sobre la tónica, la nueva tonalidad se reafirma.

TEMA B: El carácter de esta sección es totalmente contrastante, pasando de un ambiente sonoro de tranquilidad a un carácter más agitado. Tratándose de una marcha, el tempo varía y las figuras rítmicas se vuelven más ágiles, demarcadas por puntillos, marcattos y staccatos. El subtema (b) inicia en el compás 23 y finaliza en el 31, la parte del piano cumple su papel de acompañante con estructuras rítmicas enérgicas y cambiantes. Desde el compás 31 inicia el subtema (b2), que retoma la frase principal del movimiento en la parte del piano, mientras la voz solista cumple el papel de acompañamiento.

El piano y la voz solista mantienen un diálogo constante, tomando elementos de la frase que precede, la primera frase del subtema (c) que abarca desde el compás 42 al 45 es copiado por la voz superior del piano desde el último tiempo del compás 44 al 47. La segunda frase inicia en el último tiempo del compás 47 al 48, aparece en la voz solista, un motivo rítmico (Ver Figura) que es copiado inmediatamente el compás 49 al 50 variando los intervalos. En la parte del piano en el primer compás (49) se toman elementos del motivo anteriormente referido, manteniendo la distancia entre las notas y la estructura rítmica, en el siguiente compás (50) los intervalos son iguales pero varía la estructura rítmica, el desarrollo de ambas partes (voz solista y piano) se lleva a cabo por un movimiento descendente de corcheas en la parte del piano (compases 50 al 51). Sobre el compás 52 al 56 se desarrolla el subtema b2, donde el motivo principal se mantiene igual que en el subtema b pero es desarrolla a través de corcheas descendentes que conducen a la transición a Gb (sol bemol).

TEMA C: Esta sección inicia con un movimiento descendente de negras, sobre el compás 57, el tiempo es constante, a comparación con el movimiento precedente (Marcha).

El subtema (d) comienza desde el compás 57 hasta el primer tiempo del compás 66, la melodía se desenvuelve dentro de un ambiente sonoro tranquilo, desplazándose por medio de la utilización de intervalos cercanos.

En la parte del piano sobre sale la utilización de negras y corcheas, sobre el acorde de Gb (sol bemol), los cuales son tocadas a un volumen muy suave (*pp*), acompañando a la melodía principal.

Desde el compás 66, al primer tiempo del compás 75, se da inicio al subtema d1, que mantiene la misma estructura rítmica y melódica del subtema d, variando únicamente el acompañamiento en el

piano, los acordes se desplazan por movimiento cromático con la utilización de figuras rítmicas mas rápidas (tresillos de corchea), dando un carácter más agitado al pasaje.

TEMA B1: Esta sección inicia sobre el sub tema b3, donde se expone de nuevo elementos utilizados en el tema B (compases 23- 30), desde el compás 75 al 82 la frase es expuesta por la parte del piano sobre otra tonalidad D (re mayor).

El subtema c1 inicia desde el compás 83 al 90, los primeros cuatro compases son imitados rítmicamente y extraídos del tema B (compases 39 al 42), variando la tonalidad de Dm (re menor) en el tema B a Re mayor (D).

Sobre el compás 88, en la voz superior del piano se presenta una secuencia que inicia desde una negra en la nota B (si), hasta el segundo tiempo del compás 91 en una negra sobre la nota Re (D), esta frase es copiada rítmicamente al inicio del subtema b4, moviéndose una segunda mayor arriba de la frase original, comienza desde el segundo tiempo del compás 91 sobre una negra en E (mi), hasta el último tiempo del compás 94 sobre la nota D (re).

En el compás 95 la voz solista se caracteriza por la utilización de corcheas que se desarrollan por movimientos tríadicos seguidos de desplazamientos cromáticos hasta llegar al compás 103, paralelamente en la voz del piano se exponen elementos de la frase principal del tema C generando un movimiento contrapuntístico con la voz solista, todo lo anterior con una dinámica fuerte (*f*), la voz superior del piano en los anteriores compases será reexpuesta por la voz solista a partir del compás 104.

TEMA C1: Esta sección inicia desde el compás 104, re-exponiendo el subtema d1 hasta el compás 111, la voz del piano se caracteriza por la utilización de corcheas sobre el acorde de Bb (si bemol mayor) desplazándose por movimientos tríadicos y cromáticos. En el compás 111 inicia el subtema d2 donde el piano acompañante realiza un dialogo con la voz solista, exponiendo el fraseo principal del tema C, repartiendo la frase completa por compases, la voz del piano inicia exponiendo el motivo principal los dos primeros compases y la voz solista lo sigue haciendo los dos compases siguientes, dándole el sentido que la frase presentó en el tema C, esto se presenta durante 8 compases, correspondiendo a cada voz cuatro compases alternando sus voces cada 2 compases hasta terminar en el compás 119.

TEMA D: El primer subtema (e), es un movimiento de carácter tranquilo que presenta durante los 10 primeros compases una introducción en la parte del piano en Em (Mi menor), esta frase es imitada una octava arriba por la voz solista desde el inicio del subtema e1, cambiando la tonalidad por Bbm (Si bemol menor) en el compás 132 al 141, esta frase tiene su desarrollo desde el compás 142 al 148 con una dinámica muy suave. Desde el compás 150 se inicia el pasaje conclusivo por parte del piano, donde se copia el mismo motivo rítmico inmediatamente en el siguiente compás, finalizando sobre el acorde de Bbm (Si bemol menor).

2.5. CONCERT IN ONE MOVEMENT DE ALEXEY LEBEDEV

2.5.1 Biografía del compositor.

ALEXEY KONSTANTINOVICH LEBEDEV

Nació el 9 de enero de 1924 en Rusia, en la ciudad de Dankov en la región de Lipetsk. Su padre era un cirujano de honor que supervisó el hospital de la ciudad, su madre era maestra de matemáticas en una escuela secundaria. Alexey Lebedev terminó la escuela en 1942 y se unió al ejército. Al terminar la escuela de infantería militar, se fue al frente donde fue herido en 1943 y se sometió a cirugía por sus heridas.

Posteriormente se le concedió la Orden de la Guerra Patriótica. Después de la hospitalización, continuó sus servicios en la banda militar en Moscú. Durante su estancia en Moscú, inició el estudio de la Tuba y teoría musical, en el Ippolitov-Ivanov Musical College. Después de prestar el servicio a las fuerzas armadas de su país, en 1945, estudió Tuba en el departamento de Orquesta del Conservatorio Estatal de Moscú, conocido posteriormente como Conservatorio de Tchaikovski. Se graduó un año antes, en 1949 con honores y su nombre está escrito en la Junta (Mármol de Honor del Conservatorio).

De 1950 a 1953 estudió composición en el conservatorio. Desde 1953 hasta su muerte en 1993 fue profesor de tuba y música de cámara de bronce en el departamento del Conservatorio de Instrumentos de Viento.

En 1950 a 1966 Alexey Lébedev fue empleado como tuba solista en el teatro Bolshoi. Interpretó en los conciertos y las grabaciones del Quinteto de Metales del Teatro Bolshoi, con T. Dokshizer, Gundel Y., Polekh V. y M. Zanalov. Con la Orquesta de la Juventud de Moscú bajo la batuta de K. Kondrashin participó en los festivales de la juventud en Hungría (1949) y en Polonia (1955).

Desde 1950 hasta 1993 Alexey Konstantinovich Lebedev, trabajó en el Conservatorio de Moscú, primero como profesor (1950- 1970), luego como profesor asociado (1970- 1976) y desde 1976 hasta 1993 como profesor titular. Por cerca de veinte años también enseñó la música de cámara de bronce. En 1959- 1974 trabajó en sus dos volúmenes de la Escuela de Reproducción de la tuba, que fue publicado dos veces. La Escuela incluye sus propias composiciones para tuba. También trabajó en colaboración con compositores contemporáneos rusos y, como contribución a la Escuela aparecieron composiciones originales para tuba por N. Rakov, Kikta V., K. Volkov, T. Smirnova, Strukov V. y G. Dmitriyev.

Los trabajos de A. Lebedev y de estos compositores han sido incluidos en los programas de las competiciones internacionales rusas, que se realizan en conciertos como solistas. Durante los 43 años de trabajo de Lebedev en el conservatorio, cerca de cincuenta tubistas se graduaron y más de cien estudiantes graduados de su práctica en grupos de cámara en bronce. Dos de sus estudiantes ganaron premios en los concursos de instrumentistas de viento y percusión muchos de los graduados ocuparon las mejores posiciones en las orquestas rusas. Entre ellos Y.Larin, A.Kazachenko, V.Gorbenko, S.Tikhonov, A.Filippov, Y.Sobolev, Y.Yefremov, V.Starkov.

Algunos de ellos trabajan en otras ex repúblicas de la URSS: Pashetov S., Strelchuk Y., V. Apostol en Ucrania, Moldova Kharlamov S., N. Yarshevich en Bielorrusia.

Cuando Alexey Konstantinovich comenzaba su trabajo había muy pocas composiciones originales para tuba. Compuso su Concierto N ° 1 (1947) y su Concierto Allegro (1949), tanto para tuba y piano, como estudiante. Fueron publicadas en 1950 y en 1956 y reeditado varias veces más tarde.

Su trabajo como compositor se mezcla bien con su actividad como pedagogo. Se amplió el repertorio de tuba creando estudios y ejercicios originales para tuba y piano, transcribiendo y arreglando obras para tuba de antiguos y contemporáneos compositores. En 1986 compuso su Concierto No. 2 para tuba que se publicó póstumamente en Alemania en 1995 por Hofmeister. También hizo composiciones y transcripciones para conjuntos de bronce. De especial interés son sus canciones. Entre los años 1950 a 1970 compuso más de sesenta canciones líricas, así como canciones para los militares y para los niños, estas canciones se difundieron con frecuencia en la radio.

Alexey Konstantinovich era bien conocido y muy respetado en el mundo de la música. En 1998 fue galardonado con el honor más prestigioso del mundo Tuba Asociación Hermandad (TUBA), el Lifetime Achievement Award. Este premio póstumo fue propuesto por el Comité Ejecutivo de TUBA en reconocimiento de las contribuciones importantes de Lebedev de la tuba durante su vida (Tuba Journal, vol. 26, N ° 1, 1998).

2.5.2. Análisis del concierto en un movimiento de Alexey kontantinovich Lebedev.

Este concierto esta en tonalidad de Am (La menor) y tiene 127 compases en total, la estructura de este concierto es:

Tabla 12. Análisis del concierto en un movimiento, A. Lebedev.

Macroestructura	Intro	A				B		
Microestructura		a	b	c	a1	d	d1	d2
Compases	1	4	8	6	6	8	7	4
Tonalidad	Am	Am	F- Fm	Cm	Ebm- C	C- G	C- G#m	G#m- F#m- D
Forma		Forma binaria simple				Periodo modulante	Desarrollo de B	

Fuente. Autor

Tabla 13. Continuación del análisis del concierto en un movimiento, A. Lebedev.

Macroestructura	C		Desarrollo	Cadencia	Intro	A1		Puente
Microestructura	e	e1				a	b	
Compases	5	4	22	Libre	1	4	8	2
Tonalidad	D	G	Fm- C- Em- F#m- Cm- C- VAm	Am	Am	Am	Am	
Forma	Forma libre		Libre		Periodo			

Fuente. Autor.

Tabla14. Continuación del análisis del concierto en un movimiento, A. Lebedev.

Macroestructura	B1		Puente	C1		CODA
Microestructura	d3	d4	a2	e2	e3	

Compases	4	4	4	7	6	4
Tonalidad	A	A	A	A/E	A/E- Am	A
Forma	periodo	Libre				

Fuente. Autor.

TEMA A: Este movimiento inicia con una pequeña introducción en el piano, en el segundo compás surge el tema A, sobre el primer tiempo en la nota F (fa) con un movimiento intervalito de quinta justa, segunda menor y sexta mayor. Aparece una frase en el último tiempo del compás 5 sobre la nota F (fa) hasta la nota Bb (si bemol) en el compás 7, que es copiado una segunda mayor descendente en el último tiempo del compás 7 al 9. Durante el desarrollo de los subtemas (a y b), la dinámica se mantiene en piano (*p*) y la melodía se caracteriza por el uso de figuras rítmicas de corcheas y negras, que se desplazan por movimiento tríadico y grado conjunto.

El tercer subtema (b) inicia sobre una dinámica contrastante fuerte (*f*), resumiendo el desarrollo de los elementos anteriores, destacándose un pasaje en el compás 17, donde la melodía en corcheas se desplaza por intervalos de tercera menor, cuarta justa y segunda menor hasta llegar a un movimiento descendente de semicorcheas, disminuyendo el volumen hasta el primer tiempo del compás 18 generando un ambiente de tensión para el siguiente pasaje.

En el compás 20 encontramos elementos de la melodía principal en la voz superior del piano en Ebm (Mi bemol menor), en los compases 20 al 22, desde la nota Eb (Mi bemol) hasta el segundo tiempo sobre la nota Bb (Si bemol) (**Ver figura 27**). La melodía continúa moviéndose en negras y corcheas por grado conjunto, pasando por el acorde de dominante siete (V7) prolongado por un calderón dando paso al tema B.

Figura 27. Melodía principal en la voz superior del piano. Concierto en Un Movimiento, Alexey Konstantinovich Lebedev.



Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

TEMA B: Al inicio del movimiento (subtema d), la melodía desciende suavemente en corcheas sobre acordes de C (do) la relativa mayor de la tonalidad del anterior tema A, el acompañamiento se basa en acordes sostenidos por notas de larga duración alternando blancas y negras.

La frase del subtema b que va desde la corchea en G (sol) del compás 25 a la corchea en A (la) del último tiempo del compás 28, es repetida una tercera menor arriba, desde la corchea en G (sol) del último tiempo del compás 33 hasta la corchea en C (do) del compás 35. (**Ver figura 28**)

Figura 28. Repetición de frase del subtema (b). Concierto en Un Movimiento, Alexey Konstantinovich Lebedev.

The image shows a musical score for a piano solo and piano accompaniment. The tempo is marked 'andante cantabile' and the dynamics are 'p'. The score is divided into two systems. The first system contains measures 25 through 32, featuring a melodic line with a long slur and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system contains measures 33 through 40, where the piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with triplets and slurs, while the soloist continues with a melodic line.

Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

Durante el subtema b1 los compases 36 y 37, la voz solista imita parte de la frase que toca la voz superior del piano durante los dos compases, creando una textura polifónica interesante (Ver figura 29). Sobre el compás 42 se construye la melodía y el acompañamiento sobre G#m (sol sostenido menor), tonalidad lejana de C (do mayor, tonalidad inicial del tema.)

Figura 29. Imitación por parte del la voz solista. Concierto en Un Movimiento, Alexey Konstantinovich Lebedev.

The image shows a musical score for a piano solo and piano accompaniment. The tempo is marked 'p' and the dynamics are 'p' and 'cresc.'. The score is divided into two systems. The first system contains measures 36 through 41, where the soloist imitates the piano's upper voice. The second system contains measures 42 through 43, featuring a melodic line and piano accompaniment in G#m, with the piano accompaniment using repetitive semibreves.

Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

En los compases 42 al 43, la utilización de semicorcheas repetitivas sobre la nota C# (do sostenido), F# (fa sostenido), G# (sol sostenido) y E (Mi) generan un ambiente de tensión en el pasaje, en el siguiente compás se añaden diferentes valores rítmicos en la voz solista, semicorcheas, corcheas y silencios de corchea con puntillo, contrastan con las repeticiones de seisillos de semicorcheas utilizadas en la parte del piano. Estas repeticiones anuncian la llegada

del clímax del tema, que se presenta en el primer tiempo del compás 45 con una blanca con staccato y la dinámica en fortísimo (ff).

TEMA C: Inicia sobre un fortísimo (ff), pasando de un Adagio a un tempo Allegro, se utilizan valores rítmicos largos, el movimiento tríadico de la melodía principal es acompañado por las corcheas repetitivas en la parte del piano en los compases 48 y 49, preparando un pasaje de carácter agitado que combina la utilización de figuras rítmicas más rápidas desde el compás 49 al 52, el pasaje termina suavemente en el compás 61 sobre la dominante (D7).

3. OBSERVACIONES DE LAS ADAPTACIONES

3.1 SONATA EN EM DE BENEDETTO MARCELLO.

Esta sonata fue adaptada teniendo en cuenta algunos aspectos del violoncello, como el timbre y el registro grave en el que se desarrolla.

El violoncello es un instrumento afinado en C (Do) a diferencia del saxofón barítono afinado en Eb (Mi bemol), se modificó la tonalidad con el fin de obtener similitud sonora con el violoncello, pasando de la tonalidad original Em (Mi menor) a C#m (Do sostenido menor).

Aunque la tesitura del violoncello es más amplia que la del saxofón, la línea melódica no excedió el registro natural de este último, por lo cual, no fue necesario transportar frases a diferentes octavas ni modificar los pasajes con clímax en los distintos movimientos.

Esta adaptación permite trabajar la resistencia pulmonar, esencial para los instrumentistas de viento, puesto que la obra presenta frases muy largas y el suministro de aire debe ser controlado. Por otro lado, la aparición de los trinos en esta obra crea la necesidad de estudiar las alternativas para la ejecución de los mismos.

3.2 DONNE MIE, LA FATTE A TANTI DE W. A. MOZART DE LA ÓPERA COSÍ FAN TUTTE.

Esta obra fue seleccionada por ser escrita exclusivamente para voz masculina (barítono), teniendo un timbre particular entre las demás voces. Su registro abarca notas entre la voz del bajo (notas graves) y la voz del tenor (notas agudas).

Esta Aria fue escrita originalmente en la tonalidad de G (Sol mayor) y se modificó a la tonalidad de E (Mi mayor). La línea melódica no excedió el registro natural del saxofón, por lo cual, no fue necesario transportar frases a diferentes octavas ni modificar los pasajes con clímax.

La línea melódica no excedió el registro natural del saxofón por lo cual, no fue necesario transportar frases a diferentes octavas ni modificar los pasajes con clímax durante toda el Aria.

Esta obra no presenta dificultades técnicas, sin embargo esta adaptación fue pensada para desarrollar la interpretación en los estudiantes de saxofón, ya que la melodía no presenta ninguna articulación, dependiendo esta, sólo del sentido musical del estudiante.

3.3 ROMANCE DE AXEL JORGENSEN.

Esta obra fue adaptada teniendo en cuenta algunos aspectos del trombón, como su dulce timbre.

