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, aporto en mi formación personal. ¡muchas gracias!
- A mis amigos incondicionales, Cibel 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 cosí 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 Wolfang 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 Sciencies 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 enseño 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.

"Mejoró 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 comparársele. 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 Paris, 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", "Entretenga 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 formatos[8] y Cuba, donde se han catalogado 67 obras originales[9].

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:

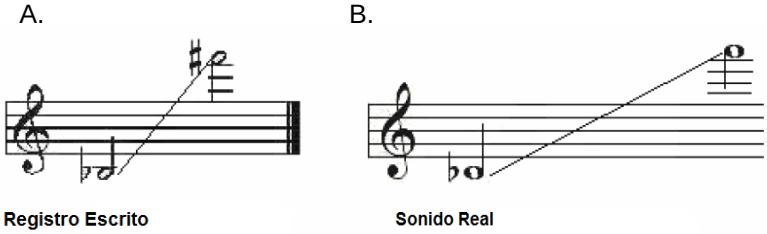
1.3.1 SAXOFÓN SOPRANINO

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.



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

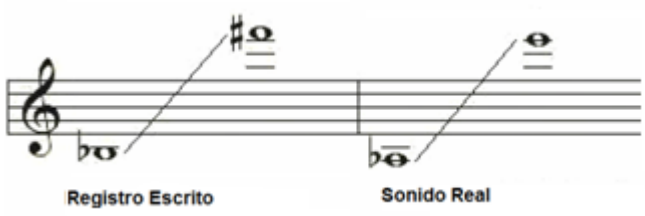
1.3.2 SAXOFÓN SOPRANO

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.

A. B.



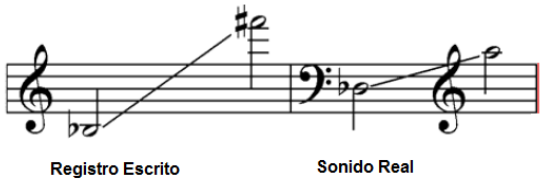
1.3.3 SAXOFÓN CONTRALTO O ALTO

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.

A. B.



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

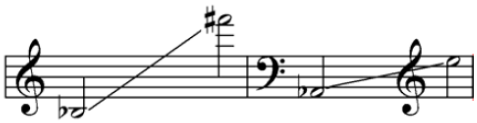
1.3.4 SAXOFÓN TENOR

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)

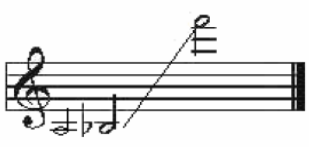
1.3.5 SAXOFÓN BARÍTONO

Imagen 6. Saxofón barítono

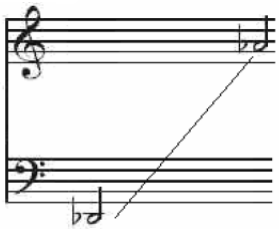
Es el saxofón con el registro más grave entre los saxofones más comunes, esta afinado en Eb (Mi bemol), y es una octava más grave que el saxofón alto. El uso más habitual de este instrumento es en las bandas militares y civiles, y en el jazz, donde ha tenido cultores que han sabido utilizarlo como vehículo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

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

A. B.



Registro Escrito



Sonido Real

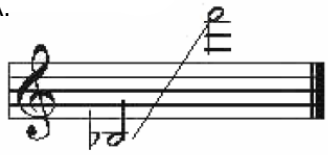
1.3.6 SAXOFÓN BAJO

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.

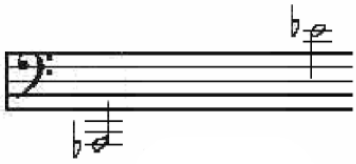
Figura 6. A, registro escrito en el saxofón bajo; B, registro en sonido real.

A.



Registro Escrito

B.



Sonido Real

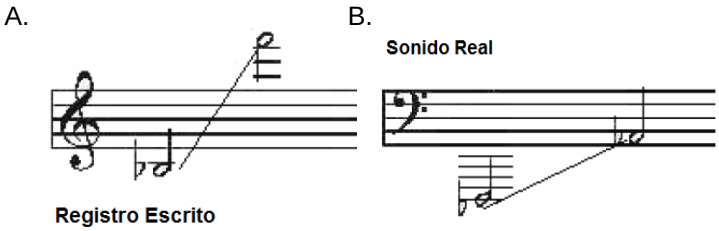
Fuente. www.wikipedia.org (05/07/2011)

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 sopranino 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 sopranino, 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 bafle, 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 amplificados. 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 varia. 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, Héctor 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 barítonista 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 respeto 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 poetico 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.

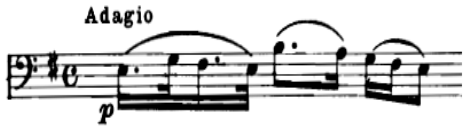
Tabla 2. Análisis del primer movimiento (Adagio), sonata en E menor. Benedetto Marcello.

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 tríadico 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.

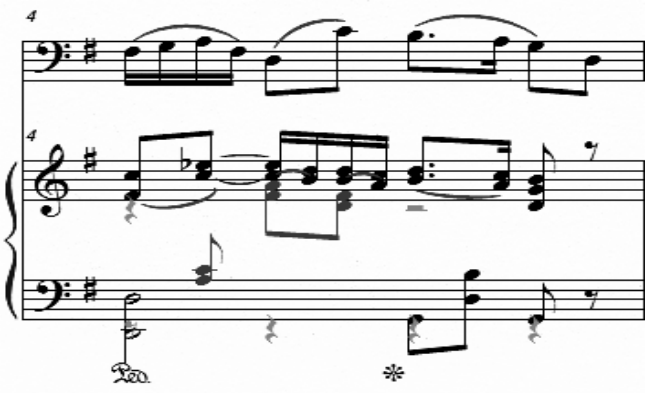
Figura 8. Motivo principal. Adagio, sonata en Em de Benedetto Marcello



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**).

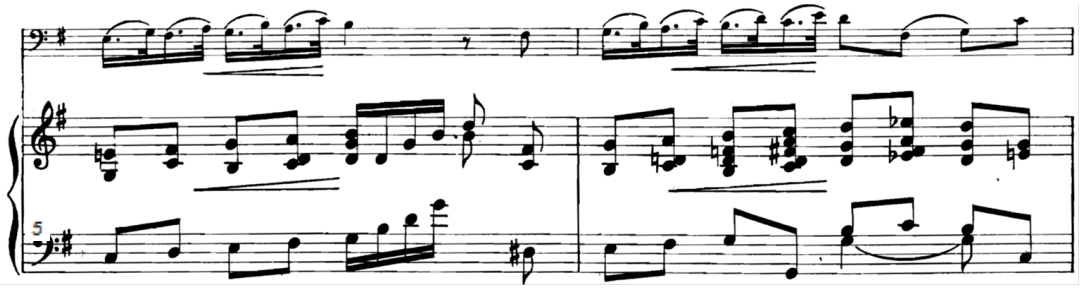
Figura 9. Cadencia imperfecta, Adagio, sonata en Em de Benedetto Marcello.



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.

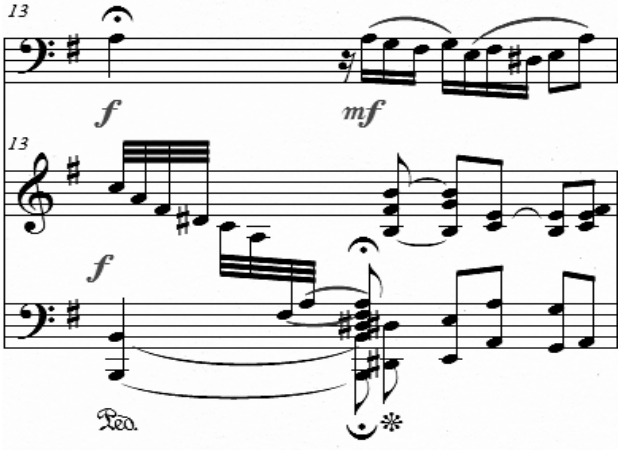
Figura 10. Secuencia de los compases 5 y 6. Adagio, Sonata en Em de Benedetto Marcello.



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**).

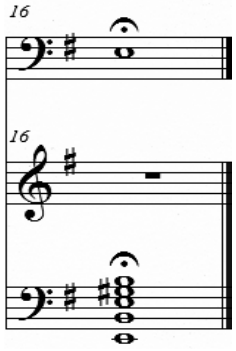
Figura 11. Clímax. Adagio, Sonata en Em de Benedeto Marcello.



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:

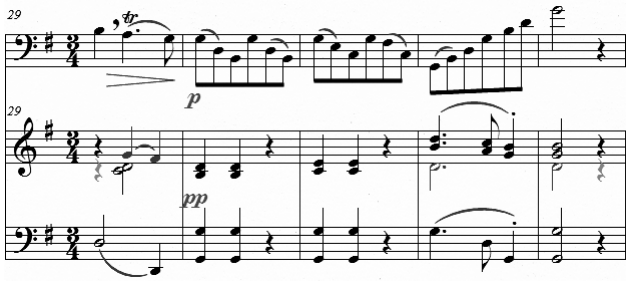
||: III – I :|| **||: III - I :||**

A **A1**

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 arpegios, 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 tríadico. 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 candencia 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 gados 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.

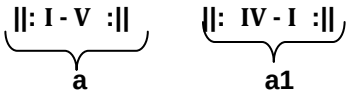
2.1.5. Tercer movimiento Largo.

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, construidos 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 ultimo 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, Paris, 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 Schönnburg, 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 cincos 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 cèlebre 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 les 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 Così 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 Cosí 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).

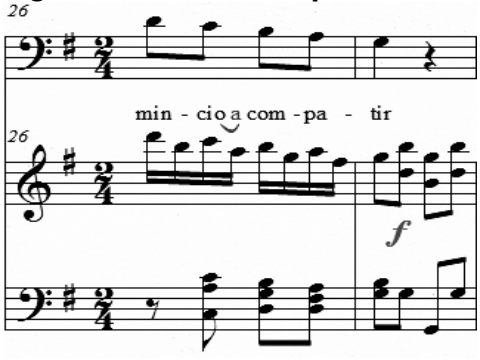
Se habla de Sonata- rondó puesto que existen dos diferentes temas con distintas tonalidades, correspondiendo sol mayor (G) al primer tema y re mayor (D) al segundo tema, re- exponiendo el primer tema en sol mayor (G), teniendo lugar el desarrollo en otra tonalidad (sol menor). Posteriormente re- exponiendo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



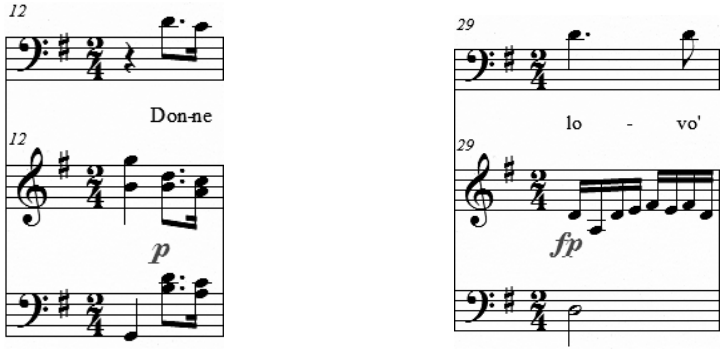
Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

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 B. Tema 2

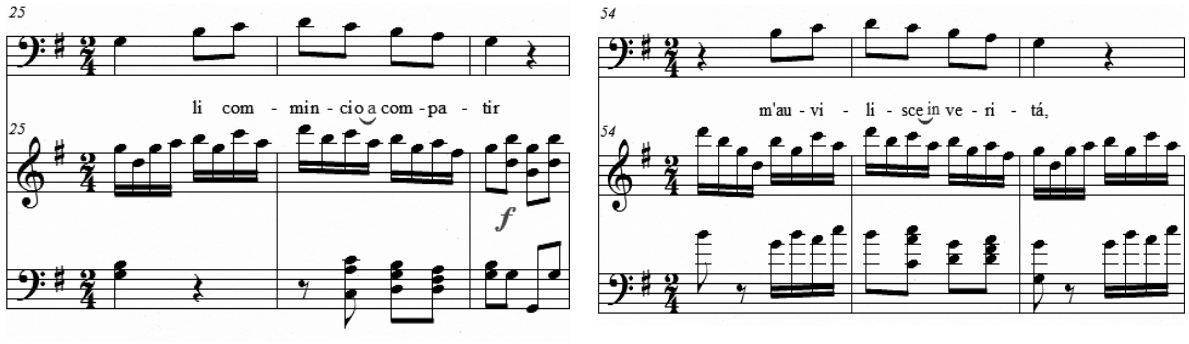


Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

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.

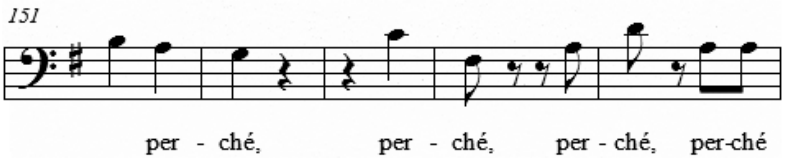
A. B.



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.



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 forte (*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:

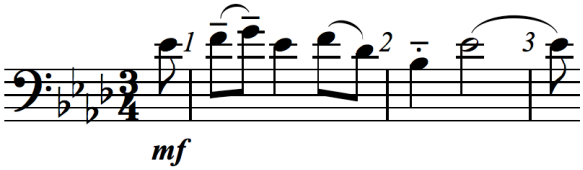
Intro + A + B + intro + A1 + B1

Exposición Re exposición

Comparándola con una obra vocal, su estructura seria 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.

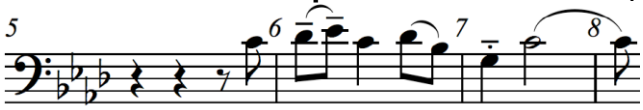
La obra inicia con ante compás de corchea, encontrando el motivo principal en las tres primeras notas del primer compás, la melodía se desplaza por grados conjuntos y por intervalos de tercera. La primera frase es expuesta en los tres primeros compases (**Ver figura 18**), apareciendo a través de una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

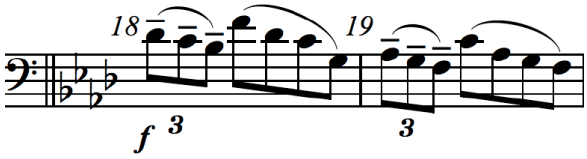
Figura 19. Secuencia tonal de los compases 1- 3. Romance, Axel Jorgensen.



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**).

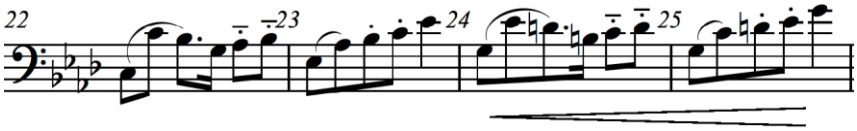
Figura 20. Secuencia tonal del trombón en los compases 18 al 19. Romance, Axel Jorgensen.



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**).

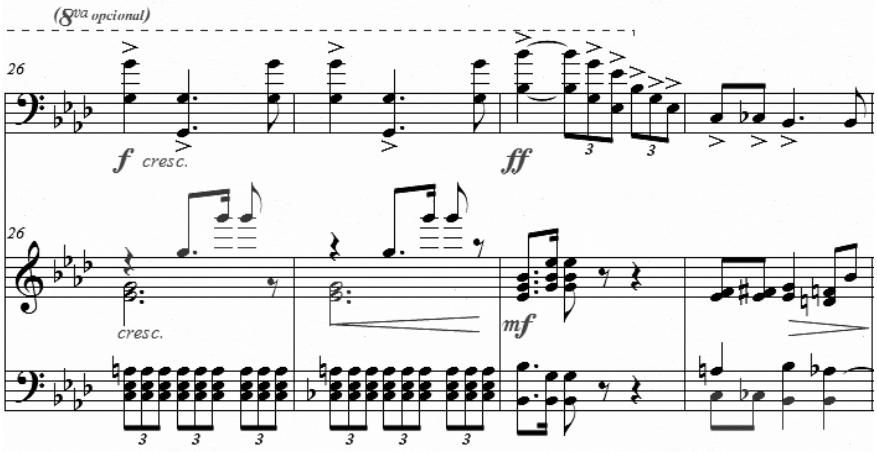
Figura 21. Secuencia tonal del trombón en los compases 22 al 25. Romance, Axel Jorgensen.



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**)

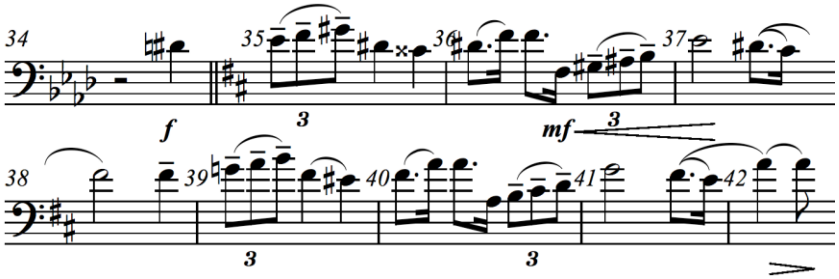
Figura 22. Clímax. Romance, Axel Jorgensen.



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**).

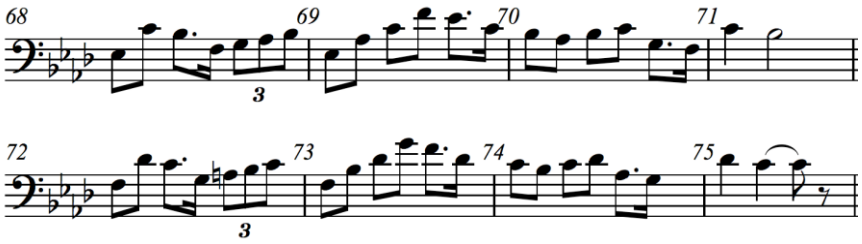
Figura 24. Secuencia de desarrollo. Romance, Axel Jorgensen.

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**).

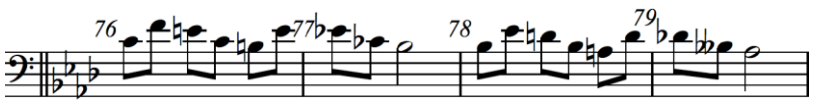
Figura 25. Secuencia tonal. Romance, Axel Jorgensen.



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 Zürich, 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 notal 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 dialogo 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 ultimo 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 stacattos. 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 presedente (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 forte (*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. Despúes 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. Tambien trabajó en colaboración con compositores contemporáneos rusos y, como contribución a la Escuela apareció 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 bronces. 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 º 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 º 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				

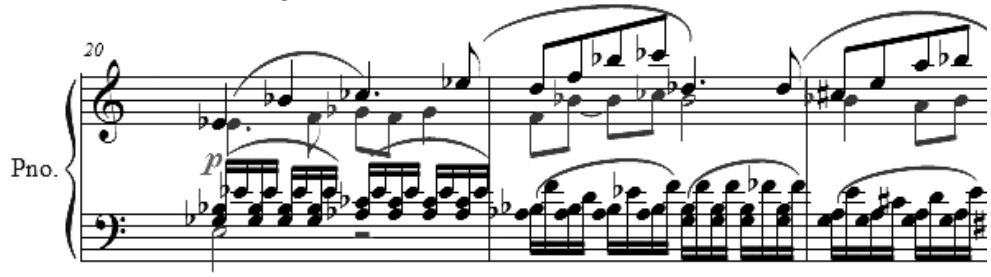
Fuente. Autor.

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 forte (*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.

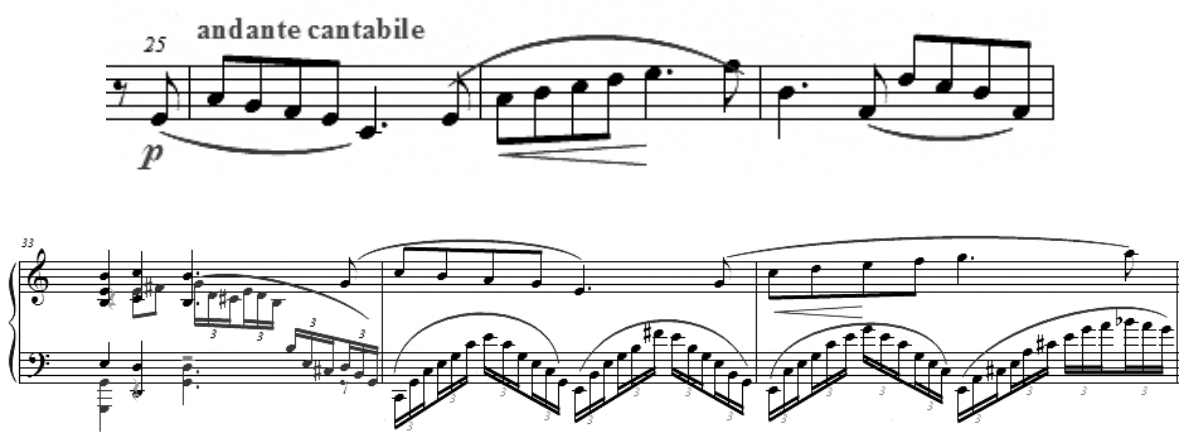


Fuente: Transcripción de un fragmento de la obra original a Finale 2011 hecha por el autor.

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**)

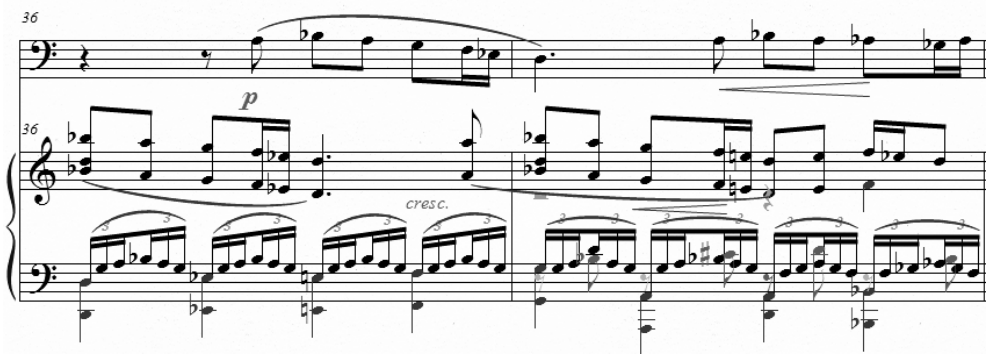
Figura 28. Repetición de frase del subtema (b). Concierto en Un Movimiento, Alexey Konstantinovich Lebedev.



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.



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 intensión. 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 parís, 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 arpegios 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 genero 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

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

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

𝄐	*Calderón*	Prolongación doble del tiempo establecido.
rit.	*Ritenuto*	Disminuye el tiempo establecido paulatinamente.
accel*.*	*Accelerando*	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 silaba “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 Cosí 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 basándas 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 opera Cossi 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 apostrofes (‘) 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 silaba “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 cantábile.

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 arpegios 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 cantábile, 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 (𝄪) 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 (la) y Bb (si bemol), en un movimiento ascendente por grado conjunto, para caer a un A (la), 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 trascurre 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 (𝄪) 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 intensión 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. Aragó, 390. 08013 Barcelona (1990) 92 pág.

HAINE, 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

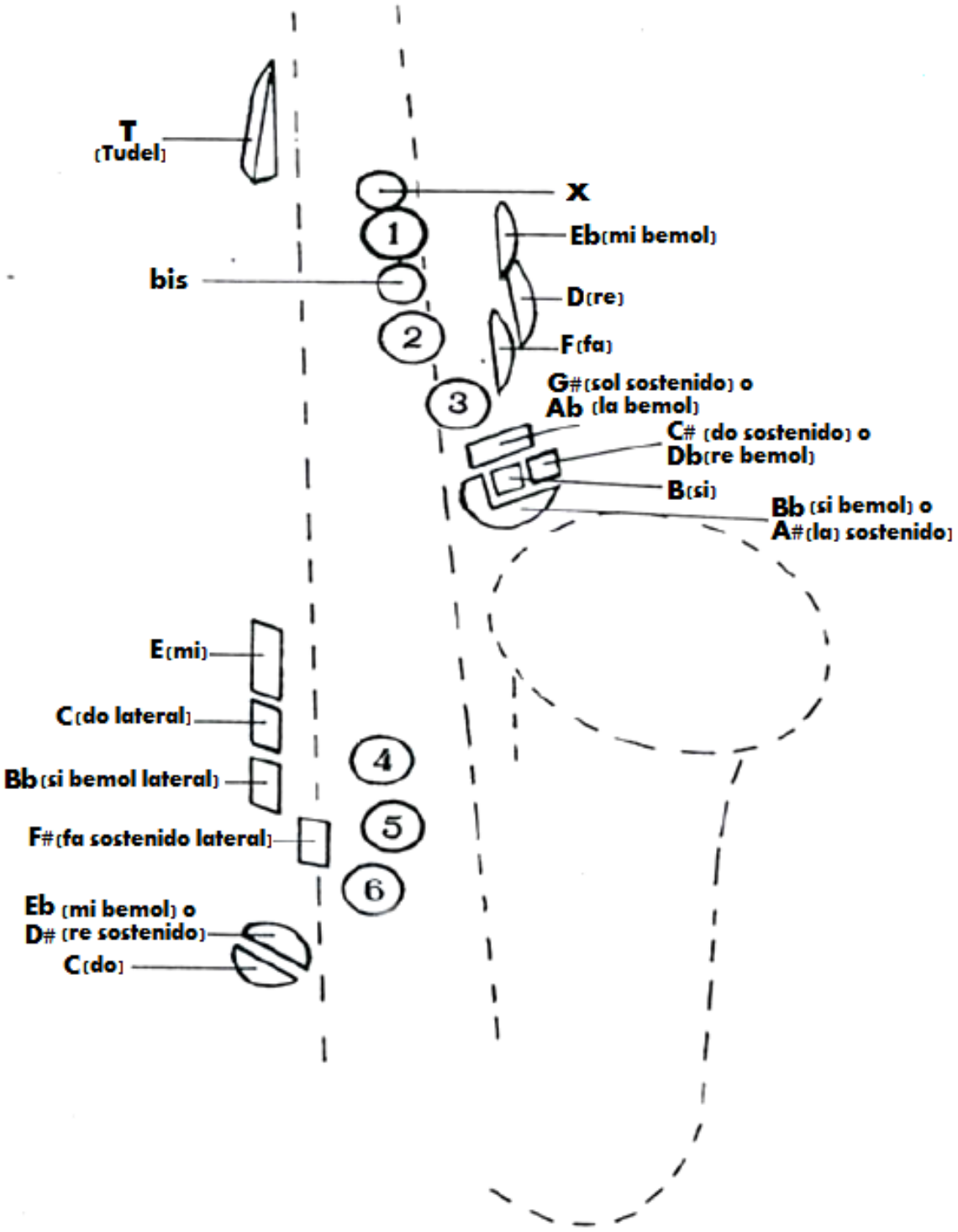
ANEXO A. Tabla de comparación de dureza en las cañas.

Saxophone Reed Comparison Index

Gonzalez RC	1.5	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	2.5	3	3.5	4	4.5	5						
Vandoren V16	1.5	2	2.5	3	3.5	4	4.5	5							
Vandoren JAVA	1.5	2	2.5	3	3.5	4									
Vandoren ZZ	1.5	2	2.5	3	3.5	4									
La Voz	S	MS	M	MH	H										
Rico	1.5	2	2.5	3	3.5	4									
Rico Royal	1	1.5	2	2.5	3	3.5	4	5							
Rico Reserve	1.5	2	2.5	3	3.5	4	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	5							
Frederick L. Hemke	2	2.5	3	3.5	4										
Rico G. Concert Select	2.5	3.5	4	4.5											

ANEXO B. Nomenclatura de las llaves del saxofón

.



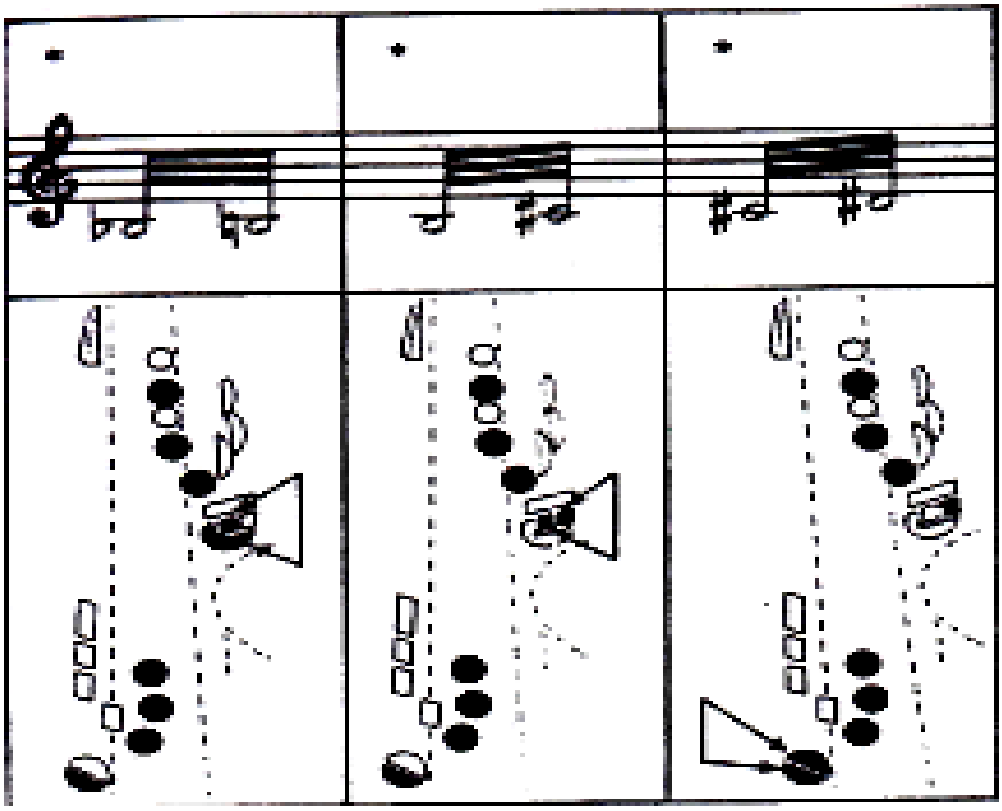
ANEXO C: Cuadro de trinos.

***** Impracticable. Imposible a alto velocidad**.**

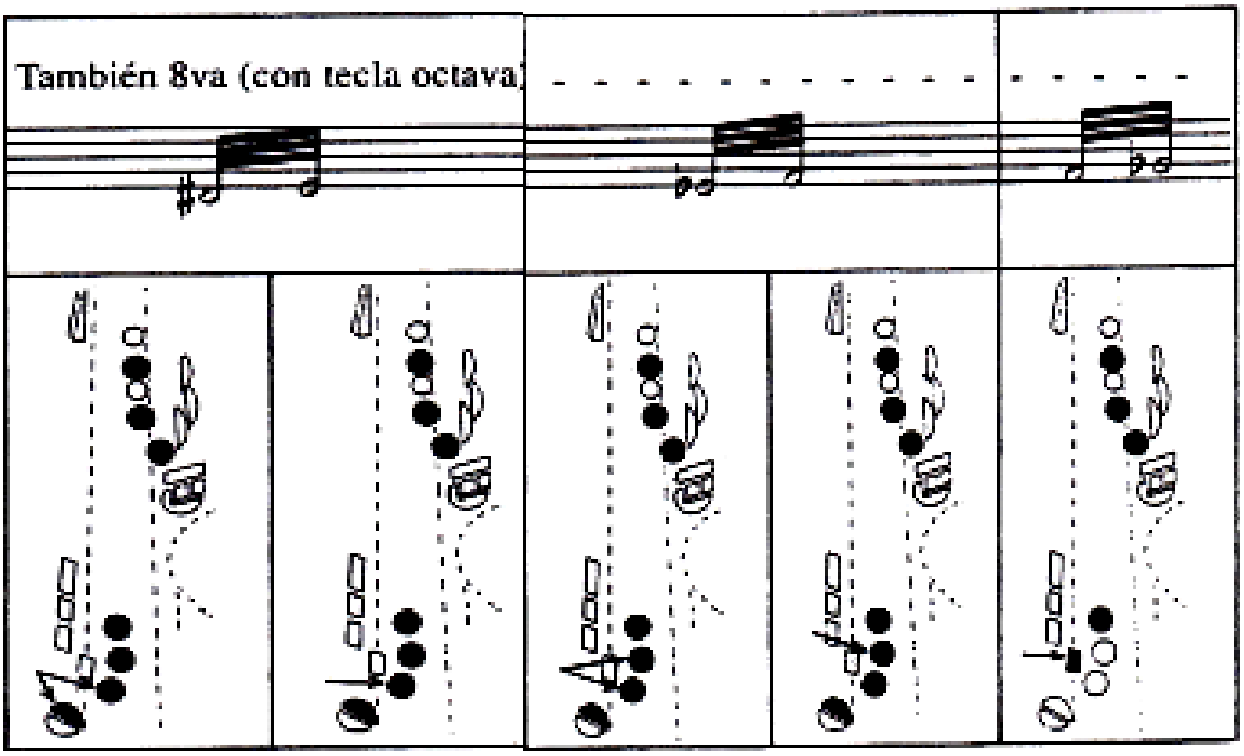
→ Llave de trino.

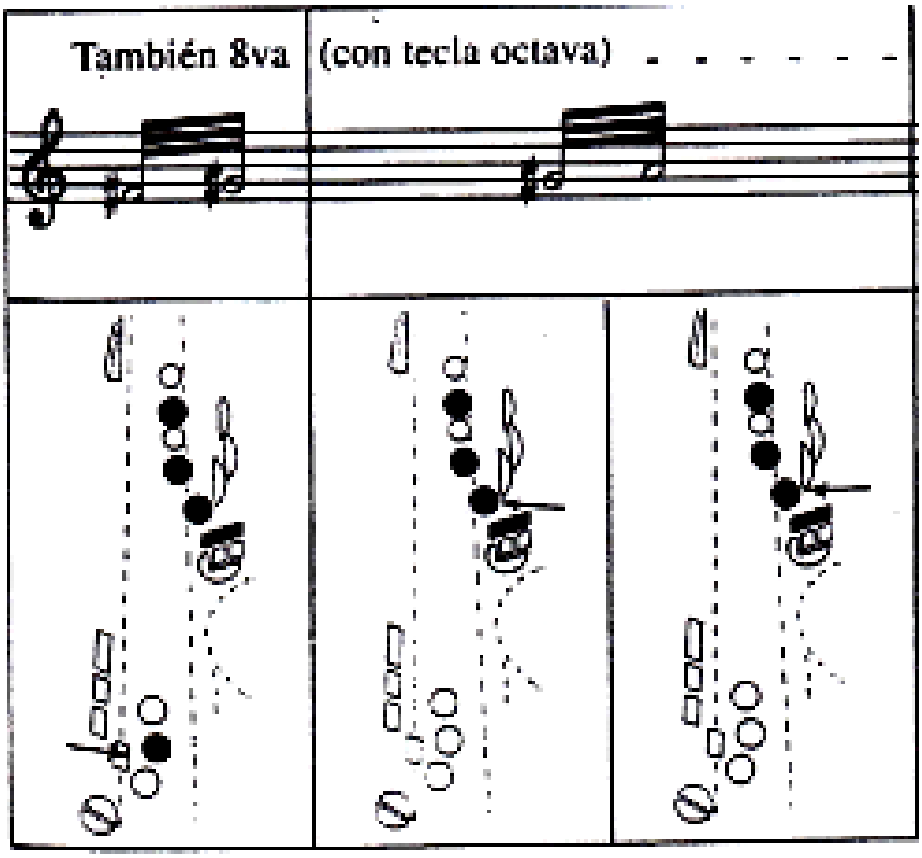
Ambas llaves juntas.

Alternadas, usando el mismo dedo.