El trombón esta afinado en C (Do) a diferencia del saxofón barítono afinado en Eb (Mi bemol), por esta razón la tonalidad fue modificada pasando de Ab (La bemol mayor) a F (Fa mayor).

Aunque esta obra fue escrita para un instrumento de viento, la respiración en algunas frases debe hacerse antes de que ésta termine; A pesar de esto, dichas respiraciones no alteran la intención de las mismas.

La tesitura del trombón es más amplia que la del saxofón barítono, por esta razón la línea melódica excede el registro natural del saxofón sobre las notas agudas, como ocurre en los compases 25 al 28, donde se ubica el clímax de la obra, forzando a transportar la melodía una octava debajo de su registro original, a pesar de esto el clímax no pierde su intensidad. Generando una melodía opcional para que saxofonistas con menos experiencia con dificultades en el manejo de este registro, puedan tocar este pasaje con comodidad sin que el sentido de la frase se pierda. Lo mismo ocurre entre los compases 38 al 42.

3.4 SONATA PARA FAGOT DE PAUL HINDEMITH.

Esta obra fue escogida para ser adaptada por ser una de las obras para un instrumento de viento (Fagot) con un registro grave y una amplia tesitura.

El Fagot está afinado en C (Do) a diferencia del saxofón barítono afinado en Eb (Mi bemol), la obra indica una tonalidad definida al inicio del compás, pero durante todo el desarrollo de la misma se adicionan alteraciones generando un centro tonal indeterminado.

Aunque el registro del fagot es más amplio que la del saxofón no excede el registro natural del mismo, por lo cual, no fue necesario transportar frases a diferentes octavas ni modificar los pasajes con clímax en los distintos movimientos.

3.5 CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO DE ALEXEY KONSTANTINOVICH LEBEDEV.

Al escoger esta sonata para ser adaptada fue importante tener en cuenta algunos aspectos de la tuba, como el timbre y el registro grave en el que se desarrolla.

La tuba es un instrumento afinado en C (Do) a diferencia del saxofón barítono afinado en Eb (Mi bemol), se modificó la tonalidad con el fin de obtener similitud sonora con la tuba, pasando de la tonalidad original Am (Mi menor) a F#m (Fa sostenido menor).

La tesitura de la tuba es más amplia que la del saxofón barítono, por esta razón la línea melódica excede el registro natural del saxofón sobre las notas graves. En los compases 17 al 19 se transportó una octava arriba para integrar los pasajes al registro natural del saxofón. Lo mismo ocurre en los compases 58 al 59, en el compás 77 sobre el segundo y tercer tiempo y en los compases 128 y 129.

3. CONCLUSIONES

- El material expuesto en este trabajo de grado, aporta repertorio para saxofón barítono, como instrumento solista, permitiendo el fácil acceso y estudio ya que cuenta con distintos niveles de ejecución que facilitará abordar el instrumento de forma adecuada según el nivel técnico e interpretativo con el cual cuente el estudiante de saxofón barítono.
- Es de vital importancia el análisis morfológico, estudio del marco histórico en el que la obra se desarrolla, y el periodo musical al que pertenece, puesto que contribuye a la construcción de elementos interpretativos, que influyen en la ejecución de la obra.
- El estudio detallado de la técnica del saxofón, permite superar dificultades que se presentan en distintos pasajes expuestos durante las piezas, es necesario que se enfatice en el estudio consciente de todas las posiciones y recursos que el instrumento pueda ofrecer y que la obra requiera.

5. RECOMENDACIONES

Es importante tener en cuenta a la hora de realizar el montaje de alguna obra el estado del instrumento, la boquilla y hasta el tipo de caña con la que se va a contar, esto ayuda mucho a la afinación, homogeneidad y claridad del sonido; cabe aclarar que no solo al tener el instrumento ajustado este va a ser afinado, la recomendación de obtener un saxofón de marcas confiables o reconocidas como Yamaha, Selmer París, Conn, yanagisawa, Leblanc, Martin, Buscher, King, SML, Buffet, Vito, Adolphe sax y Malerne, si bien algunas de estas marcas son algo costosas son las que mejor resultados dan en sonido; las boquillas recomendadas son las selmer paris, las vandoren java, eugene Rousseau, Yamaha para principiantes, entre otras; llegar a recomendar una caña es difícil puesto que es muy personal, para boquillas cerradas lo mejor es usar cañas rígidas o duras del numero tres y medio (3 ½) aunque lo mejor es utilizar cañas numero tres (3) pues esta caña permite el buen desempeño en cualquier registro del saxofón sin necesidad de hacer cambios bruscos de embocadura, de esta forma no se arriesga la afinación, cabe decir que no todas las cañas de distintas marcas que clasifican su dureza por medio de letras, las caña vandoren tradicional son una buena opción a la hora de tocar.

Independientemente del nivel de ejecución con el que cuente el instrumentista, es importante tener en cuenta los ejercicios previos a la hora de tocar el saxofón, como es el estiramiento y relajación de los músculos, ejercicios de respiración y producción del sonido con notas largas, estudio de arpeggios y escalas con cambio de articulación, preferiblemente resaltando la escala de la obra que se dispone a interpretar, pues de esta manera prepara y acondiciona el cuerpo física y mentalmente para la ejecución de la misma.

Al estudiar las obras, conviene tener en cuenta que la velocidad en la ejecución debe aumentar paulatinamente, apoyándose en el ritmo exacto de las frases con ayuda del metrónomo y enfatizando en la afinación y homogeneidad de cada una de las notas tocadas.

Se debe interiorizar mediante un pensamiento reflexivo, el marco histórico en el cual la obra fue escrita, el periodo musical al que pertenece y la forma como se interpretaba en la época correspondiente; finalmente memorizar y comprender la estructura musical de cada una de las obras puesto que ofrecerá elementos de carácter interpretativo, histórico y musical.

Antes de comenzar a hablar de cada obra, en general se debe dar un vistazo a la partitura antes de iniciar un estudio detallado de esta, deberá enfocarse en seis cosas que le darán una imagen clara de cómo debe apropiarse de la obra.

1. El nombre de la obra.
2. El autor.
3. El tempo de inicio.
4. Su armadura.

5. El compás en que está escrita.
6. La articulación y dinámica con la que inicia.

A partir de estos seis pasos, podrá determinar o hacerse a una idea, de a qué tipo de género pertenece teniendo en cuenta tres géneros como base que son:

1. Canción.
2. Danza.
3. Marcha.

Existiendo un cuarto género utilizado especialmente para las cadencias, que es el recitativo. Cabe resaltar que existen composiciones que reúnen dos de estos géneros, como por ejemplo: la tarantela que es danza y marcha, o los himnos que son marcha y canción.

Las obras con acompañamiento de piano como en este caso, deberán facilitarse al pianista de forma inmediata, pues dará el tiempo suficiente para el estudio cuidadoso de las mismas, para que posteriormente se ejecuten en el respectivo ensamble.

Para el montaje de una obra en general cada instrumentista debe tener en cuenta factores que intervienen en el proceso, como lo son: la técnica, el estudio, la interpretación y el ensamble de la obra.

Al ejecutar las obras se deben tener en cuenta las siguientes articulaciones, dinámicas y tempos:

Articulación, significa características del sonido y se sitúan en la parte superior o inferior de la neuma dependiendo de donde se escriba.

1. Ataque o comienzo del sonido: ataque suave, ataque normal, ataque fuerte.
2. Duración o prolongación del sonido.
3. Terminación del sonido.
4. Enlace: esto cuando las notas van ligadas.

Tabla 14. Articulaciones utilizadas en las obras.

A. Detache.

- a) Sin símbolo 
- b) Ataque normal o natural.
- c) Duración: 100% del valor de la nota.
- d) Terminación natural.

B. Staccato.

- a) Símbolo 
- b) Ataque normal o natural.
- c) Duración: 50% del valor de la nota.
- d) Terminación natural.

C. Legato.

- a) Símbolo 
- b) Ataque normal.
- c) Duración: depende de la cantidad de notas que el legato abarque.
- d) Terminación natural.

D. Marcato.

- a) Símbolo 
- b) Ataque fuerte.
- c) Duración: 100% del valor de la nota completa.
- d) Terminación natural.

E. Non legato

- a) Símbolo 
- b) Ataque normal.
- c) Duración: 75% del valor de la nota.
- d) Terminación natural.

F. Tenuto

- a) Símbolo 
- b) Ataque Suave.
- c) Duración: 100% de la nota.
- d) Terminación natural.

G. Portato

- a) Símbolo 
- b) Ataque suave.
- c) Duración: depende de la cantidad de notas que abarque.
- d) Terminación natural.

Fuente. Autor

Nota: debemos conocer y tener en cuenta los tipos de ataques que podemos y debemos utilizar según la obra lo exija; hay 5 tipos de ataques que son:

TU: ataque fuerte.

DU: ataque suave.

JU: ataque desde el diafragma.

KU: ataque suave y poco utilizado (inestable).

GU: utilizado para dar un efecto a las notas.

TU- KU: efectivo en pasajes rápidos con notas sueltas.

“Todos estos ataques son en relación lengua caña, para ataques fuertes, suaves, efectos o pasajes rápidos”.

Dinámicas: Hace referencia al manejo del volumen y están situadas en la parte inferior del pentagrama.

pp

	<i>Pianissimo</i>	Muy suave.
<i>p</i>	<i>Piano</i>	Suave.
<i>mp</i>	<i>Mezzo piano</i>	Medio Suave.
<i>mf</i>	<i>Mezzo forte</i>	Medio Fuerte.
<i>f</i>	<i>Forte</i>	Fuerte.
<i>ff</i>	<i>Fortissimo</i>	Muy Fuerte.
<i>sf</i>	<i>súbito forte</i>	Aumenta el volumen inesperadamente.
<i>Cresc.</i>	<i>Crescendo</i>	Aumentando el volumen gradualmente.
<i>Dim.</i>	<i>Diminuendo</i>	Disminuyendo el volumen gradualmente

Símbolos de tempo: Indican los cambios de tempo o velocidad al ejecutar frases.

	<i>Calderón</i>	Prolongación doble del tiempo establecido.
<i>rit.</i>	<i>Ritenuito</i>	Disminuye el tiempo establecido paulatinamente.
<i>accel.</i>	<i>Accelerando</i>	Aumenta el tiempo determinado.
Tempo I	Tempo I	Retornar al tiempo primario.
ad. lib.	Ad libitum	Tiempo de libre elección por el ejecutante.

Análisis interpretativo y técnico de la Sonata en Mi menor de Benedetto Marcello.

Al abordar esta obra, originalmente escrita para violoncello con acompañamiento de piano, debemos tener en cuenta el marco histórico en el cual la obra fue escrita, el periodo musical al que pertenece, en este caso al Barroco y la forma como se interpretaba en la época los instrumentos de cuerda frotada.

El barroco como estilo musical inició desde el nacimiento de la ópera en el siglo XVII, alrededor de 1600 hasta la mitad del siglo XVIII, aproximadamente hasta la muerte de Johann Sebastian Bach, en 1750. El barroco se dividió en tres periodos, barroco temprano, medio y tardío, perteneciendo la Sonata en mi menor de Benedetto Marcello a éste último.

Al tratarse de un instrumento de cuerda frotada, las respiraciones son sugeridas, puesto que en estos instrumentos, la resistencia pulmonar y la respiración no afectan la fluidez de las frases. Por

esta razón se debe mantener la continuidad y el sentido musical de cada frase, por medio de respiraciones que conserven el sentido original de la obra, los cuales he indicado a través de un apóstrofe (´) en la parte superior del pentagrama en el desarrollo de toda la obra.

El instrumentista que quiera sumar la obra a su repertorio, debe tener en cuenta la importancia de la misma para el desarrollo de la técnica de respiración, puesto que durante toda la obra existen pasajes que exigen gran resistencia pulmonar. Para profundizar un poco, sobre aquellos ejercicios que desarrollan la técnica de la respiración durante un proceso de estudio consciente, se sugiere realizar ejercicios aeróbicos como nadar, correr, trotar entre otros.

Los ornamentos eran una de las características fundamentales del estilo musical en el barroco, apareciendo durante toda la obra trinos que se desarrollan en la melodía. En el primer movimiento Adagio, se presenta un trino en el compás once, entre los sonidos C# (do sostenido) y D# (re sostenido) por el cual debe ser utilizado la llave E (Ver Anexo B y C), en el compás doce entre las notas D# (re sostenido) y E (mi), la llave de trino a utilizar es la número seis (Ver anexo B y C) esto con el fin de facilitar la ejecución del intérprete y en el último movimiento Allegro, en el compás treinta y uno, el trino entre las notas D# (re sostenido) y E (mi), debe ser ejecutado con la llave 6, (Ver anexo B y C).

En el movimiento Allegretto, se presentan notas agudas como en los compases 17, 34 y 70, cuando se abarcan estas notas se tiende a ejercer presión excesiva sobre la caña, debemos evitar este tipo de tensión puesto que modifica el flujo de aire y el sonido no va a ser el deseado, para solucionar este problema hay que sostener las notas con el diafragma, mantener la apertura adecuada de la garganta y aumentar la velocidad del aire para hacer vibrar la caña a la velocidad necesaria.

En las notas graves, se tiende hacer lo contrario que en las notas agudas, el exceso de distensión sobre la caña, hace que la afinación en las notas más graves del saxofón baje, el ataque en estas notas debe ser muy cuidadoso, la mejor forma de atacar las notas graves es pronunciando la sílaba "DU" cuando se toque el saxofón, ya que el contacto de la lengua con la caña es sutil, a la hora de tocar tenga en cuenta la posición o la forma de la boca, el ejemplo más claro para esto es pronunciar la letra "Q", al hacer esto, su boca toma una posición natural, y esa es la forma correcta para comenzar a tocar en general todas las notas del saxofón, pero en particular, esta posición de la boca es muy efectiva a la hora de tocar las notas graves, además de la boca, la apertura de la garganta, la fluidez del aire apoyado por el diafragma, darán como resultado notas graves afinadas y claras.

El Allegro, es un movimiento rápido donde se encuentran pasajes con intervalos de tercera, cuarta, séptima e incluso de doceava como se ven en los compases 17, 18 y 19, aquí es donde el estudio de escala por intervalos da frutos, en el tercer tiempo del compás 31 se presenta el sonido F# (fa sostenido) de la tercera octava, considerada como una nota altísima, nota que en algunos saxofones se debe ejecutar combinando llaves que están fuera de las posiciones naturales del saxofón, generando dificultades en cuanto a la fluidez de la digitación. Se recomienda tomar el tiempo que sea necesario para practicar pasajes con este tipo de notas, puesto que es importante para una buena presentación. Cabe resaltar que se fabrican saxofones con una llave auxiliar que permiten tocar esta nota en específico con facilidad.

Análisis interpretativo y técnico de Donne mie, la fate a tanti W. Mozart de la ópera Così fan tutte.

Esta obra originalmente escrita para voz barítono, no cuenta con articulaciones escritas, pues depende directamente de la interpretación del cantante, en este caso el saxofonista. Se sugiere sobre la parte adaptada para saxofón, articulaciones basándose en el contenido y la intención del texto puesto que ayudara a darle un sentido a la melodía, aunque no está de más permitir que otro instrumentista incluya su propia interpretación, siempre y cuando tenga claro los conceptos presentados en esta obra, se recomienda leer acerca de esta ópera, incluso ver la obra completa para comprender la letra (Ver Anexo E) y lo expresado por Guglielmo (Personaje de la ópera) en su aria Donne mie, la fate a tanti.

Se sugiere que la obra sea estudiada a partir del conocimiento del tema que se aborda, en este caso un aria que hace parte de la ópera Così Fan tutte, puesto que el texto sugiere claramente la intención y el carácter de la melodía, tratándose de una ópera bufa, los puntillos son tomados como parte característica de esta clase de operas.

Esta obra presenta pasajes largos donde el sentido de la frase corre el riesgo de perderse, por esto se recomienda realizar ejercicios de respiración. Se encontraran a través de apóstrofes (') en la parte superior de pentagrama las respiraciones que se pueden hacer para que la frase no pierda su sentido.

Dentro de las articulaciones sugeridas se encuentran algunos marcattos (>) sobre ciertas notas. Hay que resaltar que esta obra es cantada y es importante a la hora de interpretar dichas articulaciones, es recomendable realizar estos marcattos (>) con el ataque desde el diafragma, como pronunciado la sílaba "JU" y no con la lengua puesto que la lengua causa que el aire salga a demasiada velocidad y el sonido va a ser muy agresivo, añadiendo que las articulaciones recomendadas deben ser guía y/o ayuda para que la obra mantenga un sentido interpretativo, conservando una forma clara y cantáble.

Análisis interpretativo y técnico de Romance de Axel Jorgensen.

Como su nombre lo indica es una obra romántica, y debe tratarse como tal, su melodía debe interpretarse con mucha calidez.

Al adaptarse esta obra su tonalidad cambio a F (fa mayor) para luego modular a un B (Si mayor) y terminar en la tonalidad inicial, por esto, se sugiere el estudio técnico del saxofón, tocando las escalas y arpeggios de F (fa) y B (si) mayor, con las articulaciones sugeridas en la obra como son: stacatto, legato, non legato, portato, marcato, etc. Esto dará seguridad a la hora de tocar o hacer el respectivo montaje de la obra, ya que el cuerpo y la mente estarán listos para abordar estas tonalidades.

Aunque esta obra está escrita a tempo moderado (no es rápido), se sugiere utilizar la llave (bis) (ver anexo B) pues esta garantizara mayor fluidez y claridad en las frases donde la nota Bb (si bemol) se presenta.

Debemos notar desde el principio, que el tempo y las frases, exigen una resistencia pulmonar, en cuanto a esto, los ejercicios aeróbicos y de respiración son la mejor opción para mejorar este aspecto, sin embargo la colocación de apóstrofes (´) sobre los compases darán una idea de donde se puede respirar para no cortar las frases abruptamente y se pierda su sentido melódico. Hay que resaltar que la melodía maneja registros altos la mayoría del tiempo y notas sostenidas hasta por compás y medio, cayendo en un piano súbito (*p súbito*) como se puede ver en el compás 54, se recomienda, que en este tipo de notas el ataque sea el más sutil y ágil utilizando la silaba “Du” y sosteniendo el flujo del aire con el diafragma, con una correcta abertura de la garganta, y la presión necesaria para que la afinación en esta nota no varíe.

Al ser una obra contemporánea, pero con una estructura del romanticismo, las articulaciones y dinámicas que ayudan a demarcar la intensión y sentido expresivo de las frases, deberán ser abordadas con suma delicadeza, debido a que la obra es cantáble, los staccatos no deben ser tan cortos, y el ataque de los marcados debe hacerse desde el diafragma, ya que al hacerse con la lengua será muy agresivo y la obra perderá el sentido que la caracteriza; Pero es correcto decir que estas articulaciones y dinámicas combinadas, se pueden interpretar según inspire al instrumentista.

Análisis interpretativo y técnico de la Sonata para fagot de Paul Hindemith.

Esta sonata presenta rasgos típicos de la música contemporánea, puesto que la utilización de cromatismos hacen que este tipo de melodías sean difíciles y su acompañamiento sea disonante.

Se recomienda como primera medida el estudio de la escala cromática y la creación de ejercicios con dobles sostenidos (\sharp) dobles bemoles (*bb*), tritonos (4ª aumentada y 5ª disminuida) de manera arbitraria, pues ayudará a desarrollar agilidad mental a la hora de leer este tipo de notas, un método recomendado para el estudio de estos ejercicios es el libro de Adolfo Ventas, profesor de saxofón del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, la portada de este dice: “ESCUELA MODERNA para SAXOFÓN CROMATISMOS, (para oboe o saxofón)” de la casa editorial de música BOULEAU- Barcelona, este método contiene 112 ejercicios que le pueden ayudar al excelente manejo de los cromatismos.

Esta obra tiene una armadura definida al inicio del compás, pero durante todo el desarrollo de la misma se adicionan más alteraciones generando un centro tonal indeterminado. Para el estudio de ésta, lo mejor es entender su estructura tradicional clásica con armonía contemporánea, tomándose el tiempo suficiente para el montaje con ayuda de un metrónomo, puesto que contiene cambios contrastantes de ritmo dentro de un mismo movimiento, permitiendo memorizar exactamente los cambios de velocidad entre cada tema.

A nivel técnico, los pasajes exigen claridad y la correcta utilización de llaves permiten mayor fluidez y comodidad al saxofonista; en los compases 2, 35 y 48, nos encontramos con el mismo motivo melódico, este contiene una apoyatura de semicorcheas en A (1a) y Bb (si bemol), en un movimiento ascendente por grado conjunto, para caer a un A (1a), en la segunda mitad del compás, Se recomienda tocar esta apoyatura utilizando la llave de Bb (si bemol) lateral (ver anexo A y B) ya

que es más ágil y claro, por el contrario de lo que sucedería si se usara la llave (bis). Este mismo tipo de apoyatura se presenta en el compás 24 sobre las notas B (si) y C (do becuadro) para llegar a la nota B (si), la llave recomendada para ejecutar este movimiento es la llave de C (do) lateral, manteniendo oprimida la llave número uno y la llave lateral de C (do), se obtiene esta nota (ver anexo A y B) dándole mayor fluidez al pasaje.

En el compás 60 encontramos una vez más la apoyatura de semicorcheas que encontramos en los compases anteriores, pero el movimiento se origina desde las notas A (la) y C (do becuadro) para llegar por movimiento descendente a la nota A (la). En la segunda mitad del compás, esta apoyatura es natural es decir las llaves 1 y 2 se mantienen oprimidas para generar el sonido A (la) y la llave 1 se levanta para originar la nota C (do), no es necesario utilizar llaves auxiliares.

En esta obra, hay que tener en cuenta donde se pueden utilizar las llaves laterales y la llave (bis) en pasajes con notas rápidas como: corcheas, tresillos de corchea y/o semicorcheas, haciendo un estudio lento y detallado de la obra, la correcta utilización de estas llaves le garantizaran fluidez, claridad y sentido a lo que está tocando. Por ejemplo, cuando la obra comienza a desarrollarse en el tiempo rápido (Marcha), es decir a partir del compás 91, la melodía transcurre naturalmente hasta llegar al compás 95, allí encontramos en el tercer tiempo una corchea con puntillo en E (mi) y una semicorchea en B (si), seguido de esta última nota, encontramos una corchea con puntillo en la nota Bb (si bemol), para realizar esta nota el movimiento natural a realizar, es oprimir las llaves 1, 2 y la llave de Bb (si bemol) lateral.

Se sugiere para una ejecución clara y de mayor fluidez, mantener la llave 1 oprimida y con el dedo medio o corazón de la mano izquierda accionar la llave (bis) y continuar, debido a que si no hay precisión al momento de oprimir la llave 2 y la llave de Bb (si bemol) lateral, no se oirá una nota exacta sino varias notas, y ese no es el resultado esperado, ahora bien, si el instrumentista tiene las habilidades motrices para realizar el movimiento natural del Bb (si bemol) con las llaves 1, 2 y la llave de Bb (si bemol) lateral de una manera clara, es válido utilizar este recurso. (Esta misma técnica se puede emplear en el compás 107, 109, 160).

En el compás 96, encontramos en el tercer tiempo una corchea con puntillo en Bb (si bemol) precedida de una semicorchea en B (si), el movimiento correcto no es deslizar el dedo índice izquierdo por la llave 1 hasta alcanzar la llave (bis) y generar la nota correspondiente, este movimiento técnicamente es incorrecto y torpe, ya que el deslizar el dedo de llave a llave es lento y arriesgaría la fluidez de la frase; la correcta digitación en este caso debe ser: pasar del B (si), oprimiendo la llave 1 con el índice izquierdo y llegar al Bb (si bemol), dejando la llave 1 oprimida y oprimiendo consecutivamente la llave 2 y la llave de Bb (si bemol) lateral. (Ver anexo B).

En el compás 97, hallamos en el primer tiempo una negra en la nota G# (sol sostenido), seguida de esta, un tresillo de corcheas donde la primera nota es un A# (la sostenido), haciendo un movimiento descendente por grado conjunto a un G# (sol sostenido) y regresando al A# (la sostenido), para luego hacer un salto de cuarta justa ascendente a un D# (re sostenido) la recomendación en este compás, es utilizar la llave (bis) en lugar de utilizar la llave de Bb (si bemol) lateral, ya que realizar este último movimiento seguido de la posición de G# (sol sostenido) no es suficientemente ágil.

Al llegar al compás 115 nos encontramos con una nota repetida una seguida de la otra, pero escrita diferente, es decir, en el tercer tiempo de este compás encontramos una corchea en la nota Bb (si bemol), luego un silencio de corchea y después una corchea con puntillo en la nota A# (la sostenido), en este pasaje, al hacerse la lectura rápida, el movimiento de la figura de la tercera línea al segundo espacio da la sensación de que la nota ha cambiado, en este compás se sugiere mantener la posición inicial del Bb (si bemol) con la llave (bis).

La utilización de la llave (bis) es recomendable durante toda la obra con excepción de aquellos movimientos melódicos ascendentes o descendentes de manera cromática donde las siguientes notas se encuentren involucradas B (si), Bb (si bemol), A (la) o A (la), Bb (si bemol), B (si), como los encontramos en los compases: 71, 84, 87, 88, 96, 101, 117, 152, 165, 166 y 169, de lo contrario la utilización de la llave de Bb (si bemol) lateral es obligatoria.

Análisis interpretativo y técnico del Concierto en Un Movimiento de Alexey Konstantinovich Lebedev.

Esta obra, al igual que la sonata de Paul Hindemith es contemporánea y los movimientos melódicos por cromatismo se encuentran durante todo el desarrollo de esta, se debe realizar un estudio previo de ejercicios cromáticos que garantizarán un manejo cómodo de los mismos. Se debe estudiar la escala cromática, un método como el de Adolfo Ventas mencionado anteriormente o creando ejercicios propios, teniendo en cuenta la mezcla de todas las alteraciones, sostenidos (#), bemoles (b), doble sostenidos (x) doble bemoles (bb), becuadros (♯). Incorporando estos ejercicios dentro de la rutina de estudio desarrollará un manejo perfecto de las alteraciones y será una excelente opción para apropiarse de este tipo de obras.

Esta obra está en un tiempo Allegro non troppo, indicando que la pieza no es tan rápido como un Allegro común debido a que la obra es expresiva, se debe encontrar un equilibrio entre lo expresivo y el tiempo rápido, se recomienda hacer el montaje de esta obra a un tempo máximo de 96 negra, que viene siendo un andante ágil, sin embargo luego de hacer el montaje individual, durante el ensamble con el piano acompañante, se deben corregir y llegar a acuerdos de interpretación como ritenutos, ritardandos, etcétera.

La armonía de la obra se mueve por acordes menores la mayoría del tiempo, esto indica que es una obra de carácter triste a pesar que su tempo es Allegro, y como todas las obras, esta posee clímax, tensiones, pasajes rápidos, que indican desarrollos o cambios de carácter, en la música, se sugiere hacer énfasis en las articulaciones y dinámicas ya que comprender la mezcla de estas le permitirá crear una historia; si es necesario, identificar la música con periodos tristes de su vida, podría ayudar a la interpretación e intensidad de la obra.

En cuanto a lo técnico las notas graves y agudas deben ser atacadas, y mantenidas concentrándose en su aparato respiratorio, diafragma y lengua.

A la hora de hacer el ensamble, encontrara pasajes rítmicos que a simple vista son complicados de acoplar con el pianista, como en los compases 43 y 44, o la entrada del compás 41 para caer al tempo en el compás 42, incluso el pasaje del compás 50 al 53. Se recomienda la comunicación con su pianista acompañante, encontrando la manera de guiarse armónicamente pidiendo un poco

de énfasis en ciertos acordes que le ayuden a darle entradas, esto va ligado a su sentido musical. La utilización de llaves y llaves auxiliares en esta obra podría ser relativo, ya que la velocidad de la obra le indicará el uso de combinaciones de llaves para mejor fluidez de los temas; en la cadencia encuentre la interpretación y comodidad, recuerde que este es un pasaje recitativo y Ud. maneja los tiempos, aunque esta cadencia en particular le sugieren un tiempo presto al final, la recomendación para lo anterior es no entrar en este tiempo de una manera abrupta sino acelerando paulatinamente; la armadura del último movimiento está escrita en F# (fa sostenido mayor) estudiar esta escala es de suma importancia para la claridad de la melodía.

6. BIBLIOGRAFÍA

TEAL, Larry. El arte de tocar el saxofón, traducido por Raúl Gutiérrez. Edición, año 1997.

BLOM, Eric. "Mozart". Buenos Aires: Editorial Kier, junio de 1946

Grandes compositores de música clásica, volumen I. Editorial Planeta

Enciclopedia Salvat de la Música, tomo IV. Editorial Salvat

HAMEL, Fred y HURLIMANN Martin. Enciclopedia de la música, volumen II. Traducción y adaptación del Dr. Otto Mayer Serra. Editorial Grijalbo.

KOCHNITZKY, Leon. "Adolphe Sax and his saxophone", New York: Belgian Government Information Center, 1964. Slight page edge tanning, otherwise Very Good inside. 48 pages

CHAUTEMPS, Jean-Louis; KIENTZY, Daniel, LONDEIX, Jean-Marie: El Saxofón. Editorial Labor, S.A. Aragón, 390. 08013 Barcelona (1990) 92 pág.

HAINÉ, Malou: ADOLPHE SAX (1814-1894). Sa vie, son oeuvre, ses instruments de musique. Éditions de l'Université de Bruxelles. 1980. 283 pág.

DESLOGES, Jacques. "Elise Hall et la Rapsodie de Debussy" As. Sa. Fra (Association des Saxophonistes de France) Bulletin No 6. 1975. 31 pág.

PERRIN, Marcel: Le Saxophone. Son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre. Les Introuvables. Editions d'aujourd'hui (83 120) Plan de la Tour (Var). 1977. 167 pág.

FUENTES DE CONSULTA VIRTUAL

www.adolphesax.com

www.basssax.com

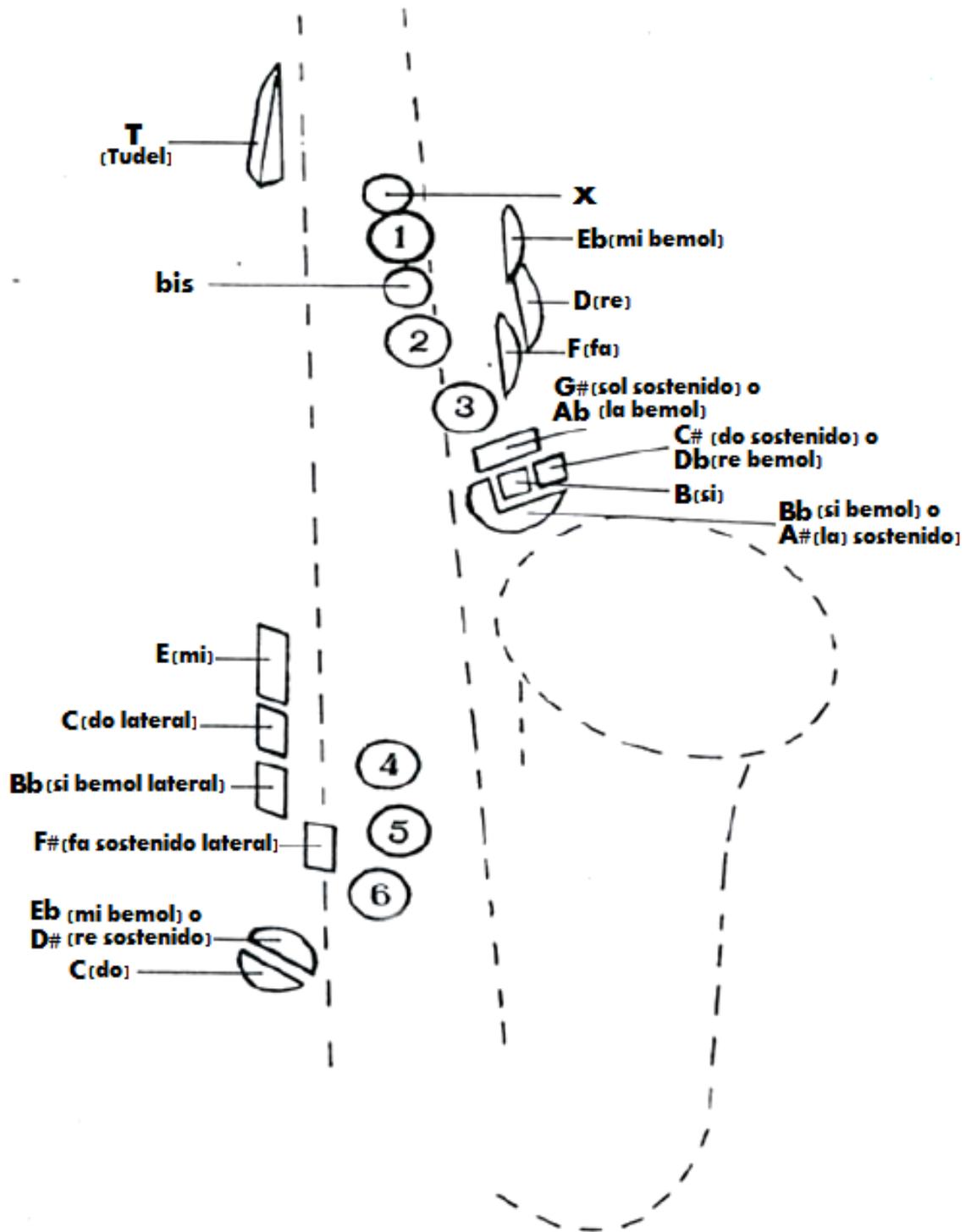
www.jazzbarisax.com

ANEXO A. Tabla de comparación de dureza en las cañas.

Saxophone Reed Comparison Index

	1	1.5	2	1.75	2	2.25	2.5	2.75	3	3.25	3.5	3.75	4	4.25	4.5	4.75	5
Gonzalez RC		1.5	2	1.75	2	2.25	2.5	2.75	3	3.25	3.5	3.75	4	4.25	4.5	4.75	5
Vandoren Traditional	1	1.5	2	2	2.5	2.5	3	3	3.5	3.5	4	4	4.5	4.5	5		
Vandoren V16	1.5	2	2.5	2	2.5	3	3	3.5	3.5	4	4	5					
Vandoren JAVA	1.5	2	2.5	2.5	3	3	3.5	3.5	4	4							
Vandoren ZZ	1.5	2	2.5	2.5	3	3	3.5	3.5	4	4							
La Voz		S	MS	M	MH												H
Rico		1.5	2	2.5	2	2.5	3	3.5	3.5	4							
Rico Royal	1	1.5	2	2.5	3	3	3.5	4	4	5							
Rico Reserve		1.5	2	2	2.5	2.5	3	3	3.5	3.5	4	4	4.5	4.5			
Rico Select Jazz		2S	2M	2H	3S	3M	3H	4S	4M	4H							
Plasticover	1	1.5	2	2.5	3	3.5	4	4	5	5							
Frederick L. Hemke		2	2.5	2	2.5	3	3.5	4	4								
Rico G. Concert Select			2.5							3.5	4	4	4.5	4.5			

ANEXO B. Nomenclatura de las llaves del saxofón



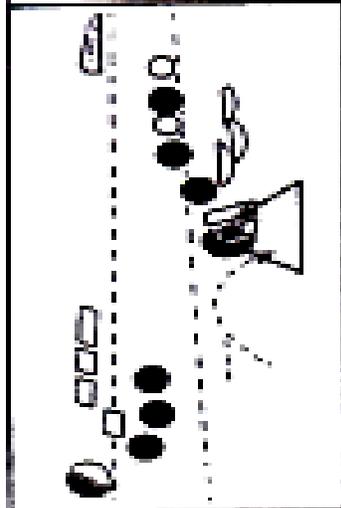
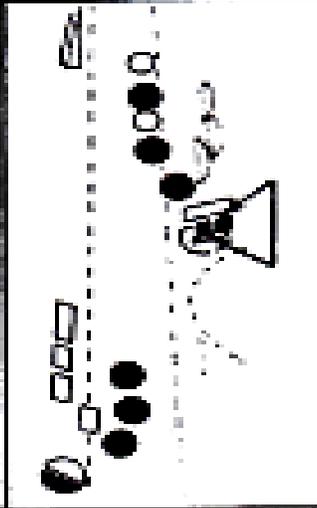
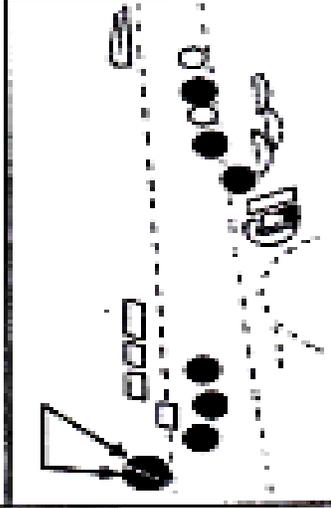
ANEXO C: Cuadro de trinos.