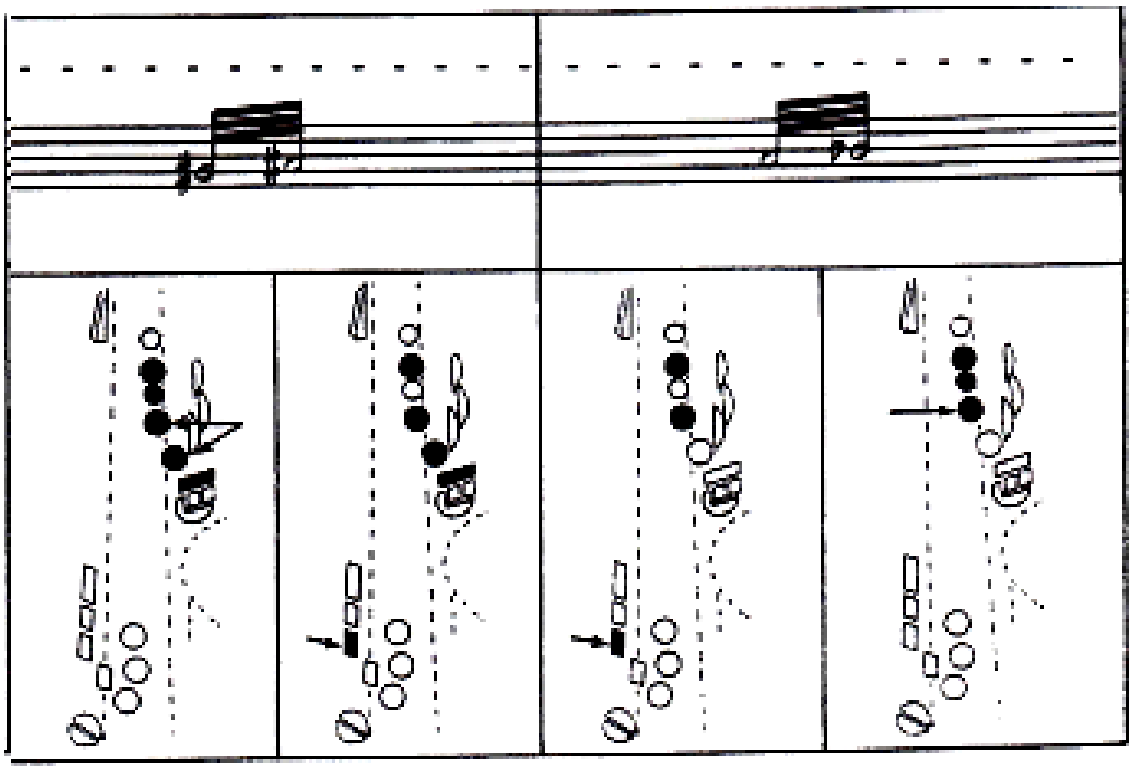


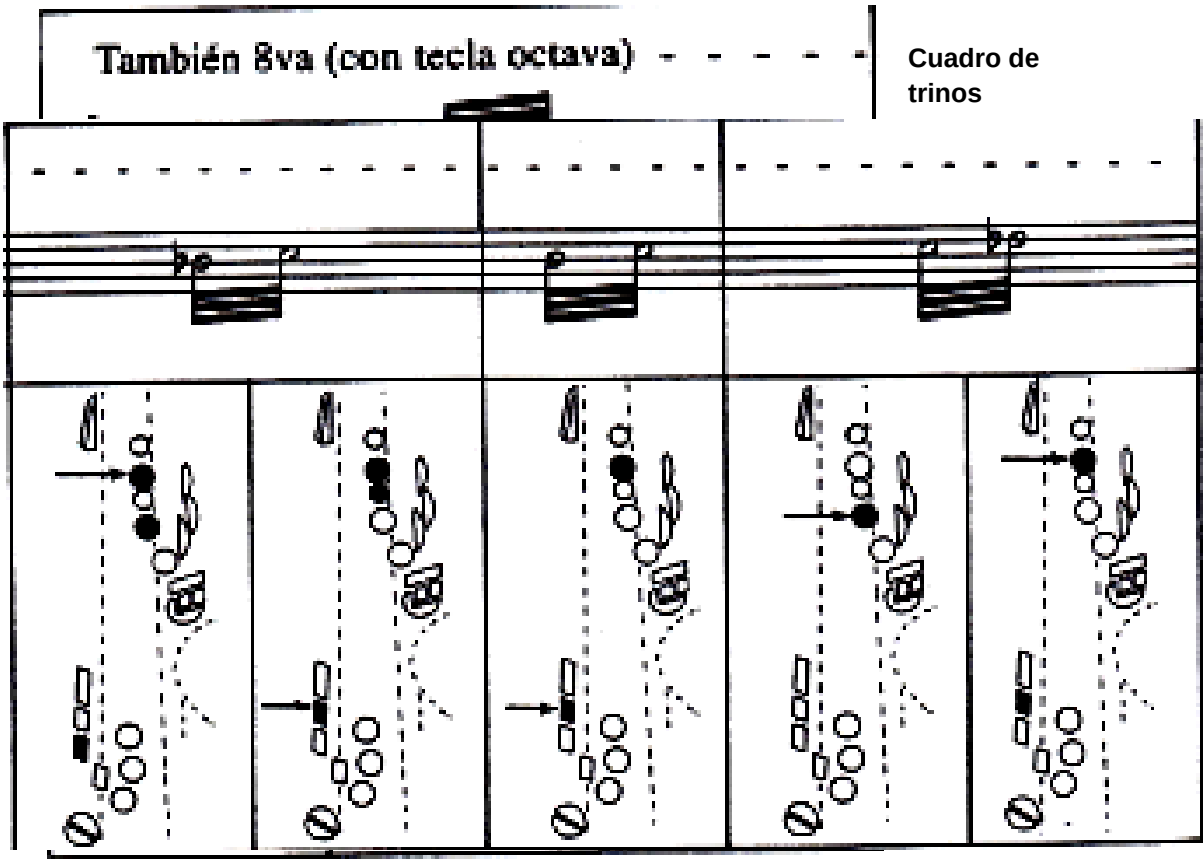
Cuadro de trinos (continuación)





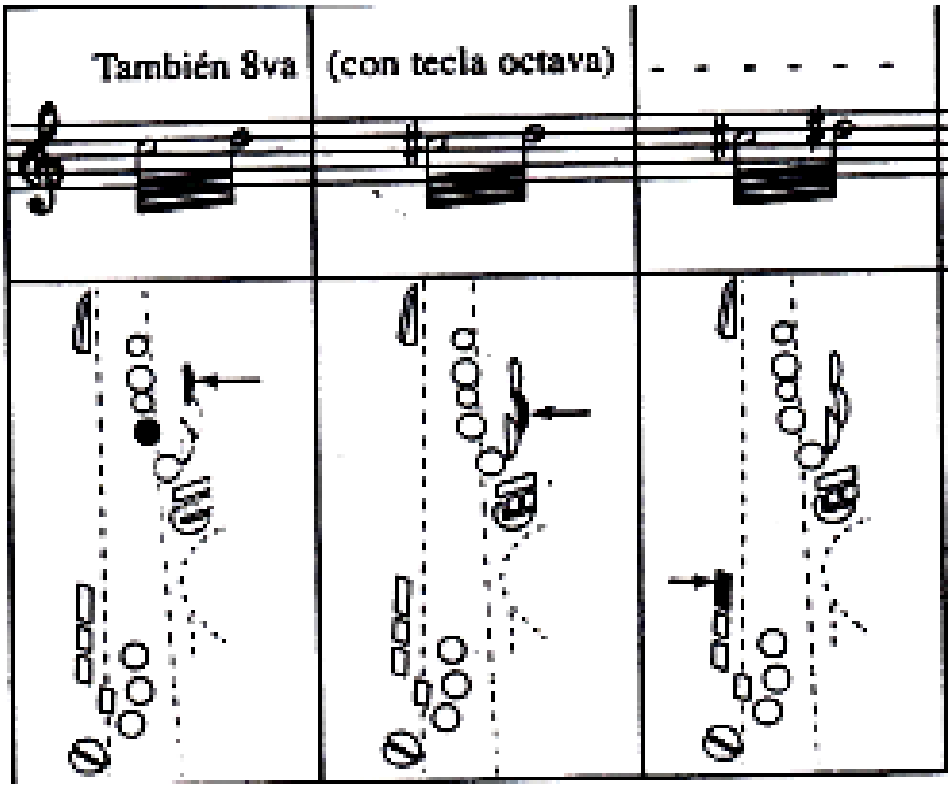
Cuadro de trinos (continuación)



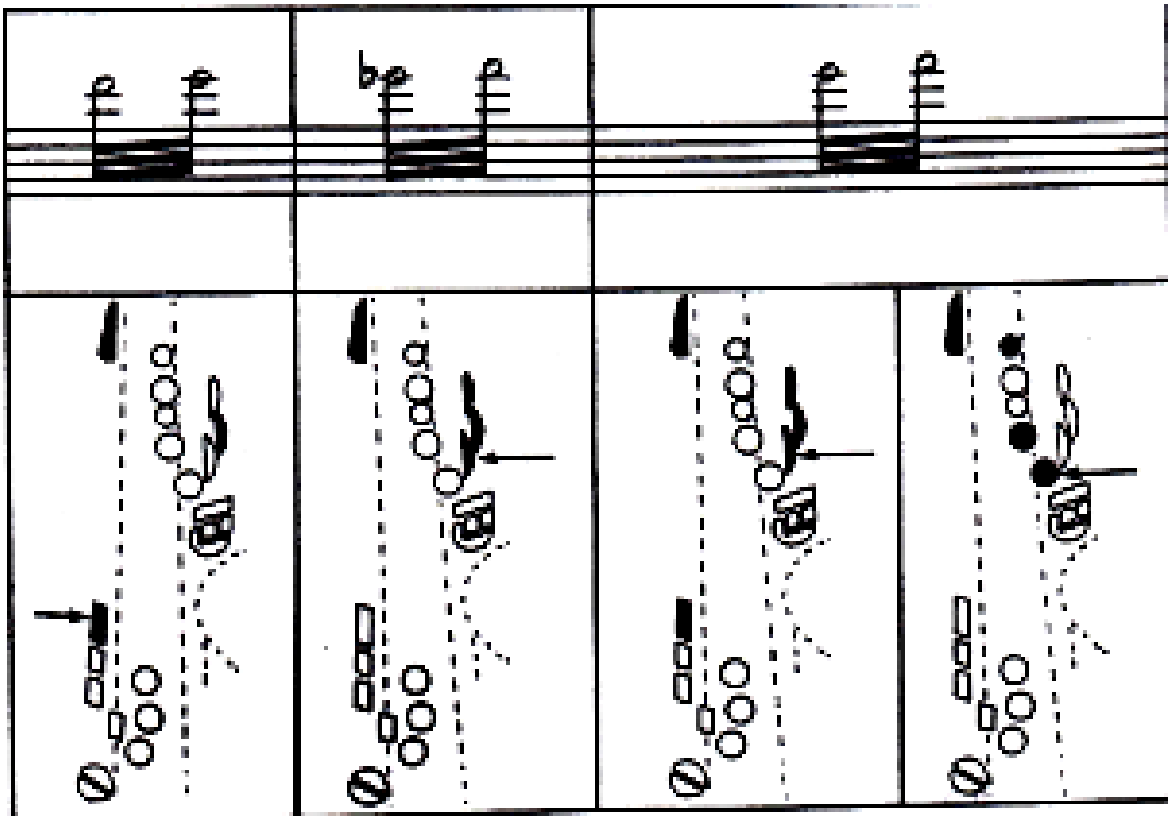


Cuadro de trinos

(continuación).



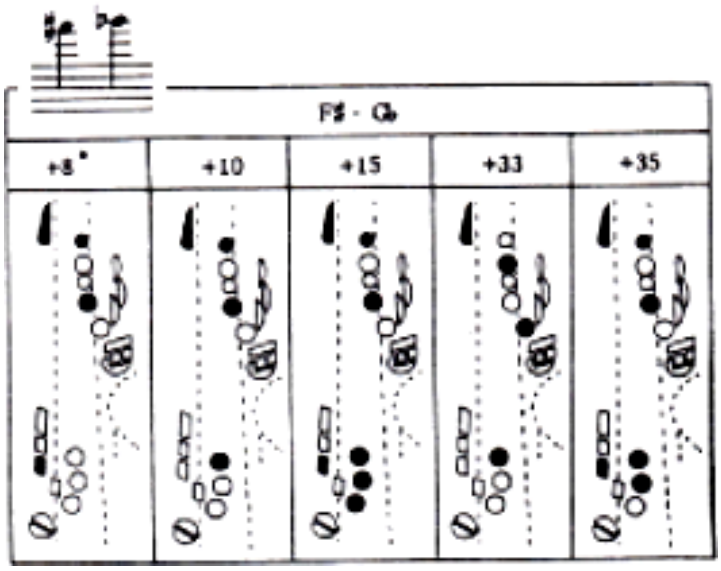
Cuadro de trinos (continuación)

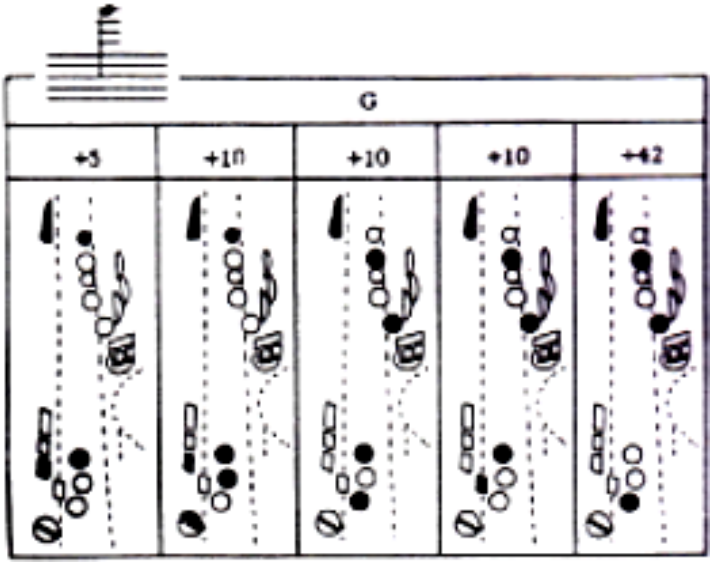


ANEXO D. Notas altísimas.

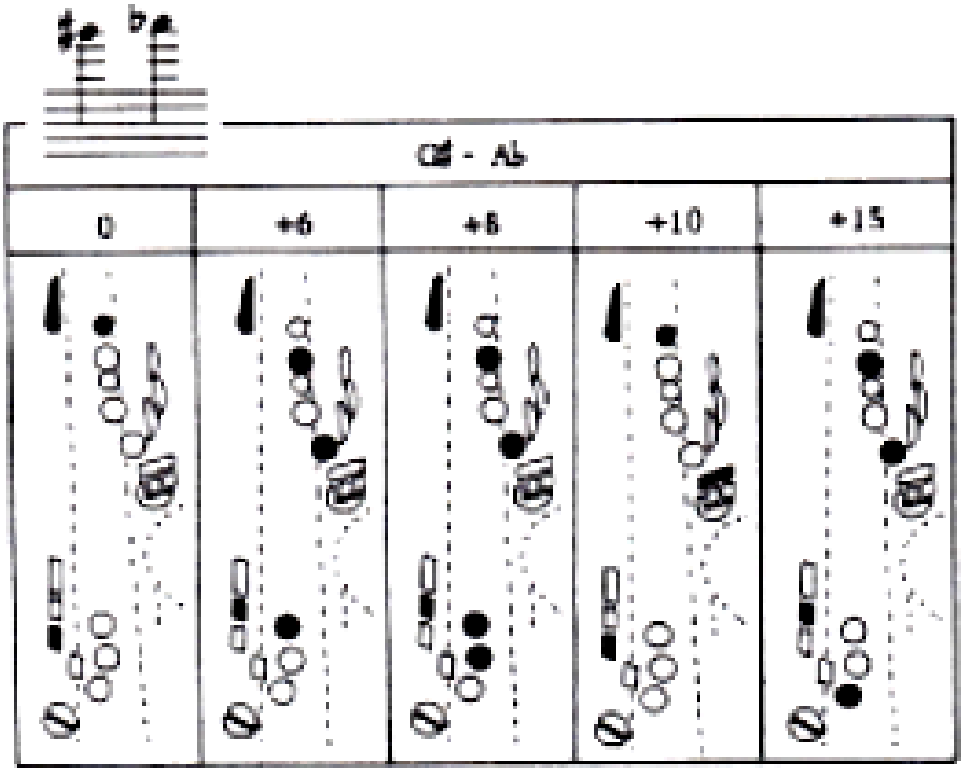
Los números mas o menos indican las desviaciones promedio en centésimo, equivale a 1/100vo de un semitono.

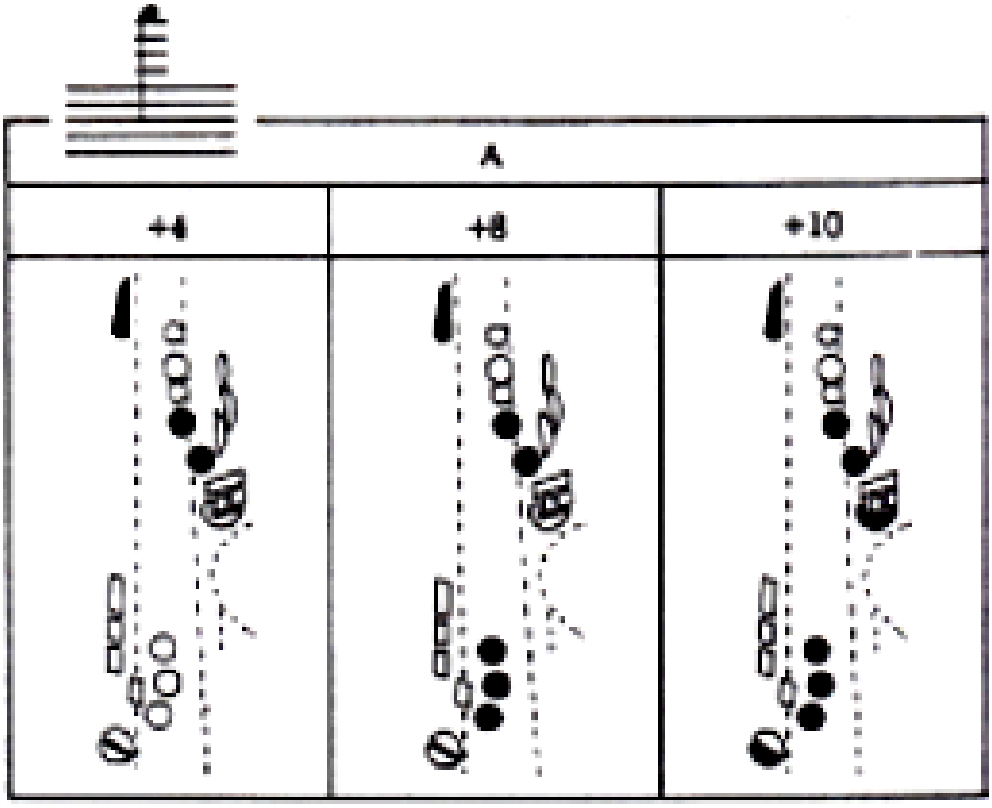
Las lecturas de diez saxofonistas con Stroboconn.



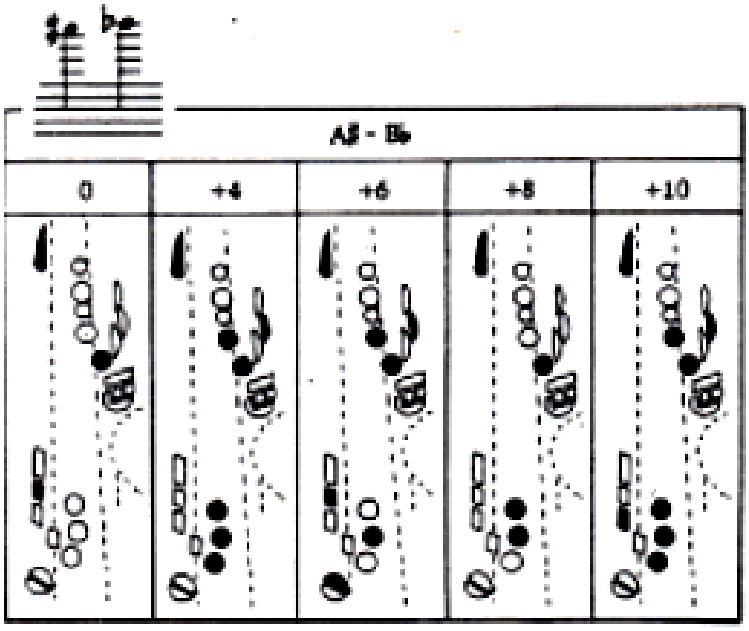


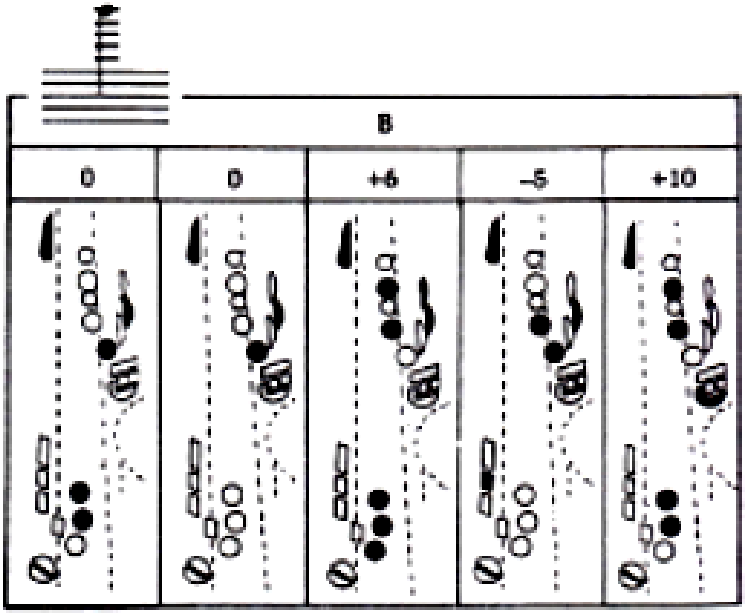
Notas altísimas (continuación).





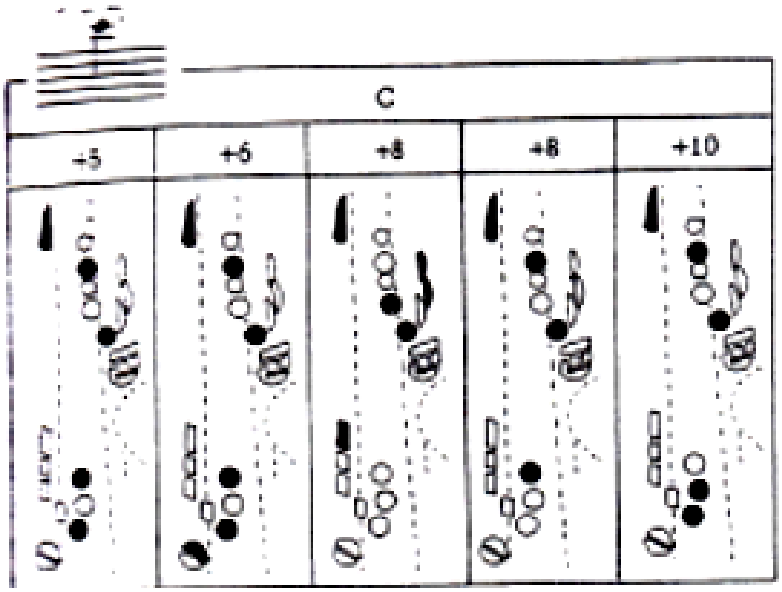
Notas altísimas (continuación)

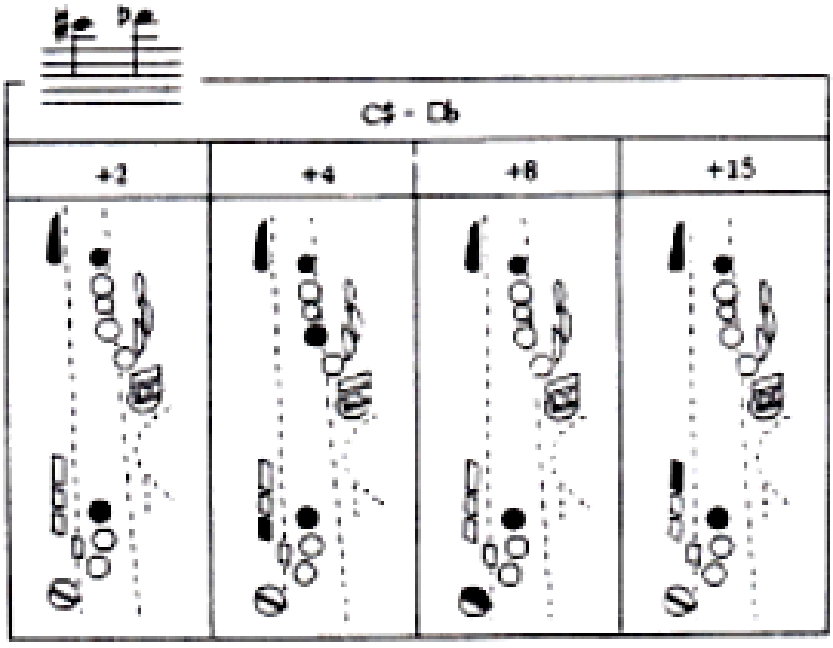




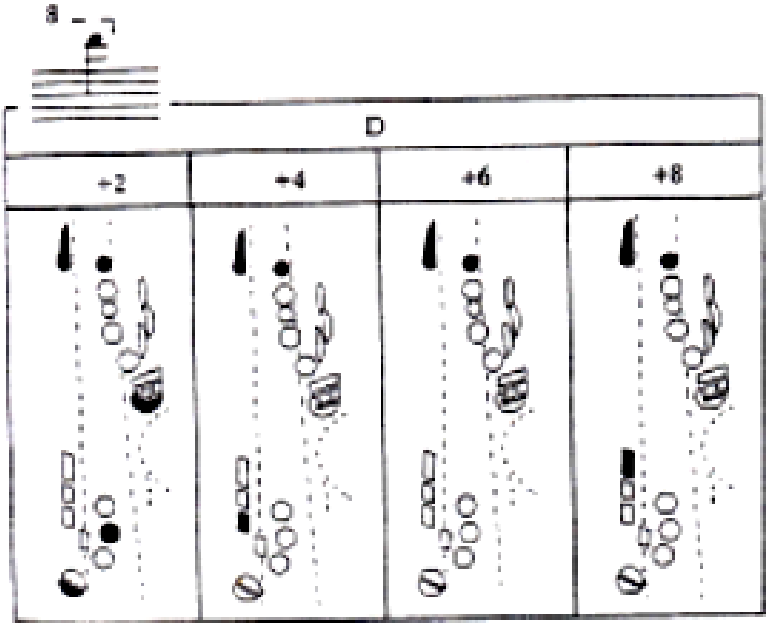
Notas altísimas (continuación).

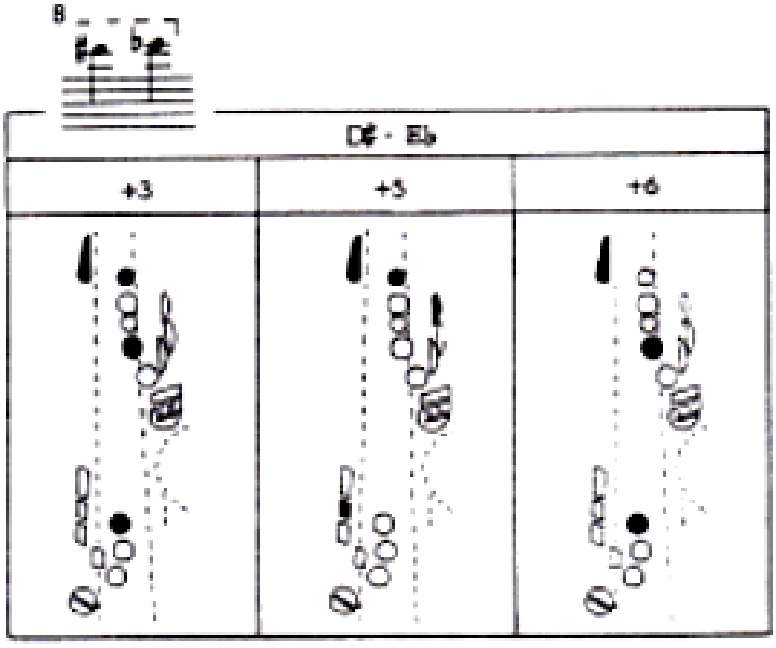
.



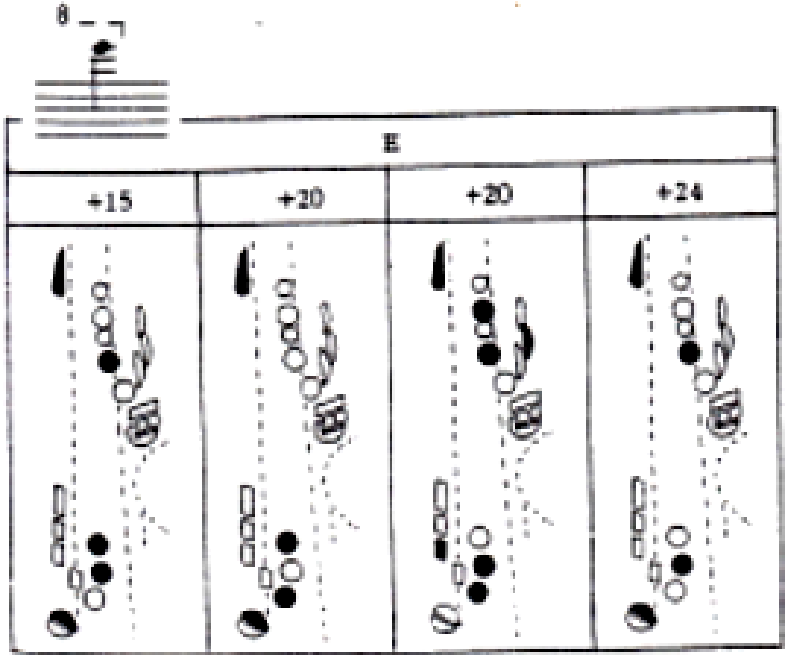


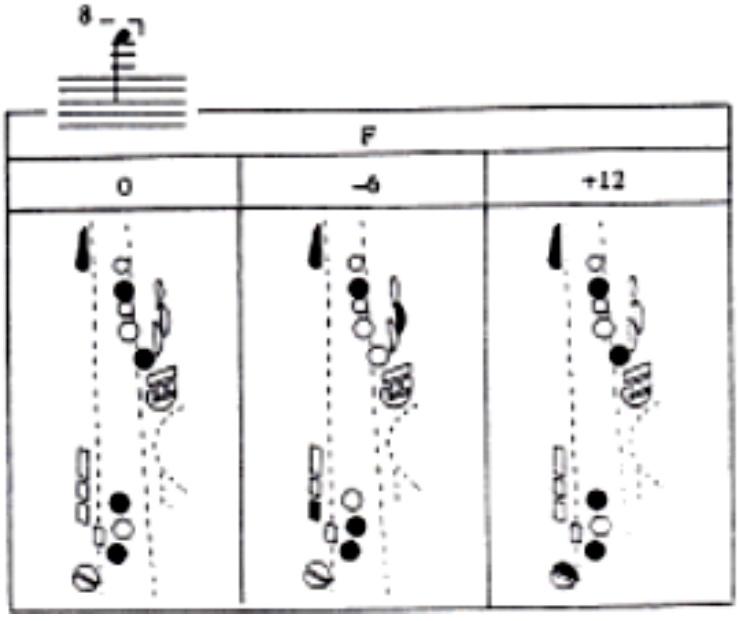
Notas altísimas (continuación)


B
D
+2
+4
+6
+8


B
D♯ - E♭
+3
+5
+6

Notas altísimas (continuación).





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 v 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 vizieto 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.

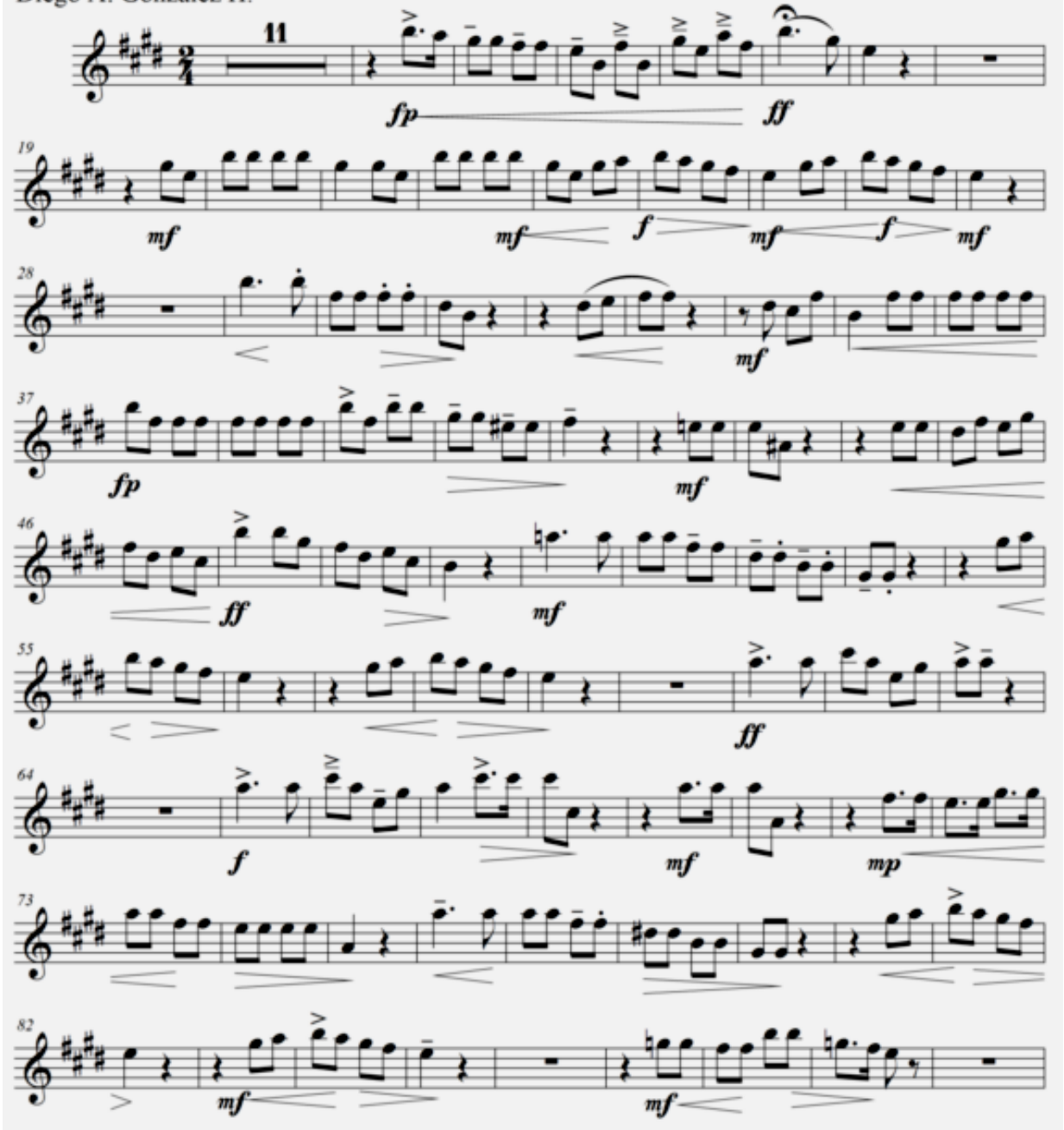
DONNE MIE, LA FATE A TANTI

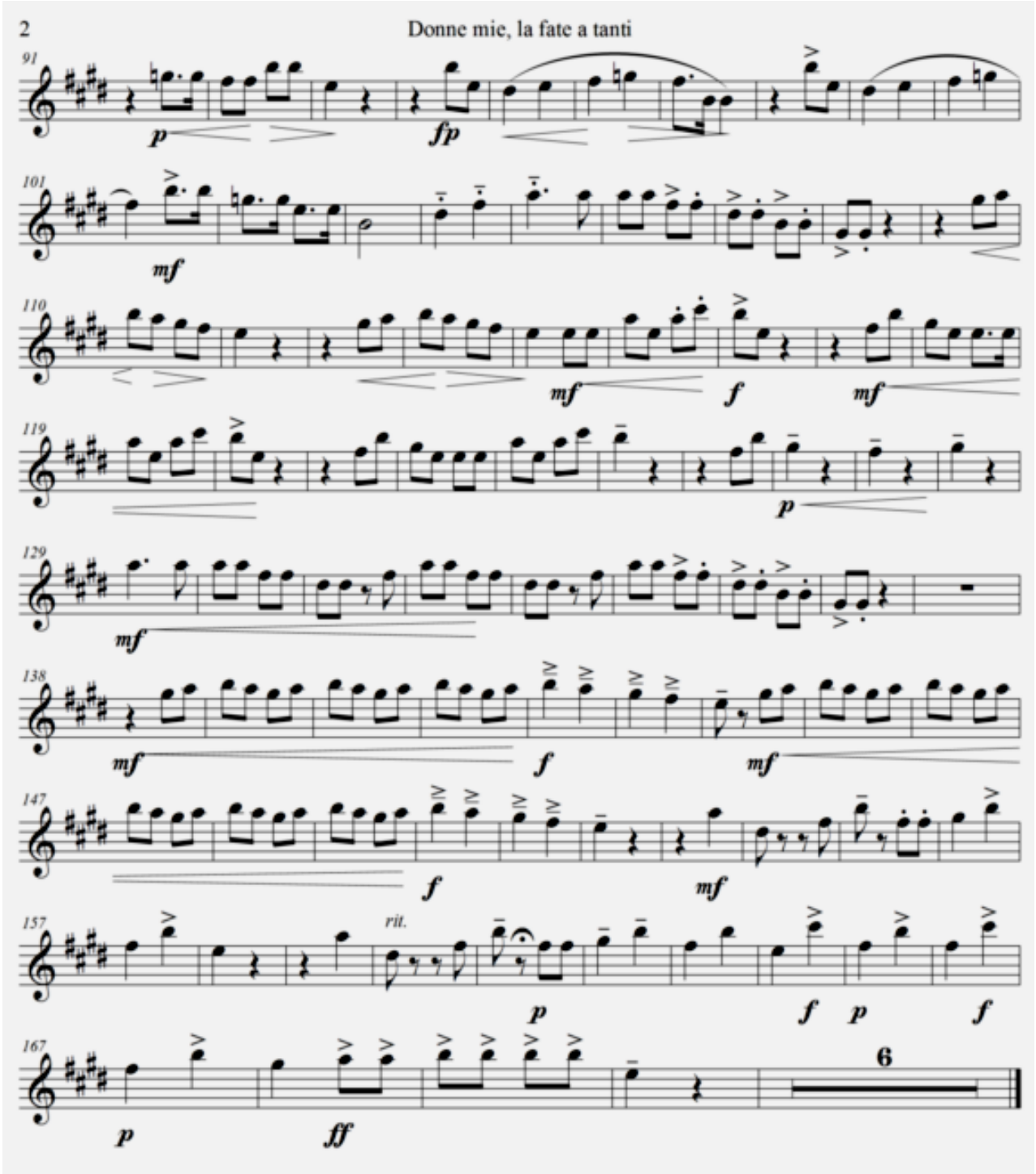
DE COSÍ FAN TUTTE

SAXOFÓN BARÍTONO Y PIANO

Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

Wolfgang Amadeus Mozart



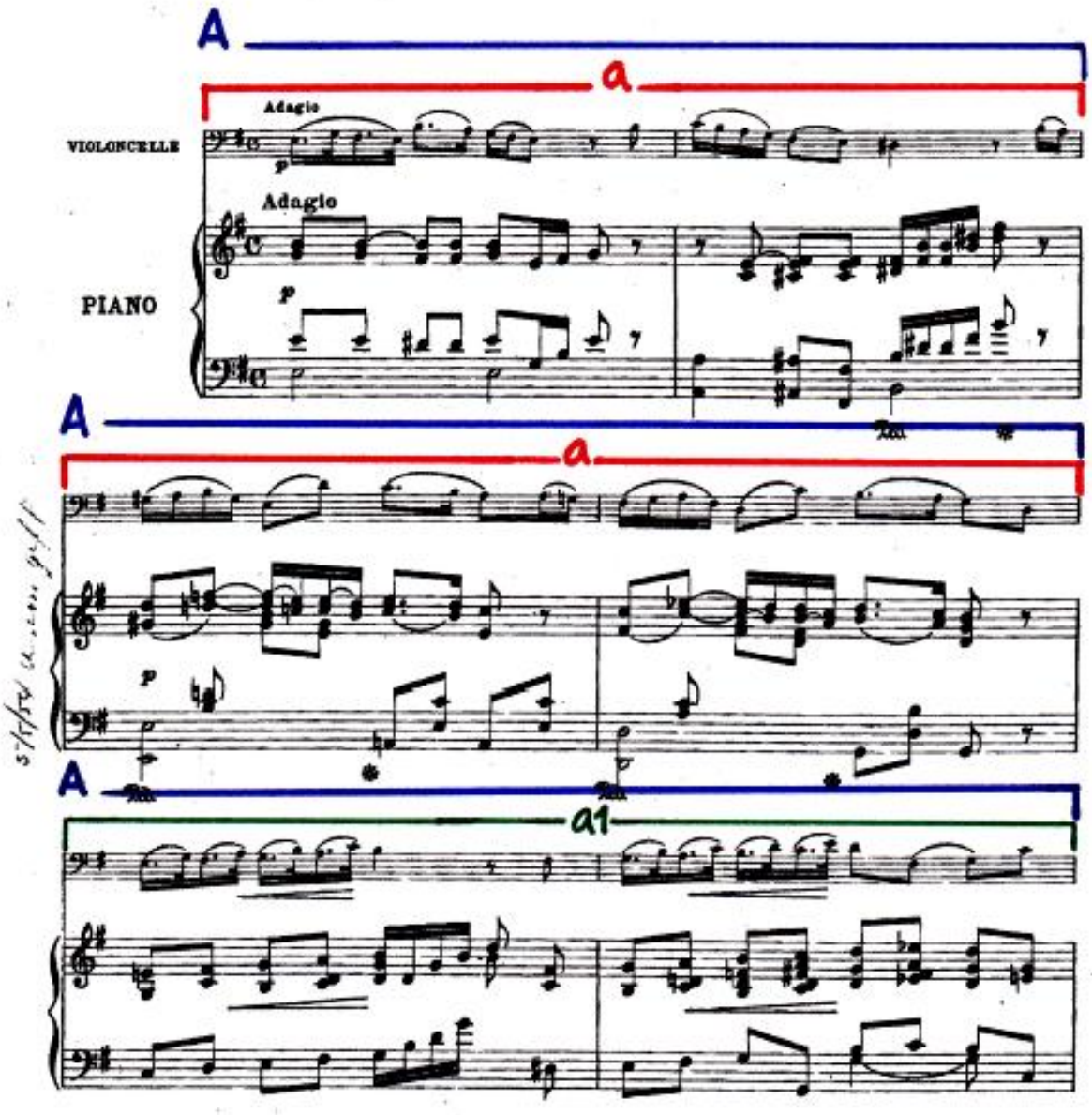

2
Donne mie, la fate a tanti
91
p
fp
101
mf
110
mf
f
mf
119
p
129
mf
138
mf
f
mf
147
f
mf
157
rit.
p
f
p
f
167
p
ff
6

SONATE

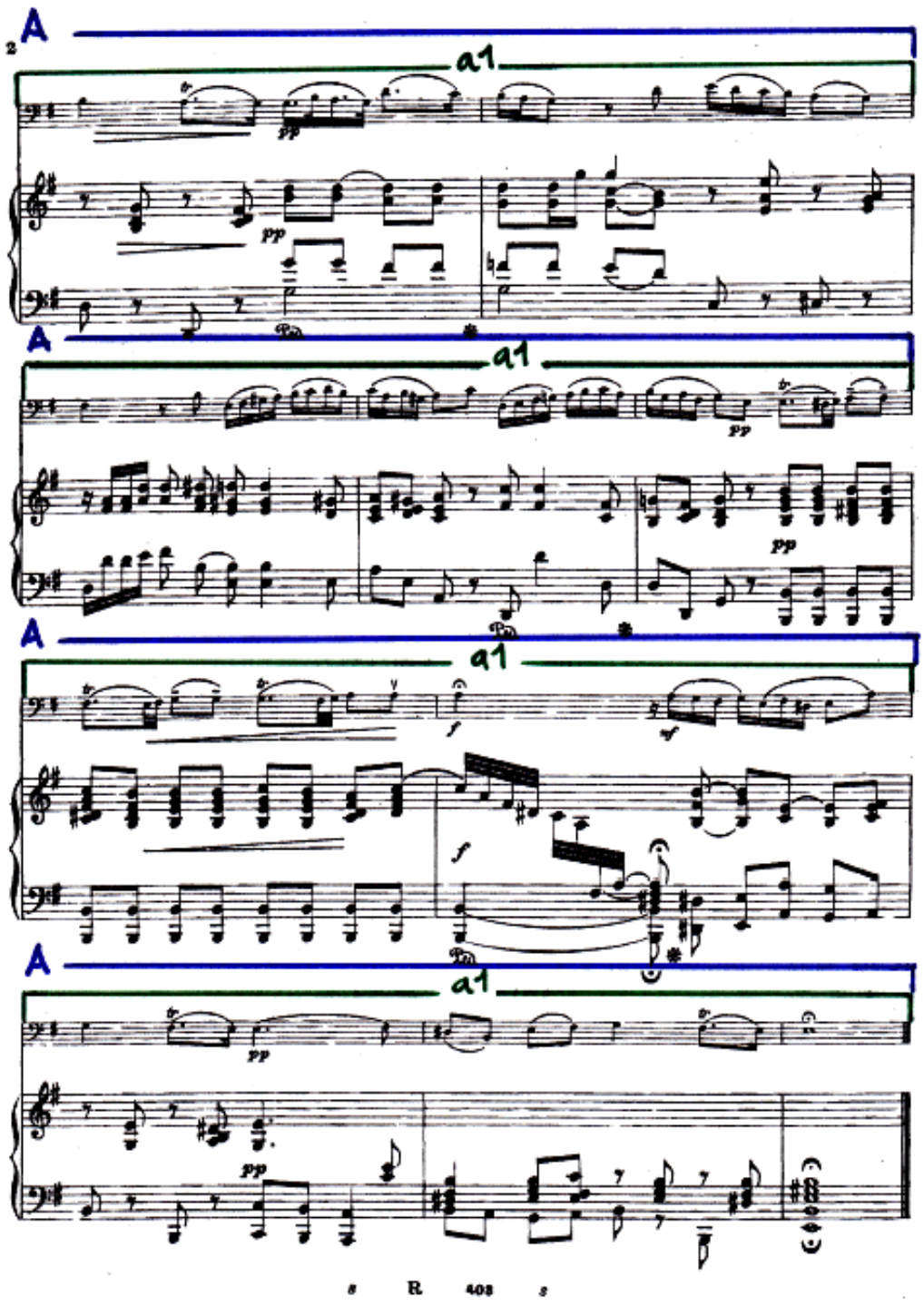
(MI MINEUR)