* Impracticable. Imposible a alto velocidad.

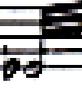
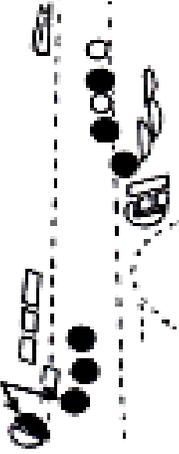
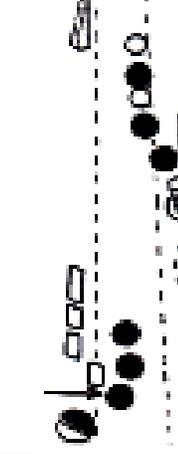
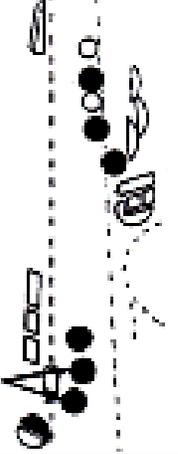
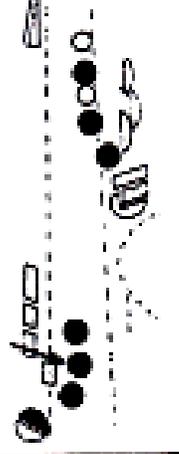
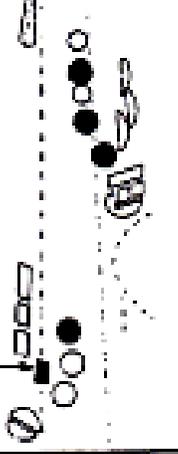
→ Llave de trino.

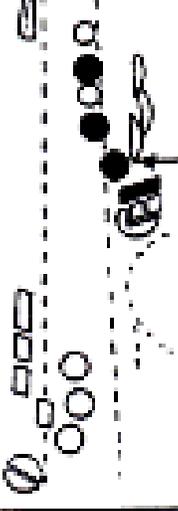
↘↗ Ambas llaves juntas.

↔ Alternadas, usando el mismo dedo.

■	*	*
		

Cuadro de trinos (continuación)

También 8va (con tecla octava)					
					
					

También 8va	(con tecla octava)		
			
			

(continuación).

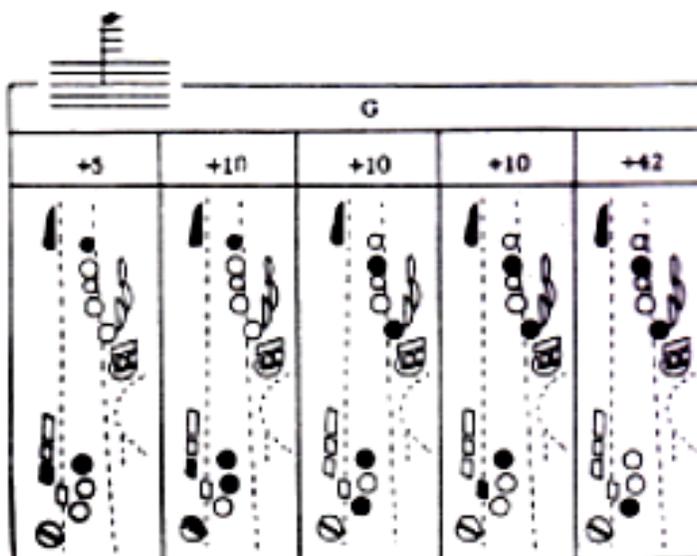
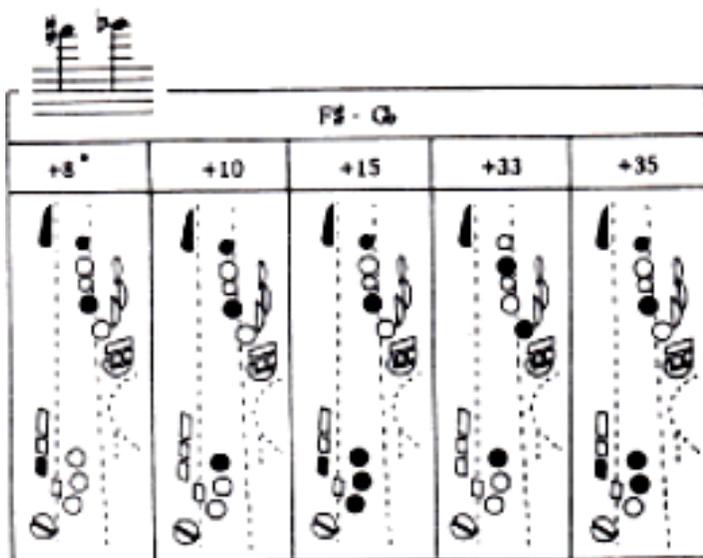
También 8va (con tecla octava)		-----

Cuadro de trinos (continuación)

ANEXO D. Notas altísimas.

Los números mas o menos indican las desviaciones promedio en centésimo, equivale a 1/100vo de un semitono.

Las lecturas de diez saxofonistas con Stroboscop.



Notas altísimas (continuación).

B - Ab				
0	+6	+8	+10	+15

A		
+4	+6	+10

Notas altísimas (continuación)

2 - B

0	+4	+6	+8	+10

0	0	♯	♭	+10

Notas altísimas (continuación).

C	
+6	+8
+9	+10

D - D	
+2	+4
+8	+15

Notas altísimas (continuación)

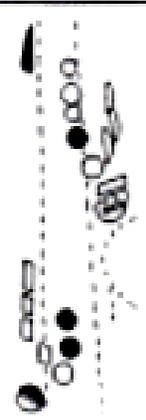
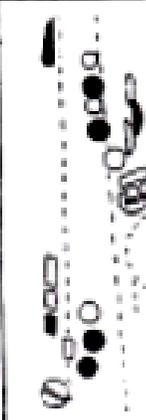
D

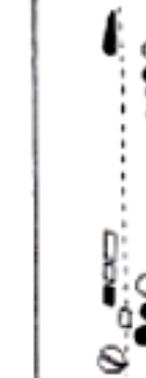
+3	+4	+5	+6

D# - E

+3	+5	+6

Notas altísimas (continuación).

E			
+15	+20	+20	+24
			

E		
0	6	+12
		

ANEXO E. Letra traducida del Aria, Donne mie, la fate a tanti, W. Mozart.

GUILLERMO (español)

¡Cierto que éste es un caso
que causa asombro!
Mujeres mías,
se la jugáis a tantos que,
si os he de decir la verdad,
cuando se quejan los amantes
los empiezo a compadecer.
Yo aprecio a vuestro sexo,
lo sabéis,
y lo sabe todo el mundo,
cada día os lo demuestro,
os doy pruebas de amistad.
Pero eso de jugársela
a tantos y tantos
me llena de indignación,
en verdad.
Mil veces he tomado la espada
para salvar vuestro honor,
mil veces os he defendido
con palabras y aún más
con el corazón.
Pero eso de jugársela
a tantos y tantos
es un pequeño vicio muy molesto.
Sois hermosas, sois amables,
de tesoros os colmó el cielo,
y las gracias os circundan
de la cabeza a los pies.
Pero se la jugáis
a tantos y tantos
que no se puede ni creer.
Pero se la jugáis
a tantos y tantos
que si gritan los amantes
ciertamente tienen mucha razón.

GUGLIELMO (italiano)

Certo un caso quest'è
dar far stupore!
Donne mie,
la fate a tanti e tanti,
che, se il ver vi deggio dir,
se si lagnano gli amanti
li comincio a compartir.
lo vo' bene al sesso vostro,
lo sapete,
e ognun lo sa,
ogni giorno ve lo mostro,
vi do segno d'amistà.
Ma quel farla
a tanti e tanti.
m'avvilisce
in verità,
Mille volte il brando presi
per salvar il vostro onor,
mille volte vi difesi
colla bocca e più
col cor.
Ma quel farla
a tanti e tanti
e un viziato seccator.
Siete vaghe, siete amabili,
più tesori il ciel vi die,
e le grazie vi circondano
dalla testa sino ai pie.
Ma la fate
a tanti e tanti
che credibile non è.
Ma la fate
a tanti a tanti
che se gridano gli amanti
hanno certo un gran perché.

DONNE MIE, LA FATE A TANTI

DE COSÌ FAN TUTTE
SAXOFÓN BARÍTONO Y PIANO

Wolfgang Amadeus Mozart

Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

Musical score for Saxophone and Piano, measures 11-82. The score is in treble clef, 2/4 time, and D major. It features various dynamics and articulations.

Measures 11-18: *fp* (fortissimo piano) to *ff* (fortissimo). Includes a fermata over measure 11.

Measures 19-27: *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte) to *mf* to *f* to *mf*.

Measures 28-36: *mf* (mezzo-forte).

Measures 37-45: *fp* (fortissimo piano) to *mf* (mezzo-forte).

Measures 46-54: *ff* (fortissimo) to *mf* (mezzo-forte).

Measures 55-63: *ff* (fortissimo).

Measures 64-72: *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte) to *mp* (mezzo-piano).

Measures 73-81: *mf* (mezzo-forte).

Measures 82-88: *mf* (mezzo-forte).

2

Donne mie, la fate a tanti

Musical score for a piano piece, measures 91-167. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features various dynamics and articulations:

- Measures 91-100: *p* (piano) and *fp* (fortissimo piano) dynamics, with slurs and accents.
- Measures 101-110: *mf* (mezzo-forte) dynamic, with slurs and accents.
- Measures 111-118: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) dynamics, with slurs and accents.
- Measures 119-128: *p* (piano) dynamic, with slurs and accents.
- Measures 129-137: *mf* (mezzo-forte) dynamic, with slurs and accents.
- Measures 138-146: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) dynamics, with slurs and accents.
- Measures 147-156: *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) dynamics, with slurs and accents.
- Measures 157-166: *p* (piano), *rit.* (ritardando), *f* (forte), *p* (piano), and *f* (forte) dynamics, with slurs and accents.
- Measure 167: *p* (piano) and *ff* (fortissimo) dynamics, with slurs and accents.

The score concludes with a double bar line and a fermata over the final measure (167).

12319
1235

SONATE (MI MINEUR)

Arrangée par
J. SALMON

BENEDETTO MARCELLO
(1686-1739)

The image shows a musical score for Violoncelle and Piano, arranged by J. Salmon. It consists of three systems of music. Each system is marked with a blue 'A' at the beginning and a red 'a' above the first staff. The tempo is marked 'Adagio'. The first system includes a handwritten 'p' (piano) dynamic marking. The second system includes a handwritten 'p' and a vertical annotation '5/16 u. con. pff'. The third system includes a handwritten 'a1' above the first staff. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. The Violoncelle part is in the bass clef, and the Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs).

Propriété SOCIÉTÉ ANONYME des EDITIONS RICORDI - PARIS. (Copyright MCMXXVIII, by SOCIÉTÉ ANONYME des EDITIONS RICORDI.)
Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangement sont réservés pour tous pays. s R 403 s

2 **A**

The image shows a musical score for a piano piece, consisting of four systems. Each system has three staves: a top staff with a melodic line, a middle staff with chords, and a bottom staff with a bass line. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'a1'. The first system is marked with a blue 'A' and a '2' above it. The second system is also marked with a blue 'A'. The third system is marked with a blue 'A' and 'a1' above it. The fourth system is marked with a blue 'A' and 'a1' above it. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system starts with a piano (pp) dynamic. The second system has a piano (pp) dynamic in the middle staff. The third system has a piano (pp) dynamic in the bottom staff. The fourth system has a piano (pp) dynamic in the bottom staff. The score ends with a double bar line and a final chord in the bottom staff.

686107

A

Allegretto
Sourdine
p

Allegretto
pp

A

a

A

a

pp

A

al

pp

A handwritten musical score consisting of six systems of music. Each system includes a bass line, a grand staff (treble and bass clefs), and a piano accompaniment. The score is annotated with various markings:

- System 1:** A pink bracket labeled 'A' spans the first five measures. A black bracket labeled 'a1' spans the first five measures.
- System 2:** A pink bracket labeled 'A' spans the first five measures. A black bracket labeled 'a1' spans the first five measures. A red bracket labeled 'a2' spans the last two measures.
- System 3:** A blue bracket labeled 'A1' spans the first five measures. A red bracket labeled 'a2' spans the first five measures.
- System 4:** A blue bracket labeled 'A1' spans the first five measures. A red bracket labeled 'a2' spans the first five measures.
- System 5:** A blue bracket labeled 'A1' spans the first five measures. A red bracket labeled 'a2' spans the first five measures.
- System 6:** No brackets are present.

The image shows a handwritten musical score with four systems of staves. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The score is annotated with handwritten markings in blue and red ink.

- System 1:** The vocal line is marked with a blue bracket labeled "A1" and a red bracket labeled "a2". The piano accompaniment has a dynamic marking of "pp".
- System 2:** The vocal line is marked with a blue bracket labeled "A1" and a blue bracket labeled "a3". The piano accompaniment has a dynamic marking of "pp".
- System 3:** The vocal line is marked with a blue bracket labeled "A1" and a blue bracket labeled "a3".
- System 4:** The vocal line is marked with a blue bracket labeled "A1" and a blue bracket labeled "a3". The piano accompaniment has a dynamic marking of "pp".

Largo
p espressivo

This system contains the first two staves of music. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in treble clef. The music is marked *Largo* and *p espressivo*. A red bracket labeled 'a' spans the first four measures of the upper staff. The lower staff begins with a *p* dynamic marking.

This system contains the next two staves of music. A red bracket labeled 'a' spans the first four measures of the upper staff. The lower staff has a *pp* dynamic marking at the end of the system.

a1

This system contains the next two staves of music. A blue bracket labeled 'a1' spans the first four measures of the upper staff. The lower staff has a *p* dynamic marking at the beginning.

a1

This system contains the final two staves of music. A blue bracket labeled 'a1' spans the first four measures of the upper staff. The lower staff has *pp* dynamic markings at the beginning and end of the system.

A

Allegro
p

a

2

This system shows the beginning of a piece in 2/4 time. The bass clef staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics 'p'. A blue bracket labeled 'A' spans the first two measures. A yellow bracket labeled 'a' spans the first two measures. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

A

a1

This system continues the piece. A yellow bracket labeled 'a1' spans the first two measures. The piano accompaniment features more complex chordal textures and some grace notes in the right hand.

A

a1

This system continues the piece. A yellow bracket labeled 'a1' spans the first two measures. The piano accompaniment features more complex chordal textures and some grace notes in the right hand.

A

a1

This system continues the piece. A yellow bracket labeled 'a1' spans the first two measures. The piano accompaniment features more complex chordal textures and some grace notes in the right hand.

8 A1

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and another bass staff at the bottom. A yellow bracket labeled 'a2' spans the first two staves. A blue bracket labeled 'a3' spans the last two staves. A pink bracket labeled 'A1' spans the entire system. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).

A1

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another bass staff at the bottom. A blue bracket labeled 'a3' spans the last two staves. A pink bracket labeled 'A1' spans the entire system. The music continues in the same style as system 1.

A1

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another bass staff at the bottom. A blue bracket labeled 'a3' spans the last two staves. A pink bracket labeled 'A1' spans the entire system. The music continues in the same style as system 1.

A1

Handwritten musical score system 4. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another bass staff at the bottom. A blue bracket labeled 'a3' spans the last two staves. A pink bracket labeled 'A1' spans the entire system. The music continues in the same style as system 1.

A1

a3

This system contains a pink bracket labeled 'A1' and a blue bracket labeled 'a3' above the bass staff. The music consists of a bass staff with a melodic line, a grand staff with a treble and bass staff, and a piano part with treble and bass staves.

A1

a3

This system contains a pink bracket labeled 'A1' and a blue bracket labeled 'a3' above the bass staff. The music consists of a bass staff with a melodic line, a grand staff with a treble and bass staff, and a piano part with treble and bass staves.

a3

CODA

This system contains a blue bracket labeled 'a3' and a red bracket labeled 'CODA' above the bass staff. The music consists of a bass staff with a melodic line, a grand staff with a treble and bass staff, and a piano part with treble and bass staves.

CODA

This system contains a red bracket labeled 'CODA' above the bass staff. The music consists of a bass staff with a melodic line, a grand staff with a treble and bass staff, and a piano part with treble and bass staves. Dynamics markings 'f' and 'rit.' are present.

Donne mie, la fate a tanti

from
COSÌ FAN TUTTE

Wolfgang Amadeus Mozart

INTRO

The first system of the musical score shows the piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a series of eighth-note chords. The bass staff starts with a piano (*p*) dynamic and has a more sustained, chordal accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the piano introduction. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff provides harmonic support. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *f* (forte).

GUGLIELMO:

A

Don - ne mie, la fa - te a tan - ti, a tan - ti, a

The third system shows the vocal entry of Guglielmo. The vocal line is on a bass clef staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clef). The vocal line begins with the lyrics "Don - ne mie, la fa - te a tan - ti, a tan - ti, a". A red bracket labeled "A" spans the vocal line. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic.

A

tan - ti, a tan - ti, a tan - ti che, se il

The fourth system continues the vocal entry. The vocal line has the lyrics "tan - ti, a tan - ti, a tan - ti che, se il". A red bracket labeled "A" spans the vocal line. The piano accompaniment features a forte-piano (*fp*) dynamic.

A

ver vi deg - gio dir, se si la - gna - no gli a - man - ti li com -

fp

A

min - cio a com - pa - tir, li com - min - cio a com - pa - tir.

f

B

lo vo' be - ne al ses - so vo - stro —

fp

B

lo sa - pe - te, o - gnun lo sà O - gni

fp

B

gior - no ve lo mo - stro, ve lo mo - stro, ve lo mo - stro; vi do

B **C**

se - gno d'a - mi - stà, ve lo mo - stro,

C

ve lo mo - stro; vi do se - gno d'a - mi - stà, vi do

C **A1**

se - gno d'a - mi - stà. Ma quel far - la a tan - ti e

A1

tan - ti, a tan - ti e tan - ti, m'av - vi - li - sce in ve - ri -

A1

tà, m'av - vi - li - sce in ve - ri - tà

A1

Mil - le vol - te il bran - do pre - si

A1

per sal - var il vo - stro o - nor; mil - le vol - te,

A1

mil - le vol - te, mil - le vol - te vi di -

p

A1

fe - si col - la boc - ca e più col cor. Ma quel

A2

far - la a tan - ti e tan - ti, a tan - ti e tan - ti è un vi -

A2

ziet - to sec - ca - tor, è un vi - ziet - to sec - ca -

A **D**

tor. Sie - te va - ghe; sie - te a - ma - bi - li.