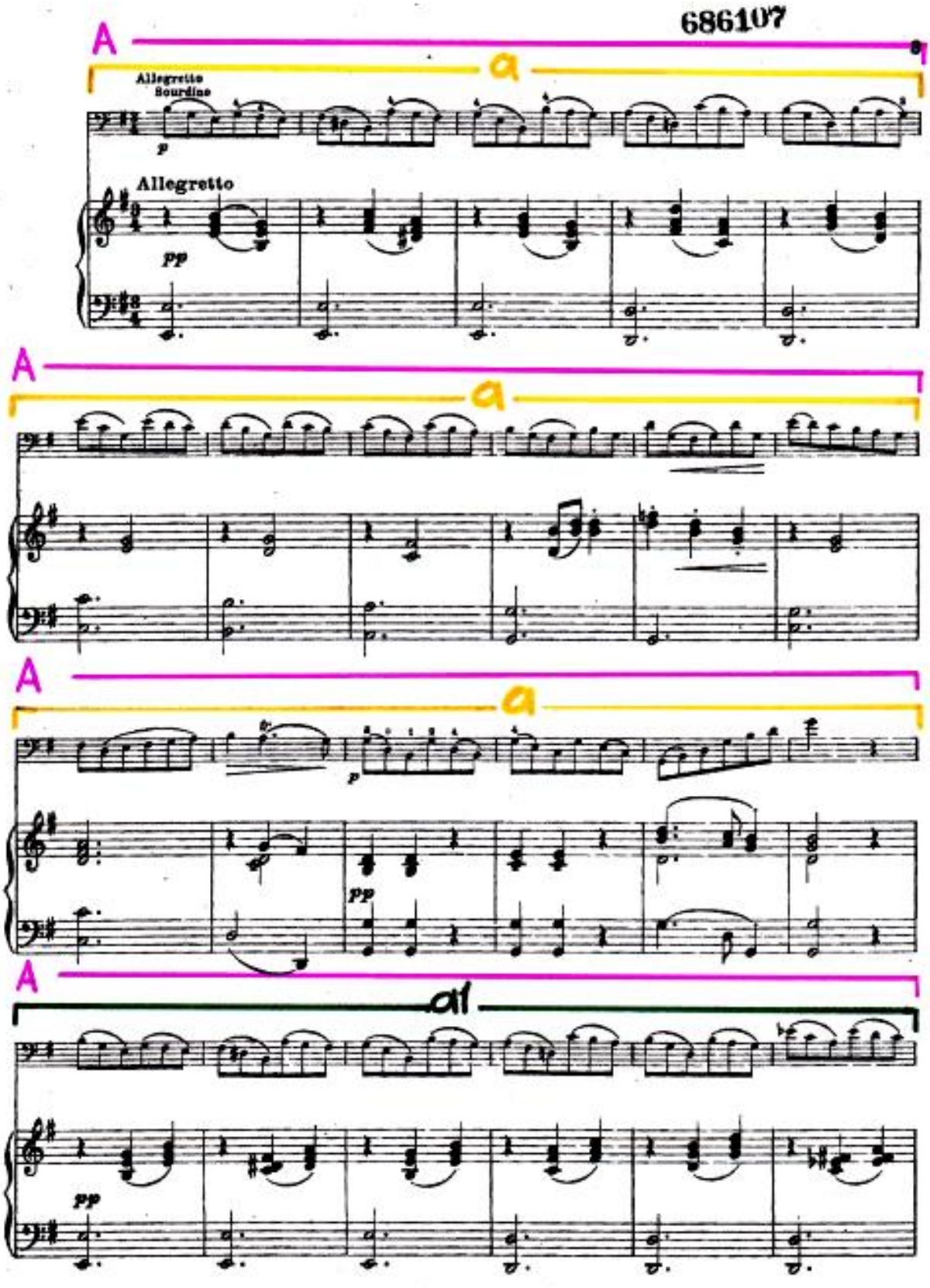
Arrangée par
J. SALMON

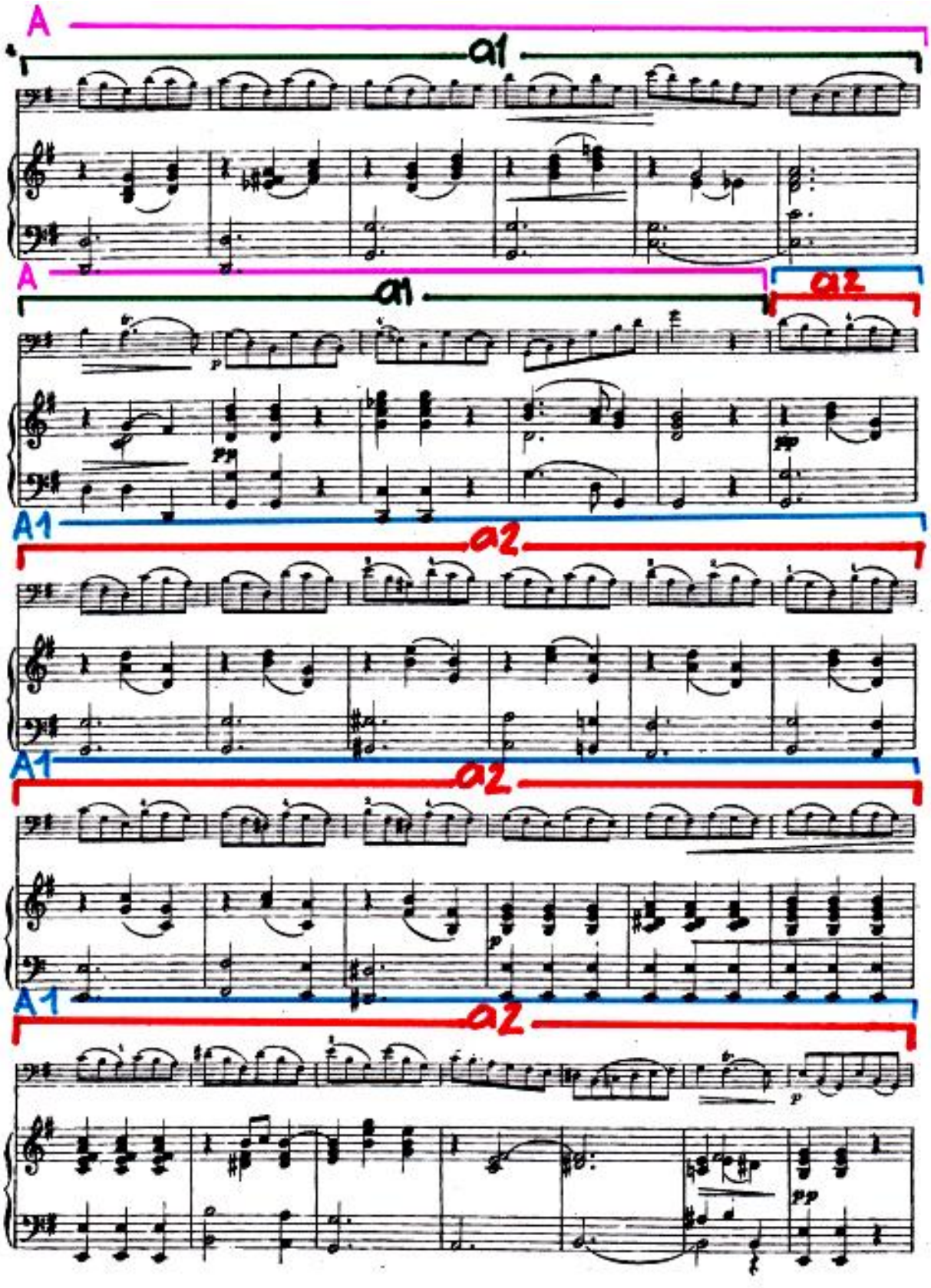
BENEDETTO MARCELLO
(1686–1739)

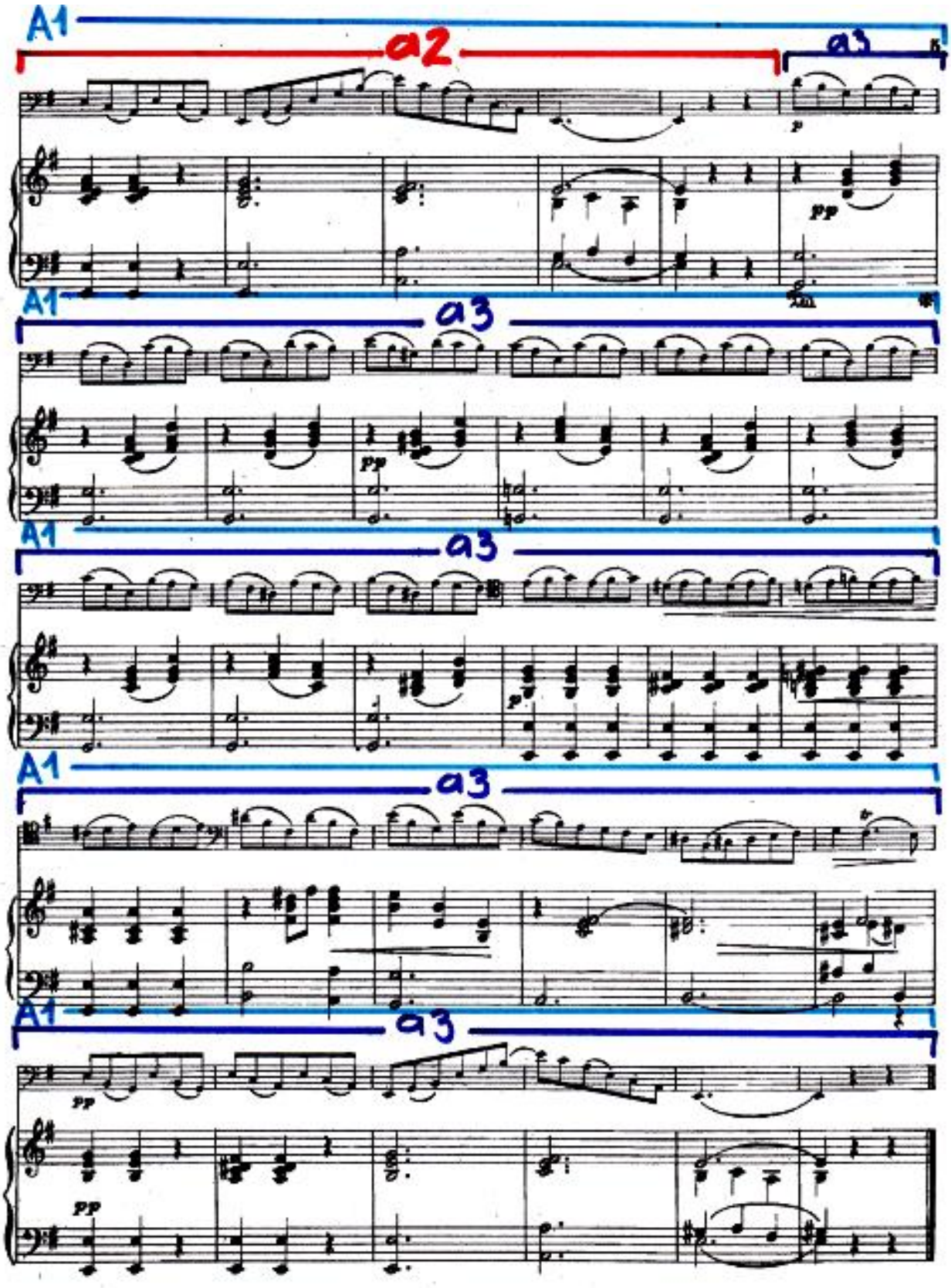


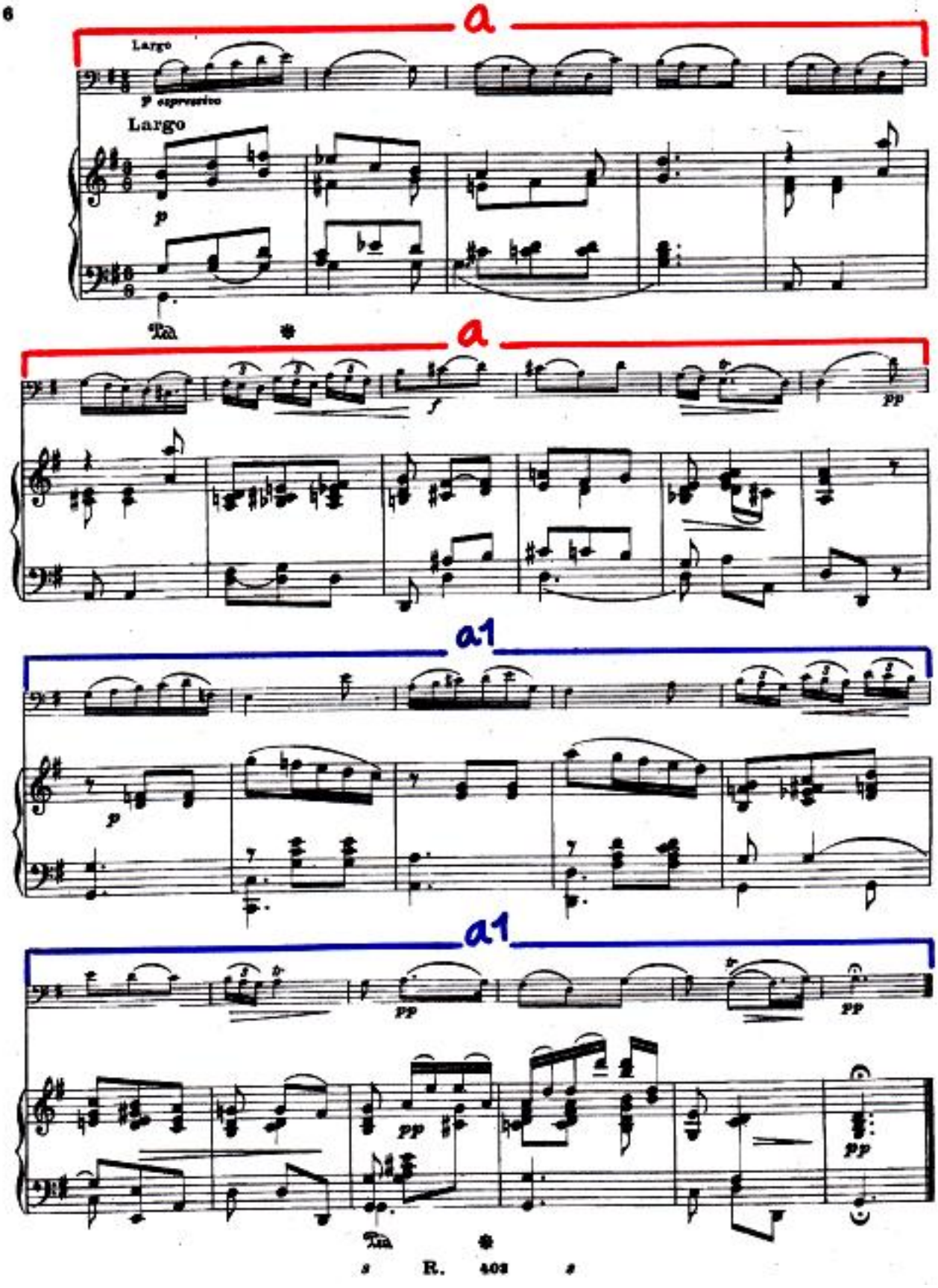
Propriété SOCIÉTÉ ANONYME des EDITIONS RICORDI - PARIS. (Copyright MCMXVIII, by SOCIÉTÉ ANONYME des EDITIONS RICORDI.)
Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangement sont réservés pour tous pays. R 403

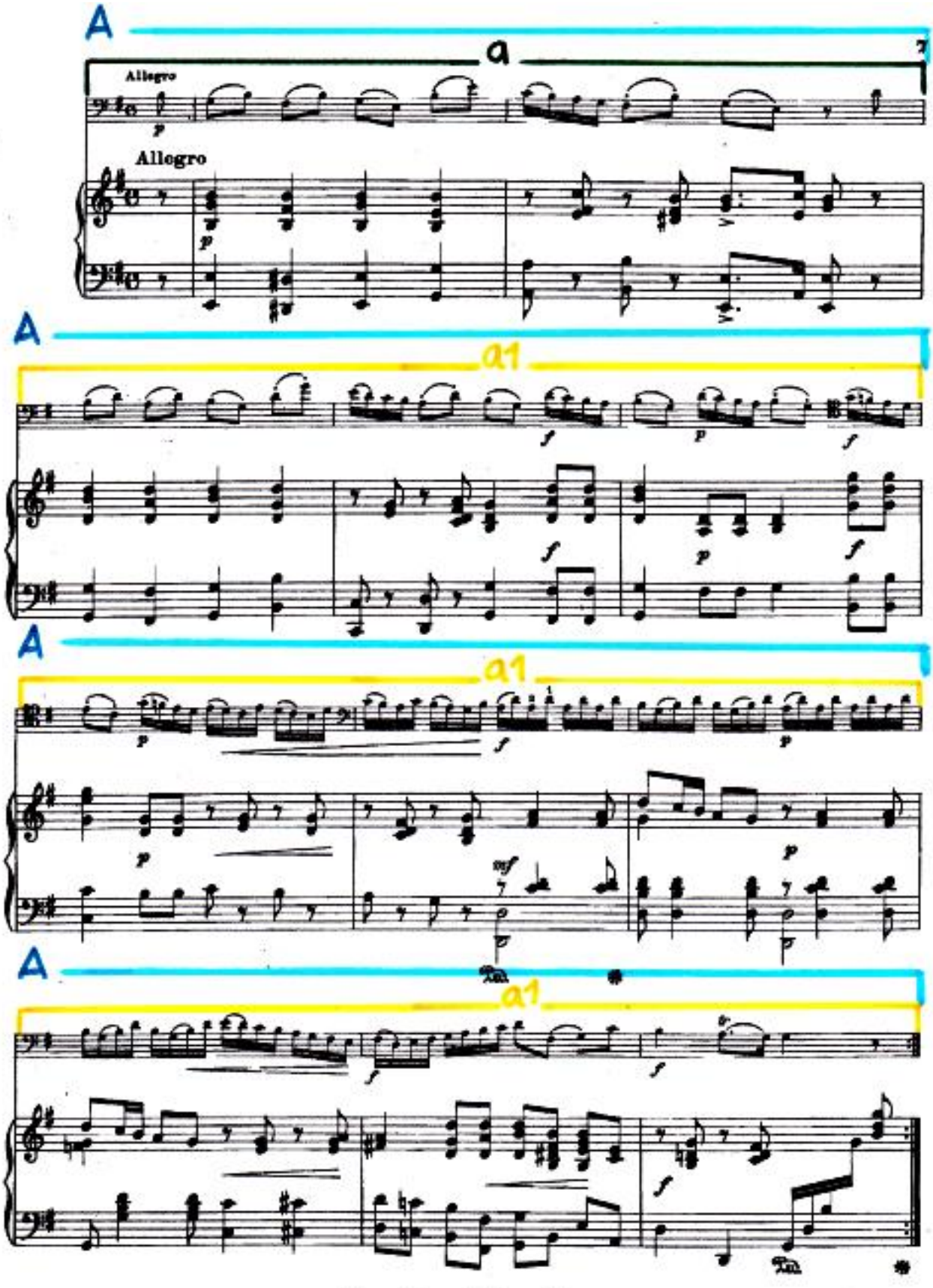

A
a1
pp
A
a1
pp
pp
A
a1
f
f
sf
A
a1
pp
pp
R 403

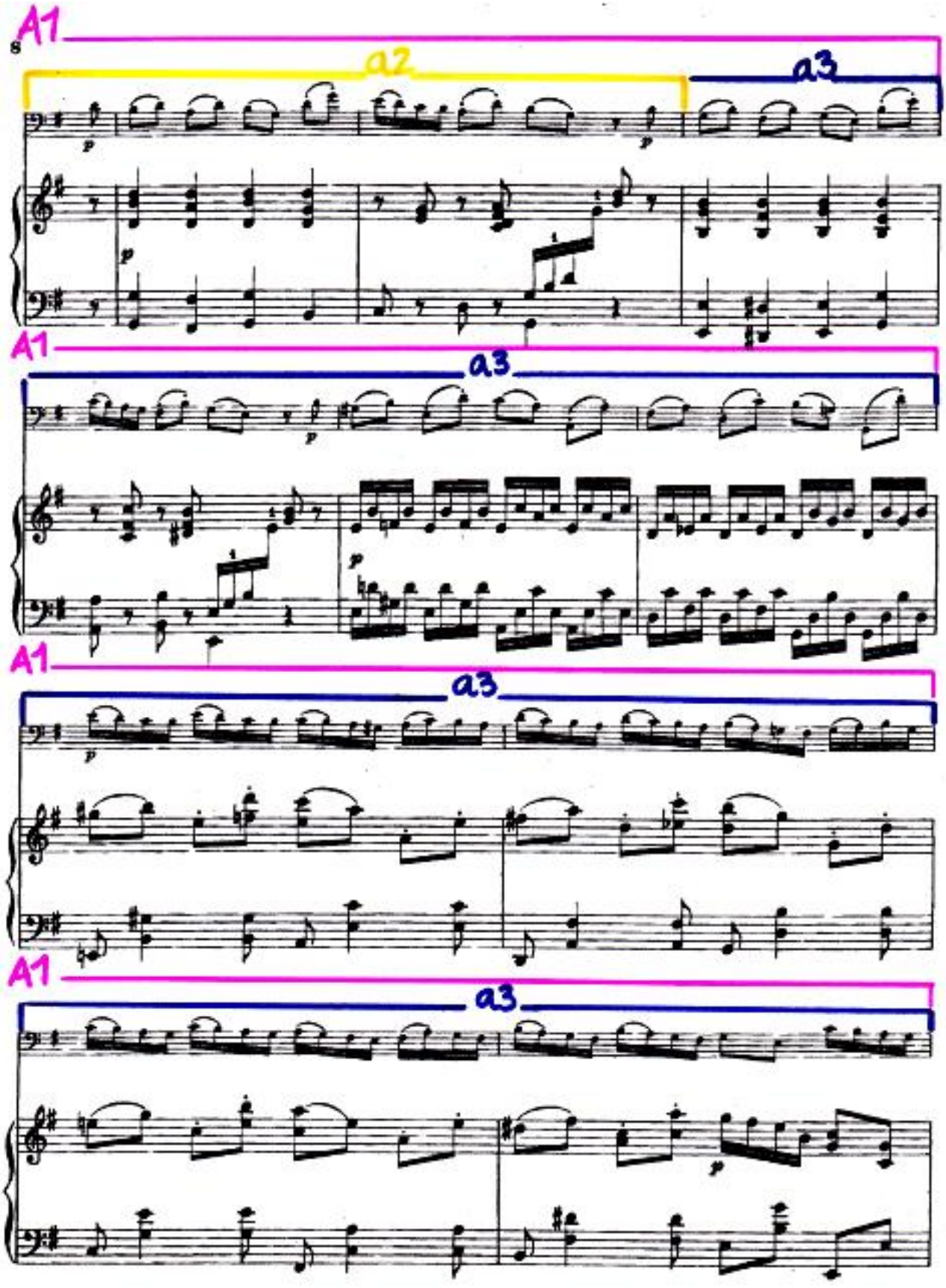

A
a
Allegretto
Sourdine
p
Allegretto
pp
A
a
A
a
p
pp
A
a1
pp

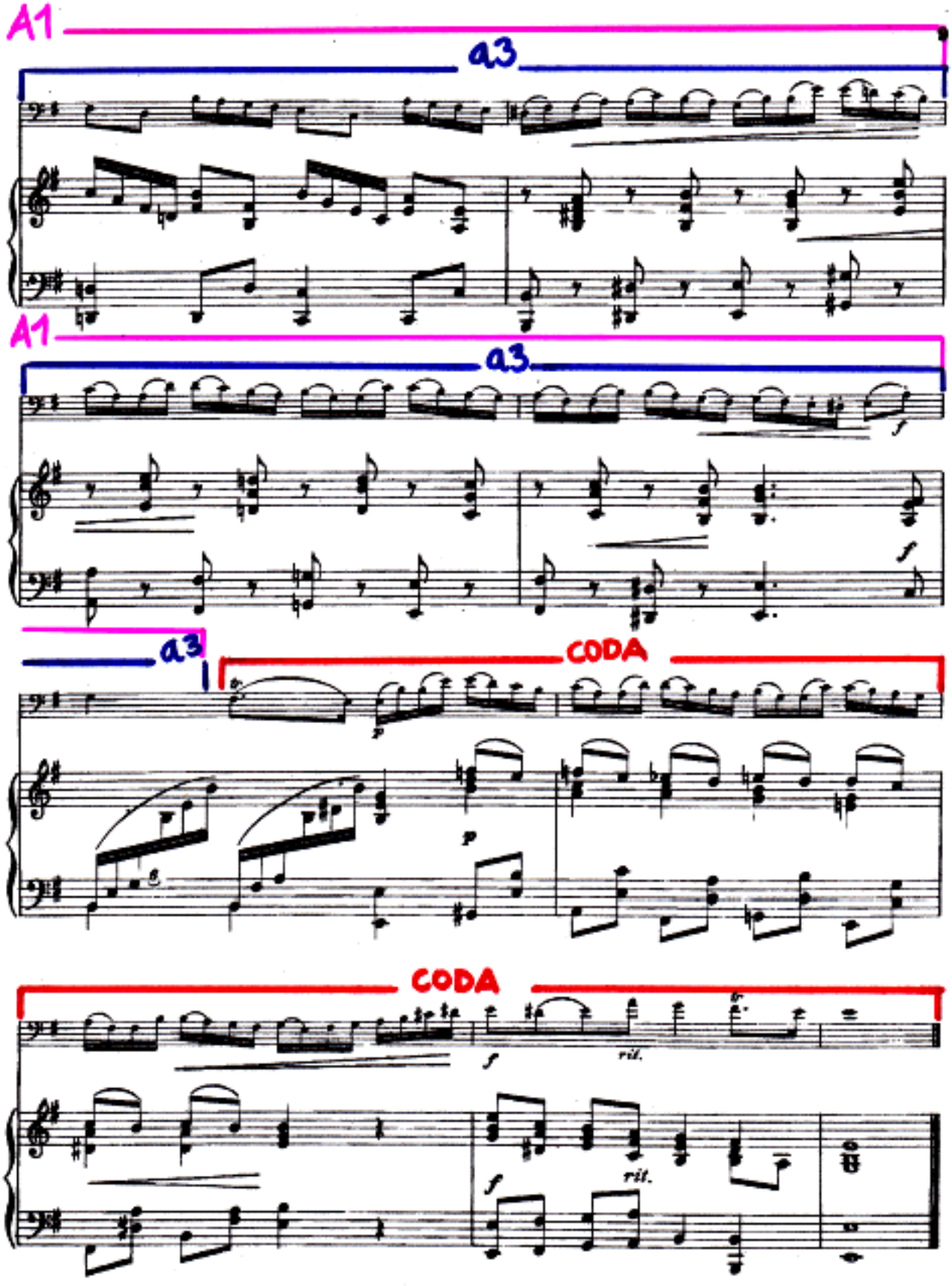

A
a1
A
a1
a2
A1
a2
A1
a2
A1
a2


A1
a2
a3
A1
a3
A1
a3
A1
a3
A1
a3


a
Largo
p espressivo
Largo
p
Ped.
*
a
f
pp
a1
p
a1
pp
pp
pp
pp
Ped.
*


A
a
Allegro
Allegro
A
a1
A
a1
A
a1

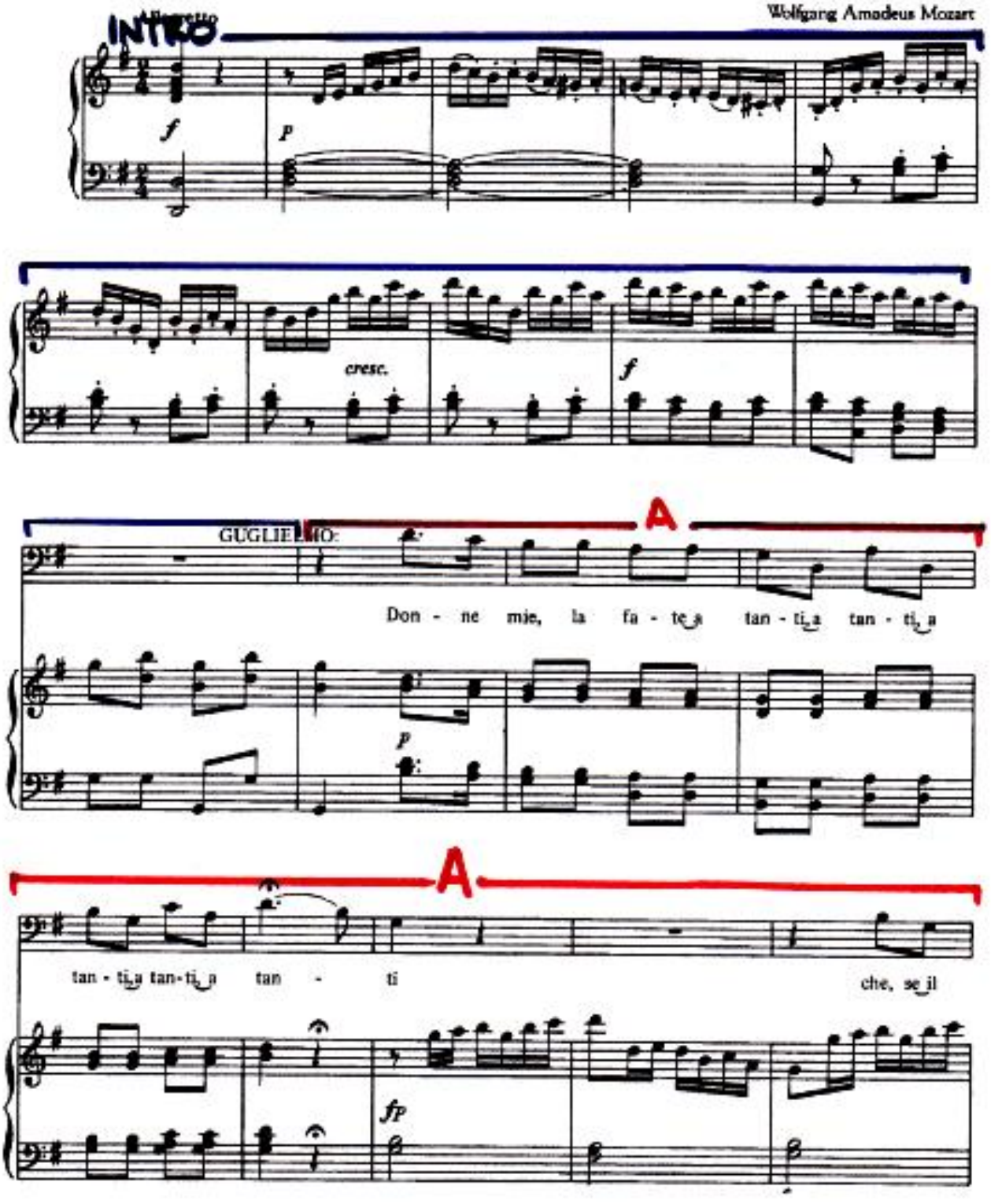

A1
a2
a3
A1
a3
A1
a3
A1
a3

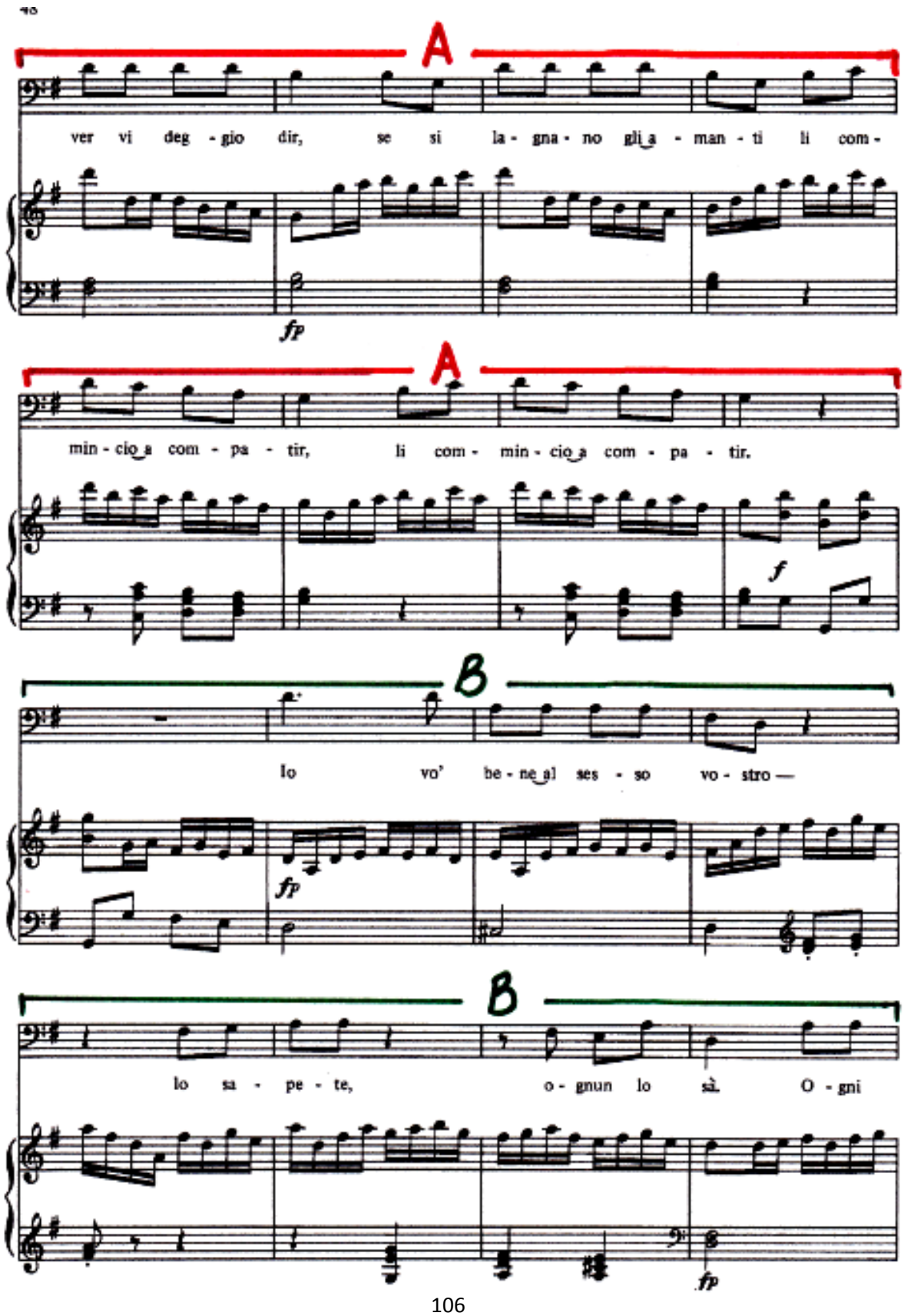

A1
a3
A1
a3
a3
CODA
CODA
rit.
rit.

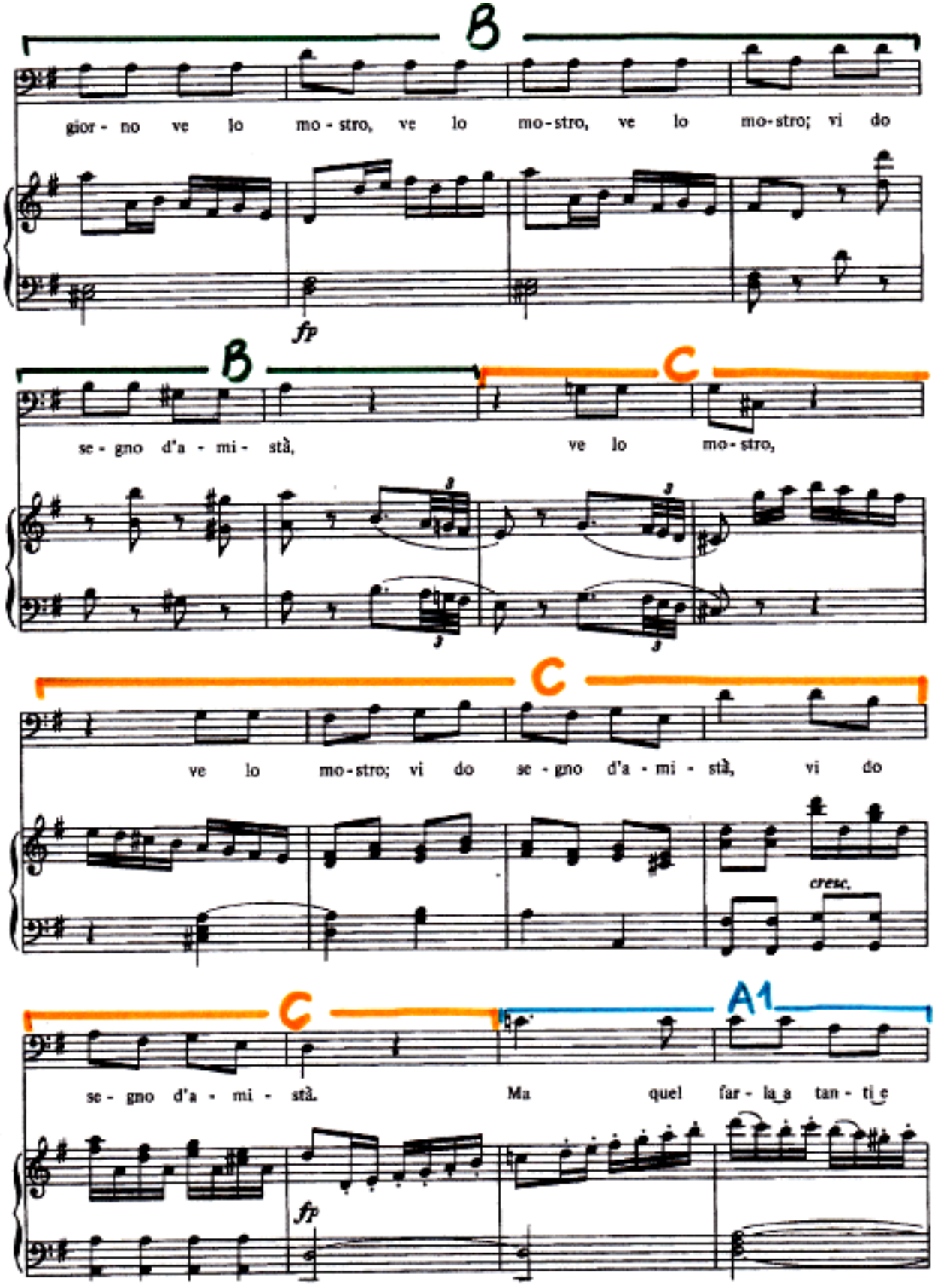
Donne mie, la fate a tanti

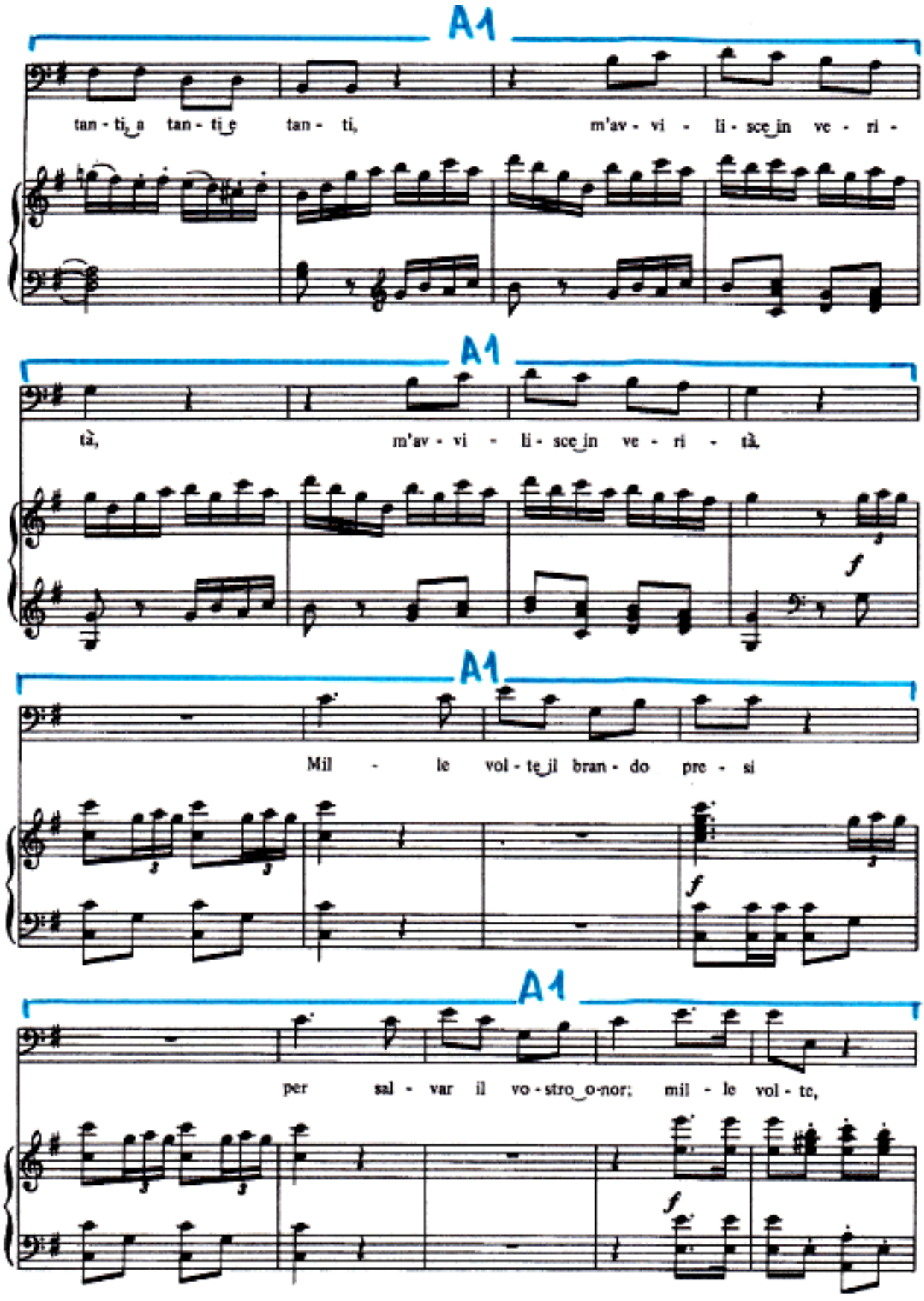
from
COSÌ FAN TUTTE

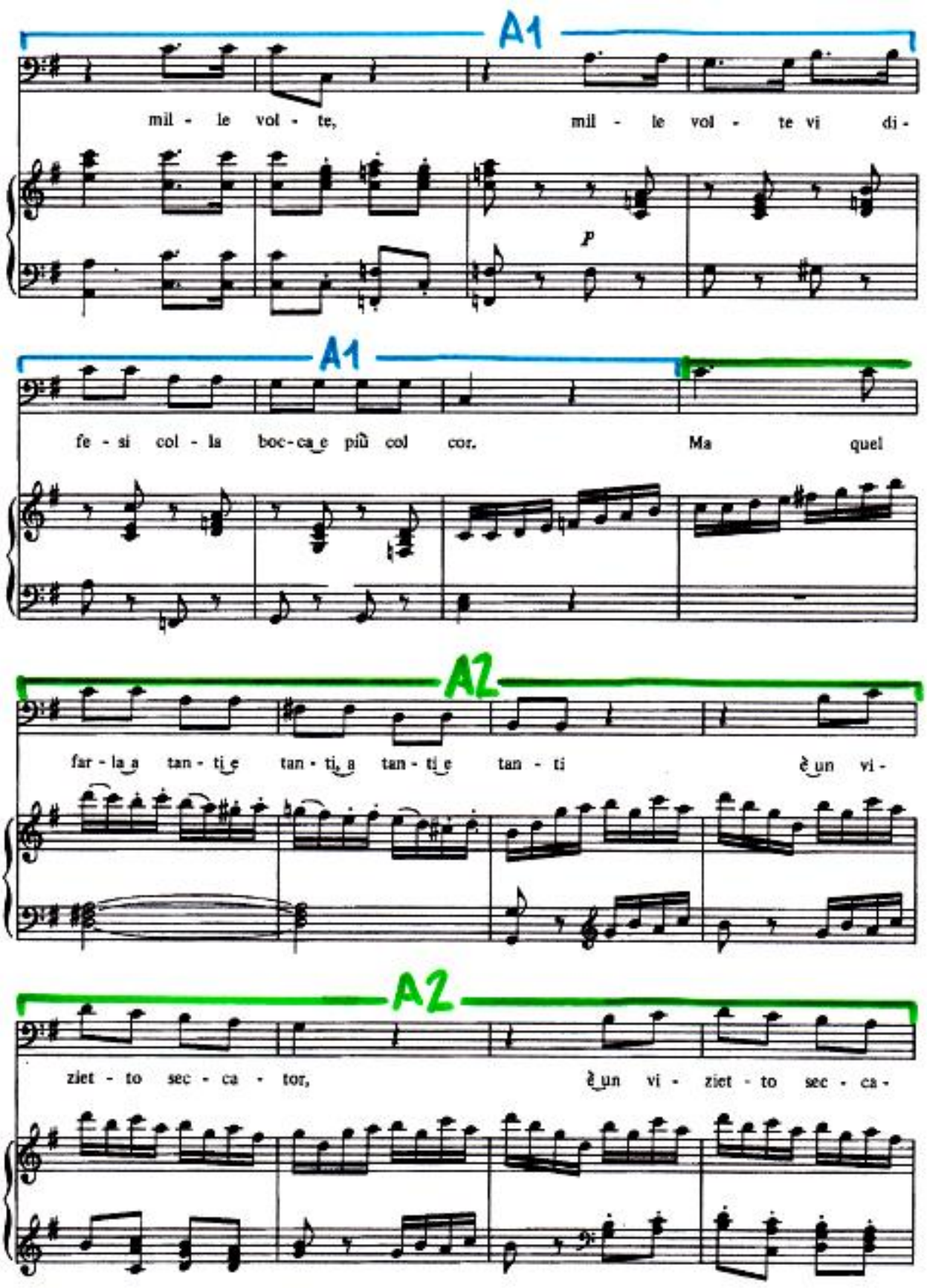
Wolfgang Amadeus Mozart

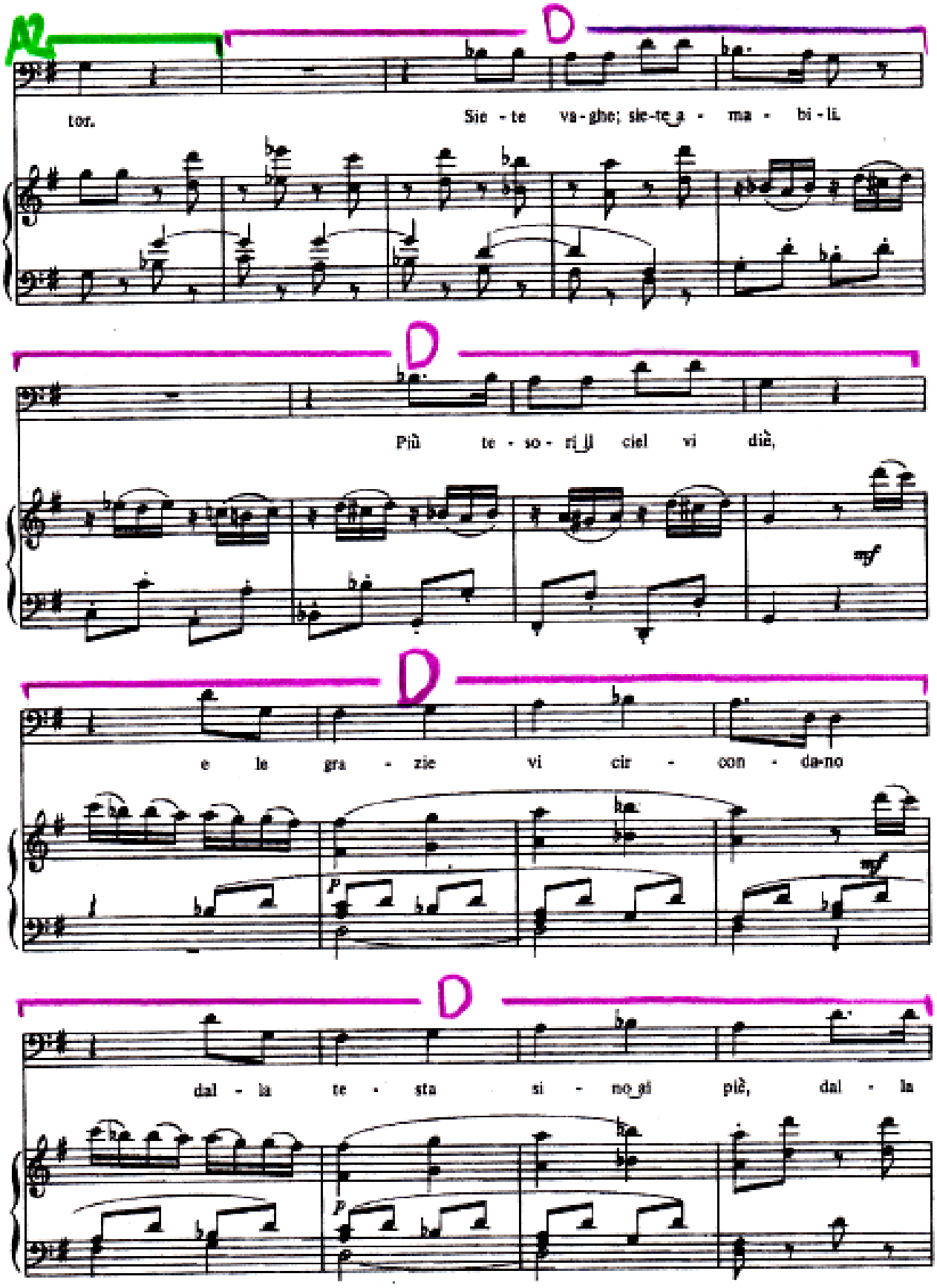


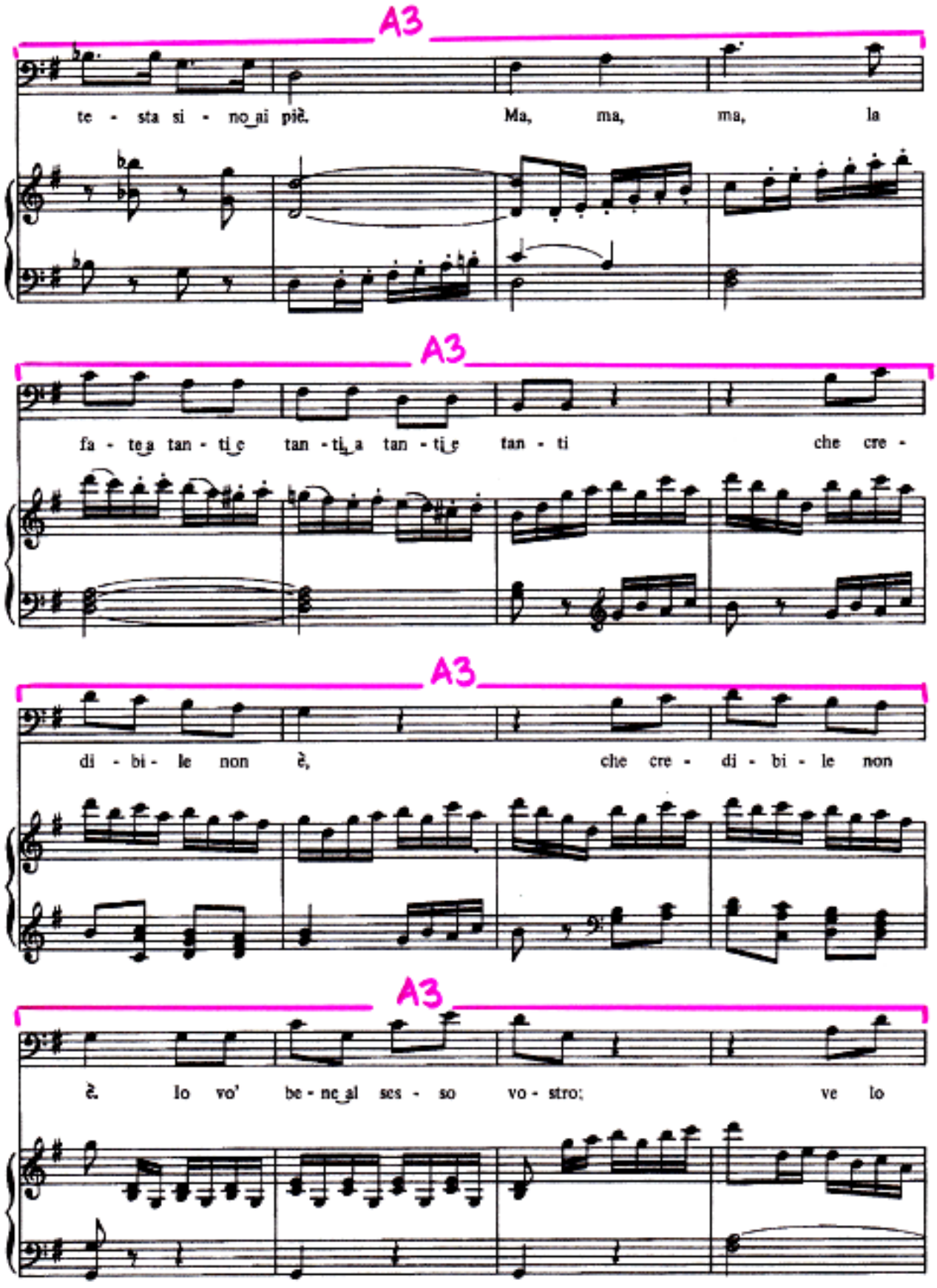

A
ver vi deg - gio dir, se si la - gna - no gli a - man - ti li com -
fp
A
min - cio a com - pa - tir, li com - min - cio a com - pa - tir.
f
B
Io vo' be - ne al ses - so vo - stro —
fp
B
lo sa - pe - te, o - gnun lo sà. O - gni
fp

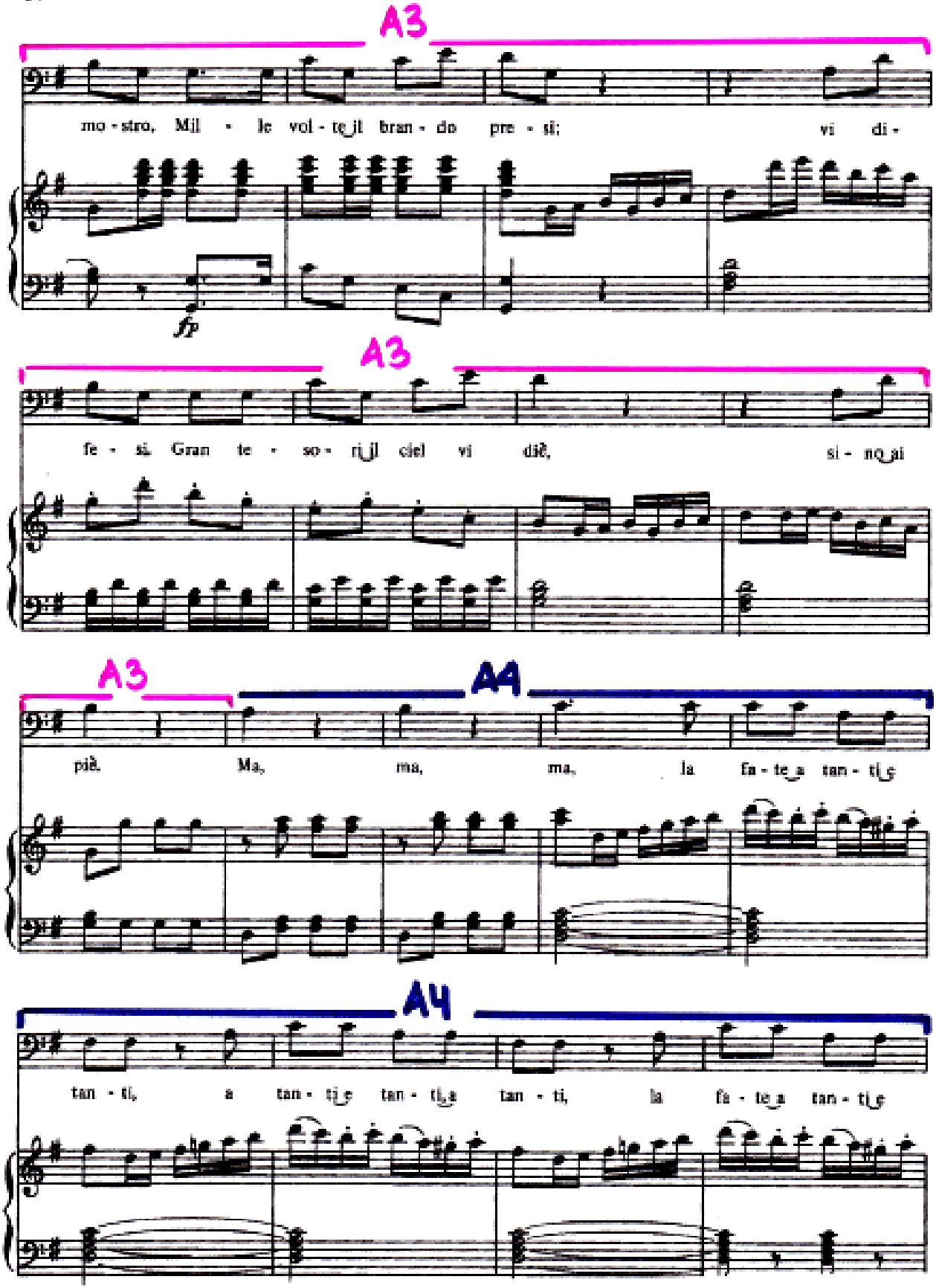

B
gior - no ve lo mo - stro, ve lo mo-stro, ve lo mo-stro; vi do
fp
B
C
se - gno d'a - mi - stà, ve lo mo-stro,
C
ve lo mo-stro; vi do se - gno d'a - mi - stà, vi do
cresc.
C
A1
se - gno d'a - mi - stà. Ma quel far - la a tan - ti e
fp

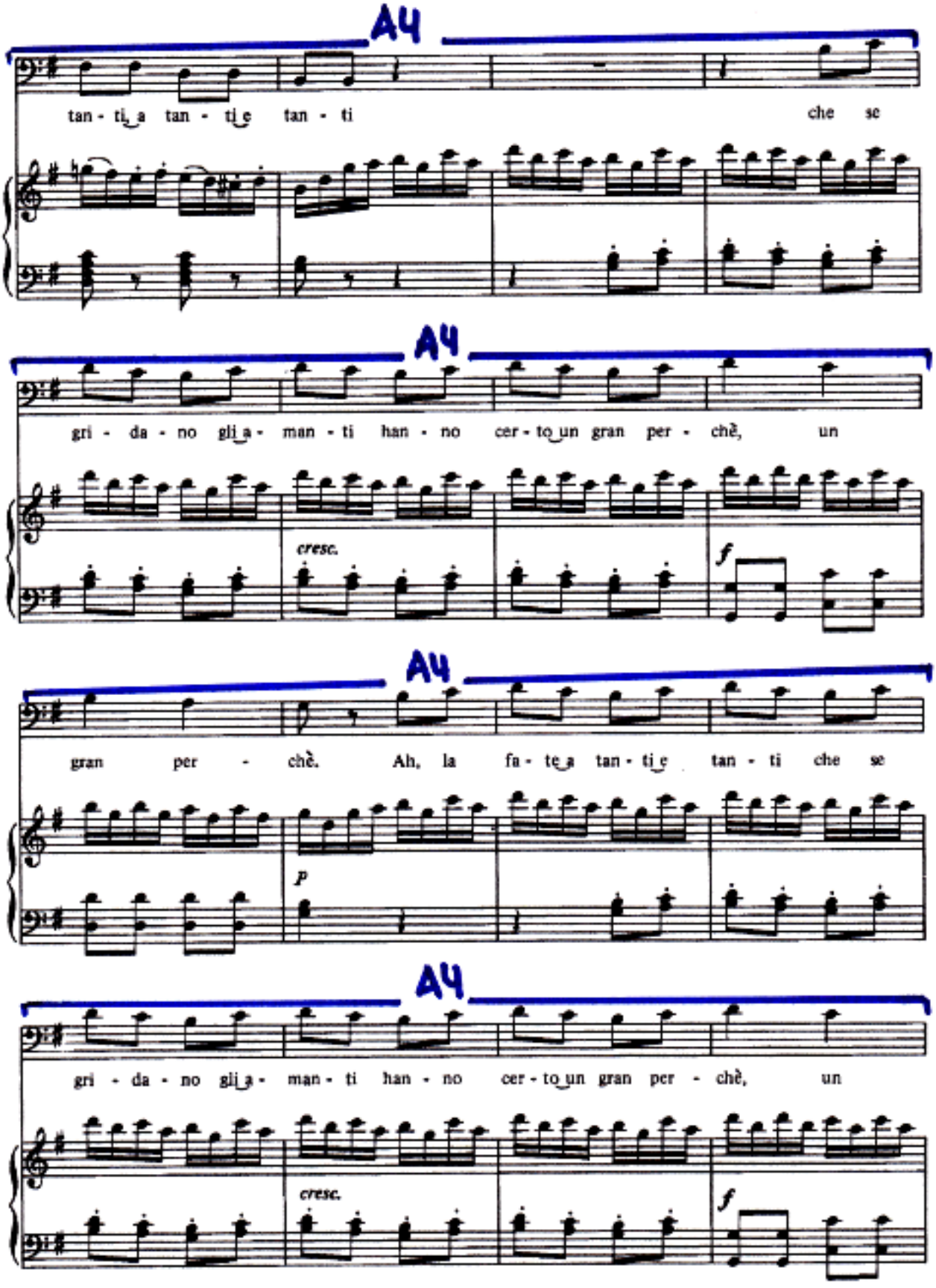

A1
tan - ti_a tan - ti_e tan - ti, m'av - vi - li - sce_in ve - ri -
A1
tà, m'av - vi - li - sce_in ve - ri - tà.
f
A1
Mil - le vol - te_il bran - do pre - si
f
A1
per sal - var il vo - stro_o-nor; mil - le vol - te,
f

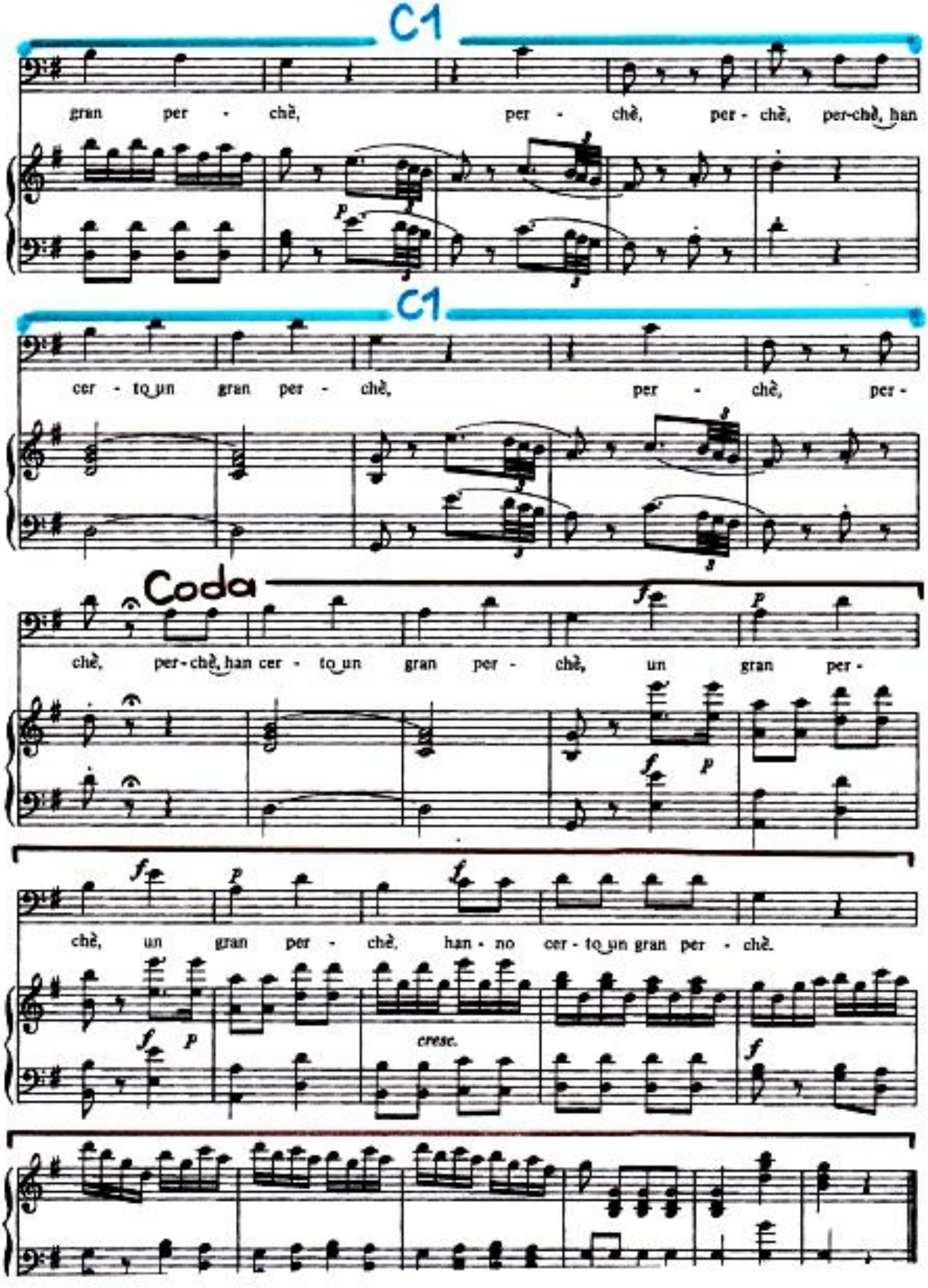

A1
mil - le vol - te, mil - le vol - te vi di -
P
A1
fe - si col - la boc - ca e più col cor. Ma quel
A2
far - la a tan - ti e tan - ti a tan - ti e tan - ti è un vi -
A2
ziet - to sec - ca - tor, è un vi - ziet - to sec - ca -


A2
D
tor.
Sie - te va - ghe; sie-te a - ma - bi - li.
D
Più te - so - ri il ciel vi diè,
mf
D
e le gra - zie vi cir - con - da-no
p
mf
D
dal - la te - sta si - no gi piè, dal - la
p


A3
te - sta si - no_ai piè. Ma, ma, ma, la
A3
fa - te_a tan - ti_e tan - ti_a tan - ti_e tan - ti che cre -
A3
di - bi - le non è, che cre - di - bi - le non
A3
è. Io vo' be - ne_al ses - so vo - stro; ve lo


A3
mo - stro, Mil - le vol - te_il bran - do pre - si; vi di -
fp
A3
fe - si. Gran te - so - ri_il ciel vi diè, si - no_ai
A3
A4
piè. Ma, ma, ma, la fa - te_a tan - ti_e
A4
tan - ti, a tan - ti_e tan - ti_a tan - ti, la fa - te_a tan - ti_e

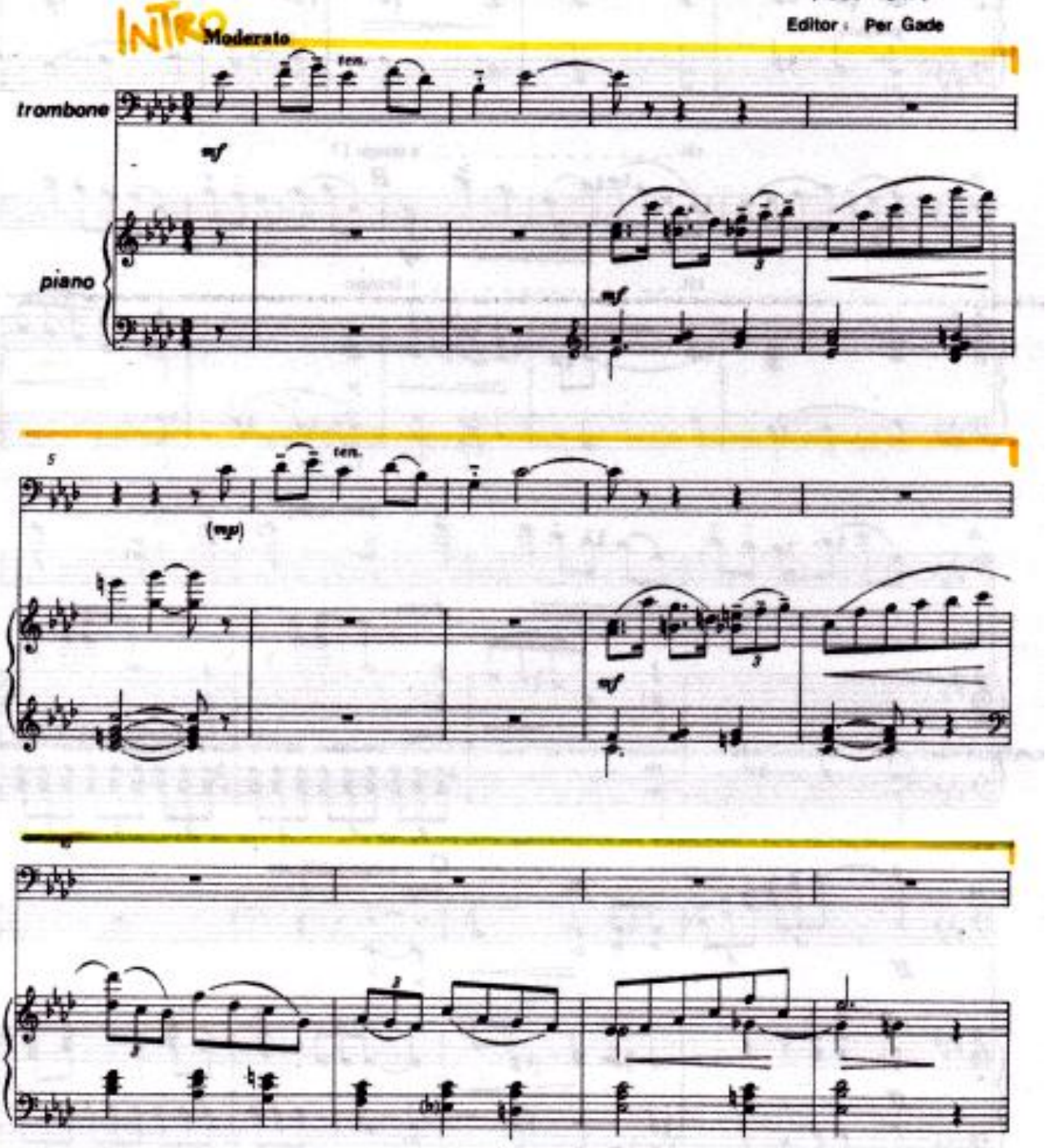

A4
tan - ti a tan - ti e tan - ti che se
A4
gri - da - no gli a - man - ti han - no cer - to un gran per - chè, un
cresc.
f
A4
gran per - chè. Ah, la fa - te a tan - ti e tan - ti che se
p
A4
gri - da - no gli a - man - ti han - no cer - to un gran per - chè, un
cresc.
f


C1
gran per - chè, per - chè, per - chè, per-chè, han
C1
cer - to un gran per - chè, per - chè, per -
Coda
chè, per-chè, han cer - to un gran per - chè, un gran per -
chè, un gran per - chè, han - no cer - to un gran per - chè.
cresc.