D

Più te - so - rii ciel vi dià,

D

e le gra - zie vi cir - con - da - no

D

dal - la te - sta si - no gi più, dal - la

A3

te - sta si - no ai piè. Ma, ma, ma, la

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. The lyrics are "te - sta si - no ai piè. Ma, ma, ma, la". The piano accompaniment features a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. A pink bracket labeled "A3" spans the top of the system.

A3

fa - te a tan - ti e tan - ti a tan - ti e tan - ti che cre -

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "fa - te a tan - ti e tan - ti a tan - ti e tan - ti che cre -". The piano accompaniment features a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. A pink bracket labeled "A3" spans the top of the system.

A3

di - bi - le non è, che cre - di - bi - le non

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "di - bi - le non è, che cre - di - bi - le non". The piano accompaniment features a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. A pink bracket labeled "A3" spans the top of the system.

A3

è lo vo' be - ne al ses - so vo - stro; ve lo

The fourth system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "è lo vo' be - ne al ses - so vo - stro; ve lo". The piano accompaniment features a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. A pink bracket labeled "A3" spans the top of the system.

A3

mo - stro, Mil - le vol - te ji bran - do pre - si; vi di -

fp

A3

fe - sì Gran te - so - ri ji ciel vi di ò, si - no ai

A3 **A4**

piè. Ma, ma, ma, la fa - te a tan - ti

A4

tan - ti, a tan - ti e tan - ti a tan - ti, la fa - te a tan - ti

A4

tan - ti, a tan - ti e tan - ti che se

The first system consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The vocal line has a melodic line with lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

A4

gri - da - no gli a - man - ti han - no cer - to un gran per - chè, un

cresc. *f*

The second system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* (forte) dynamic marking.

A4

gran per - chè. Ah, la fa - te a tan - ti e tan - ti che se

P

The third system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes a *P* (piano) dynamic marking.

A4

gri - da - no gli a - man - ti han - no cer - to un gran per - chè, un

cresc. *f*

The fourth system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* (forte) dynamic marking.

C1

gran per - ché, per - ché, per - ché, per-ché, han

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "gran per - ché, per - ché, per - ché, per-ché, han". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melody in the right hand, including a piano (*p*) dynamic marking.

C1

cer - to un gran per - ché, per - ché, per -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "cer - to un gran per - ché, per - ché, per -". The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and includes a piano (*p*) dynamic marking.

Coda

ché, per-ché, han cer - to un gran per - ché, un gran per -

The third system is marked "Coda" and features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "ché, per-ché, han cer - to un gran per - ché, un gran per -". The piano accompaniment includes a forte (*f*) dynamic marking and a piano (*p*) dynamic marking.

ché, un gran per - ché, han - no cer - to un gran per - ché.

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "ché, un gran per - ché, han - no cer - to un gran per - ché." The piano accompaniment includes a forte (*f*) dynamic marking, a piano (*p*) dynamic marking, and a crescendo (*cresc.*) marking.

The fifth system shows the final part of the piano accompaniment, consisting of a treble and bass clef with various chords and melodic lines.

Romance

for
Trombone and Piano

Axel Jørgensen, op. 21
(1881-1947)

Editor: Per Gade

INTRO *Moderato*

trombone

piano

5

(mp)

ten.

4 **A** —————

14 *mf* *poco più mosso*

p legato *f* *poco più mosso*

A —————

19 *rit.* *a* *a tempo I* *a1*

rit. *a tempo*

A —————

24 *a1* *poco string.*

f cresc. *cresc.*

A —————

28 *a1* *rit.* *a tempo moderato* *Punte*

Puente

B-1-1-1-1-5

32

f

Vivo

36

mf

f

40

mf

mp

dim. e rit.

44

f

meno mosso

The image shows a musical score for a piece, likely a piano sonata, consisting of four systems. Each system includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The score is annotated with handwritten section labels: 'a2' in black ink above the first system, 'a2' in black ink above the second system, 'a3' in red ink above the second system, 'a4' in black ink above the third system, and 'a4' in black ink above the fourth system. The first system starts at measure 66 and ends at measure 70. The second system starts at measure 70 and ends at measure 75. The third system starts at measure 75 and ends at measure 80. The fourth system starts at measure 80 and ends at measure 85. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f marcato' (forte marcato). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score is written in a clear, professional style with a focus on the melodic and harmonic development of the sections.

42 **b2**

47 **b3**

b3

Coda rit. **b2**

Sonate

Paul Hindemith

(1938)

A

Leicht bewegt (♩. etwa 72)

mf *p*

A

cresc. *f*

p *cresc.* *mf*

A

A

f

This image shows a handwritten musical score with several systems of staves. The score includes piano (p), fortissimo (ff), and dynamic markings like *dim.* and *cresc.*. Handwritten annotations in orange, green, and purple highlight specific sections and dynamics. The annotations include the letter 'B' in orange, 'b1' in black, 'A1' in black, and 'a2' in pink. The text 'einleiten' and 'Wie am Anfang' is written above the staves. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

System 1: Bass clef, *p*. Handwritten 'B' in orange above the staff. A green bracket spans the first two measures. A black 'b1' is written above the staff. A yellow dotted line is drawn above the staff.

System 2: Treble and Bass clefs, *ff*. Handwritten 'B' in orange above the staff. A black 'b1' is written above the staff. A yellow dotted line is drawn above the staff.

System 3: Bass clef, *f*. Handwritten 'B' in orange above the staff. A black 'b1' is written above the staff. A yellow dotted line is drawn above the staff.

System 4: Treble and Bass clefs, *dim.*. Handwritten 'B' in orange above the staff. A black 'b1' is written above the staff. A yellow dotted line is drawn above the staff.

System 5: Bass clef, *my*. Handwritten 'B' in orange above the staff. A black 'b1' is written above the staff. A pink 'a2' is written above the staff. A yellow dotted line is drawn above the staff.

System 6: Treble and Bass clefs, *p*. Text: 'einleiten' and 'Wie am Anfang'. Handwritten 'A1' in black above the staff. A pink 'a2' is written above the staff. A yellow dotted line is drawn above the staff.

System 7: Bass clef, *p*. Handwritten 'A1' in black above the staff. A pink 'a2' is written above the staff. A yellow dotted line is drawn above the staff.

System 8: Treble and Bass clefs, *p*. Handwritten 'A1' in black above the staff. A pink 'a2' is written above the staff. A yellow dotted line is drawn above the staff.

A1

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a grand staff (treble and bass clefs), and a bottom staff with a bass clef. The top staff has a pink bracket labeled 'a2' above it, with a circled '3' above the first measure. Dynamics include *f* and *y*. The middle staff has a *p* dynamic. The bottom staff has a *f* dynamic.

A1

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a grand staff, and a bottom staff with a bass clef. The top staff has a pink bracket labeled 'a2' and a green bracket labeled 'c' above it. Dynamics include *pp*.

A1

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a grand staff, and a bottom staff with a bass clef. The top staff has a green bracket labeled 'c' and a red bracket labeled 'q3' above it. Dynamics include *pp*.

A1

Handwritten musical score system 4. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a grand staff, and a bottom staff with a bass clef. The top staff has a red bracket labeled 'q3' above it. Dynamics include *p* and *pp*.

A1

Handwritten musical score system 5. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a grand staff, and a bottom staff with a bass clef. The top staff has a red bracket labeled 'q3' above it. Dynamics include *pp*.

A Langsam (♩ 50)

II

The musical score is divided into four systems, each marked with a blue 'A' on the left. The first system begins with a vocal line in treble clef, marked *p*, and a piano accompaniment in grand staff. The piano part features a steady triplet accompaniment in the left hand and arpeggiated chords in the right hand. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The third system includes a blue box around the number '2' and a blue 'A' label above the vocal line. The piano part continues with triplets and arpeggiated figures. The fourth system concludes the piece, with a key signature change to natural (F) and a dynamic marking of *p*. The score is annotated with blue highlights, red 'a' markings, and blue 'A' labels.

A 5

Musical score for system A, measures 1-5. The top staff has a blue bar labeled "a1" above it. The piano accompaniment features triplets in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *mf* and *f*.

A

Musical score for system A, measures 6-10. The top staff has a blue bar labeled "a1" above it, with a "6" in a box at the end. The piano accompaniment continues with triplets and chords. Dynamics include *f* and *pp*.

A **B**

Musical score for system A, measures 11-15. The top staff has a blue bar labeled "a1" above it, followed by an orange bar labeled "b". The piano accompaniment features triplets and chords. Dynamics include *f* and *mf*.

B Marsch (d bis 72)

Musical score for system B, measures 1-4. The top staff has an orange bar labeled "b" above it. The piano accompaniment features a rhythmic pattern with triplets. Dynamics include *sf*, *f*, *p*, and *mf*.

B⁶ **b** **b1**

This system features a vocal line at the top with a melodic line and a piano accompaniment below. The piano part consists of two staves. The vocal line includes a box around a note and dynamic markings such as *p* and *mf*. The piano accompaniment includes a triplet in the right hand and various rhythmic patterns in the left hand.

B **b1**

This system continues the musical piece with a vocal line and piano accompaniment. The piano part has two staves. The vocal line features a melodic line with dynamic markings like *mf* and *f*. The piano accompaniment includes a triplet in the right hand and a steady bass line in the left hand.

B **c**

This system shows a vocal line and piano accompaniment. The piano part has two staves. The vocal line includes a melodic line with dynamic markings such as *mf* and *f*. The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a bass line in the left hand.

B **c**

This system concludes the musical piece with a vocal line and piano accompaniment. The piano part has two staves. The vocal line includes a melodic line with dynamic markings like *p* and *f*. The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a bass line in the left hand.

B **C** **b2**

B **b2** **C** **d**

C **d**

(Trio)

C **d**

C **d1**

First system of musical notation. It includes a bass staff with a treble clef and a piano (p) dynamic marking. The melody is marked with a green line and a red line, with a handwritten 'd1' in green. The piano accompaniment is marked with a piano (pp) dynamic. The system concludes with a double bar line.

C **d1**

Second system of musical notation. It continues the bass staff melody from the first system, marked with a green line and a red line, and a handwritten 'd1' in green. The piano accompaniment continues with various chords and melodic lines.

C **d1** **b3**

Third system of musical notation. The bass staff melody is marked with a green line and a red line, with a handwritten 'd1' in green. The piano accompaniment features a blue line and a red line, with a handwritten 'b3' in blue. The system concludes with a double bar line.

B1 **b3**

Fourth system of musical notation. It begins with a red 'B1' and a blue 'b3'. The bass staff has a treble clef and a piano (p) dynamic marking. The piano accompaniment is marked with a piano (p) dynamic. The system concludes with a double bar line.

B1 **b3** **c1** 9

Musical score for the first system, measures 1-9. The score includes a piano introduction with a bass line and a treble line. Handwritten annotations include 'B1' in red above the first measure, 'b3' in blue above measures 2-4, and 'c1' in orange above measures 5-9. A measure rest for 9 measures is shown at the end of the system. Dynamics include 'mf' and 'p'.

B1 **c1** 12

Musical score for the second system, measures 10-12. The score continues the piano introduction. Handwritten annotations include 'B1' in red above the first measure and 'c1' in orange above measures 2-12. A measure rest for 12 measures is shown at the end of the system. Dynamics include 'f' and 'p'.

B1 **c1** **b4**

Musical score for the third system, measures 13-18. The score features a piano introduction with a bass line and a treble line. Handwritten annotations include 'B1' in red above the first measure, 'c1' in orange above measures 2-4, and 'b4' in blue above measures 5-18. Dynamics include 'mp' and 'pp'.

B1 **b4**

Musical score for the fourth system, measures 19-24. The score features a piano introduction with a bass line and a treble line. Handwritten annotations include 'B1' in red above the first measure and 'b4' in blue above measures 2-24. Dynamics include 'f'.

10 **B1** **b4** **C1** **d1**

13

C1 **d1**

C1 **d1** **d2**

C1 **d2**

c1

d2

Puente

Musical score for the first system. It consists of a piano accompaniment (left hand and right hand) and a vocal line. The piano part begins with a *mf* dynamic. The vocal line starts with a *mf* dynamic and includes the instruction "zögern" (hesitate) above a note. The system concludes with a double bar line.

D Beschluß, Pastorale. Ruhig (♩ 56)

e

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment. The system begins with a *mf* dynamic and transitions to a *p* dynamic. The piano part is characterized by flowing sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand. The system ends with a double bar line.

D

e

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment. The system begins with a *mf* dynamic and transitions to a *p* dynamic. The piano part continues with flowing sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand. The system ends with a double bar line.

D

e1

Musical score for the fourth system, featuring piano accompaniment. The system begins with a *p* dynamic and transitions to a *pp* dynamic. The piano part continues with flowing sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand. The system ends with a double bar line.

12
D

e1

p

pp

D

e1

mp

p

D

e1

f

mf

mp

D

e1 **Conclusión**

p

p

pp



КОНЦЕРТ

ДЛЯ ТУБЫ И ФОРТЕПИАНО

А. ЛЕБЕДЕВ

Intro
Allegro non troppo [Не слишком скоро]

Туба

mp *espressivo*

p

A *a*

A *a*

A *a* *b*

p

A **b** **8**

First system of a musical score. It consists of three staves: a top staff with a melodic line, a middle staff with a treble clef accompaniment, and a bottom staff with a bass clef accompaniment. A blue bracket labeled 'A' spans the first two measures, and another blue bracket labeled 'b' spans the last two measures. A page number '8' is in the top right. Dynamics include a piano 'p' marking in the first measure of the second system.

A **b**

Second system of the musical score, continuing the three-staff format. It features similar melodic and accompaniment parts. Dynamics include piano 'p' markings in the first measure of the second system and a mezzo-forte 'mf' marking in the first measure of the third system.

A **b**

Third system of the musical score, continuing the three-staff format. It features similar melodic and accompaniment parts. Dynamics include piano 'p' markings in the first measure of the second system and a mezzo-forte 'mf' marking in the first measure of the third system.

This musical score is for a piano piece, consisting of four systems of staves. Each system includes a single bass staff and a grand staff (treble and bass clefs). The score is divided into sections marked with letters A, B, and C, which are highlighted with colored lines above the staves.

- System 1:** Starts with a blue line labeled 'A'. It contains a measure with a dotted line and a fermata. The section continues with a red line labeled 'B' and ends with a blue line labeled 'C'. Dynamics include *f* and *p*.
- System 2:** Starts with a red line labeled 'C'. It contains a measure with a fermata. The section continues with a blue line labeled 'A' and ends with a red line labeled 'C'. Dynamics include *f* and *p*.
- System 3:** Starts with a blue line labeled 'A'. It contains a measure with a fermata. The section continues with a yellow line labeled 'A1' and ends with a blue line labeled 'A'. Dynamics include *p*.
- System 4:** Starts with a blue line labeled 'A'. It contains a measure with a fermata. The section continues with a yellow line labeled 'A1' and ends with a blue line labeled 'A'. Dynamics include *p*.

A *rit.* **B** *Andante cantabile* (Бетховен, Op. 5
несуче) *p*

The image shows a handwritten musical score for a piano piece, likely a sonata by Beethoven. The score is divided into four systems, each marked with a letter: 'A', 'B', 'B', and 'B'. The first system is marked 'A' and 'rit.' (ritardando), and the tempo is 'Andante cantabile' (Бетховен, Op. 5, 'несуче'). The second and third systems are marked 'B'. The fourth system is also marked 'B'. The score includes treble and bass staves for each system. The first system has a yellow highlight under the first staff and a blue highlight under the second staff. The second system has a red highlight under the first staff and a pink highlight under the second staff. The third system has a red highlight under the first staff and a pink highlight under the second staff. The fourth system has a red highlight under the first staff and a green highlight under the second staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano). There are also some handwritten annotations in red and pink ink, including a 'p' in the first system and a 'd1' in the fourth system.

B *di*

This system features a grand staff with two staves. The upper staff contains a melodic line with a long slur over several measures. The lower staff contains a bass line with a similar slur. A red horizontal line is drawn above the upper staff, and a green horizontal line is drawn above the lower staff. The handwritten annotation "di" is placed above the upper staff.

B *di* *p* *cresc.*

This system features a grand staff with two staves. The upper staff has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The lower staff has a bass line with a crescendo (*cresc.*) dynamic. A red horizontal line is drawn above the upper staff, and a green horizontal line is drawn above the lower staff. The handwritten annotation "di" is placed above the upper staff.

B *di*

This system features a grand staff with two staves. The upper staff has a melodic line. The lower staff has a bass line. A red horizontal line is drawn above the upper staff, and a green horizontal line is drawn above the lower staff. The handwritten annotation "di" is placed above the upper staff.

B *di* *rit.* *dím...* *dím.*

This system features a grand staff with two staves. The upper staff has a melodic line ending with a ritardando (*rit.*) dynamic. The lower staff has a bass line with a decrescendo (*dím...*) dynamic. A red horizontal line is drawn above the upper staff, and a green horizontal line is drawn above the lower staff. The handwritten annotation "di" is placed above the upper staff.

B Мелодия Мелодия [медленное] **d1**

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole note chord (F#4, A4, C5) and is followed by a melodic line of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It starts with a piano (*p*) dynamic and features a melody of eighth notes in the right hand and a bass line of eighth notes in the left hand. A large slur covers the first two measures of the piano accompaniment.

B Мелодия Мелодия **d2**

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line continues with a melodic line of eighth notes: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E4. The piano accompaniment continues with eighth notes in both hands, maintaining the same rhythmic pattern as the first system. A large slur covers the first two measures of the piano accompaniment.

B Мелодия Мелодия **d2**

The third system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line continues with a melodic line of eighth notes: D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E4. The piano accompaniment continues with eighth notes in both hands. A tempo change is indicated by the word "tempo" written above the vocal line. A large slur covers the first two measures of the piano accompaniment.

B Мелодия Мелодия **d2**

The fourth system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line continues with a melodic line of eighth notes: D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E4. The piano accompaniment continues with eighth notes in both hands. A large slur covers the first two measures of the piano accompaniment.