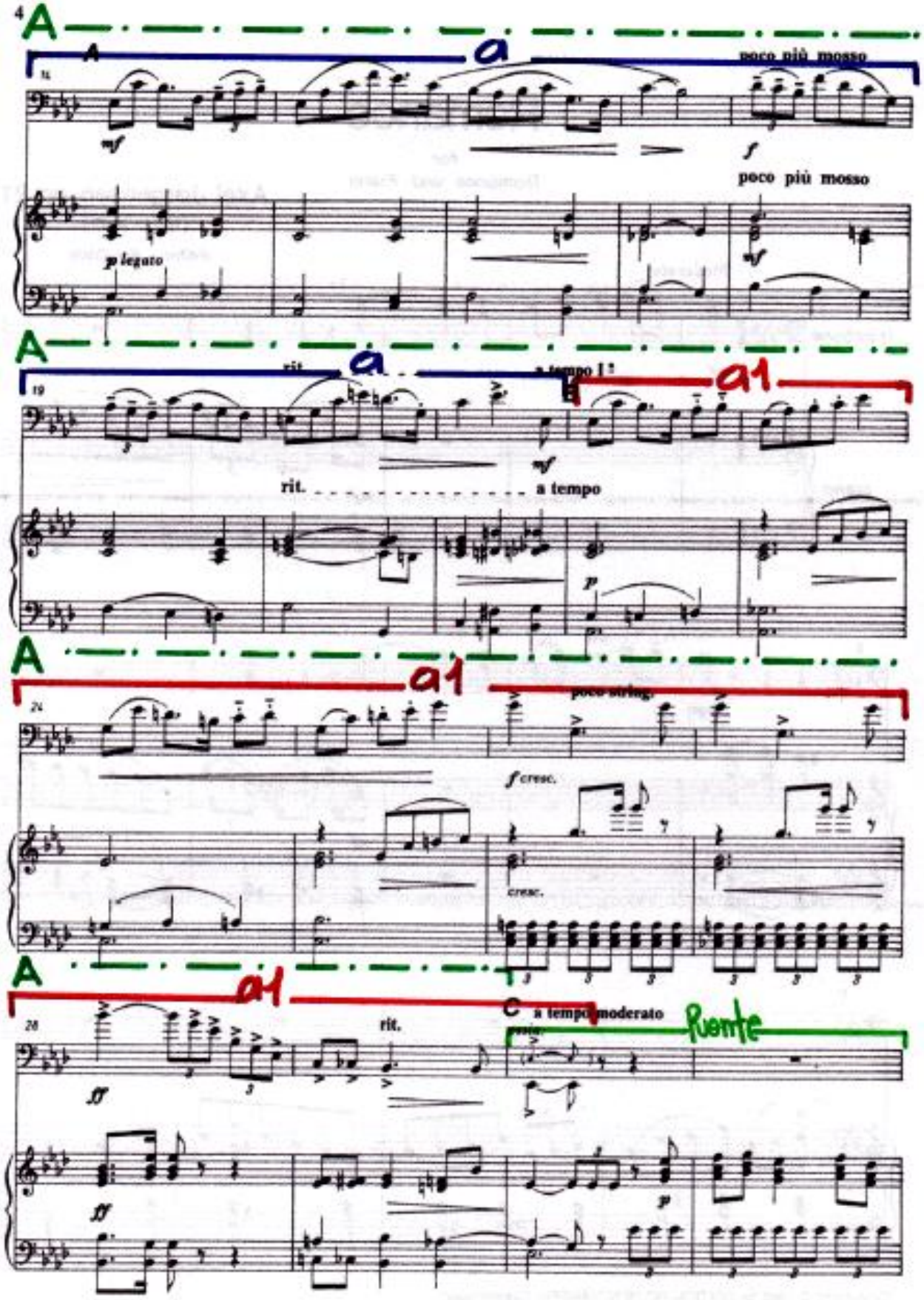
Romance

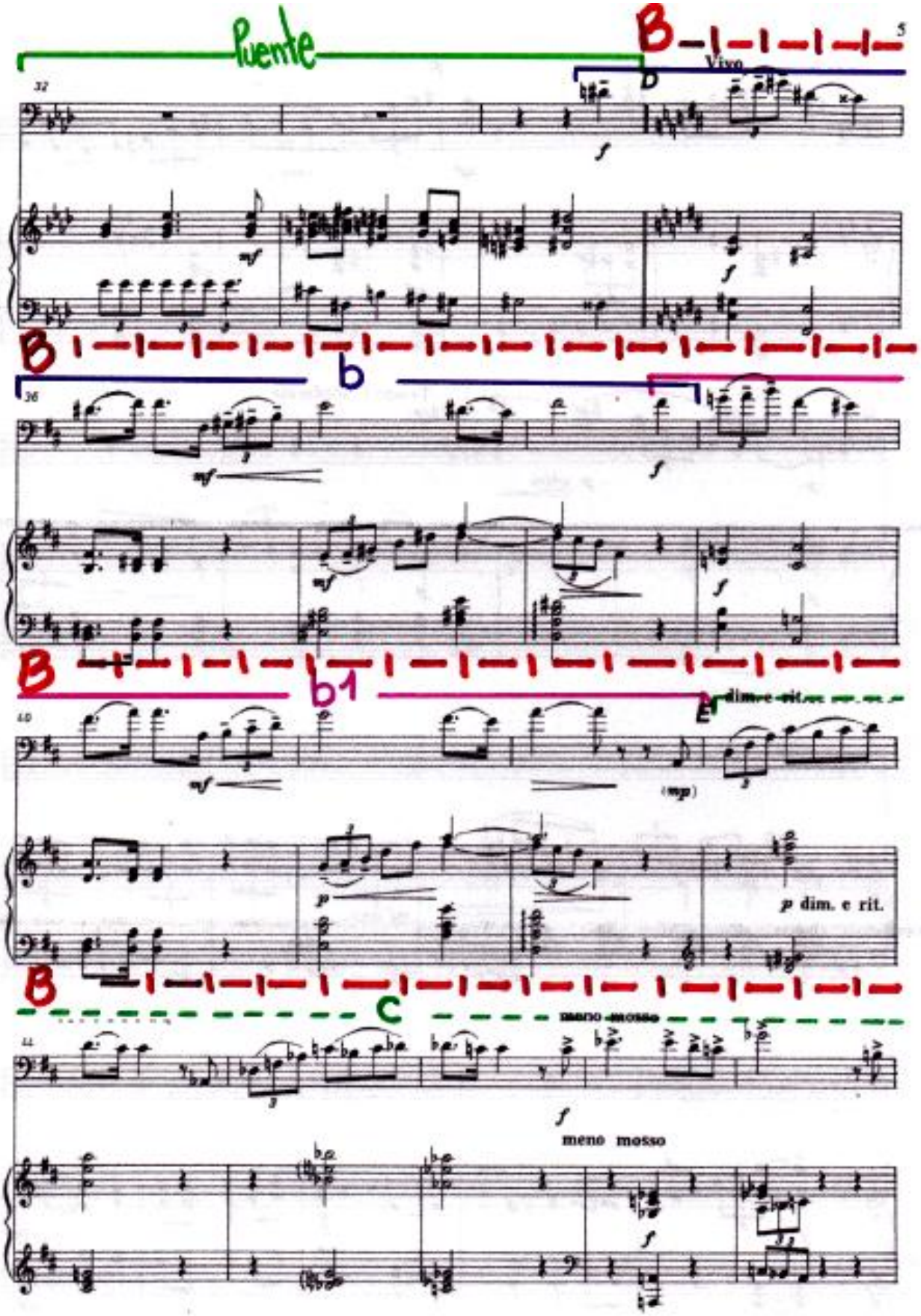
for
Trombone and Piano

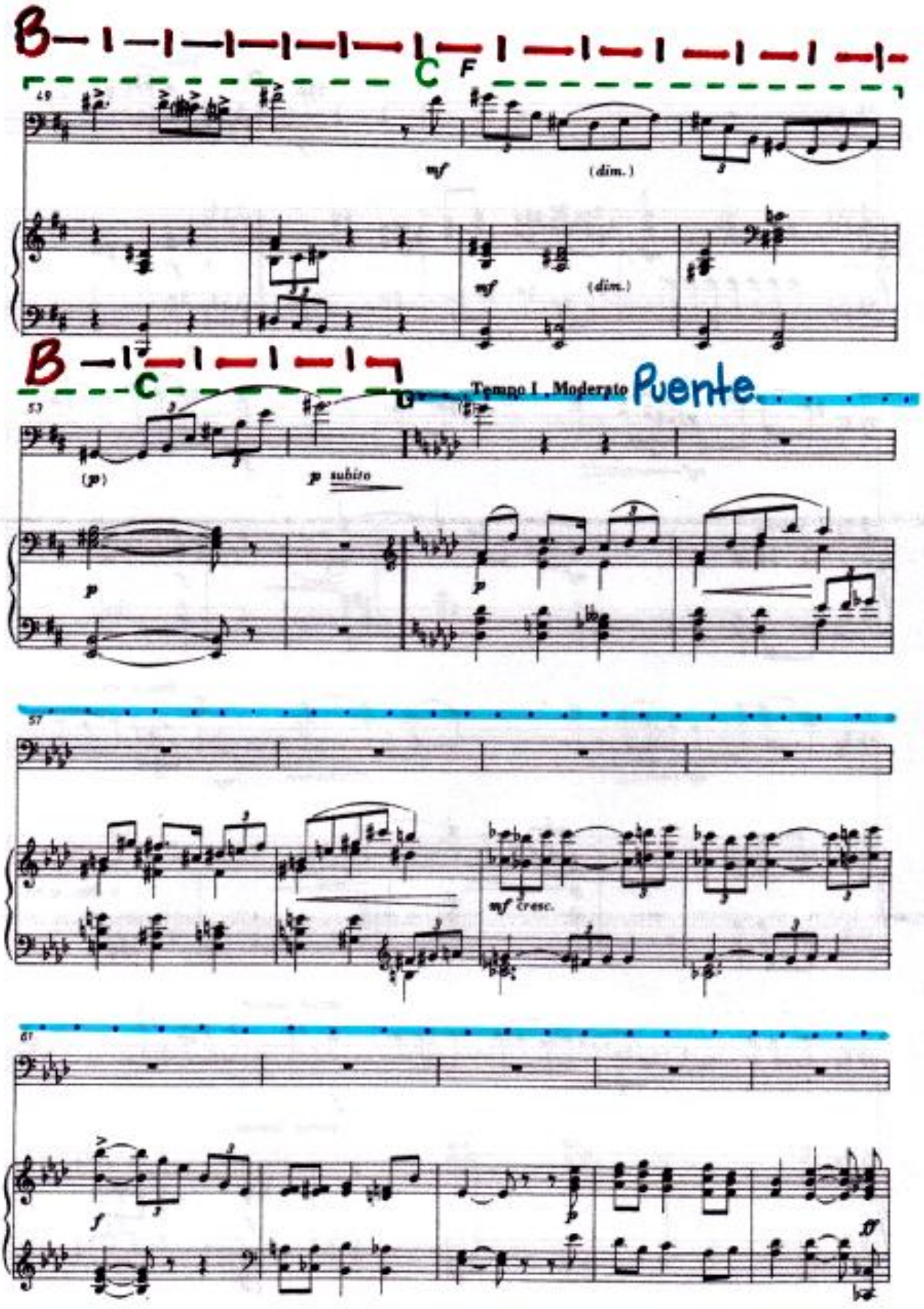
Axel Jørgensen, op. 21
(1881-1947)
Editor: Per Gade

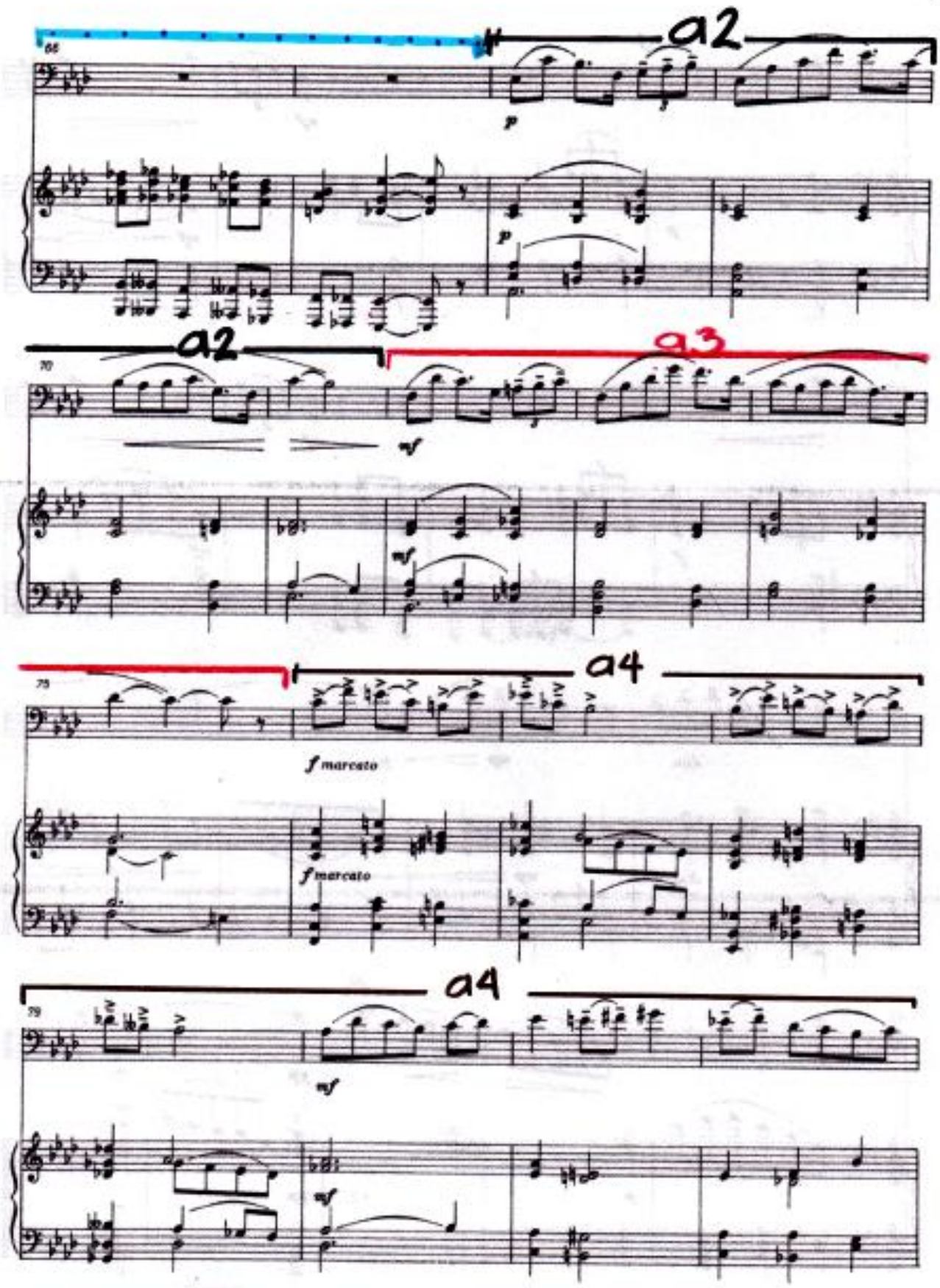


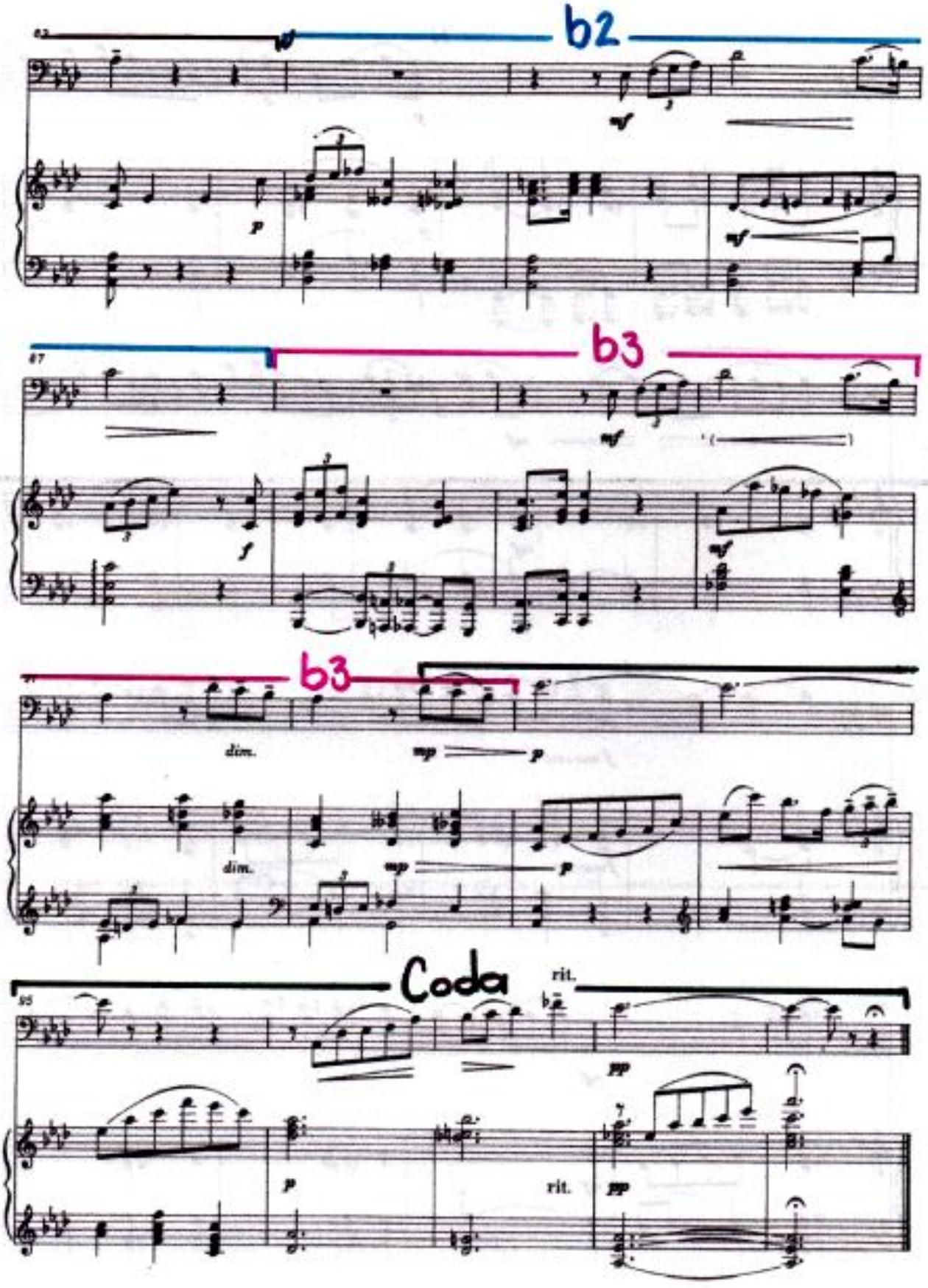
Copyright © 1982 by EDITION WILHEM HANSEN, Copenhagen


A
a
poco più mosso
mf
f
poco più mosso
p legato
mf
A
a
a1
rit.
a tempo
mf
rit. a tempo
p
A
a1
poco string.
f cresc.
cresc.
A
a1
C
a tempo moderato
Puente
rit.
ff
ff
p


Puente
B
5
Vivo
D
B
b
B
b1
E
dim. e rit.
(mp)
p dim. e rit.
B
C
meno mosso
meno mosso


B
C
F
mf
(dim.)
mf
(dim.)
B
C
Tempo I . Moderato
Puente
(p)
p subito
p
p
mf cresc.
f
p
ff

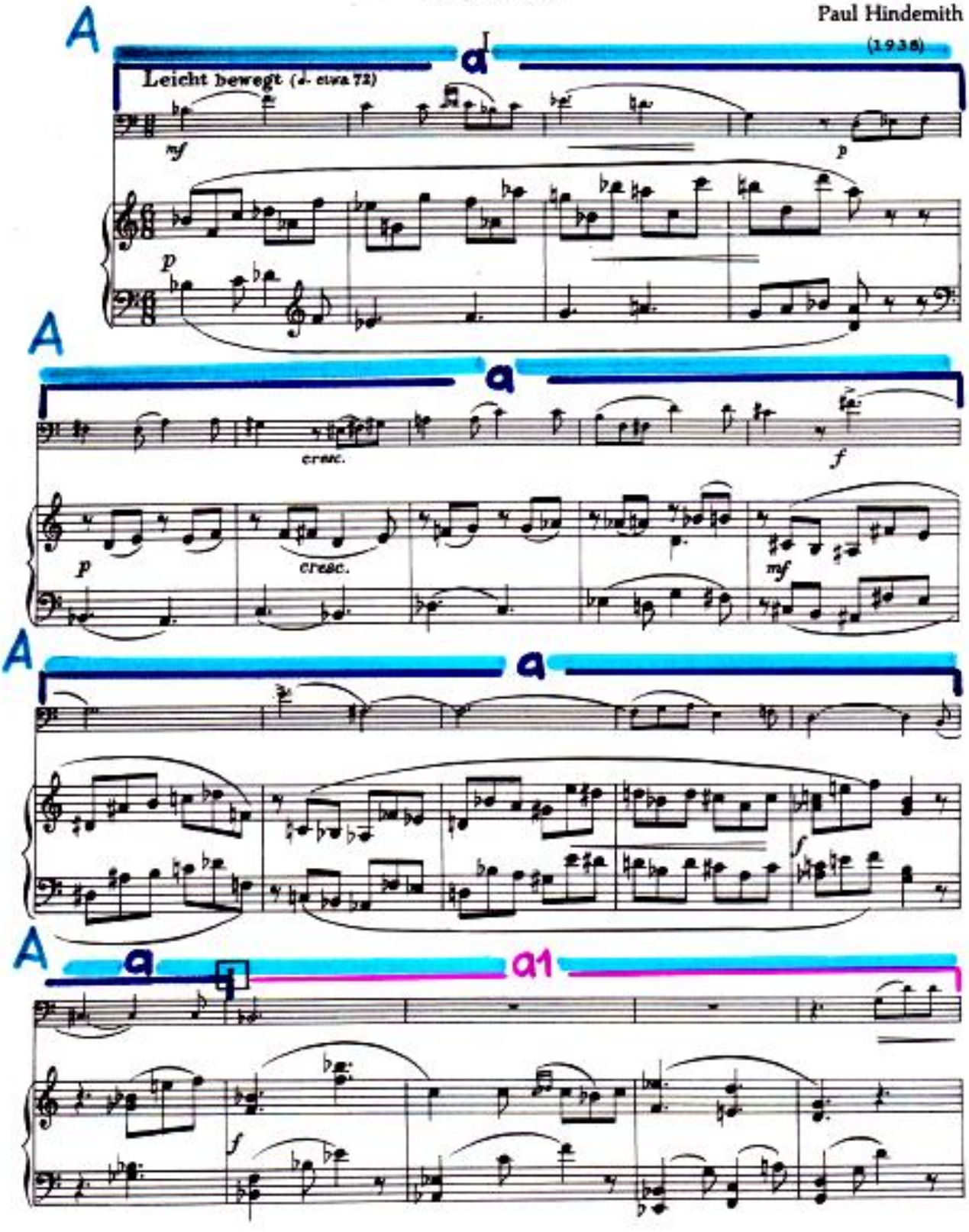

a2
a2
a3
a4
a4
p
mf
f marcato
f marcato
mf
mf


b2
b3
b3
dim.
mp
p
dim.
mp
p
Coda
rit.
pp
p
rit.
pp

Sonate

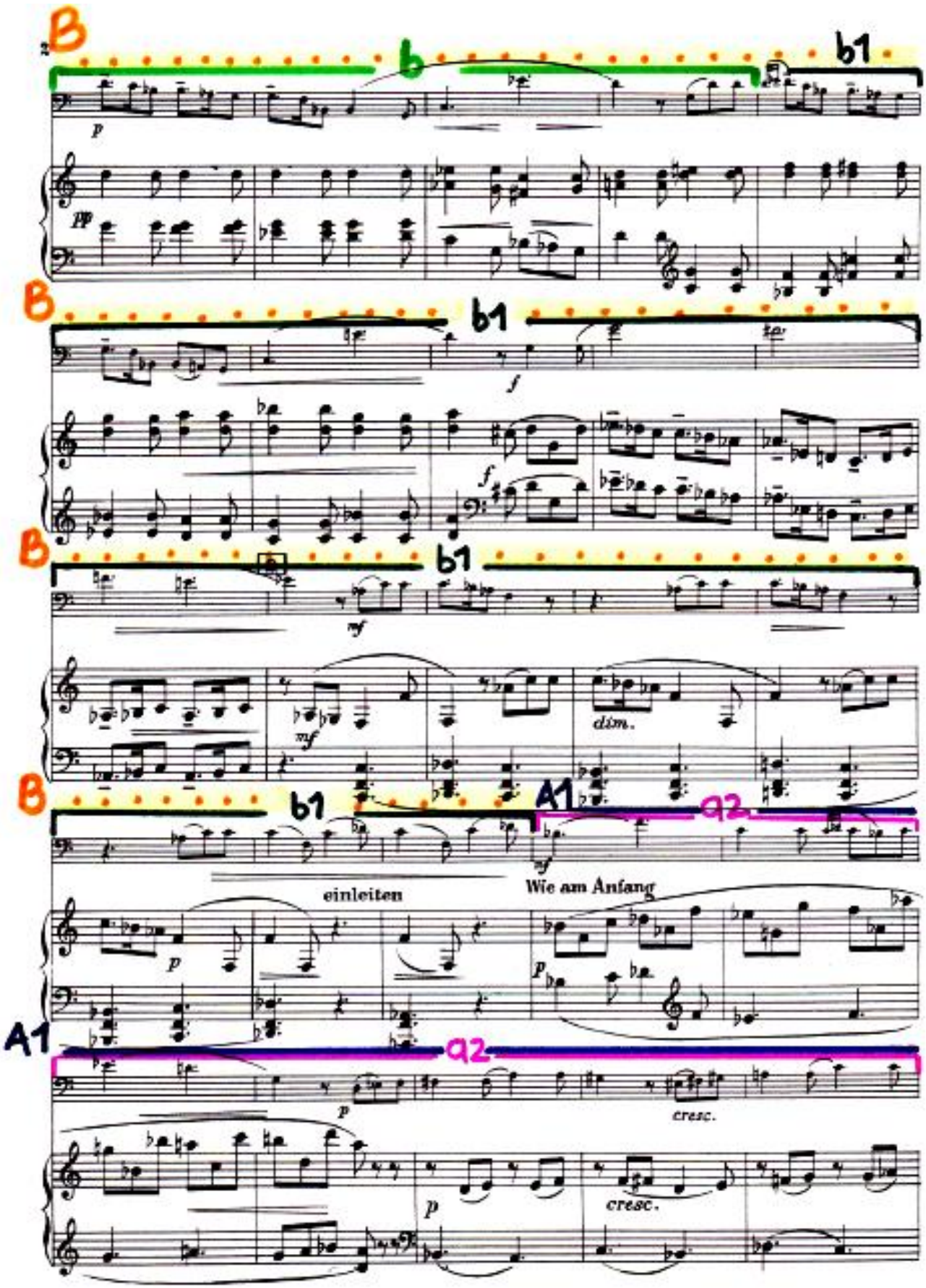
Paul Hindemith

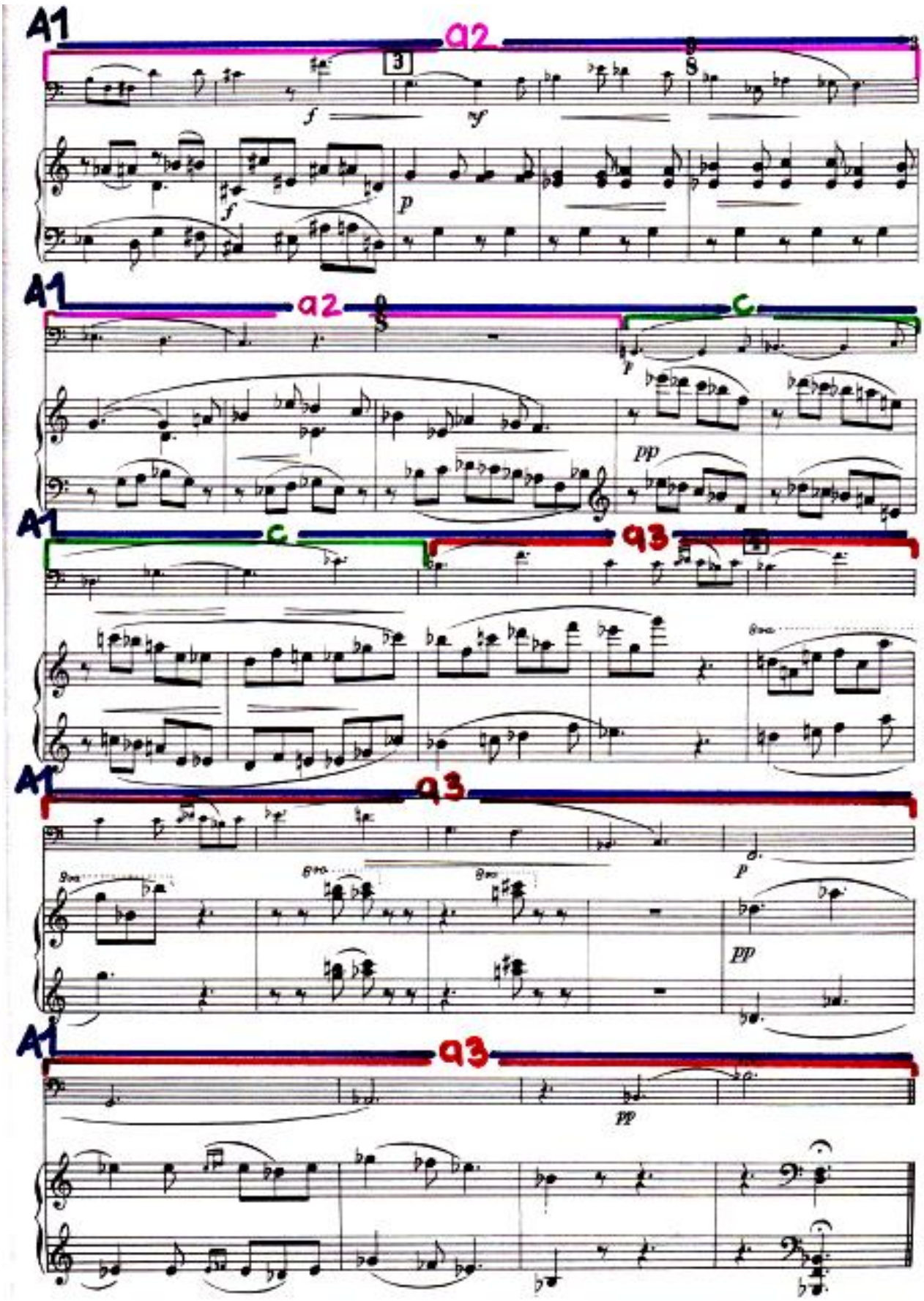
(1938)

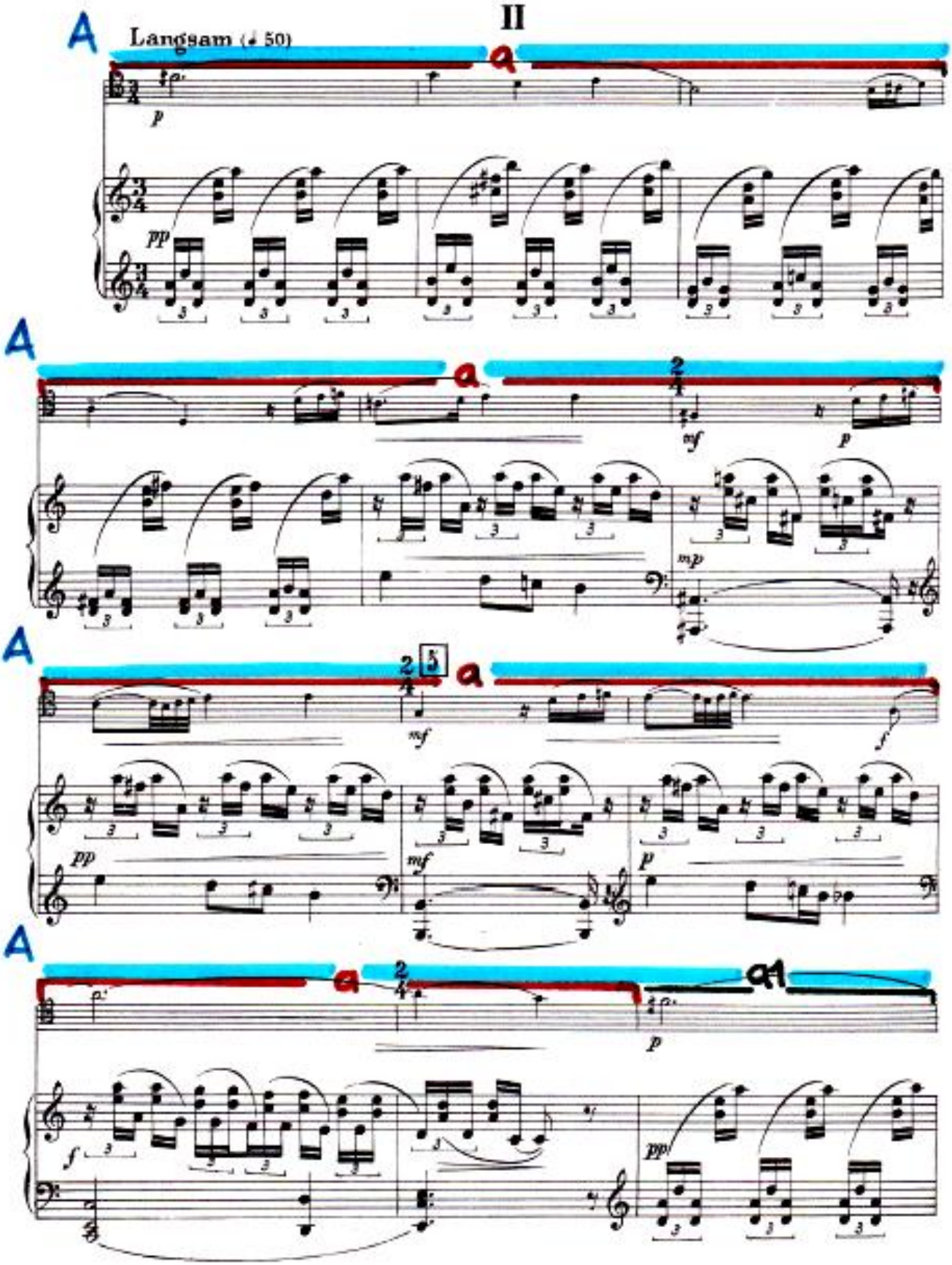


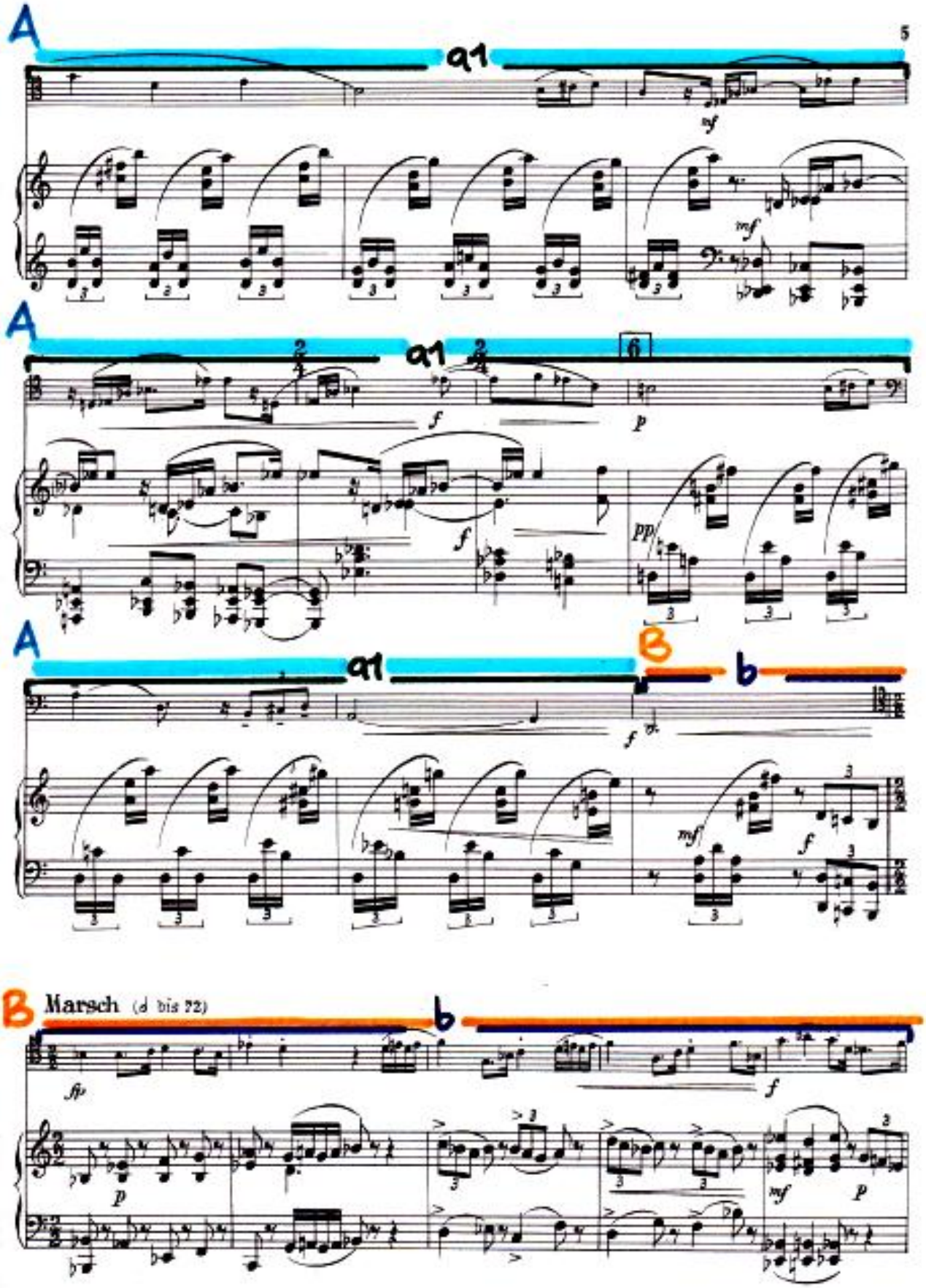
© 1939 Schott Musik International, Mainz
© renewed 1967

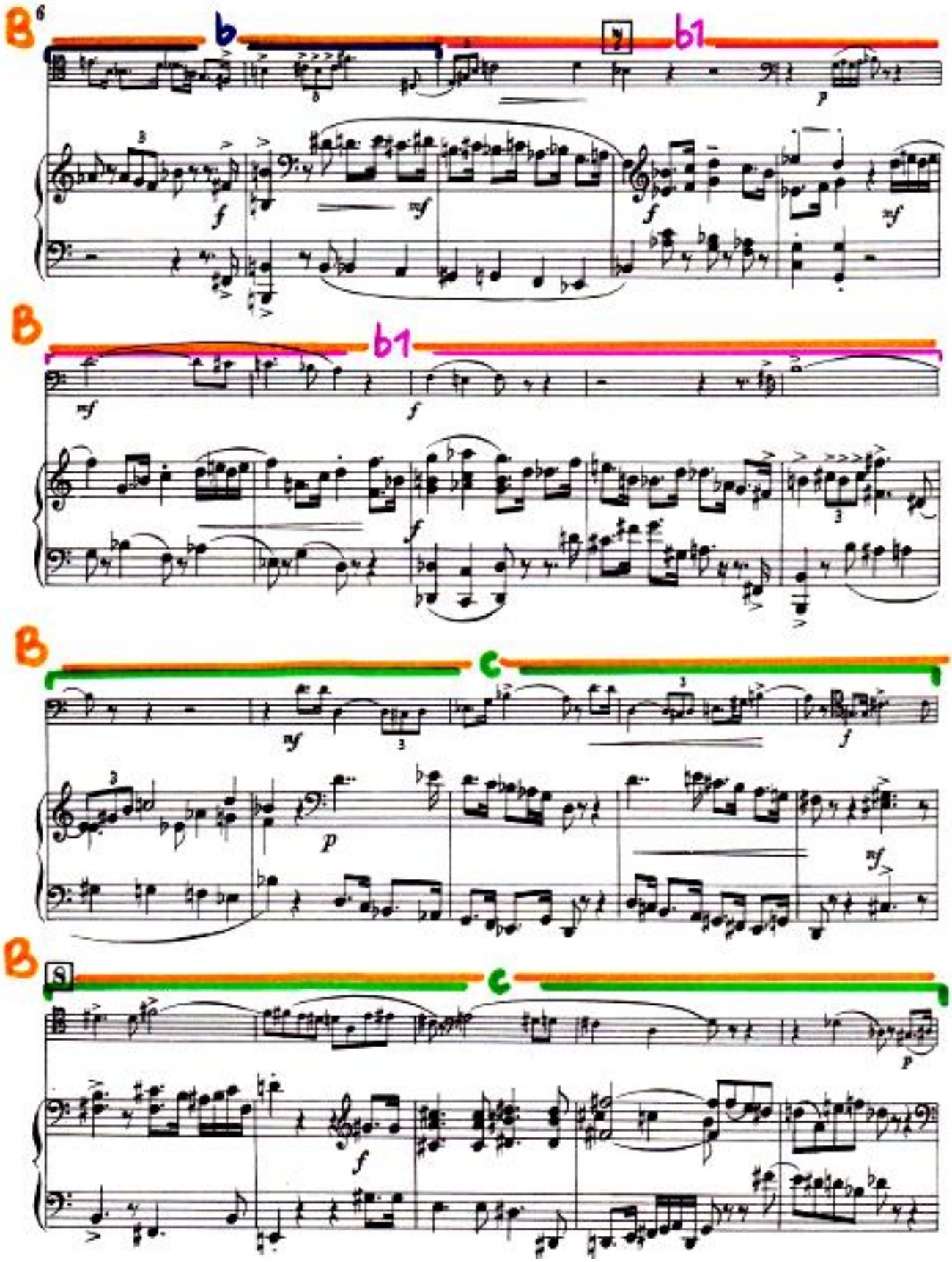
Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.
Unauthorized copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.

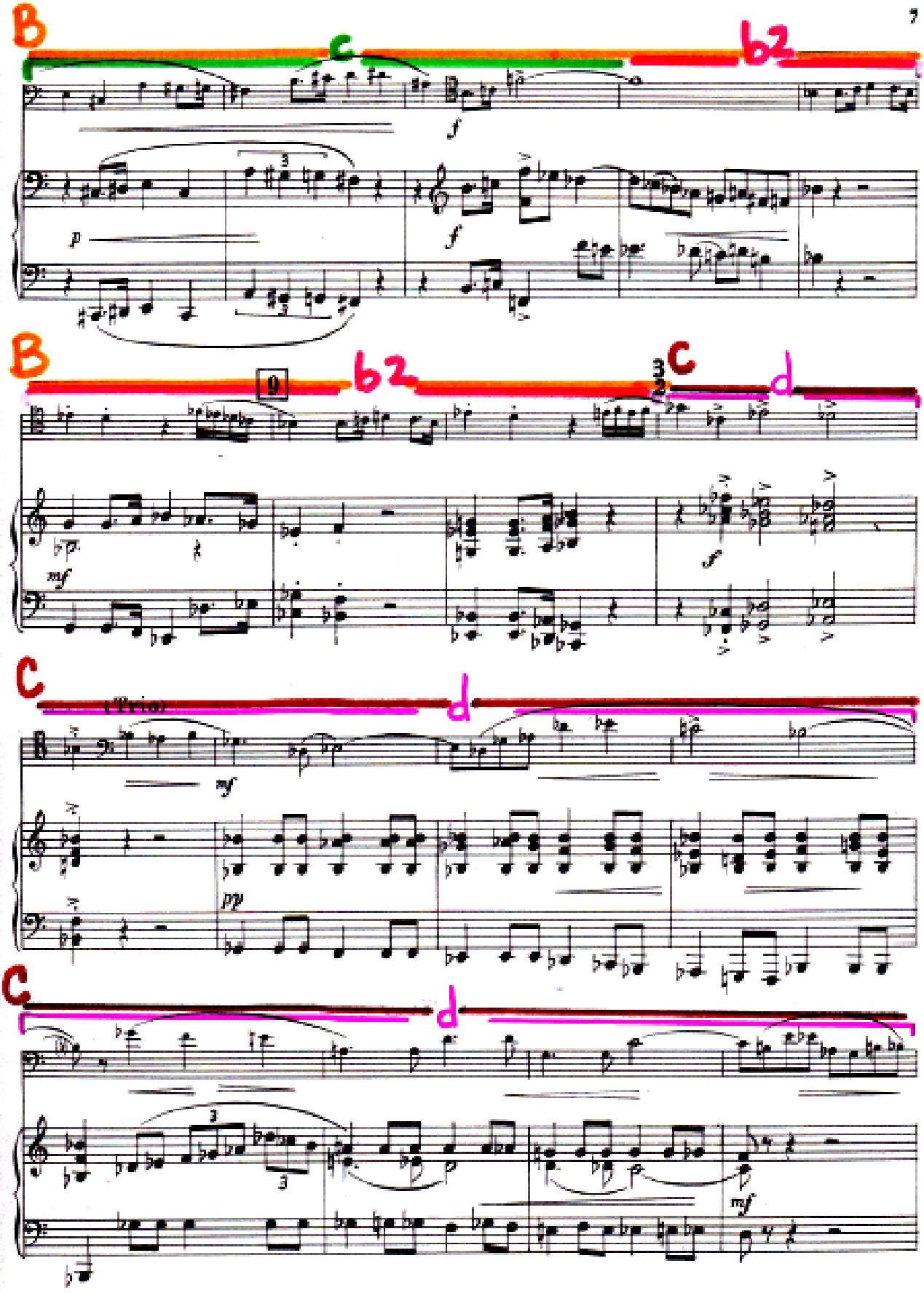

B
b
b1
B
b1
B
b1
dim.
B
b1
A1
a2
einleiten
Wie am Anfang
A1
a2
cresc.
cresc.

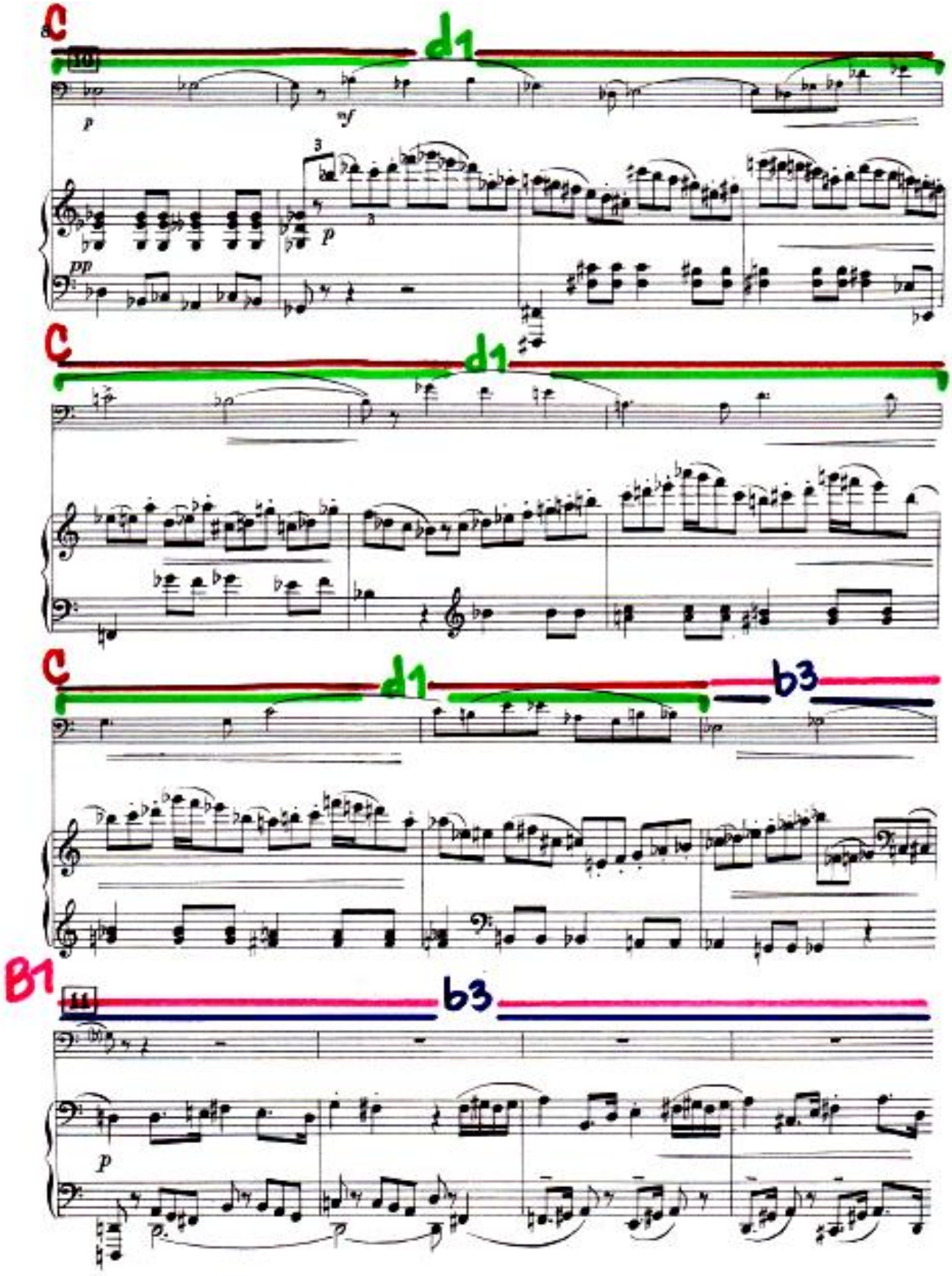

A1
a2
A1
a2
c
A1
c
a3
A1
a3
A1
a3

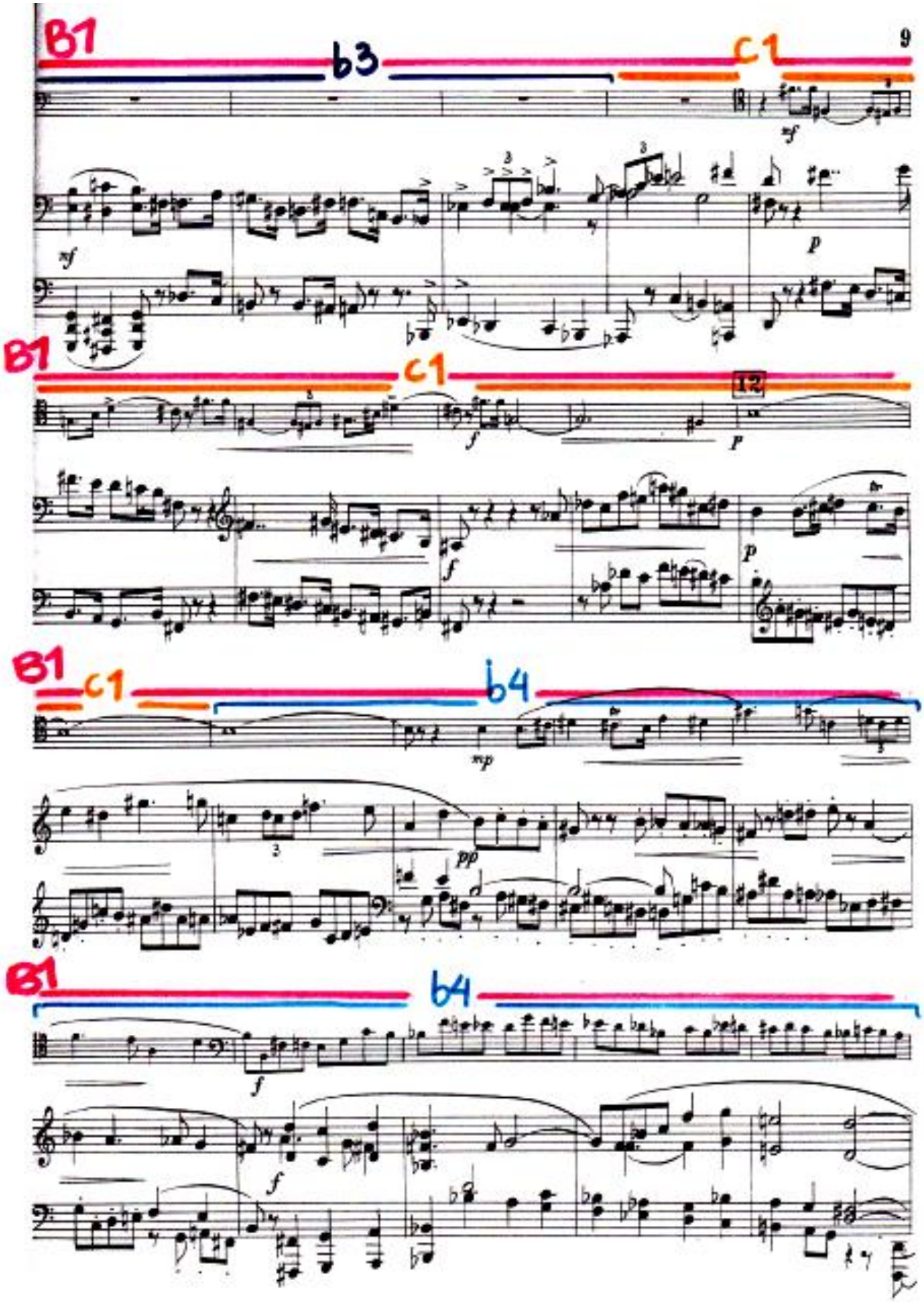

II
A
Langsam (♩ 50)
a
p
pp
A
a
mf
p
mp
A
a
mf
f
pp
mf
p
A
a
a1
p
f
pp

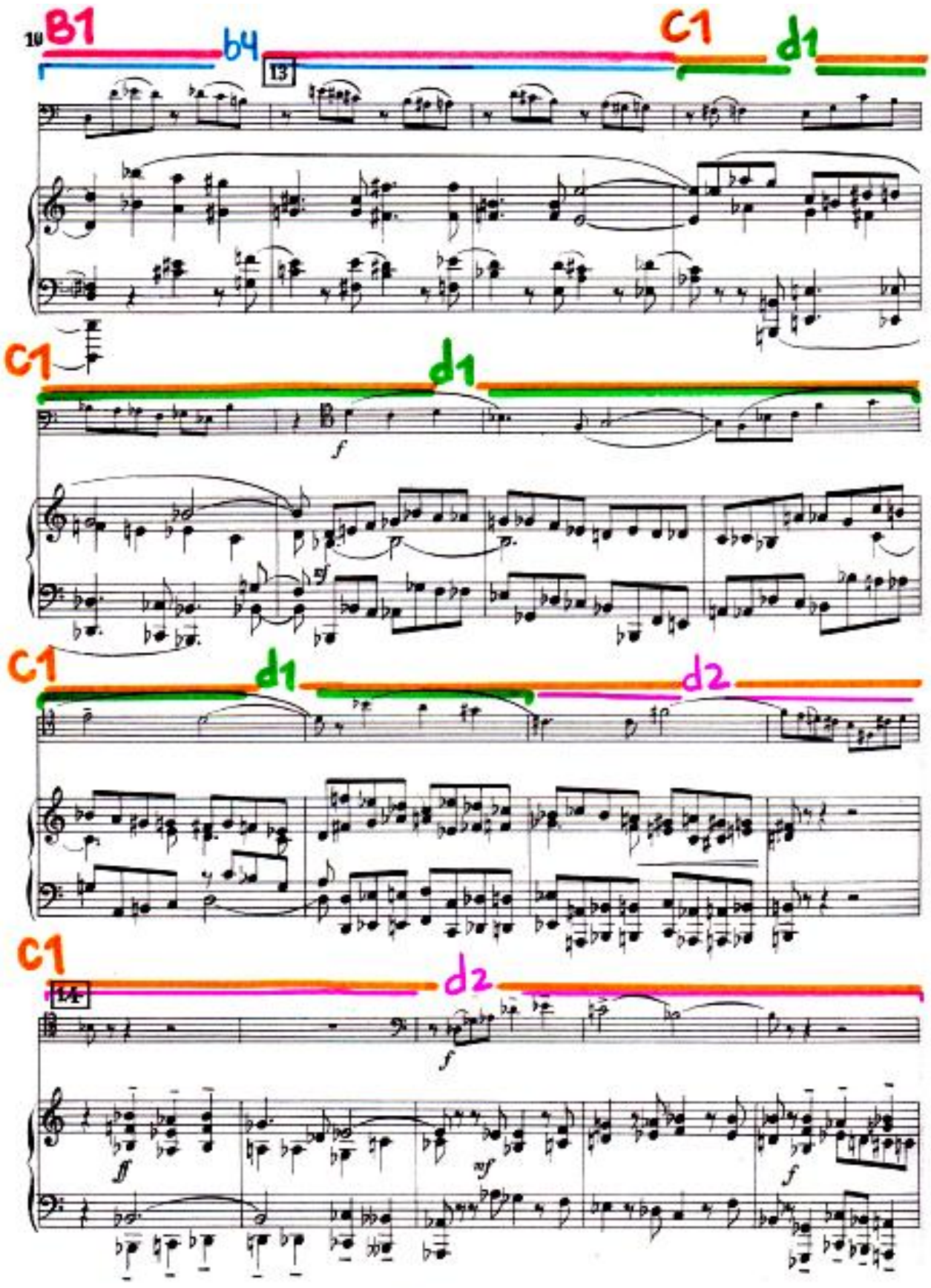

A
a1
mf
A
a1
f
p
f
pp
A
a1
B
b
f
mf
f
B
Marsch (d bis 72)
b
ff
f
p
mf
p

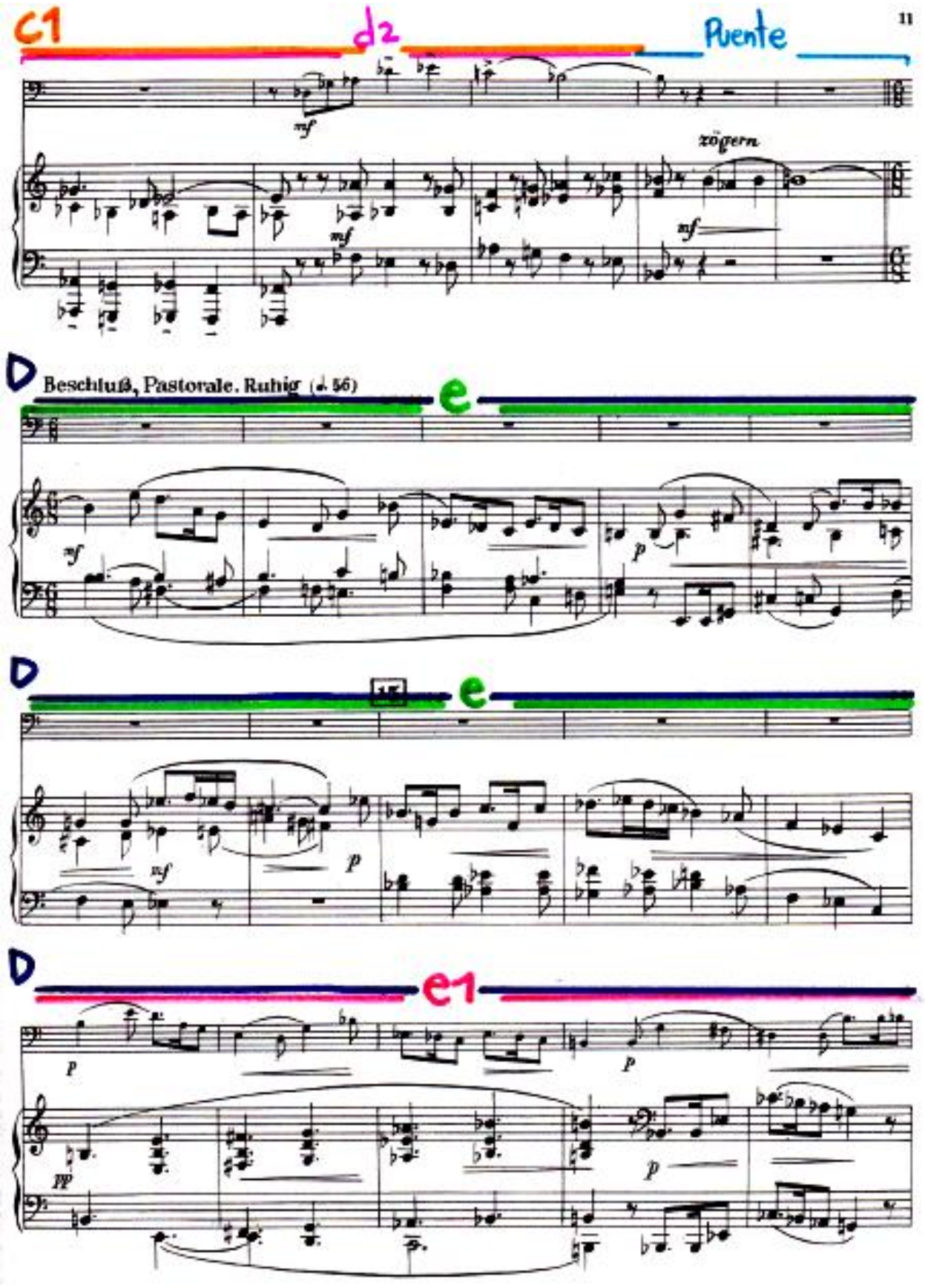

B
b
b1
B
b1
B
c
B
c

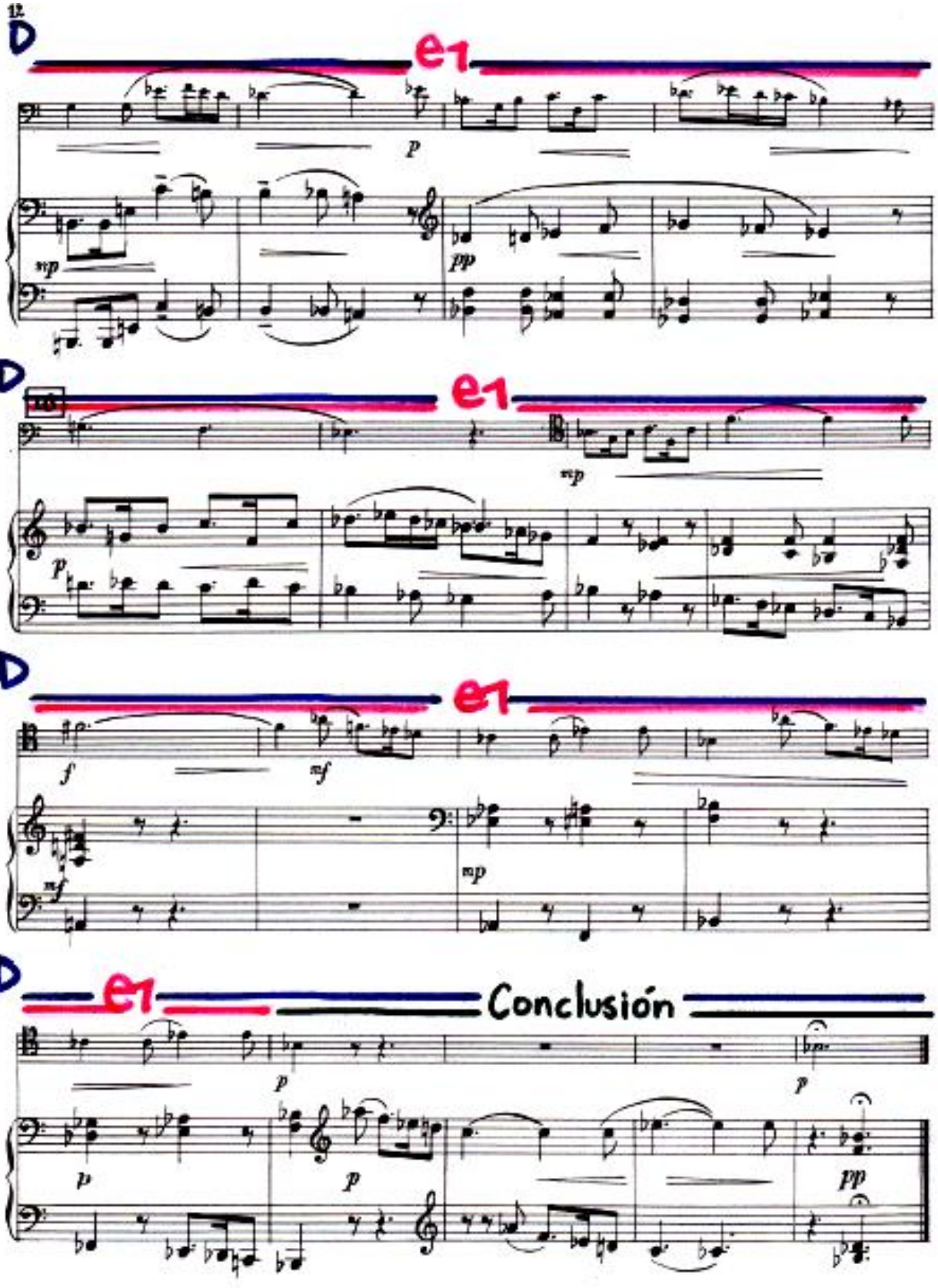

B
c
b2
f
p
f
B
9
b2
C
d
pp
mf
f
C
d
(Trio)
mf
pp
C
d
3
3
mf


C
d1
C
d1
C
d1
b3
B1
b3


B1
b3
c1
B1
c1
12
B1
c1
b4
B1
b4


10
B1
b4
13
C1
d1
C1
d1
f
C1
d1
d2
C1
14
d2
f
ff
mf
f


c1
d2
Puente
mf
zögern
mf
mf
D
Beschluß, Pastorale. Ruhig (♩. 56)
e
mf
p
D
e
mf
p
D
e1
p
p
ff
p