B *d2* **C** *e*

cresc. *cresc.* *ff* *ff* *dim.*

C *e* **C** *e1* **C** *e1*

This image shows a handwritten musical score with four systems. Each system consists of a piano staff (top) and a bass staff (bottom). The score is annotated with handwritten letters and numbers in various colors: blue, pink, and orange. The first system is marked with a blue 'B' and an orange 'd2'. The second and third systems are marked with a blue 'C' and a pink 'e'. The fourth system is marked with a blue 'C' and a pink 'e1'. The music includes various notations such as notes, rests, and dynamics like 'cresc.', 'ff', and 'dim.'. There are also some vertical lines and symbols in the bass staff of the second and third systems.

Tempo I [Темп I]

Desarrollo

First system of musical notation. It consists of a bass staff and a grand staff (treble and bass). The bass staff contains a melodic line with a long slur. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking *p* is present. A circled number (4) is written above the grand staff.

Desarrollo

Second system of musical notation. It consists of a bass staff and a grand staff. The bass staff has a melodic line with slurs. The grand staff has a piano accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking *f* is present.

Desarrollo

Third system of musical notation. It consists of a bass staff and a grand staff. The bass staff has a melodic line with slurs. The grand staff has a piano accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking *p* is present.

Desarrollo

Fourth system of musical notation. It consists of a bass staff and a grand staff. The bass staff has a melodic line with slurs. The grand staff has a piano accompaniment with chords and eighth notes. Dynamic markings *f* and *pp* are present.

Desarrollo

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves. The music includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Desarrollo

Капонила

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves. The music includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Cadencia

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves. The music includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for the fourth system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves. The music includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for the fifth system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves. The music includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Presto [Очень быстро]

Intro

Tempo I [Темп I]

A1

Musical score for the sixth system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves. The music includes various rhythmic patterns and melodic lines.

12 **A1**

System 12, first system. The vocal line (top staff) contains a melodic phrase with a blue highlight and a green 'a' annotation. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern with a blue highlight.

A1

System 12, second system. The vocal line (top staff) contains a melodic phrase with blue and green highlights and 'a' and 'b' annotations. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern with a green highlight.

A1

System 12, third system. The vocal line (top staff) contains a melodic phrase with a green highlight and a 'b' annotation. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern with a green highlight.

Handwritten musical score with four systems. The first three systems are marked with a blue 'A1' and a green 'b' above a blue line. The fourth system is marked with a blue 'B1' and a red 'd3' above a red line. The word 'Puente' is written in the third system. The tempo marking 'Andante cantabile [Европейский танец]' is written in red above the fourth system. The page number '18' is in the top right corner.

A1 **b**

A1 **b**

A1 **b** Puente

B1 **d3** Andante cantabile [Европейский танец]

18

C1 Maestoso (Величественно) **e3** **B**

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked as Maestoso (Величественно). The system is marked with C1 and e3. The piano part features a steady accompaniment with some dynamic markings like *p.* and *mf*.

C1 Maestoso (Величественно) **e3**

This system continues the vocal and piano parts. The tempo remains Maestoso (Величественно). The system is marked with C1 and e3. The piano part includes a *ff* dynamic marking.

C1 Adagio (Медленно) **e3** **CODA**

This system marks a change in tempo to Adagio (Медленно). The system is marked with C1, e3, and CODA. The piano part features a more complex accompaniment with many beamed notes.

CODA **rit.**

This system is the final section, marked with CODA and rit. (ritardando). It features a vocal line and piano accompaniment that concludes the piece.

SONATA EN MI MENOR

SAXOFON BARITONO Y PIANO

Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

Benedetto Marcello
(1686-1739)

Adagio

Sax. B.

Piano

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

Measures 7-8 of the score. The Saxophone part (Sax. B.) features a melodic line with slurs and accents, marked *pp*. The Piano part (Pno.) consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, also marked *pp*. A *rit.* marking is present in the piano part at the start of measure 8, and a ** f* marking is at the end of measure 8.

Sax. B.

Pno.

Measures 9-10 of the score. The Saxophone part (Sax. B.) continues with a melodic line, marked *pp*. The Piano part (Pno.) features a more active bass line and chords in the right hand, marked *pp*. A *rit.* marking is present in the piano part at the start of measure 10, and a ** f* marking is at the end of measure 10.

Sax. B.

Pno.

Measures 11-12 of the score. The Saxophone part (Sax. B.) features a melodic line with slurs and accents, marked *pp*. The Piano part (Pno.) consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, marked *pp*. A *rit.* marking is present in the piano part at the start of measure 12, and a ** f* marking is at the end of measure 12.

SONATE

The image displays a musical score for Saxophone B and Piano, covering measures 12 through 16. The score is organized into three systems, each with a Sax. B. staff and a Pno. (Piano) staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 12 (Sax. B. measure 12, Pno. measure 12) features a Sax. B. line starting with a half note G#4, followed by a quarter note F#4, and then a half note G#4. The Pno. part begins with a half note chord of F#4 and C#5, followed by a quarter note chord of F#4 and C#5, and then a half note chord of F#4 and C#5. Measure 13 (Sax. B. measure 13, Pno. measure 13) shows the Sax. B. line with a half note G#4, followed by a quarter note F#4, and then a half note G#4. The Pno. part continues with a half note chord of F#4 and C#5, followed by a quarter note chord of F#4 and C#5, and then a half note chord of F#4 and C#5. Measure 14 (Sax. B. measure 14, Pno. measure 14) shows the Sax. B. line with a half note G#4, followed by a quarter note F#4, and then a half note G#4. The Pno. part continues with a half note chord of F#4 and C#5, followed by a quarter note chord of F#4 and C#5, and then a half note chord of F#4 and C#5. Measure 15 (Sax. B. measure 15, Pno. measure 15) shows the Sax. B. line with a half note G#4, followed by a quarter note F#4, and then a half note G#4. The Pno. part continues with a half note chord of F#4 and C#5, followed by a quarter note chord of F#4 and C#5, and then a half note chord of F#4 and C#5. Measure 16 (Sax. B. measure 16, Pno. measure 16) shows the Sax. B. line with a half note G#4, followed by a quarter note F#4, and then a half note G#4. The Pno. part continues with a half note chord of F#4 and C#5, followed by a quarter note chord of F#4 and C#5, and then a half note chord of F#4 and C#5. The score concludes with a double bar line and a 3/4 time signature in both staves.

Sax. B.

Allegretto

17

Pno.

p

Allegretto

17

Sax. B.

20

Pno.

20

Sax. B.

24

Pno.

24

SONATE

Sax. B. ²⁷

Piano accompaniment for measures 27-31. The piano part features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *p* and *pp*.

Sax. B. ³²

Piano accompaniment for measures 32-35. The piano part continues with chords and a bass line. Dynamics include *p* and *pp*.

Sax. B. ³⁶

Piano accompaniment for measures 36-39. The piano part features chords and a bass line. Dynamics include *pp*.

Sax. B.

Pno.

Measures 36-39: Saxophone B part features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Sax. B.

Pno.

Measures 40-43: Saxophone B part continues with melodic lines, including a dynamic marking of *f* (forte) and *p* (piano). The Piano accompaniment includes a *pp* (pianissimo) marking in the right hand.

Sax. B.

Pno.

Measures 44-47: Saxophone B part features melodic lines with slurs. The Piano accompaniment includes a *pp* (pianissimo) marking in the right hand.

SONATE

Sax. B.

Pno.

52

52

Detailed description: This system contains measures 52 to 55. The Saxophone B part (top staff) features a melodic line with eighth notes and slurs. The Piano part (bottom staves) consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Sax. B.

Pno.

56

56

Detailed description: This system contains measures 56 to 59. The Saxophone B part continues with a similar melodic pattern. The Piano part maintains its accompaniment with chords and single notes.

Sax. B.

Pno.

60

60

p

Detailed description: This system contains measures 60 to 63. The Saxophone B part continues. The Piano part features a dynamic marking of *p* (piano) starting at measure 61. The piano accompaniment includes chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

Sax. B.

Pno.

62

64

Sax. B.

Pno.

66

68

p

pp

Sax. B.

Pno.

70

72

SONATE

Sax. B.

Piano part (Pno.) includes a *pp* dynamic marking and a *leg.* marking in the bass line.

Piano part (Pno.) includes a *pp* dynamic marking.

This system covers measures 76 to 79. The Saxophone B part features a melodic line with eighth notes and slurs. The Piano part consists of block chords in the right hand and single notes in the left hand.

Sax. B.

Piano part (Pno.) includes a *pp* dynamic marking.

This system covers measures 80 to 83. The Saxophone B part continues with a melodic line of eighth notes. The Piano part maintains the chordal accompaniment.

Sax. B.

Piano part (Pno.) includes a *p* dynamic marking.

This system covers measures 84 to 87. The Saxophone B part continues with a melodic line. The Piano part continues with the chordal accompaniment, with a *p* dynamic marking in the right hand.

Sax. B.

Pno.

Measures 88-91. Saxophone B part: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Measures 88-91 show a melodic line with eighth notes and slurs. Piano part: Treble and bass clefs, key signature of two sharps. Measures 88-91 show a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Sax. B.

Pno.

Measures 92-95. Saxophone B part: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 92-95 show a melodic line with eighth notes and slurs, ending with a *pp* dynamic marking. Piano part: Treble and bass clefs, key signature of two sharps. Measures 92-95 show a harmonic accompaniment with chords and single notes, also ending with a *pp* dynamic marking.

Sax. B.

Pno.

Measures 96-99. Saxophone B part: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 96-99 show a melodic line with eighth notes and slurs, ending with a double bar line. Piano part: Treble and bass clefs, key signature of two sharps. Measures 96-99 show a harmonic accompaniment with chords and single notes, ending with a double bar line.

Sax. B.

100 *Largo*
p *espressivo*

Pno.

101 *Largo*
p

Sax. B.

107 *f* *pp*

Pno.

107 *p*

Sax. B.

113

Pno.

113

Sax. B.

Pno.

Measures 115-118. Saxophone B part: Measure 115 starts with a dynamic of *f* and a slur over the first two notes. Measure 116 has a dynamic of *pp*. Measure 117 has a dynamic of *pp*. Measure 118 has a dynamic of *pp*. Piano part: Measure 115 has a dynamic of *pp*. Measure 116 has a dynamic of *pp*. Measure 117 has a dynamic of *pp*. Measure 118 has a dynamic of *pp*. There are two asterisks (*) in the piano part below measures 116 and 117.

Sax. B.

Pno.

Allegro

Measures 121-123. Saxophone B part: Measure 121 has a dynamic of *p*. Measure 122 has a dynamic of *p*. Measure 123 has a dynamic of *p*. Piano part: Measure 121 has a dynamic of *p*. Measure 122 has a dynamic of *p*. Measure 123 has a dynamic of *p*. The tempo marking "Allegro" is present above both staves.

Sax. B.

Pno.

Measures 127-129. Saxophone B part: Measure 127 has a dynamic of *f*. Measure 128 has a dynamic of *p*. Measure 129 has a dynamic of *f*. Piano part: Measure 127 has a dynamic of *f*. Measure 128 has a dynamic of *p*. Measure 129 has a dynamic of *f*.

Sax. B. *p* *f*

Pno. *p* *mf*

Sax. B. *p*

Pno. *p*

Sax. B. *f* *f* *p*

Pno. *p*

Sax. B.

Pno.

137

p

Detailed description: This system covers measures 137 to 140. The Saxophone B part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a dynamic marking of *p*. The Piano part (bottom two staves) provides accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Sax. B.

Pno.

140

p

Detailed description: This system covers measures 140 to 142. The Saxophone B part continues its melodic line. The Piano part features a prominent eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Sax. B.

Pno.

142

p

Detailed description: This system covers measures 142 to 145. The Saxophone B part has a melodic line with some slurs. The Piano part continues with its accompaniment, showing a mix of chords and moving lines.

Sax. B. ¹⁴¹

Pno. ¹⁴⁴ *p*

This system contains the first two measures of a musical phrase. The Saxophone B part (top staff) begins at measure 141 with a melodic line of eighth notes. The Piano part (bottom two staves) begins at measure 144 with a bass line of eighth notes and a treble line of chords. A piano dynamic marking (*p*) is present in the second measure of the piano part.

Sax. B. ¹⁴⁵

Pno. ¹⁴⁶

This system contains the next two measures. The Saxophone B part (top staff) continues the melodic line starting at measure 145. The Piano part (bottom two staves) continues with chords and bass notes starting at measure 146. A hairpin crescendo is visible in the piano part across these two measures.

Sax. B. ¹⁴⁹

Pno. ¹⁴⁸

This system contains the final two measures of the phrase. The Saxophone B part (top staff) continues the melodic line starting at measure 149. The Piano part (bottom two staves) continues with chords and bass notes starting at measure 148. A hairpin crescendo is visible in the piano part across these two measures.

Sax. B.

Pno.

150

150

p

p

6

6

Detailed description: This system contains measures 150 and 151. The Saxophone B part (top staff) begins at measure 150 with a half rest, followed by a melodic line of eighth notes. The Piano part (bottom staves) starts at measure 150 with a sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand and a bass line in the left hand. Both parts are marked *p*. Measure 151 continues the melodic and arpeggiated patterns.

Sax. B.

Pno.

152

152

f

f

rit.

tr.

Detailed description: This system contains measures 152 and 153. The Saxophone B part (top staff) continues its melodic line, marked *f* in measure 152. The Piano part (bottom staves) continues with arpeggiated figures, also marked *f*. Measure 153 features a *rit.* (ritardando) marking and a *tr.* (trill) marking on the Saxophone B staff. The system concludes with a double bar line.

SONATA EN MI MENOR

SAXOFON BARITONO Y PIANO

Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

Benedetto Marcello
(1686-1739)

Adagio



Allegretto



34 *p*

Musical staff 34-38: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains five measures of music. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody consists of eighth notes, mostly beamed in pairs, with some slurs and accents.

39

Musical staff 39-43: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains five measures of music. It continues the melodic line from the previous staff, featuring slurs and accents.

44 *f* *p*

Musical staff 44-48: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains five measures of music. It starts with a forte (*f*) dynamic marking, followed by a trill (*tr.*) on the second measure, and then a piano (*p*) dynamic marking. The melody includes slurs and accents.

49

Musical staff 49-53: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains five measures of music. It begins with a fermata over the first measure, followed by a melodic line with slurs and accents.

55

Musical staff 55-59: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains five measures of music. It continues the melodic line with slurs and accents.

60

Musical staff 60-64: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains five measures of music. It features a melodic line with slurs and accents.

65

Musical staff 65-69: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains five measures of music. It includes a trill (*tr.*) on the final measure and slurs throughout.

70 *p*

Musical staff 70-74: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains five measures of music. It begins with a piano (*p*) dynamic marking and features a melodic line with slurs and accents.

76 *p*

82

88

93 *tr* *pp*

Largo

99 *p espressivo*

Largo

105 *f*

111 *pp*

117 *tr* *pp*

Allegro

123

Allegro *p*

127

f *p* *f*

129

p *f* *p*

132

f *f* *tr*

135

p

138

p

142

p

145

148

f *rit.* *p* *tr*

151

f

DONNE MIE, LA FATE A TANTI

SAXOFON BARITONO Y PIANO

Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

Wolfgang Amadeus Mozart

Sax. B.

Piano

The first system of the score features a Saxophone B part with a whole rest in the treble clef. The Piano part consists of two staves. The right hand starts with a fortissimo (f) chord, followed by a piano (p) section with a melodic line. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords.

Sax. B.

Pno.

The second system shows the Saxophone B part with a whole rest. The Piano part continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A crescendo (cresc.) marking is present at the end of the system.

Sax. B.

Pno.

The third system shows the Saxophone B part with a whole rest. The Piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A fortissimo (f) marking is present at the beginning of the system.

Sax. B.

Pno.

11

12

fp

p

Detailed description: This system covers measures 11 to 14. The Saxophone B part (top staff) begins at measure 11 with a melodic line of eighth notes. The Piano part (bottom two staves) starts at measure 12 with a bass line of eighth notes and chords. Dynamic markings include *fp* for the saxophone and *p* for the piano.

Sax. B.

Pno.

15

16

ff

fp

mf

fp

Detailed description: This system covers measures 15 to 18. The Saxophone B part (top staff) has a melodic line with a slur over measures 15-16. The Piano part (bottom two staves) features a complex texture with chords and moving lines. Dynamic markings include *ff* for the saxophone, *fp* for the piano, and *mf* for the saxophone in measure 18.

Sax. B.

Pno.

19

20

mf

fp

Detailed description: This system covers measures 19 to 22. The Saxophone B part (top staff) continues with a melodic line. The Piano part (bottom two staves) has a bass line with chords. Dynamic markings include *mf* for the saxophone and *fp* for the piano.

Sax. B.

Pno.

Measures 22-25. Saxophone B part: 22 (f), 23 (mf), 24 (f), 25 (mf). Piano part: 22 (f), 23 (f), 24 (f), 25 (f).

Sax. B.

Pno.

Measures 26-29. Saxophone B part: 26, 27, 28, 29. Piano part: 26 (fp), 27 (fp), 28 (fp), 29 (fp).

Sax. B.

Pno.

Measures 30-33. Saxophone B part: 30, 31, 32, 33. Piano part: 30 (fp), 31 (fp), 32 (fp), 33 (fp).

Sax. B.

Pno.

14

15

16

17

fp

f

Sax. B.

Pno.

18

19

20

21

mf

f

Sax. B.

Pno.

22

23

24

25

f

cresc.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

This system contains measures 71 through 74. The Saxophone B part (top staff) features a melodic line with eighth notes and rests. The Piano part (bottom two staves) has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Sax. B.

Pno.

This system contains measures 75 through 78. The Saxophone B part continues its melodic line. The Piano part features a more complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Sax. B.

Pno.

This system contains measures 79 through 82. The Saxophone B part has a melodic line with some dynamics markings. The Piano part continues with rhythmic accompaniment, including a dynamic marking of *mf* in the right hand.

Sax. B.

Pno.

Measures 84-88. Saxophone B part: 84: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter rest; 85: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest; 86: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest; 87: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest; 88: quarter note Bb4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Piano part: 84: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4; 85: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4; 86: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4; 87: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4; 88: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. Dynamics: *mf* at the end of measure 88.

Sax. B.

Pno.

Measures 89-93. Saxophone B part: 89: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 90: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4; 91: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3; 92: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3; 93: quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Piano part: 89: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4; 90: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4; 91: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4; 92: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4; 93: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. Dynamics: *p* at the end of measure 93.

Sax. B.

Pno.

Measures 94-98. Saxophone B part: 94: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 95: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4; 96: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3; 97: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3; 98: quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Piano part: 94: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4; 95: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4; 96: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4; 97: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4; 98: eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. Dynamics: *mf* at the start of measure 97, *fp* at the start of measure 98, *p* at the start of measure 98.

Sax. B.

Pno.

Measures 98-101. Saxophone B part: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Measures 98-100 feature a melodic line with slurs and accents. Measure 101 begins with a piano (*p*) dynamic. Piano part: Treble and Bass clefs, same key signature and time signature. Measures 98-101 feature a rhythmic accompaniment with slurs and a piano (*p*) dynamic in measure 101.

Sax. B.

Pno.

Measures 102-105. Saxophone B part: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Measures 102-105 feature a melodic line with slurs and accents. Measure 104 has a fermata. Piano part: Treble and Bass clefs, same key signature and time signature. Measures 102-105 feature a rhythmic accompaniment with slurs and a piano (*p*) dynamic in measure 104.

Sax. B.

Pno.

Measures 106-109. Saxophone B part: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time. Measures 106-109 feature a melodic line with slurs and accents. Piano part: Treble and Bass clefs, same key signature and time signature. Measures 106-109 feature a rhythmic accompaniment with slurs and a piano (*p*) dynamic in measure 106.

Sax. B.

Pno.

Measures 109-112. Saxophone B part: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Measures 109-110: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 111: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 112: quarter notes G4, A4, B4, C5. Piano part: Treble and Bass clefs. Measure 109: Treble clef has eighth-note chords (F#4, A4, B4, C5) and eighth notes (G4, A4, B4, C5). Bass clef has quarter notes (F#3, A3, B3, C4). Measure 110: Treble clef has eighth-note chords (F#4, A4, B4, C5) and eighth notes (G4, A4, B4, C5). Bass clef has quarter notes (F#3, A3, B3, C4). Measure 111: Treble clef has eighth-note chords (F#4, A4, B4, C5) and eighth notes (G4, A4, B4, C5). Bass clef has quarter notes (F#3, A3, B3, C4). Measure 112: Treble clef has eighth-note chords (F#4, A4, B4, C5) and eighth notes (G4, A4, B4, C5). Bass clef has quarter notes (F#3, A3, B3, C4).

Sax. B.

Pno.

Measures 113-116. Saxophone B part: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Measure 113: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 114: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 115: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 116: quarter notes G4, A4, B4, C5. Piano part: Treble and Bass clefs. Measure 113: Treble clef has eighth-note chords (F#4, A4, B4, C5) and eighth notes (G4, A4, B4, C5). Bass clef has quarter notes (F#3, A3, B3, C4). Measure 114: Treble clef has eighth-note chords (F#4, A4, B4, C5) and eighth notes (G4, A4, B4, C5). Bass clef has quarter notes (F#3, A3, B3, C4). Measure 115: Treble clef has eighth-note chords (F#4, A4, B4, C5) and eighth notes (G4, A4, B4, C5). Bass clef has quarter notes (F#3, A3, B3, C4). Measure 116: Treble clef has eighth-note chords (F#4, A4, B4, C5) and eighth notes (G4, A4, B4, C5). Bass clef has quarter notes (F#3, A3, B3, C4).

Sax. B.

Pno.

Measures 117-120. Saxophone B part: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Measures 117-118: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 119: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 120: quarter notes G4, A4, B4, C5. Piano part: Treble and Bass clefs. Measure 117: Treble clef has eighth-note chords (F#4, A4, B4, C5) and eighth notes (G4, A4, B4, C5). Bass clef has quarter notes (F#3, A3, B3, C4). Measure 118: Treble clef has eighth-note chords (F#4, A4, B4, C5) and eighth notes (G4, A4, B4, C5). Bass clef has quarter notes (F#3, A3, B3, C4). Measure 119: Treble clef has eighth-note chords (F#4, A4, B4, C5) and eighth notes (G4, A4, B4, C5). Bass clef has quarter notes (F#3, A3, B3, C4). Measure 120: Treble clef has eighth-note chords (F#4, A4, B4, C5) and eighth notes (G4, A4, B4, C5). Bass clef has quarter notes (F#3, A3, B3, C4).

Sax. B.

Pno.

122

124

p

mf

Detailed description: This system contains measures 122 to 125. The Saxophone B part (top staff) begins with a whole rest in measure 122, followed by a melodic line in measures 123-125. Dynamics include *p* and *mf*. The Piano part (bottom two staves) features a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords, including a fermata in measure 125.

Sax. B.

Pno.

126

128

Detailed description: This system contains measures 126 to 129. The Saxophone B part (top staff) has a melodic line with slurs and accents. The Piano part (bottom two staves) continues the accompaniment with a prominent bass line and chords, featuring a fermata in measure 128.

Sax. B.

Pno.

130

132

Detailed description: This system contains measures 130 to 133. The Saxophone B part (top staff) continues its melodic line. The Piano part (bottom two staves) maintains the accompaniment with a fermata in measure 132.

Sax. B.

Pno.

149

150

151

152

f

mf

p

3

3

Detailed description: This system contains measures 149 to 152. The Saxophone B part (top staff) has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Piano part (bottom two staves) features a complex texture. The right hand has a rapid sixteenth-note run starting at measure 150, with dynamics *f* and *mf*. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 151 includes a triplet in the right hand and a dynamic marking of *p*. Measure 152 shows a triplet in the right hand and a dynamic marking of *f*.

Sax. B.

Pno.

153

154

155

156

f

p

3

3

Detailed description: This system contains measures 153 to 156. The Saxophone B part (top staff) continues the melodic line with notes D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The Piano part (bottom two staves) features a complex texture. The right hand has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 153 includes a dynamic marking of *f*. Measure 154 includes a dynamic marking of *p*. Measure 155 includes a dynamic marking of *f*. Measure 156 includes a dynamic marking of *p*.

Sax. B.

Pno.

157

158

159

160

f

p

f

p

cresc.

Detailed description: This system contains measures 157 to 160. The Saxophone B part (top staff) continues the melodic line with notes B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The Piano part (bottom two staves) features a complex texture. The right hand has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 157 includes a dynamic marking of *f*. Measure 158 includes a dynamic marking of *p*. Measure 159 includes a dynamic marking of *f*. Measure 160 includes a dynamic marking of *p* and a *cresc.* marking.

Sax. B.

Pno.

Measures 167-170. The Saxophone B part (top staff) has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains four measures of rests. The Piano part (bottom staves) has a grand staff with treble and bass clefs. It contains four measures of music. Measure 167 starts with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand.

Sax. B.

Pno.

Measures 171-174. The Saxophone B part (top staff) has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains four measures of rests. The Piano part (bottom staves) has a grand staff with treble and bass clefs. It contains four measures of music. Measure 171 starts with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand.

DONNE MIE, LA FATE A TANTI

SAXOFON BARITONO Y PIANO

Adaptación:

Diego A. Gonzalez H.

Wolfgang Amadeus Mozart

11

19

28

37

46

55

64

73

82

91

2

Donne mie, la fate a tanti

Musical score for voice and piano, measures 101-167. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are "Donne mie, la fate a tanti". The score consists of eight staves of music. The first staff (measures 101-108) contains the vocal line. The second staff (measures 109-118) contains the piano accompaniment. The third staff (measures 119-128) contains the piano accompaniment. The fourth staff (measures 129-138) contains the piano accompaniment. The fifth staff (measures 139-146) contains the piano accompaniment. The sixth staff (measures 147-156) contains the piano accompaniment. The seventh staff (measures 157-166) contains the piano accompaniment, with dynamics *f*, *p*, and *f* indicated. The eighth staff (measures 167-167) contains the piano accompaniment, with a dynamic of *p* and a sixteenth-note figure labeled "6".

ROMANCE

SAXOFÓN BARITONO Y PIANO

Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

Axel Jorgensen, op. 21
(1881-1947)

Sax. B.

Moderato

mf

Piano

Sax. B.

Pno.

mf

mp

Sax. B.

Pno.

mf

Sax. B. *mf*

Pno. *p legato*

Sax. B. *f* *poco più mosso*

Pno. *mf* *poco più mosso*

Sax. B. *mf* *Tempo 1 (moderato)*

Pno. *p* *Tempo 1 (moderato)*

Sax. B. *f cresc.*

Pno. *cresc.*

ROMANCE

Sax. B.

Pno.

27

mf

C *in tempo moderato*
rit.

Sax. B.

Pno.

31

mf

Sax. B.

Pno.

D *vivo*

mf

f

1st ending

Sax. B.

Pno.

39

mf

p

up

Sax. B.

Pno.

dim. rit.

f

meno mosso

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

mf

dim.

p

Sax. B.

Pno.

Tempo I (moderato)

ROMANCE

Sax. B.

Pno.

59

60

61

62

63

64

mf cresc.

f

Sax. B.

Pno.

65

66

67

68

69

ff

Sax. B.

Pno.

70

71

72

73

74

p

p

Sax. B.

Pno.

75

76

77

78

79

mf

mf

1

Sax. B. *f marcato*

Pno. *f marcato*

Sax. B. *mf*

Pno. *mf* *p*

2

Sax. B. *mf*

Pno. *mf*

Sax. B. *mf*

Pno. *f* *mf*

ROMANCE

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

87

91

92

95

96

97

dim.

mp

p

dim.

mp

p

p

pp

p

pp

ROMANCE

SAXOFON BARITONO Y PIANO

Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

Axel Jorgensen, op. 21
(1881-1947)

Moderato

mf *mp*

A

poco più mosso *rit.* **B** **Tempo I (moderato)**

f *(8^{va} optional)* *mf*

f cresc. *ff*

C *a tempo moderato* *ossia:* **3** **D** **Vivo** *f* *mf*

(8^{va} optional)

f *mp*

E *dim. rit.* *meno mosso* *p* *f*

F *mf* *dim.* *p*

©

SONATA

Saxofón Barítono y Piano

Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

Paul Hindemith

Facilmente spitato (♩ = 72)

Sax. B.

Piano

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

2

Sax. B.

Musical score for Saxophone B and Piano, measures 12-15. The Saxophone B part (top staff) features a melodic line with a slur over measures 12-15. The Piano part (bottom staves) features a complex accompaniment with a slur over measures 12-15 and a dynamic marking of *f* in measure 14.

Sax. B.

Musical score for Saxophone B and Piano, measures 16-19. The Saxophone B part (top staff) has a circled first ending bracket over measures 16-19. The Piano part (bottom staves) features a complex accompaniment with a dynamic marking of *f* in measure 16.

Sax. B.

Musical score for Saxophone B and Piano, measures 20-23. The Saxophone B part (top staff) features a melodic line with a dynamic marking of *p* in measure 20. The Piano part (bottom staves) features a complex accompaniment with a dynamic marking of *pp* in measure 20.

Sax. B.

Pno.

23

24

25

26

27

f

Detailed description: This system contains measures 23 through 27. The Saxophone B part (top staff) begins with a triplet of eighth notes in measure 23, followed by a melodic line with a slur and a fermata over measures 24-26. The Piano part (bottom two staves) features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 27.

Sax. B.

Pno.

28

29

30

31

mf

Detailed description: This system contains measures 28 through 31. The Saxophone B part (top staff) has a long note in measure 28, followed by a melodic line with a slur and a fermata over measures 29-31. The Piano part (bottom two staves) continues with a complex accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 31.

Sax. B.

Pno.

32

33

34

35

dim.

p

Detailed description: This system contains measures 32 through 35. The Saxophone B part (top staff) has a melodic line with a slur and a fermata over measures 32-35. The Piano part (bottom two staves) features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. Dynamic markings of *dim.* (diminuendo) and *p* (piano) are present in measures 33 and 35 respectively.

4

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

4

8

12

mf

f

p

cresc.

f

mf

3

f

p

Sax. B.

Pno.

45

48

Detailed description: This system contains measures 45 to 48. The Saxophone B part (top staff) begins at measure 45 with a melodic line of eighth notes, moving from G4 to B4, then A4, G4, F4, E4, D4, and ending with a whole note G3. A slur covers measures 45-48. The Piano part (bottom staves) starts at measure 45 with a bass line of eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The right hand plays chords: G4-B4, A4-G4, F4-E4, E4-D4, D4-C4, C4-B3, B3-A3, A3-G3. A slur covers measures 45-48.

Sax. B.

Pno.

49

52

pp

Detailed description: This system contains measures 49 to 52. The Saxophone B part (top staff) is silent in measure 49. It begins in measure 50 with a melodic line: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. A slur covers measures 50-52. The Piano part (bottom staves) continues from measure 49. The right hand plays chords: G4-B4, A4-G4, F4-E4, E4-D4, D4-C4, C4-B3, B3-A3, A3-G3. The left hand plays eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A slur covers measures 49-52. The dynamic marking *pp* is present in measure 50.

Sax. B.

Pno.

53

56

pp

Detailed description: This system contains measures 53 to 56. The Saxophone B part (top staff) begins at measure 53 with a melodic line: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. A slur covers measures 53-56. The Piano part (bottom staves) continues from measure 53. The right hand plays chords: G4-B4, A4-G4, F4-E4, E4-D4, D4-C4, C4-B3, B3-A3, A3-G3. The left hand plays eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A slur covers measures 53-56. The dynamic marking *pp* is present in measure 53.

6

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

II

Lento (♩ = 50)

The musical score is divided into three systems, each featuring a Saxophone (Sax. B.) and Piano (Pno.) part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of ♩ = 50. The first system (measures 65-69) shows the Saxophone playing a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, and ending with a quarter note G4. The Piano accompaniment consists of a steady eighth-note triplet pattern in both hands. The second system (measures 70-74) continues the Saxophone melody with quarter notes D5, E5, F#5, and G5, followed by a half note G5. The Piano accompaniment continues with eighth-note triplets, with some notes beamed together. The third system (measures 75-79) shows the Saxophone playing a melodic line starting with a half note G5, followed by quarter notes F#5, E5, and D5, and ending with a quarter note G5. The Piano accompaniment continues with eighth-note triplets. Dynamics include *p*, *mp*, and *pp*. A circled number '5' is present above the Saxophone staff in the third system.

This musical score is for a Saxophone (Sax. B.) and Piano (Pno.) ensemble, covering measures 77 through 82. The music is written in 3/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

Measures 77-80:
The Saxophone part (measures 77-80) features a melodic line with a slur over measures 77-78 and a fermata over measure 80. The Piano part (measures 77-80) consists of a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets, starting with a piano (*p*) dynamic.

Measures 81-82:
The Saxophone part (measures 81-82) continues the melodic line with a slur over measures 81-82 and a fermata over measure 82. The Piano part (measures 81-82) continues the triplet accompaniment, with a piano-piano (*pp*) dynamic in measure 81 and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 82.

Sax. B.

Pno.

84

85

86

87

88

Detailed description: This system contains measures 84 through 88. The Saxophone B part (top staff) features a melodic line with slurs and accents, starting with a *f* dynamic. The Piano part (bottom two staves) provides harmonic support with chords and moving lines, also marked with *f*. Measure 84 includes a circled measure number '84'.

Sax. B.

Pno.

89

90

91

92

93

pp

f

Detailed description: This system contains measures 89 through 93. The Saxophone B part (top staff) begins with a circled measure number '89' and a *p* dynamic. The Piano part (bottom two staves) features a triplet-based accompaniment, starting with a *pp* dynamic and transitioning to *f* in measure 92. Slurs and accents are used throughout the piano part.

Sax. B.

Pno.

94

95

96

97

98

f

fp

mf

f

p

Marcia (♩=100)

Detailed description: This system contains measures 94 through 98. The Saxophone B part (top staff) has a *f* dynamic in measure 94 and a *fp* dynamic in measure 95. The Piano part (bottom two staves) continues with the triplet accompaniment, marked with *mf* and *f* dynamics. Measure 98 features a change in tempo and meter to common time (♩=100), indicated by the word 'Marcia' and a new time signature. The piano part ends with a *p* dynamic.

10

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

The image shows a musical score for Saxophone B and Piano, spanning measures 10 to 18. The score is organized into three systems. Each system contains a Saxophone B part and a Piano part. The Piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The Saxophone B part is written in a single staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. Measure numbers 10, 12, 14, 16, and 18 are indicated at the beginning of their respective systems. The Piano part includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *p*. The Saxophone B part includes slurs and a circled measure number 17. The overall style is contemporary jazz or modern classical.

Sax. B.

100

p *mf*

Pno.

mf

This system contains measures 100, 101, and 102. The Saxophone B part (top staff) begins with a measure of rest, followed by a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with dynamics *p* and *mf*. The Piano part (bottom staves) features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands, marked *mf*.

Sax. B.

103

f

Pno.

f

This system contains measures 103, 104, and 105. The Saxophone B part (top staff) has a measure of rest, followed by a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, marked *f*. The Piano part (bottom staves) continues with a complex accompaniment, marked *f*.

Sax. B.

106

p

Pno.

p

This system contains measures 106, 107, and 108. The Saxophone B part (top staff) has a measure of rest, followed by a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, marked *p*. The Piano part (bottom staves) continues with a complex accompaniment, marked *p*.

12

Sax. B.

Pno.

109

f

mf

Detailed description: This system contains measures 109, 110, and 111. The Saxophone B part (top staff) begins at measure 109 with a melodic line starting on G4, moving up stepwise to B4, then down to A4, G4, F4, E4, and D4. A dynamic marking of *f* is present. A circled number '8' is above the final note in measure 111. The Piano part (bottom two staves) starts at measure 109 with a complex accompaniment. A dynamic marking of *mf* is placed between the staves in measure 110.

Sax. B.

Pno.

112

f

Detailed description: This system contains measures 112, 113, and 114. The Saxophone B part (top staff) has a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and then down to A4, G4, F4, and E4. A dynamic marking of *f* is present. The Piano part (bottom two staves) continues the accompaniment. A dynamic marking of *f* is placed between the staves in measure 112.

Sax. B.

Pno.

115

p

p

Detailed description: This system contains measures 115, 116, and 117. The Saxophone B part (top staff) has a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and then down to A4, G4, F4, and E4. A dynamic marking of *p* is present. The Piano part (bottom two staves) continues the accompaniment. A dynamic marking of *p* is placed between the staves in measure 115.

Sax. B. *f*

Pno. *f*

Sax. B.