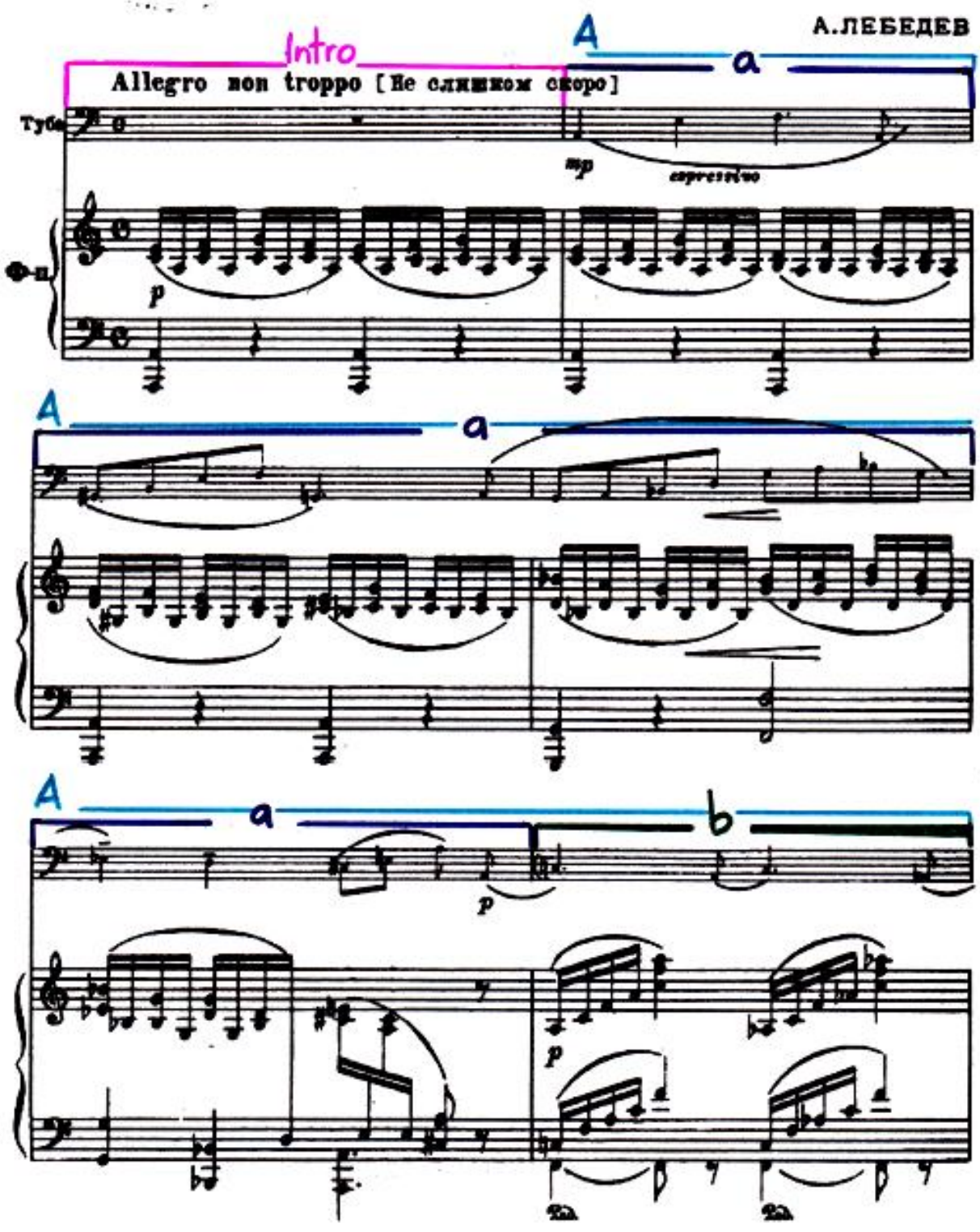

12
D
e1
p
mp
pp
D
e1
mp
p
D
e1
f
mf
mf
mp
D
e1
Conclusión
p
p
p
p
pp

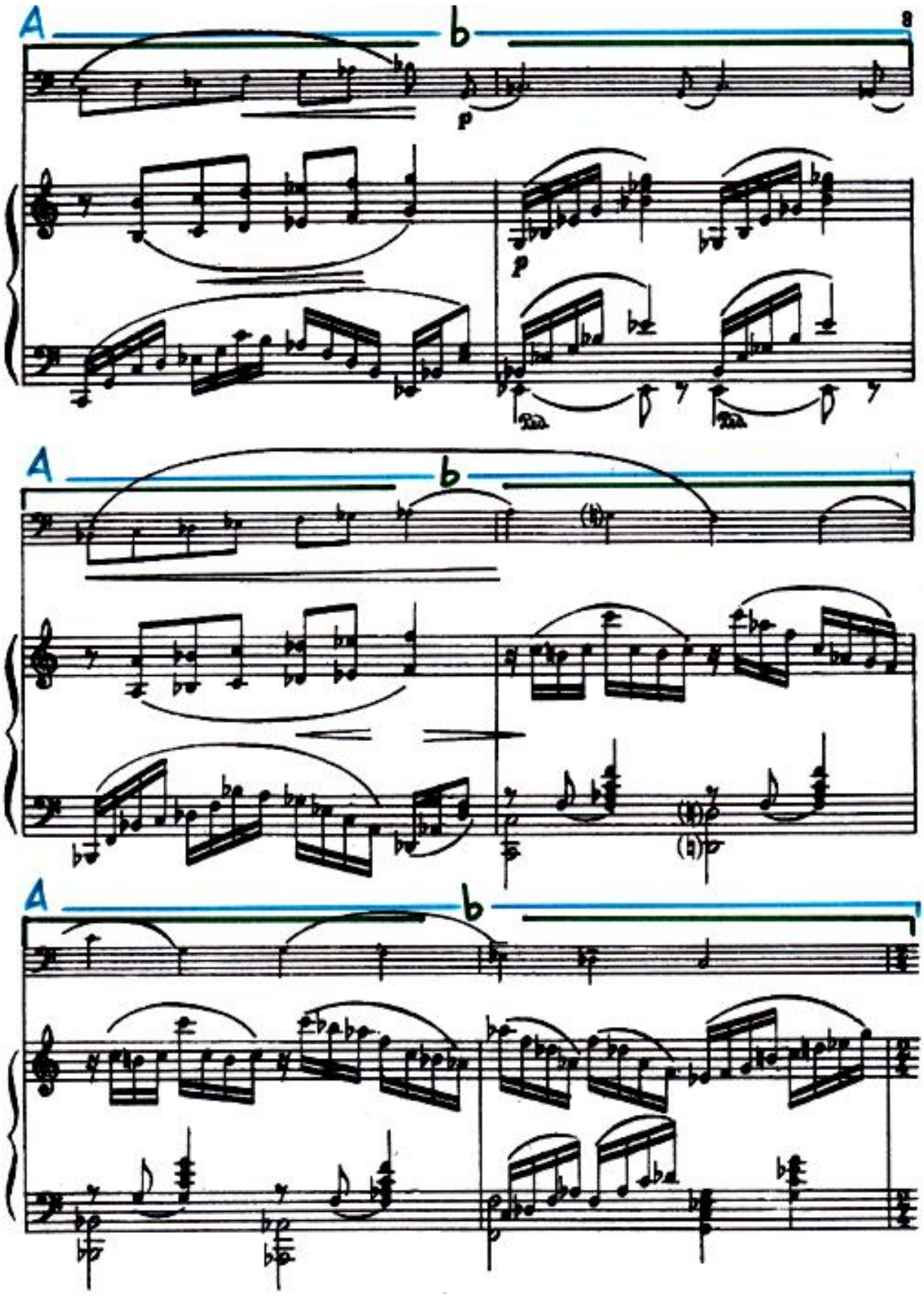
КУЗНЕЦОВА НОТНАЯ

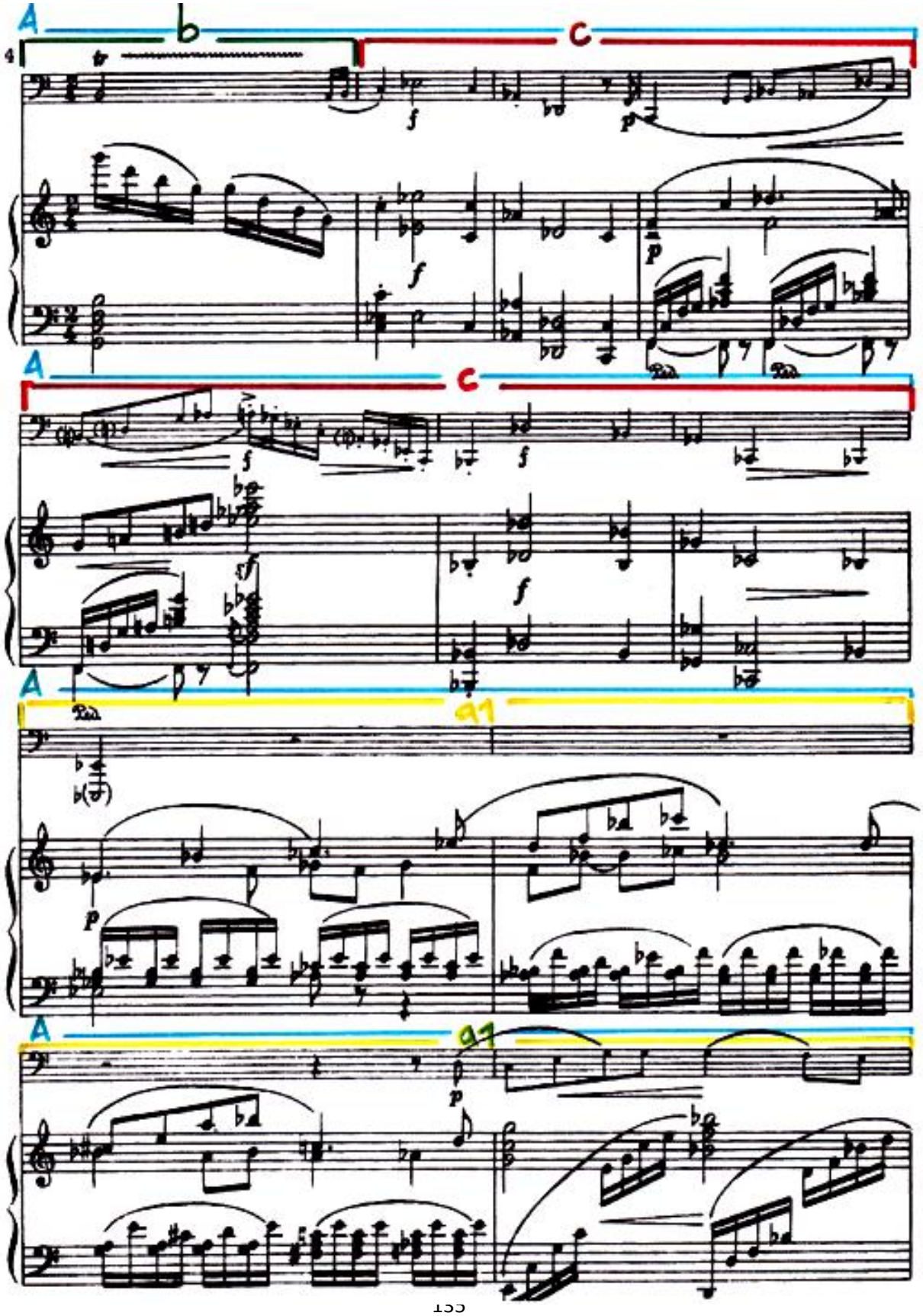
КОНЦЕРТ

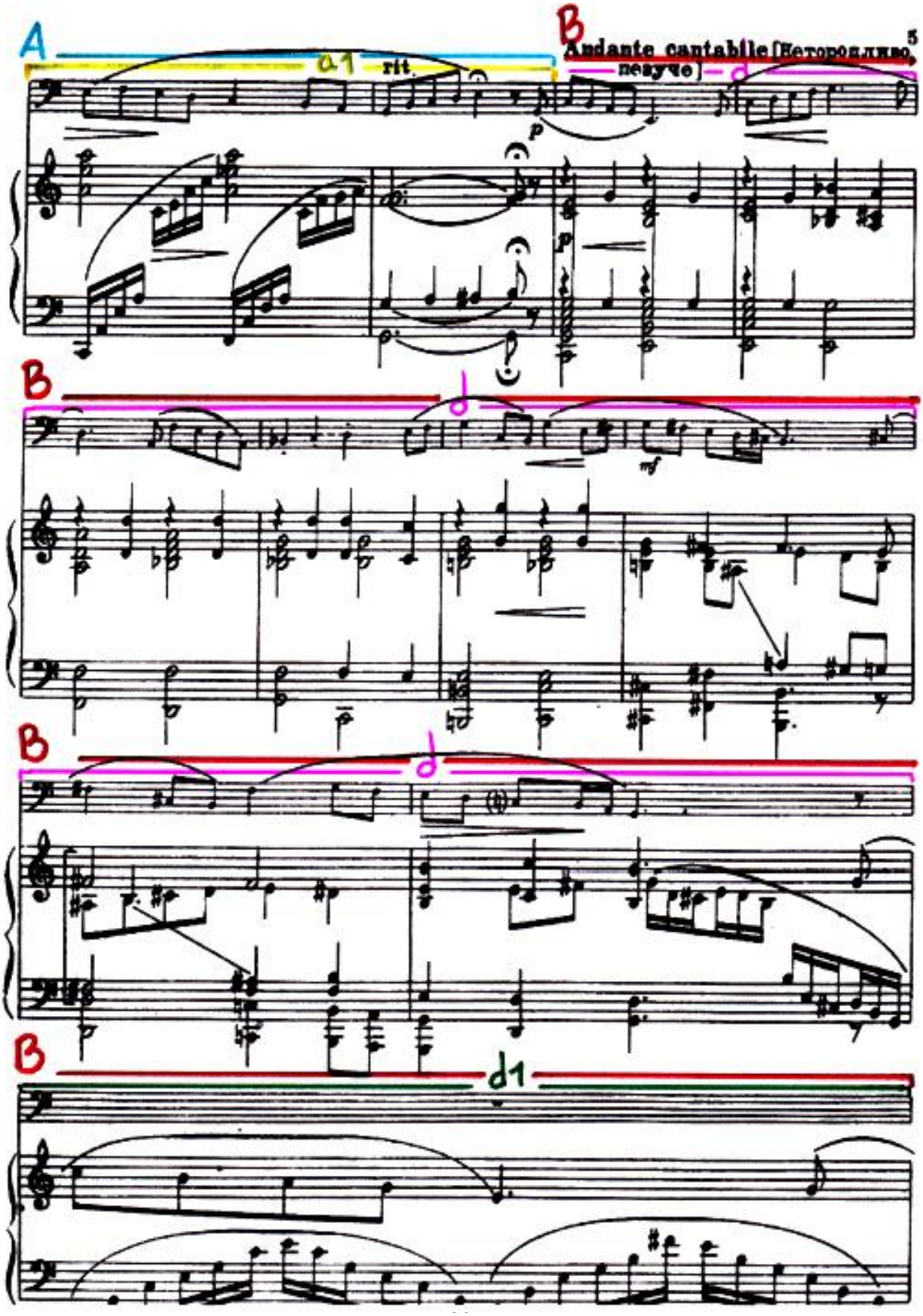
ДЛЯ ТУБЫ И ФОРТЕПИАНО

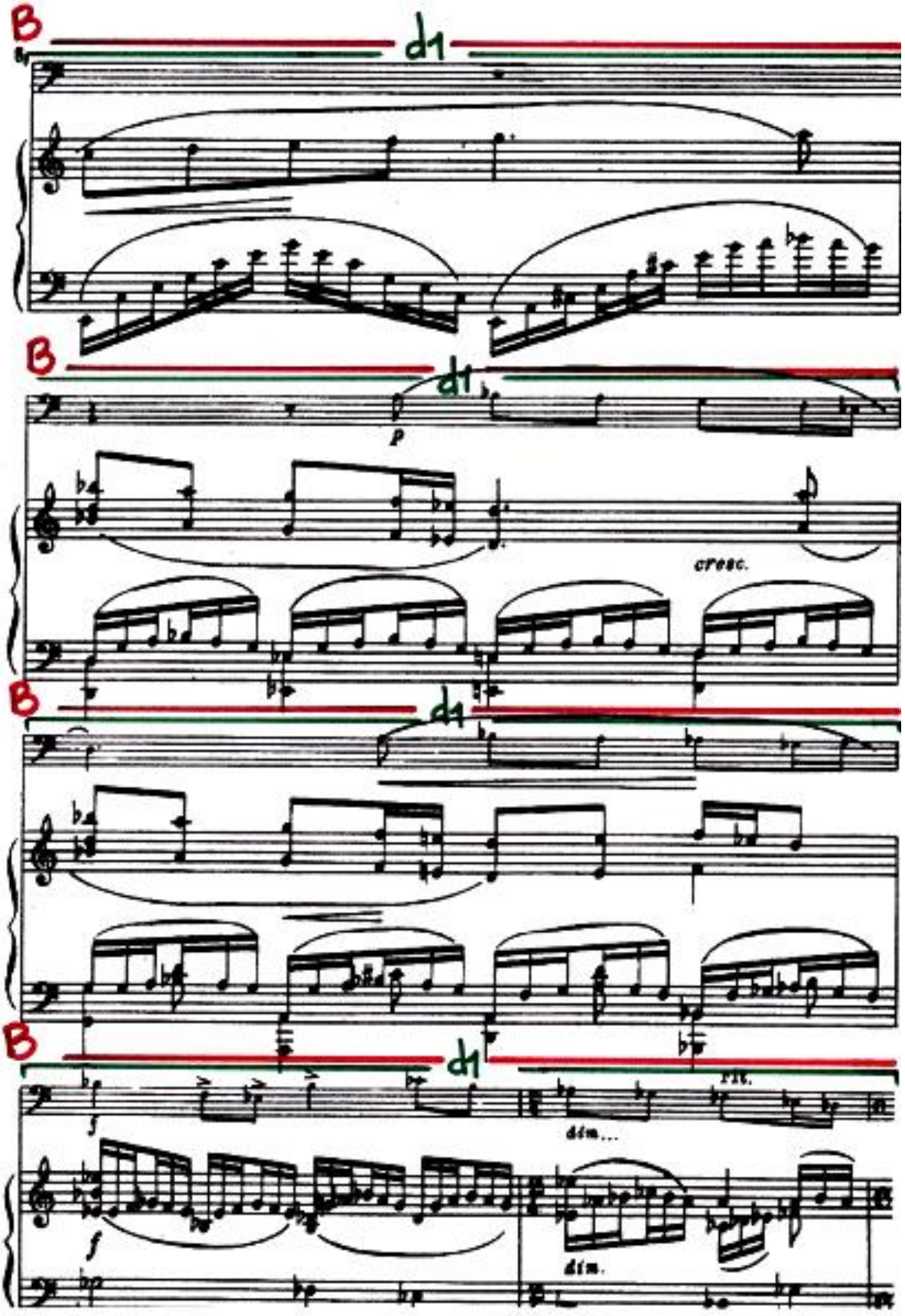
А. ЛЕБЕДЕВ

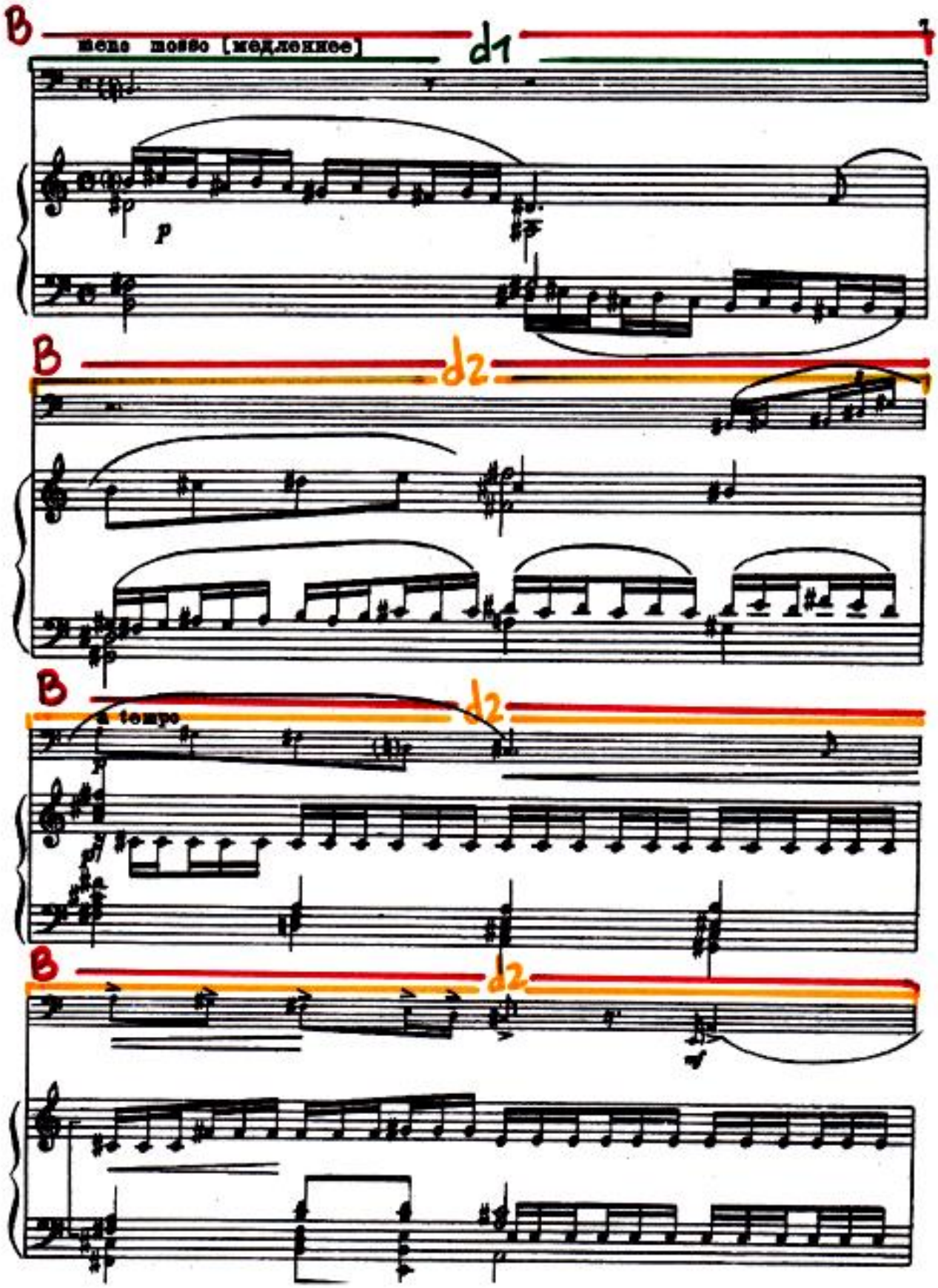


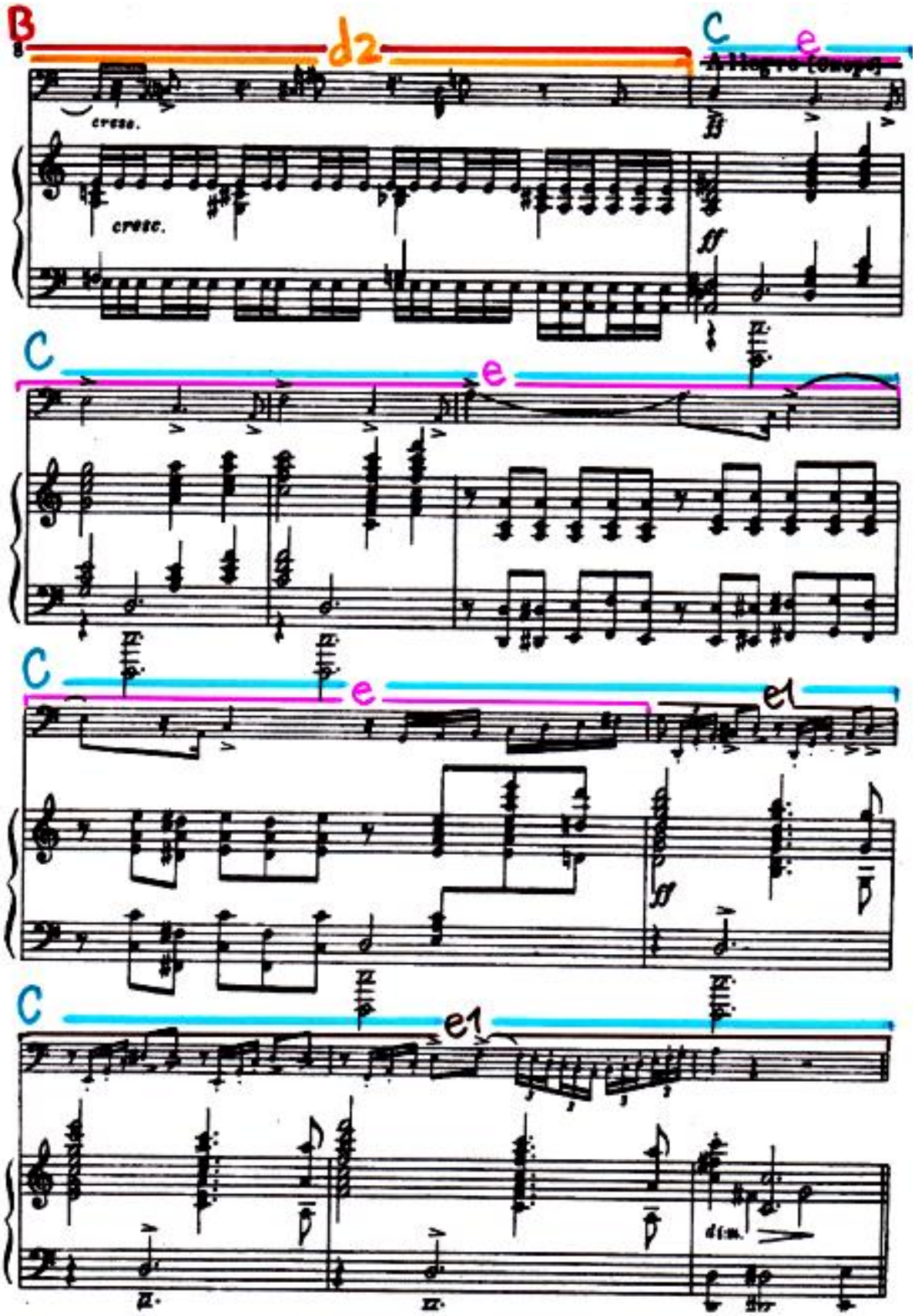

A
b
p
p
A
b
A
b


A
b
C
4
A
C
A
97
A
97


A
a1
rit.
B
Andante cantabile (Неторопливо, певуче)
d
p
B
d
mf
B
d
B
d1


B
d1
p
cresc.
f
dim...
rit.
dim.

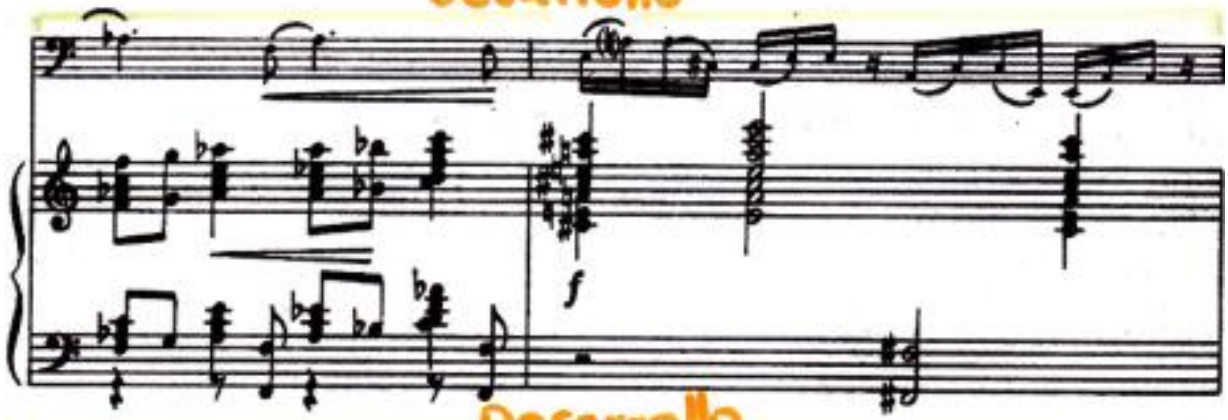

B
molto lento (медленное)
d1
p
B
d2
B
a tempo
d2
B
d2


B
d2
C
e
Allegro (Omopo)
cresc.
cresc.
ff
ff
C
e
C
e
e1
ff
C
e1
dim.

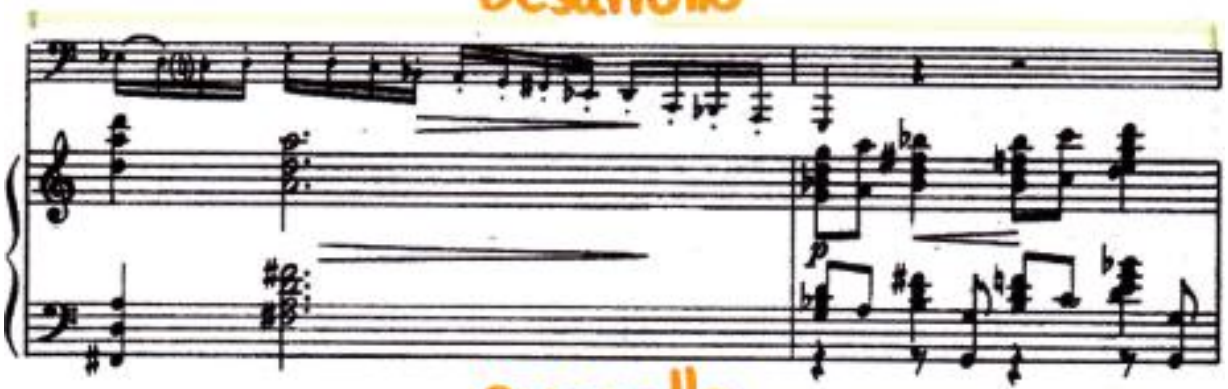
Desarrollo

Tempo I [Tema 1]

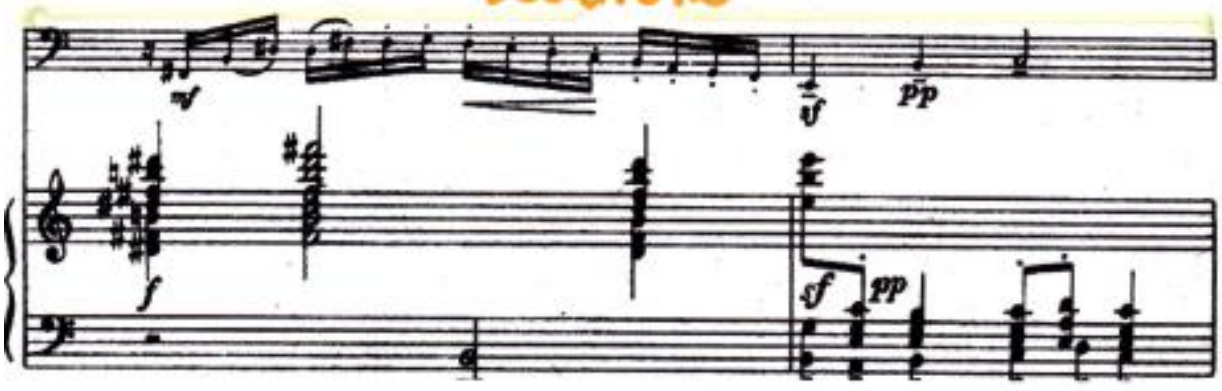
Desarrollo



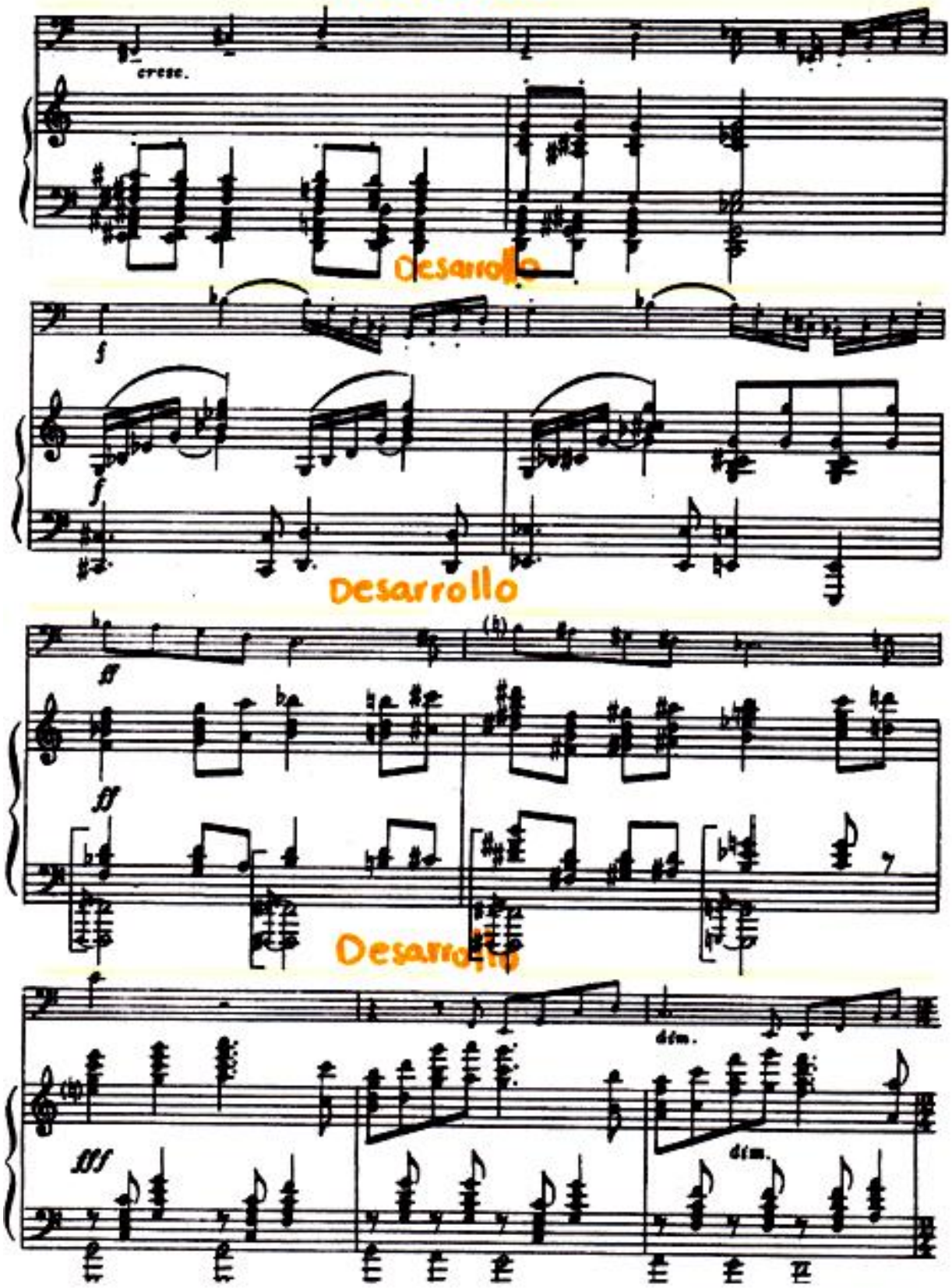
Desarrollo



Desarrollo



Desarrollo


cresc.
Desarrollo
f
Desarrollo
ff
fff
Desarrollo
dim.
dim.
fff

Desarrollo

Desarrollo

Каденция

Cadencia

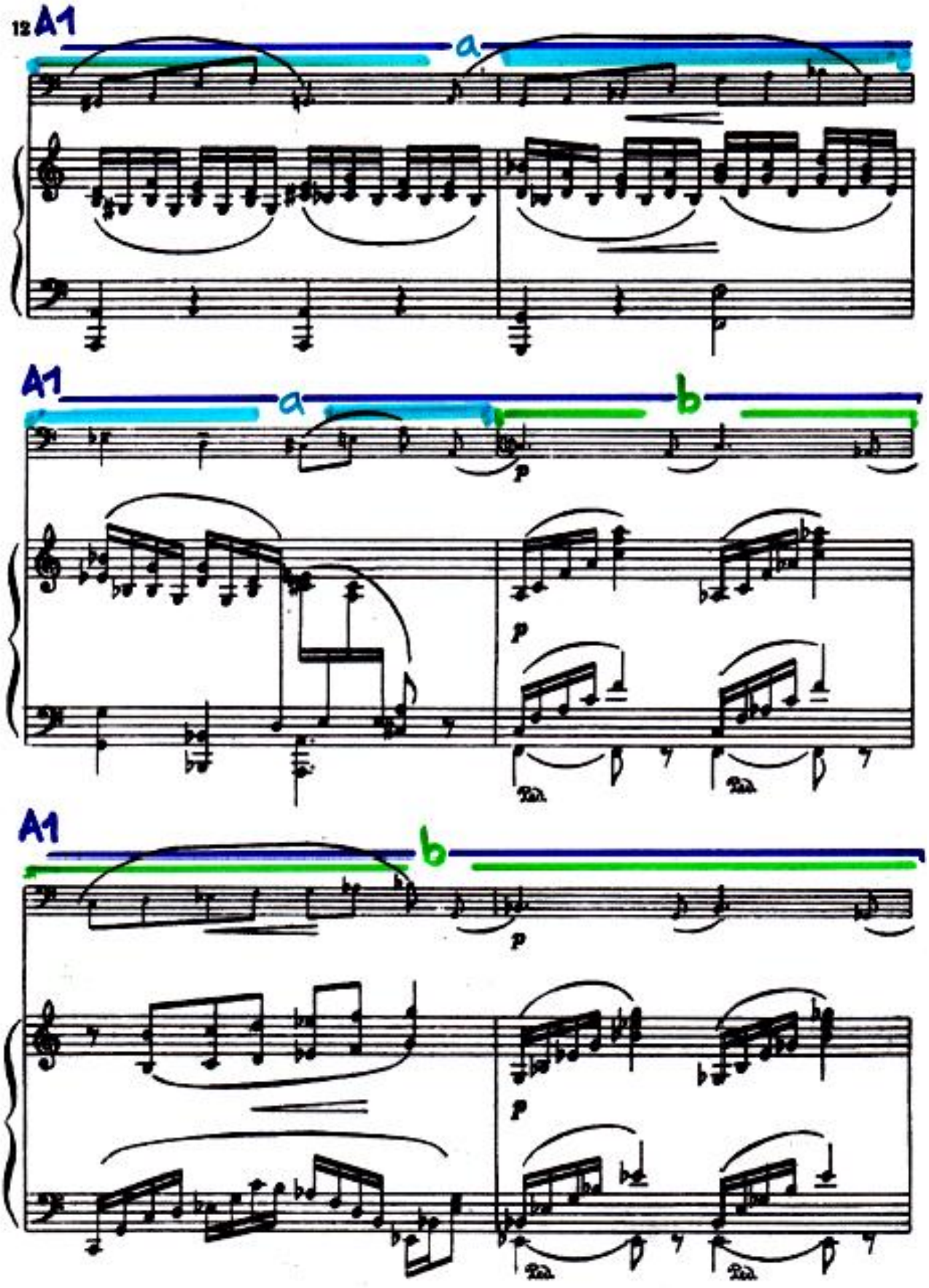
Presto [Очень быстро]

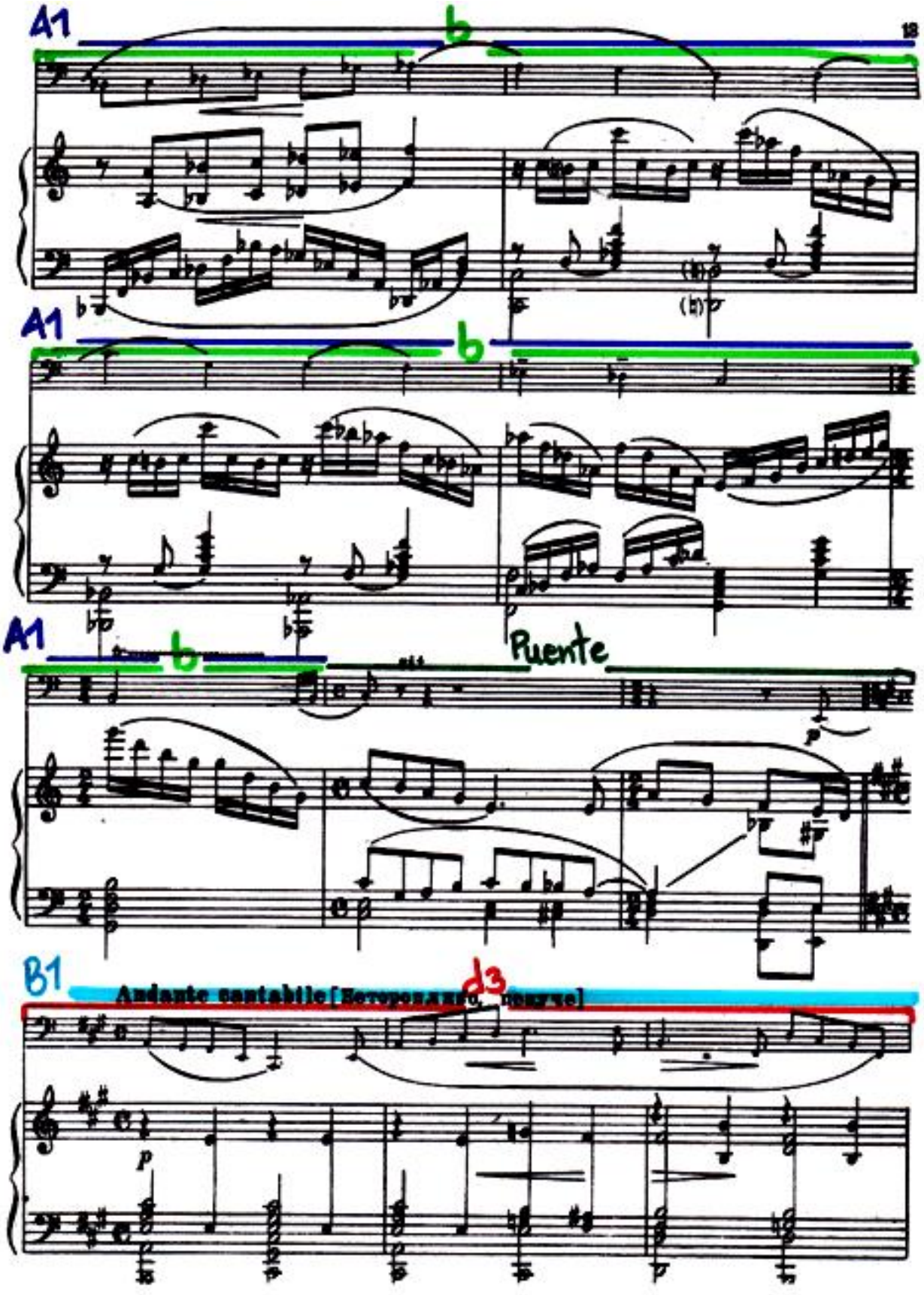
Intro

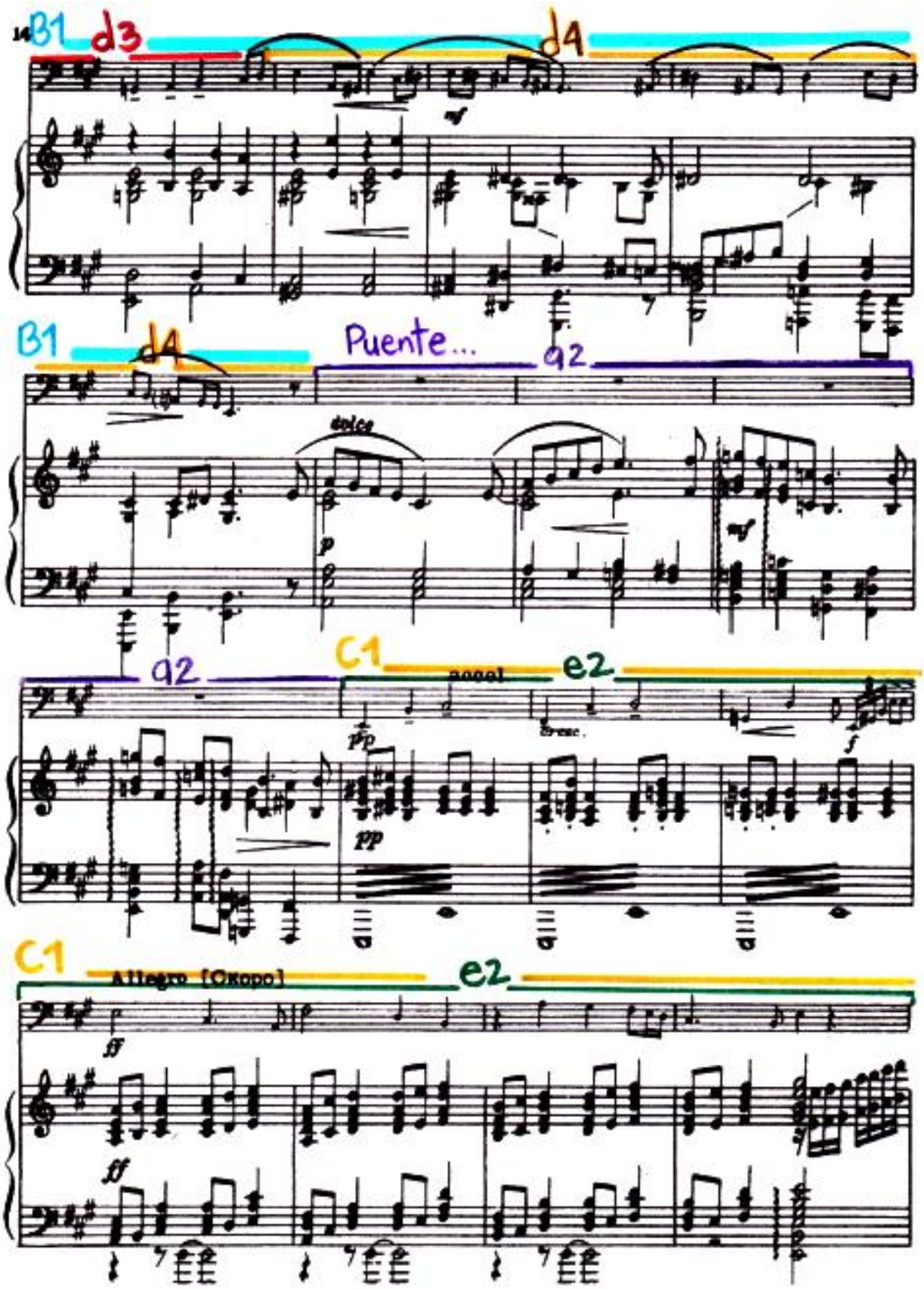
A1

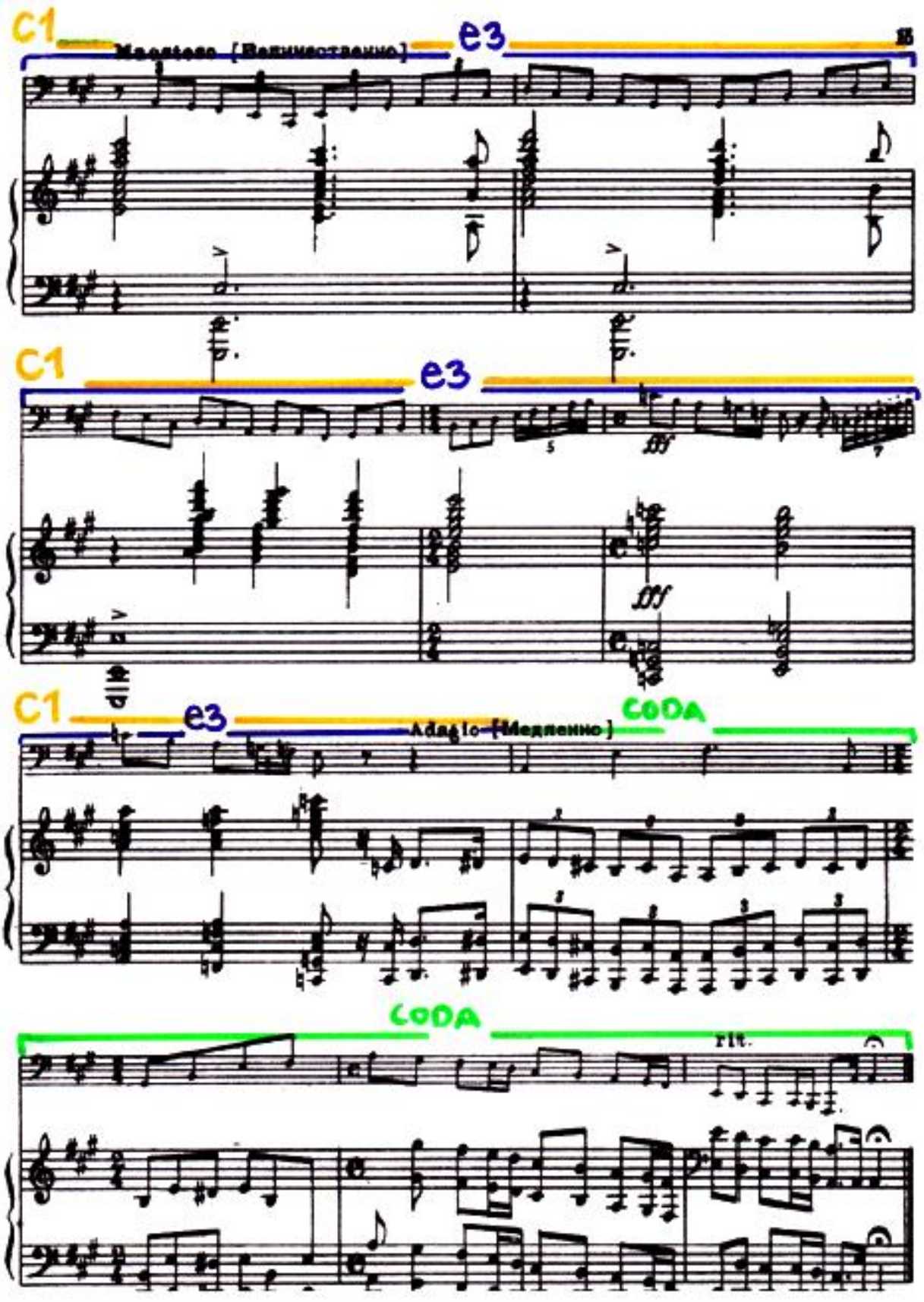
Tempo I [Темп I]

a


12
A1
a
A1
a
b
p
p
A1
b
p
p


A1
b
A1
b
A1
b
Puente
B1
d3
Andante cantabile [Неторопливо, певуче]


14
B1
d3
d4
mf
B1
d4
Puente...
a2
dolce
p
mf
a2
C1
accel
e2
pp
cresc.
f
pp
C1
Allegro [Скоро]
e2
ff
ff

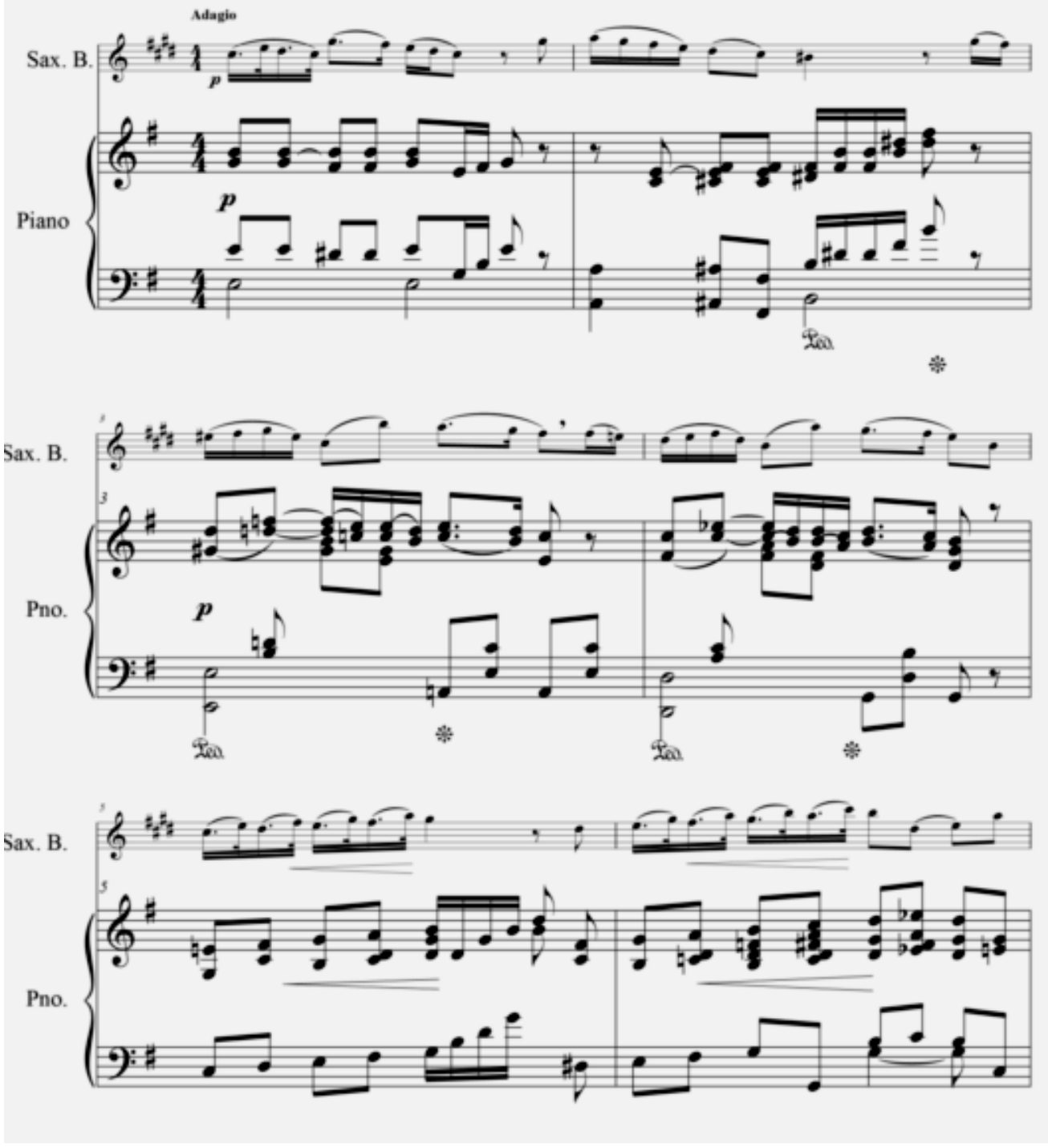

C1
Maestoso (Величественно)
e3
C1
e3
C1
e3
Adagio (Медленно)
CODA
CODA
rit.