Pno. *pp.* *mf*

Sax. B. (Trio) *mf*

Pno. *f* *pp*

14

Sax. B.

Pno.

127

Sax. B.

Pno.

150

Sax. B.

Pno.

133

p

mf

pp

p

This image shows a page of a musical score for Saxophone B and Piano. The score is divided into three systems. The first system covers measures 14 to 126, the second system covers measures 127 to 149, and the third system covers measures 150 to 133. The Saxophone B part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The Piano part is written in two staves, treble and bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo) are indicated. The page number 205 is located at the bottom center.

This musical score page contains three systems of music for Saxophone (Sax. B.) and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 123-126):** The Saxophone part (measures 123-126) features a melodic line with a long slur over measures 124-126. The Piano part (measures 123-126) consists of a right-hand part with eighth-note triplets and a left-hand part with block chords.
- System 2 (Measures 127-130):** The Saxophone part (measures 127-130) continues the melodic line with a slur over measures 128-130. The Piano part (measures 127-130) features eighth-note triplets in the right hand and a more active left-hand part.
- System 3 (Measures 131-134):** The Saxophone part (measures 131-134) continues the melodic line with a slur over measures 132-134. The Piano part (measures 131-134) features eighth-note triplets in the right hand and block chords in the left hand.

16

Sax. B.

Pno.

11

Sax. B.

Pno.

p

Sax. B.

Pno.

mf

18

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

The image shows a page of musical notation for Saxophone B and Piano. It consists of three systems. The first system starts at measure 158. The Saxophone B part has a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The Piano part has a complex accompaniment with a dynamic marking of *pp*. The second system starts at measure 161. The Saxophone B part continues its melodic line with a dynamic marking of *f*. The Piano part continues its accompaniment with a dynamic marking of *f*. The third system starts at measure 164. The Saxophone B part has a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. The Piano part continues its accompaniment with a dynamic marking of *f*. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4.

Sax. B. 167

Pno.

Sax. B. 170

Pno.

Sax. B. 173

Pno.

20

Sax. B.

Pno.

176

Sax. B.

Pno.

179

ff

mf

Sax. B.

Pno.

183

mf

This musical score is for Saxophone B and Piano. It consists of three systems of staves. The first system (measures 176-178) shows the Saxophone B part with a melodic line and the Piano accompaniment with a complex, rhythmic texture. The second system (measures 179-182) features a dynamic shift from fortissimo (ff) to mezzo-forte (mf) in the piano part, with the saxophone part continuing its melodic development. The third system (measures 183-185) maintains the mezzo-forte dynamic, showing further interaction between the saxophone and piano parts.

Pastorale, calma (♩ = 50)

Sax. B.

Pno.

186

mf

mf

Sax. B.

Pno.

190

p

Sax. B.

Pno.

194

mf

p

15

Sax. B.

Pno.

pp *p*

This system contains measures 200 to 203. The Saxophone B part (top staff) begins at measure 200 with a melodic line starting on a whole note G4, moving through A4, B4, and C5, then descending. The Piano part (bottom two staves) starts with a piano introduction in measure 200, followed by chords in measures 201 and 202, and a melodic line in measure 203. Dynamics include *pp* and *p*.

Sax. B.

Pno.

mp *pp*

This system contains measures 204 to 207. The Saxophone B part (top staff) continues the melodic line from the previous system. The Piano part (bottom two staves) features a bass line in measure 204, followed by chords in measures 205 and 206, and a melodic line in measure 207. Dynamics include *mp* and *pp*.

Sax. B.

Pno.

p *mp*

This system contains measures 208 to 211. The Saxophone B part (top staff) continues the melodic line. The Piano part (bottom two staves) features a bass line in measure 208, followed by chords in measures 209 and 210, and a melodic line in measure 211. Dynamics include *p* and *mp*. A circled number '16' is present above measure 209.

Sax. B. *mf*

Pno. *mf* *mp*

Sax. B. *p*

Pno. *p* *p*

Sax. B. *p*

Pno. *pp*

Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

SONATA

Saxofón Baritono y Piano

Paul Hindemith

Facilmente spostato (♩ = c. 72)

The musical score is written for Saxophone and Piano. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Facilmente spostato" with a quarter note equal to approximately 72 beats per minute. The score consists of eight staves of music, numbered 1 through 48. Dynamic markings include *mf*, *p*, *f*, and *cresc.*. There are several slurs and accents throughout. Three first endings are indicated by circled numbers 1, 2, and 3. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

52 *p*

57 4

62 *p*

Lentamente (♩ = 50)

65 *pp* *p*

72 5 *mf* *p* *mf*

77 *f* *p*

82 *mf* *f*

6 *p* *f*

Marcia (♩ = 72)

91 *fp*

95 *f*

7

101 *f* *mf*

109 *f* 8

113 *p*

117 *f*

121 9

Detailed description: This is a page of musical notation for a piece titled 'Marcia' with a tempo of quarter note = 72. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of eight staves of music. The first staff (measures 91-94) starts with a dynamic marking of *fp*. The second staff (measures 95-98) is marked *f* and contains triplet markings. A circled number '7' is placed above the first measure of the third staff (measures 99-100), which is marked *p* and *mf*. The fourth staff (measures 101-104) is marked *f* and *mf*. The fifth staff (measures 105-108) is marked *f* and contains a circled number '8' above a measure. The sixth staff (measures 109-112) is marked *p*. The seventh staff (measures 113-116) is marked *f*. The eighth staff (measures 117-124) is marked *f* and contains a circled number '9' above a measure. The piece concludes with a double bar line and a common time signature.

12 *p* *mp* *tr.*

161 *f*

165 13

169 *f*

173

177 14

181 *f*

185 *mf*

Detailed description: This is a musical score for a single melodic line in treble clef, set in the key of D major (two sharps). The score consists of nine staves of music. The first staff begins at measure 12 and features a dynamic marking of *p* (piano) followed by *mp* (mezzo-piano). It includes a triplet of eighth notes marked *tr.* (trill). The second staff starts at measure 161 with a dynamic marking of *f* (forte). The third staff begins at measure 165 and contains a circled measure number 13. The fourth staff starts at measure 169 with a dynamic marking of *f*. The fifth staff begins at measure 173. The sixth staff starts at measure 177 and contains a circled measure number 14. The seventh staff begins at measure 181 with a dynamic marking of *f*. The eighth staff starts at measure 185 with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

6

Pastorale. calma (♩ = 56)

189

193

197

201

205

209

213

217

p

p

p

mp

f

mf

p

p

15

16

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

SAXOFON BARITONO Y PIANO

Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

Alexey Lebedev

Sax. B.

Allegro non troppo

mp *espressivo*

Piano

p

The first system of the score consists of three staves. The top staff is for Saxophone Baritone (Sax. B.) in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with dynamics *mp* and *espressivo*. The middle staff is for Piano (Piano) in treble clef, featuring a continuous eighth-note accompaniment starting on G4, with a dynamic of *p*. The bottom staff is for Piano in bass clef, with a simple harmonic accompaniment of quarter notes: G2, C3, F2, and G2.

Sax. B.

Pno.

The second system continues the musical material. The Sax. B. staff has a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The Piano staff continues the eighth-note accompaniment, with a dynamic of *p*. The bass staff continues the harmonic accompaniment.

Sax. B.

Pno.

The third system continues the musical material. The Sax. B. staff has a melodic line with a dynamic of *p*. The Piano staff continues the eighth-note accompaniment, with a dynamic of *p*. The bass staff continues the harmonic accompaniment, with some notes marked with a fermata.

Sax. B.

Pno.

This system contains measures 7 through 10. The Saxophone B part begins with a melodic line in measure 7, marked with a piano (*p*) dynamic. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. Measure 10 includes a *rit.* (ritardando) marking.

Sax. B.

Pno.

This system contains measures 11 through 14. The Saxophone B part continues its melodic line. The Piano accompaniment maintains its rhythmic texture, with some chords in the right hand becoming more complex. Measure 14 ends with a double bar line.

Sax. B.

Pno.

This system contains measures 15 through 18. The Saxophone B part has a melodic line with some slurs. The Piano accompaniment continues with its rhythmic pattern. Measure 18 ends with a double bar line.

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

Sax. B.

Pno.

Measures 11-14. Saxophone B part (measures 11-14) features a melodic line starting with a dotted quarter note, followed by quarter notes, and ending with a half note. A dynamic marking of *f* is present at the end of measure 14. The Piano part (measures 11-14) features a melodic line in the right hand with a slur over measures 11-12, and a bass line with chords in the left hand. A dynamic marking of *f* is present at the end of measure 14.

Sax. B.

Pno.

Measures 15-16. Saxophone B part (measures 15-16) features a melodic line starting with a quarter note, followed by quarter notes, and ending with a half note. A dynamic marking of *p* is present at the beginning of measure 15. The Piano part (measures 15-16) features a melodic line in the right hand with a slur over measures 15-16, and a bass line with chords in the left hand. A dynamic marking of *p* is present at the beginning of measure 15.

Sax. B.

Pno.

Measures 17-18. Saxophone B part (measures 17-18) features a melodic line starting with a quarter note, followed by quarter notes, and ending with a half note. A dynamic marking of *f* is present at the end of measure 18. The Piano part (measures 17-18) features a melodic line in the right hand with a slur over measures 17-18, and a bass line with chords in the left hand. A dynamic marking of *f* is present at the end of measure 18.

Sax. B.

Pno.

Measures 19-20. The Saxophone B part (top staff) has a whole rest in measure 19 and a half note in measure 20. The Piano part (bottom staves) features a complex texture with arpeggiated chords and melodic lines in both hands, including a *pp* dynamic marking in measure 20.

Sax. B.

Pno.

Measures 21-22. The Saxophone B part (top staff) has a whole rest in measure 21 and a half note in measure 22. The Piano part (bottom staves) continues with arpeggiated figures and melodic lines, featuring a *p* dynamic marking in measure 22.

Sax. B.

Pno.

Measures 23-24. The Saxophone B part (top staff) has a whole rest in measure 23 and a half note in measure 24. The Piano part (bottom staves) features a prominent arpeggiated figure in the right hand and a melodic line in the left hand, with a *pp* dynamic marking in measure 23.

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

Sax. B.

25 *andante cantabile*

Pno.

25

Sax. B.

27

Pno.

27

Sax. B.

29

Pno.

29

Sax. B.

Pno.

This system contains the first two staves of music. The Saxophone B staff (top) begins at measure 20 with a melodic line. The Piano staff (bottom) begins at measure 21 with a complex accompaniment. The piano part features a series of chords and moving lines in both the treble and bass clefs.

Sax. B.

Pno.

This system contains the next two staves. The Saxophone B staff has a few notes at the beginning of the system. The Piano staff continues with its accompaniment, featuring a prominent triplet figure in the bass clef and a melodic line in the treble clef.

Sax. B.

Pno.

This system contains the final two staves. The Saxophone B staff has a few notes at the beginning of the system. The Piano staff continues with its accompaniment, featuring a prominent triplet figure in the bass clef and a melodic line in the treble clef. The word "cresc." is written above the piano staff in the final measure.

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

Sax. B.

Pno.

35

37

f

Sax. B.

Pno.

39

41

dim.

p

piano fortissimo

Sax. B.

Pno.

43

45

p

piano fortissimo

a tempo

Sax. B.

Pno.

mf *cresc.*

cresc.

Sax. B.

Pno.

Allegro *ff*

rit.

Sax. B.

Pno.

rit.

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

Sax. B.

Pno.

Measures 10-11 of the score. The Saxophone B part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The Piano part (bottom two staves) consists of a rhythmic accompaniment with chords and single notes, marked with a forte (**ff**) dynamic. A fermata is present over the final note of measure 11.

Sax. B.

Pno.

Measures 12-13 of the score. The Saxophone B part continues with a melodic line. The Piano part features a more active accompaniment with chords and moving lines in both hands, marked with a forte (**ff**) dynamic. A fermata is present over the final note of measure 13.

Sax. B.

Pno.

TEMPO I

Measures 14-15 of the score. The Saxophone B part has a long rest in measure 14, followed by a melodic phrase in measure 15 starting with a piano (*p*) dynamic. The Piano part begins with a *dim.* (diminuendo) marking in measure 14 and continues with a melodic line in measure 15. A tempo change to **TEMPO I** is indicated above the Saxophone B staff.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

Sax. B.

Pno.

pp

acc.

This system shows the first two measures of the piece. The Saxophone B part begins with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The Piano accompaniment starts with a series of chords in the right hand and bass notes in the left hand. The first measure features a piano (*pp*) dynamic and a *acc.* (accents) marking.

Sax. B.

Pno.

This system covers measures 3 and 4. The Saxophone B part continues with a half note D4, followed by a half note C4, and then a half note B3. The Piano accompaniment features a more active right hand with eighth notes and chords, while the left hand provides a steady bass line.

Sax. B.

Pno.

f

f

This system contains measures 5 and 6. The Saxophone B part plays a half note A3, followed by a half note G3, and then a half note F3. The Piano accompaniment becomes more intense, with a forte (*f*) dynamic marking in both the right and left hands, indicating a climactic moment in the music.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

Sax. B.

72

Pno.

73

Sax. B.

74

CADENZA

Pno.

75

Sax. B.

76

Pno.

77

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

Sax. B.

Pno.

TEMPO I

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

The image displays a musical score for Saxophone B and Piano, covering measures 10 through 13. The score is organized into three systems, each with a Saxophone B part and a Piano part.

System 1 (Measures 10-11):
The Saxophone B part begins with a melodic line starting on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4. The Piano part features a complex texture with sixteenth-note runs in both hands, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass line includes a double bar line with a fermata, and the word "Tutti" is written below the staff.

System 2 (Measures 12-13):
The Saxophone B part continues with a melodic line starting on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4. The Piano part continues with similar sixteenth-note textures, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass line includes a double bar line with a fermata, and the word "Tutti" is written below the staff.

System 3 (Measures 14-15):
The Saxophone B part features a melodic line starting on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4. The Piano part continues with similar sixteenth-note textures, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass line includes a double bar line with a fermata, and the word "Tutti" is written below the staff.

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

Sax. B.

Pno.

Measures 97-100. Saxophone B part: Measure 97 has a whole rest. Measure 98 has a whole note G4. Measure 99 has a whole note G4. Measure 100 has a whole note G4. Piano part: Measures 97-100 feature a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4.

Sax. B.

Pno.

Measures 101-104. Saxophone B part: Measure 101 has a whole rest. Measure 102 has a whole rest. Measure 103 has a whole note G4. Measure 104 has a whole note G4. Piano part: Measures 101-104 continue the rhythmic pattern with slurs and ties. The key signature changes to three sharps (F#, C#, and G#) in measure 104. The time signature is 4/4.

Sax. B.

Pno.

Andante con moto

Measures 105-108. Saxophone B part: Measure 105 has a whole note G4. Measure 106 has a whole note G4. Measure 107 has a whole note G4. Measure 108 has a whole note G4. Piano part: Measures 105-108 feature a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, and G#) and the time signature is 4/4.

The image displays a musical score for Saxophone B (Sax. B.) and Piano (Pno.) across three systems, covering measures 101 through 107. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The Saxophone B part is written on a single staff with a treble clef, featuring a melodic line with a long, sweeping slur that spans across the measures. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a grand staff brace, providing harmonic support with chords and moving lines. Measure numbers 101, 103, and 107 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

Sax. B.

109

dolce

Pno.

Sax. B.

111

Pno.

Sax. B.

113

pp

acc.

rit.

Pno.

p

The image displays a musical score for Saxophone B and Piano, covering measures 113 through 119. The score is organized into three systems, each with a Sax. B. staff and a Pno. (Piano) grand staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo marking 'Allegro' is present at the beginning of the first system, and 'Marchese' is marked at the start of the third system. The Sax. B. part features melodic lines with dynamic markings such as *f* and *ff*. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated textures. Measure 113 includes a large chord in the bass clef with a '6' below it. Measure 119 shows a complex texture with multiple layers of notes in both staves.

Sax. B.

Pno.

120

121

V

Sax. B.

Pno.

123

124

Sax. B.

Pno.

Adagio

125

126

127

The image shows a musical score for Saxophone B and Piano, covering measures 125 to 130. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The Saxophone B part is in the upper system, and the Piano part is in the lower system. The Piano part is written for both the right and left hands. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *8va* (octave). The Saxophone B part starts at measure 125 and ends at measure 128. The Piano part starts at measure 127 and ends at measure 130. The score is presented in a clean, black and white format.

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

SAXOFON BARITONO Y PIANO

Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

Alexey Lebedev

Allegro non troppo

mp *espressivo*

p *p*

f *p*

f *f*

p

andante cantabile

p *mf*

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

2

36 *p* *f* *dim...* *rit.*

Musical staff 36-39: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. Measures 36-39. Dynamics: *p* (piano), *f* (forte), *dim...* (diminuendo), *rit.* (ritardando). Features a melodic line with slurs and accents.

40 *MENO MOSSO* *a tempo* *p* *mf*

Musical staff 40-43: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Measures 40-43. Dynamics: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte). Includes the tempo marking *MENO MOSSO* and *a tempo*. Features a melodic line with a triplet in measure 41.

44 *cresc...* *ff* **Allegro**

Musical staff 44-47: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Measures 44-47. Dynamics: *cresc...* (crescendo), *ff* (fortissimo). Includes the tempo marking **Allegro**. Features a melodic line with slurs and accents.

48

Musical staff 48-51: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Measures 48-51. Features a melodic line with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment of eighth notes.

51

Musical staff 51-54: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Measures 51-54. Features a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets.

54 **TEMPO I** *p*

Musical staff 54-57: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Measures 54-57. Dynamics: *p* (piano). Includes the tempo marking **TEMPO I**. Features a melodic line with slurs and accents.

58 *mf*

Musical staff 58-61: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Measures 58-61. Dynamics: *mf* (mezzo-forte). Features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

61 *f* *pp* *cresc...* *f*

Musical staff 61-64: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Measures 61-64. Dynamics: *f* (forte), *pp* (pianissimo), *cresc...* (crescendo), *f* (forte). Features a melodic line with slurs and accents.

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

65 *ff*

70 *dim...*

75 **CADENZA** *ff*

79

83 **PRESTO** *ff*

85 **TEMPO I** *mp*

90 *p*

95 *dim* *rit.*

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

4

100 *Andante cantabile*

104 *mf*

108

113 *pp* *accel.* *cresc...* *f* *ff* *Allegro*

118 *Maestoso*

124 *ff* *Adagio*

127 *rit.*