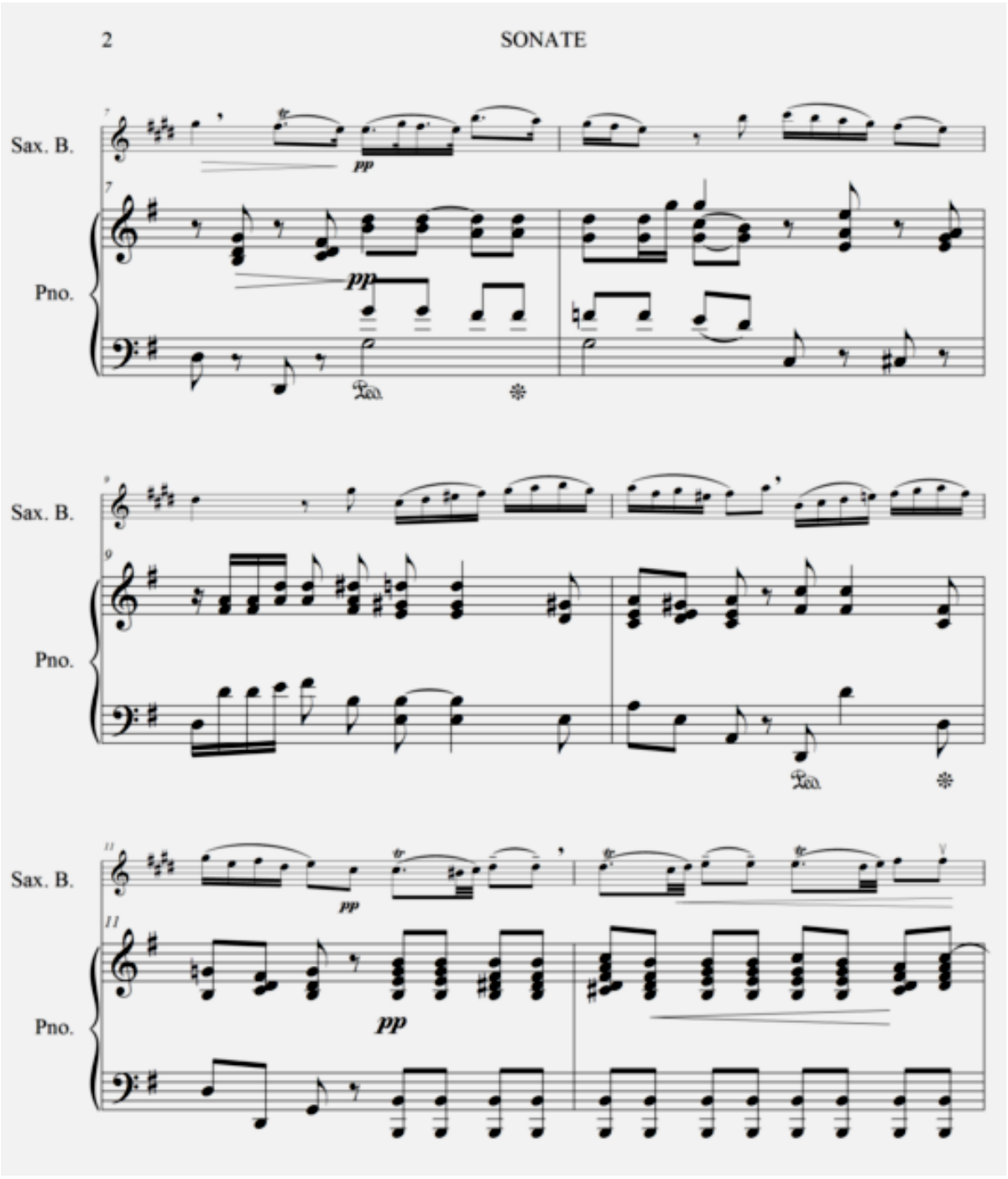
SONATA EN MI MENOR

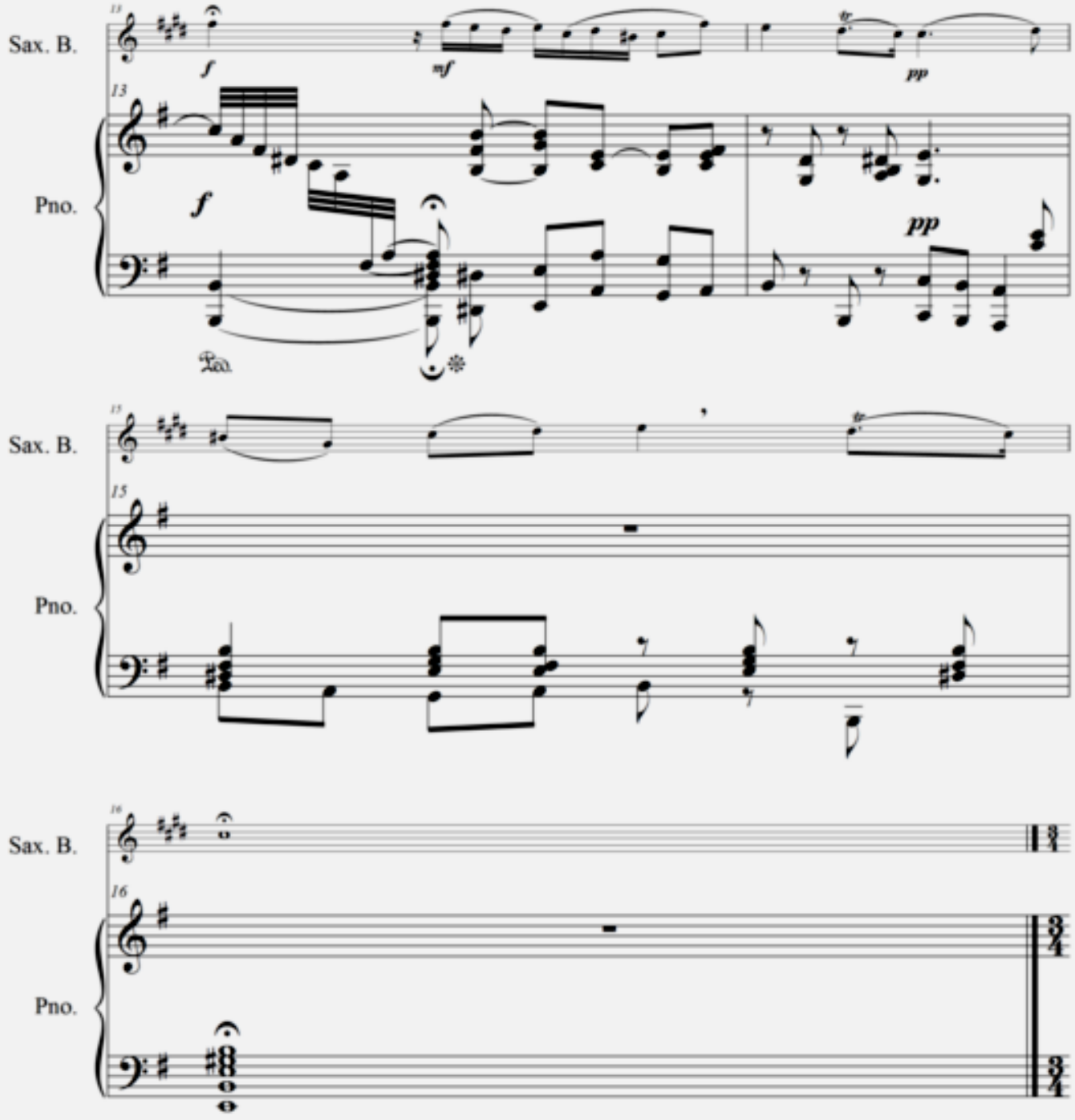
SAXOFON BARITONO Y PIANO

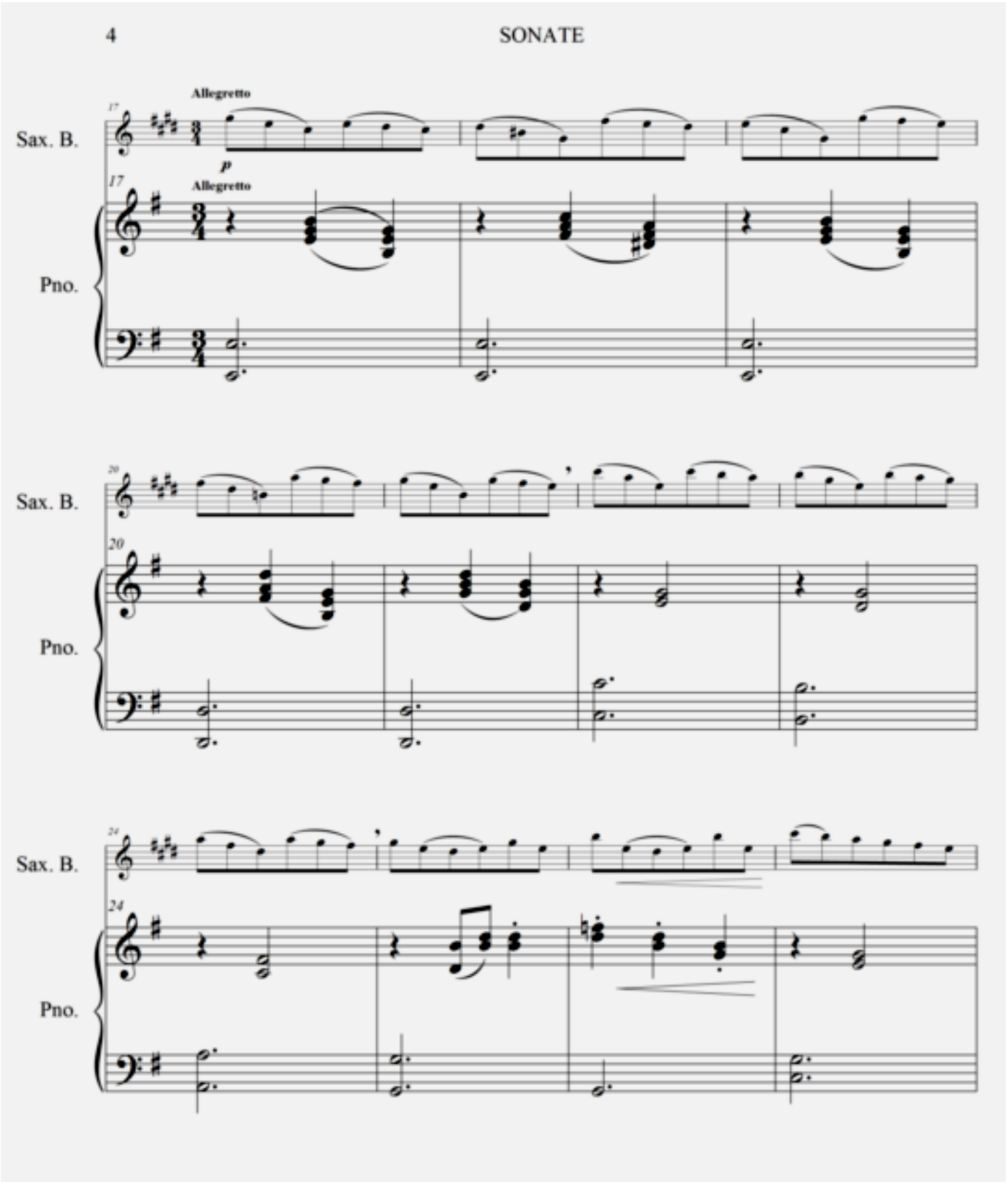
Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

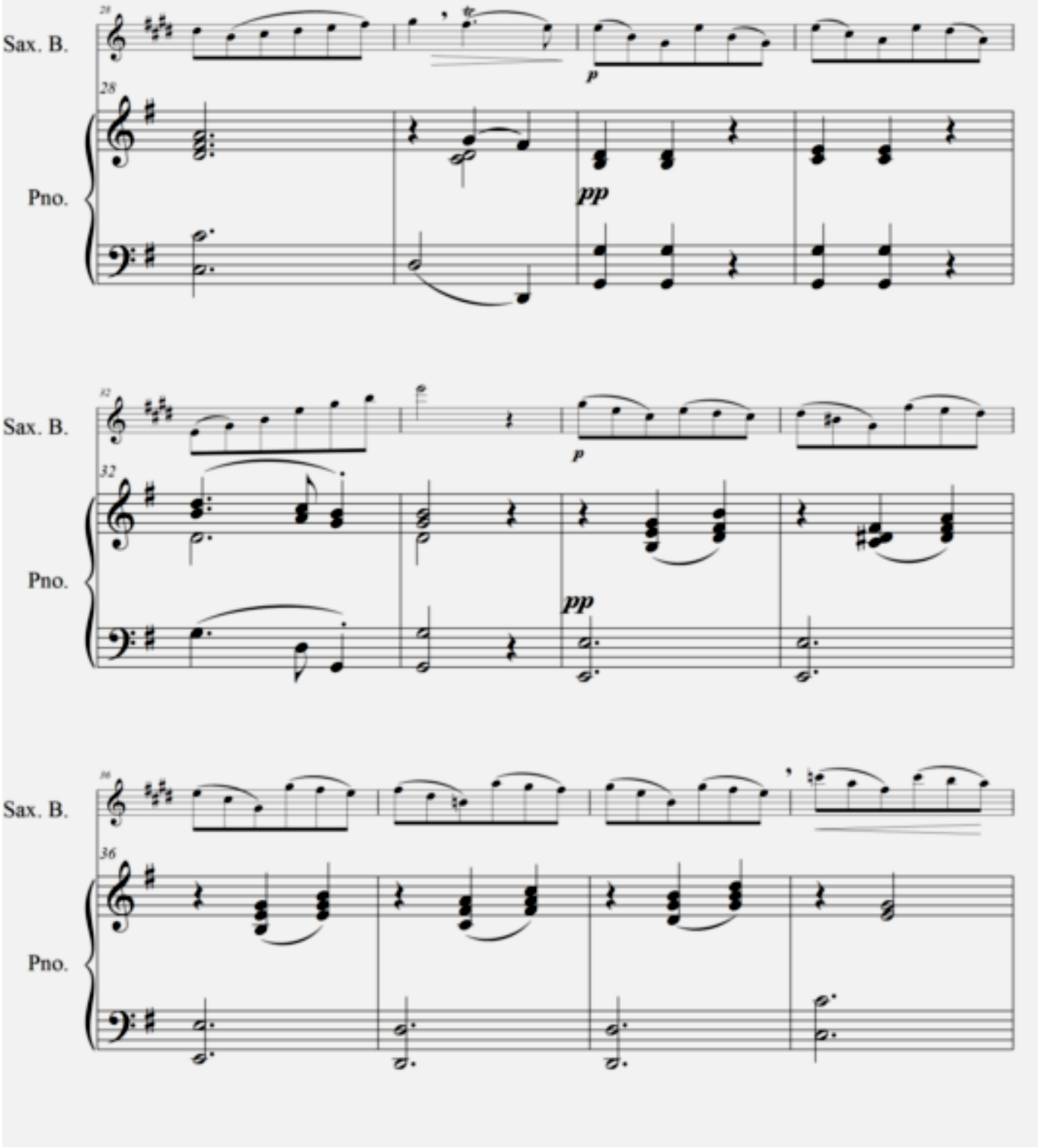
Benedetto Marcello
(1686-1739)

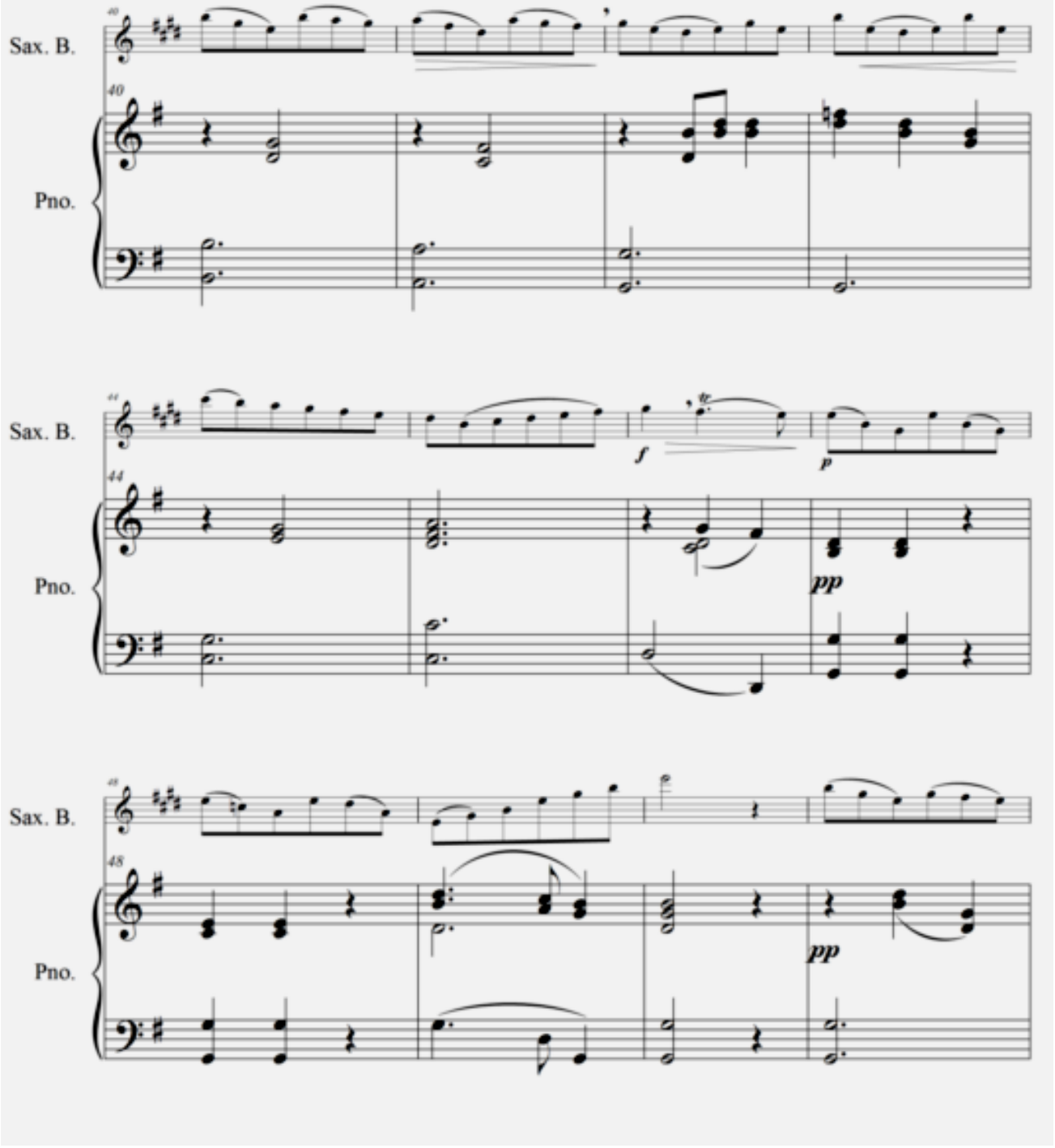


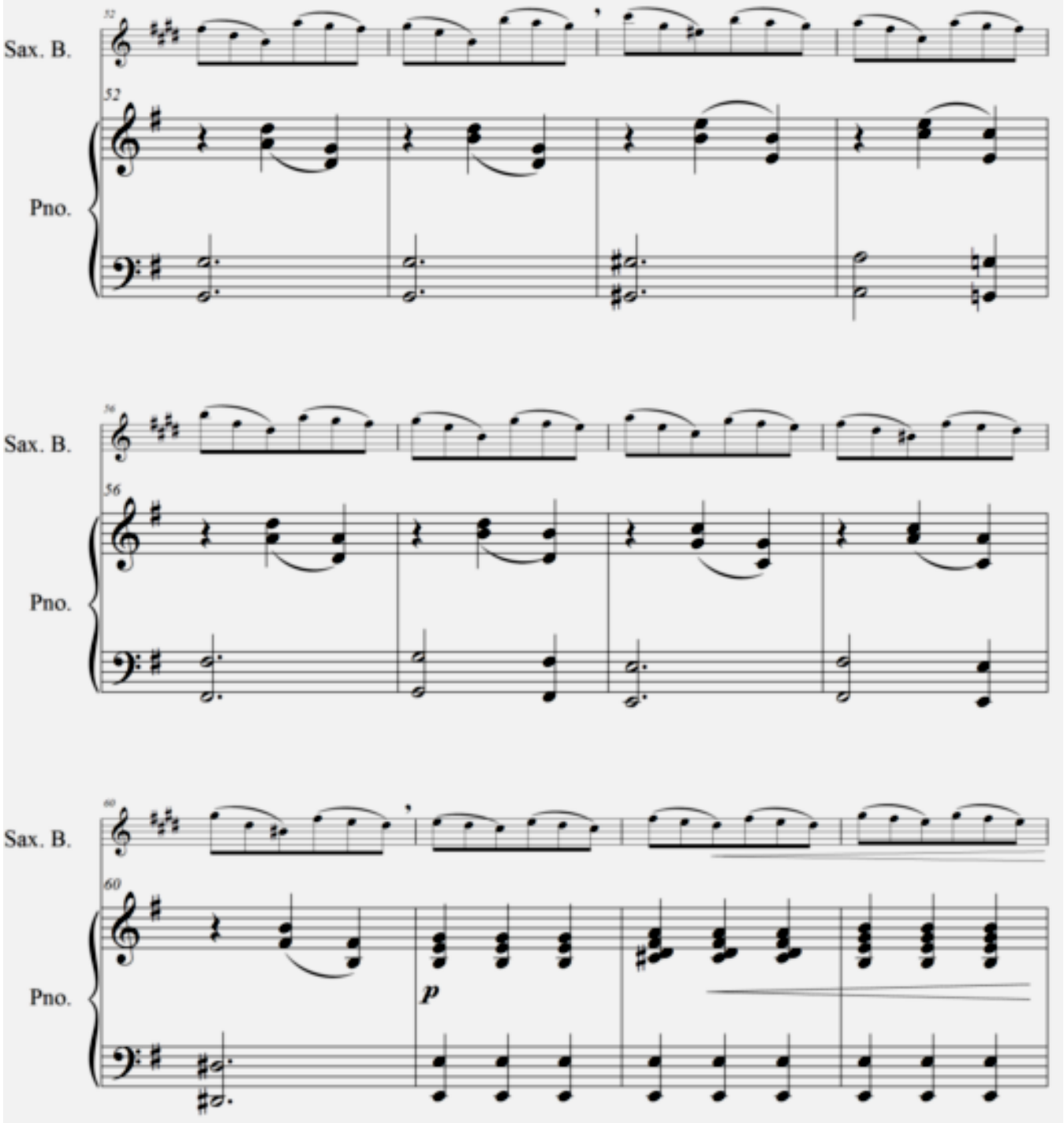

Sax. B.
Pno.
pp
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
pp

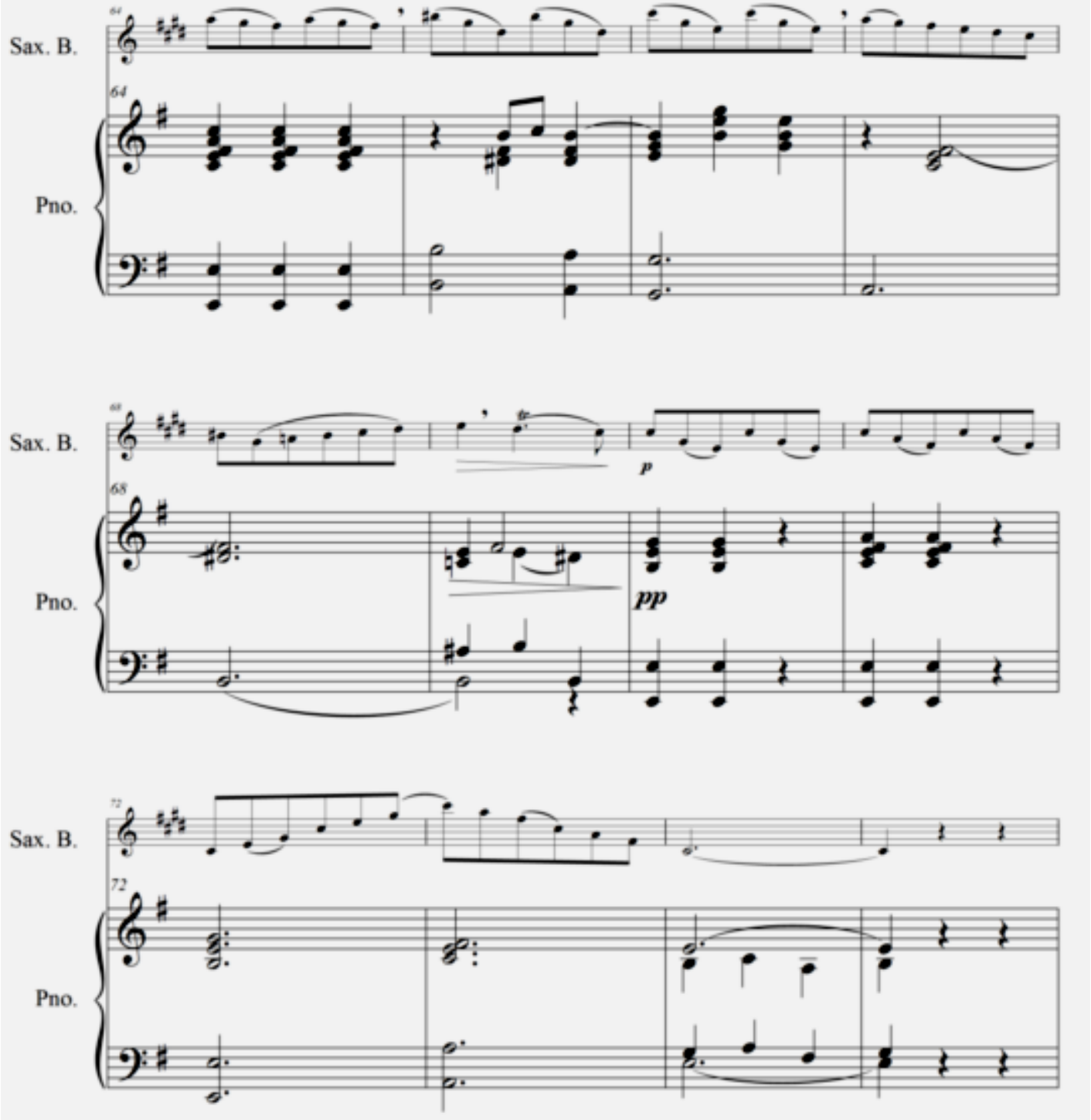

Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.

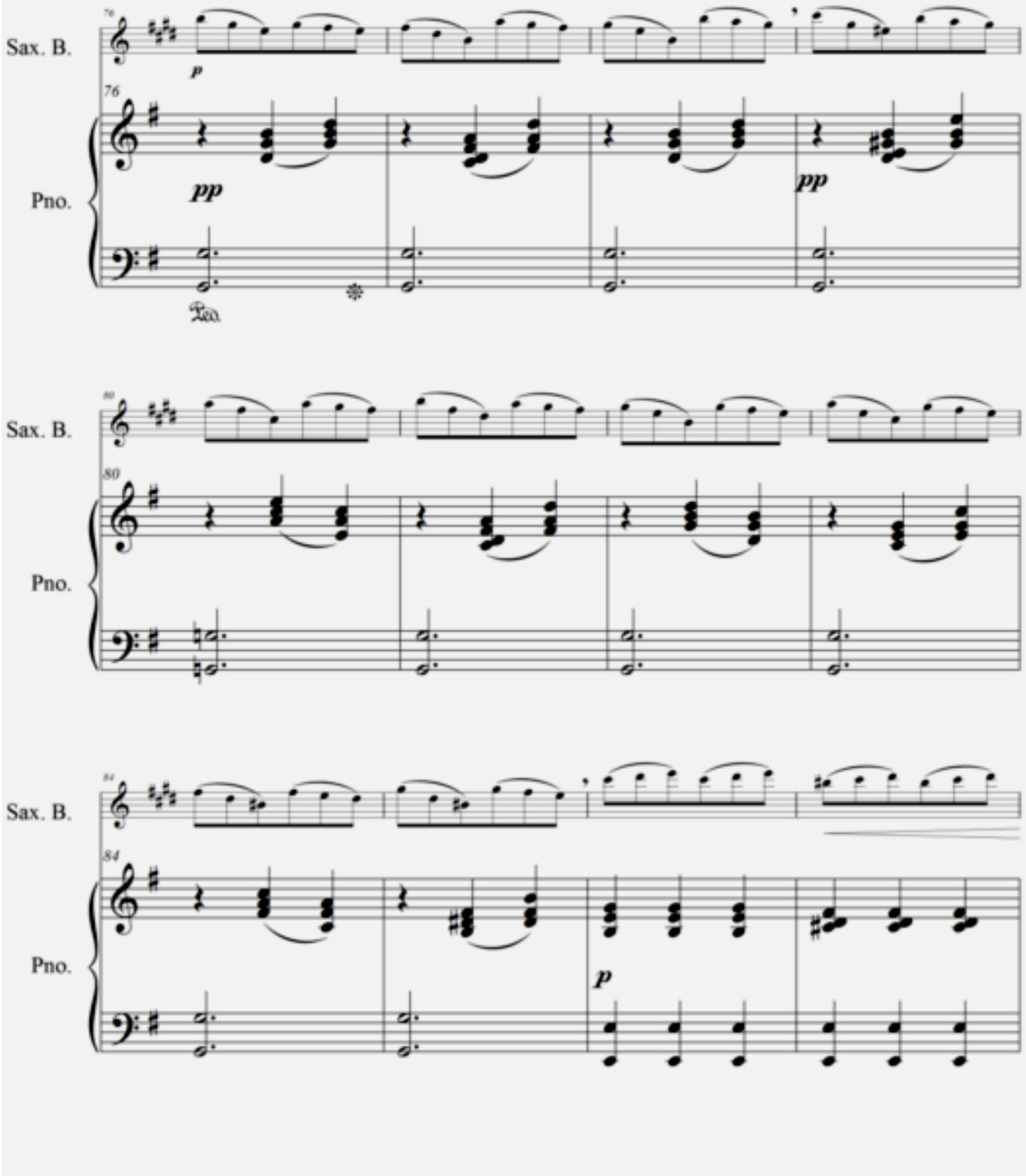

Allegretto
Sax. B.
Pno.
Allegretto
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.

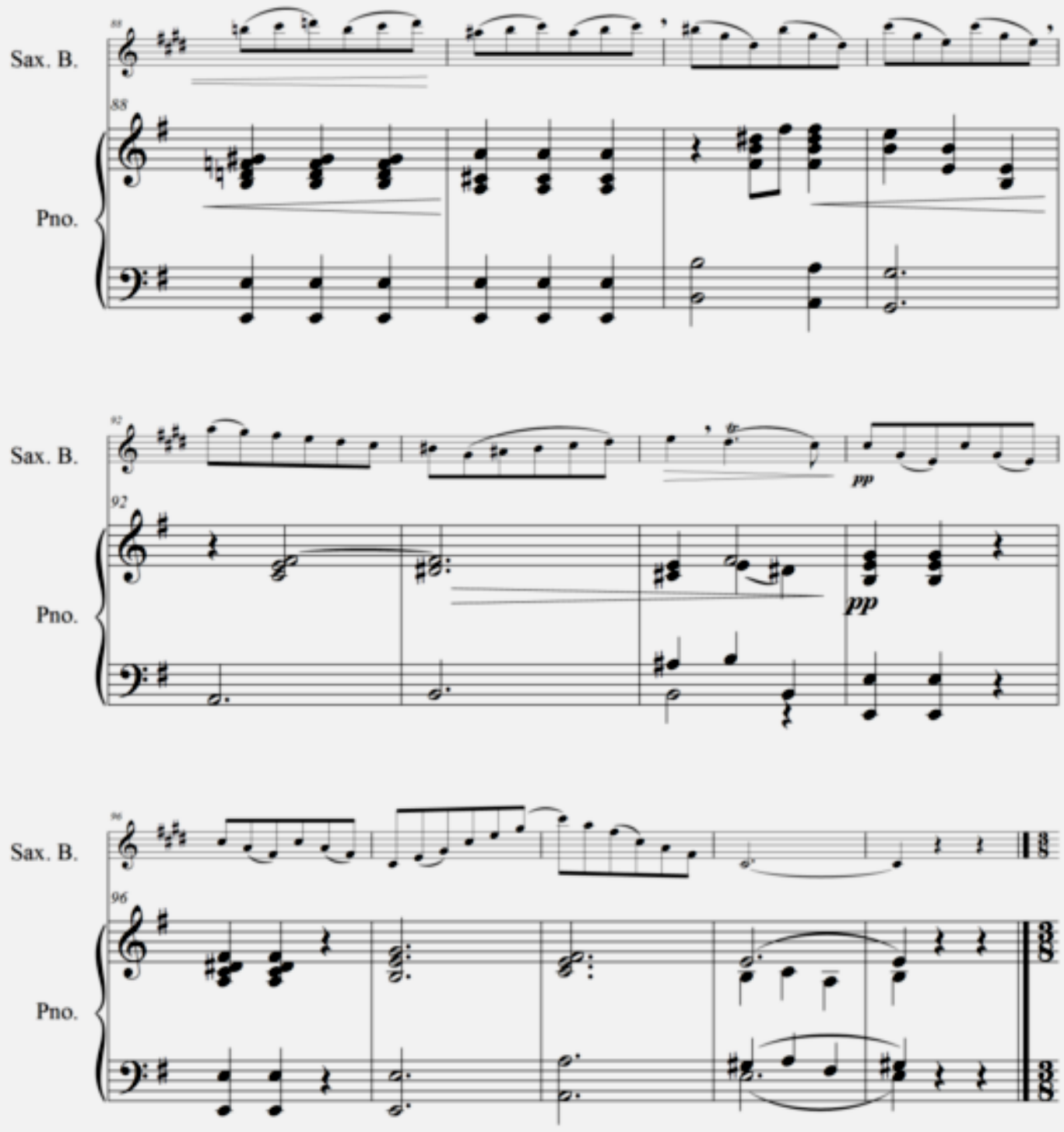

Sax. B.
28
p
Pno.
28
pp
Sax. B.
32
p
Pno.
32
pp
Sax. B.
36
Pno.
36

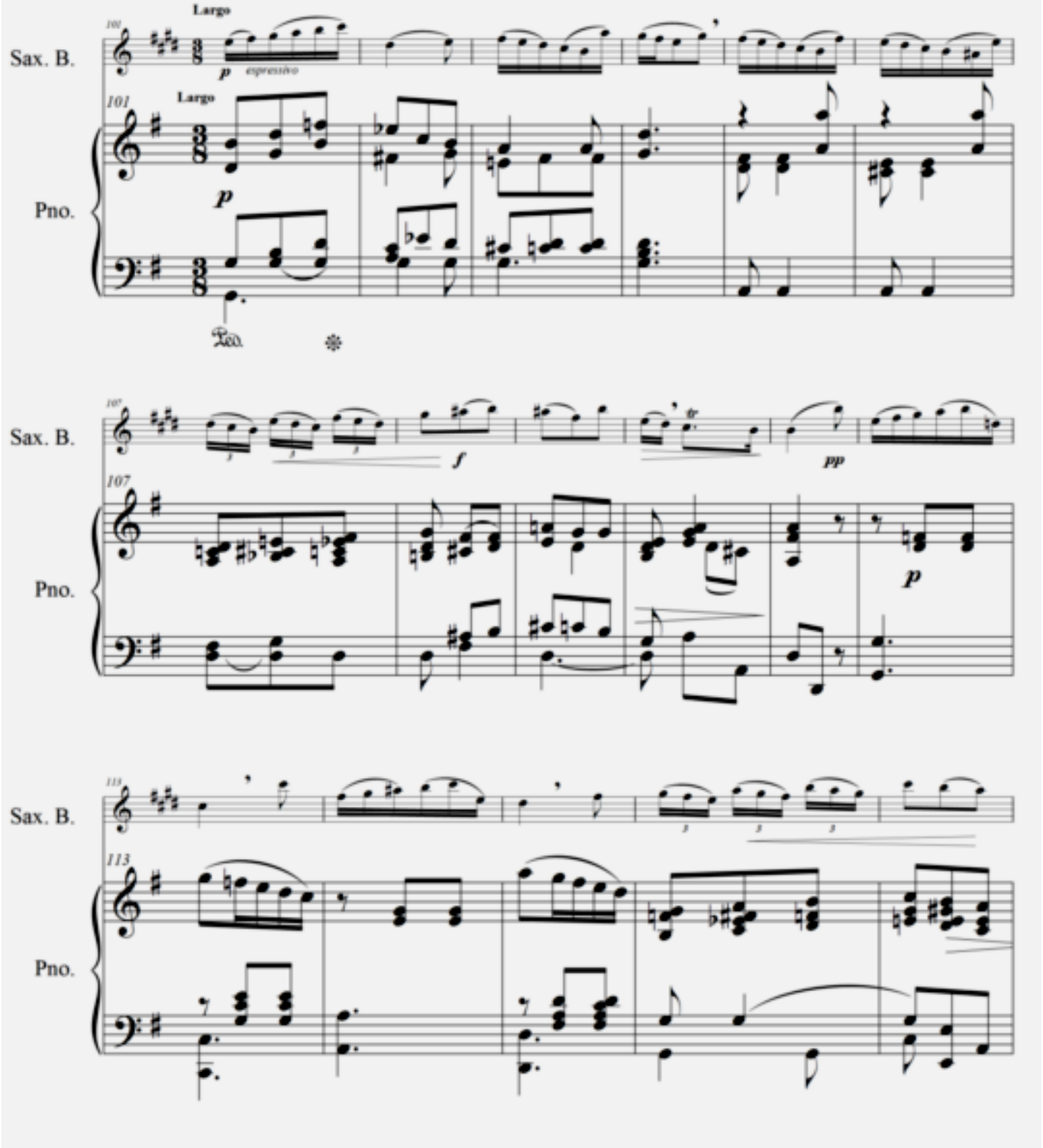

Sax. B.
Pno.
40
f
p
44
pp
48
pp

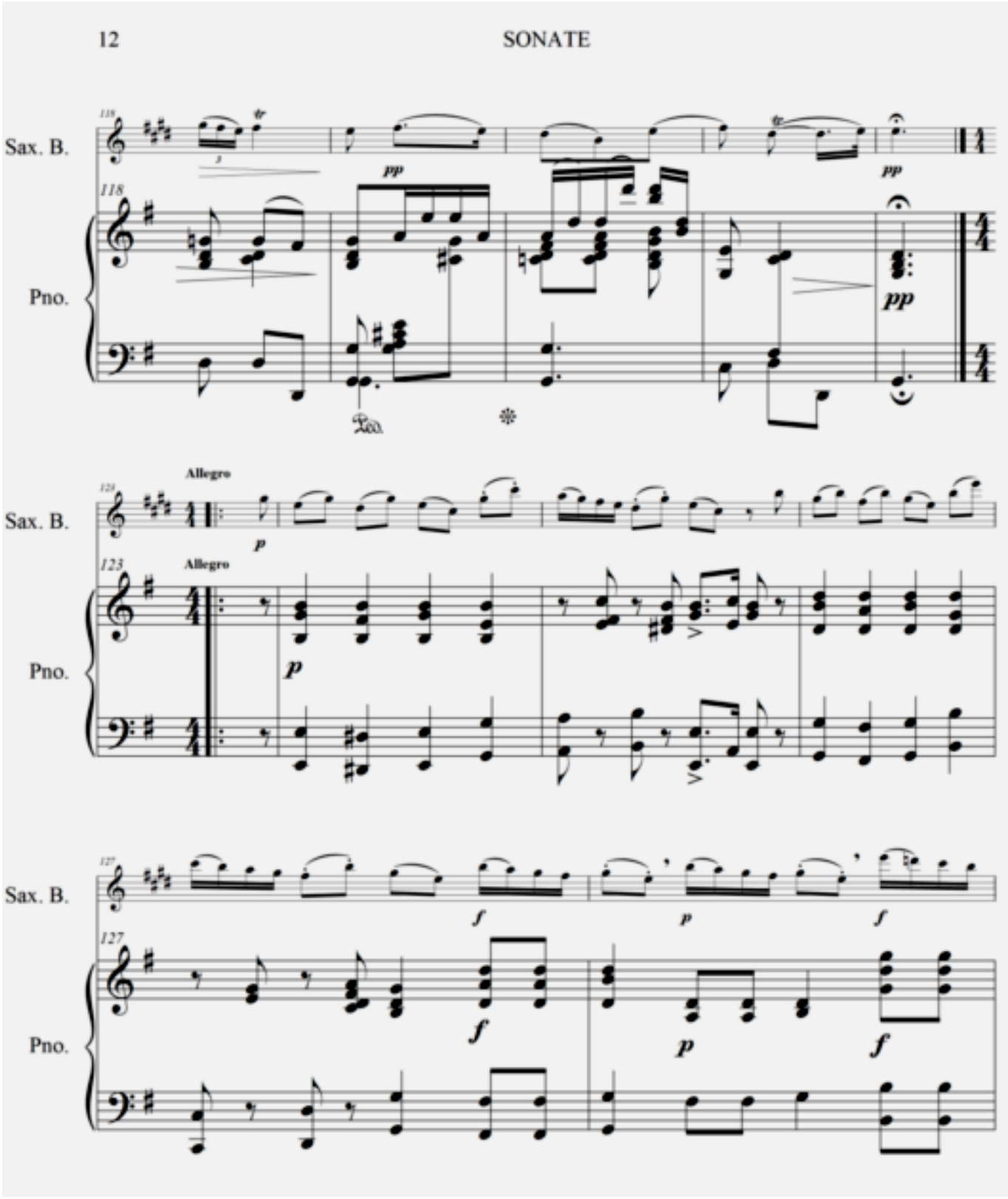

Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
p

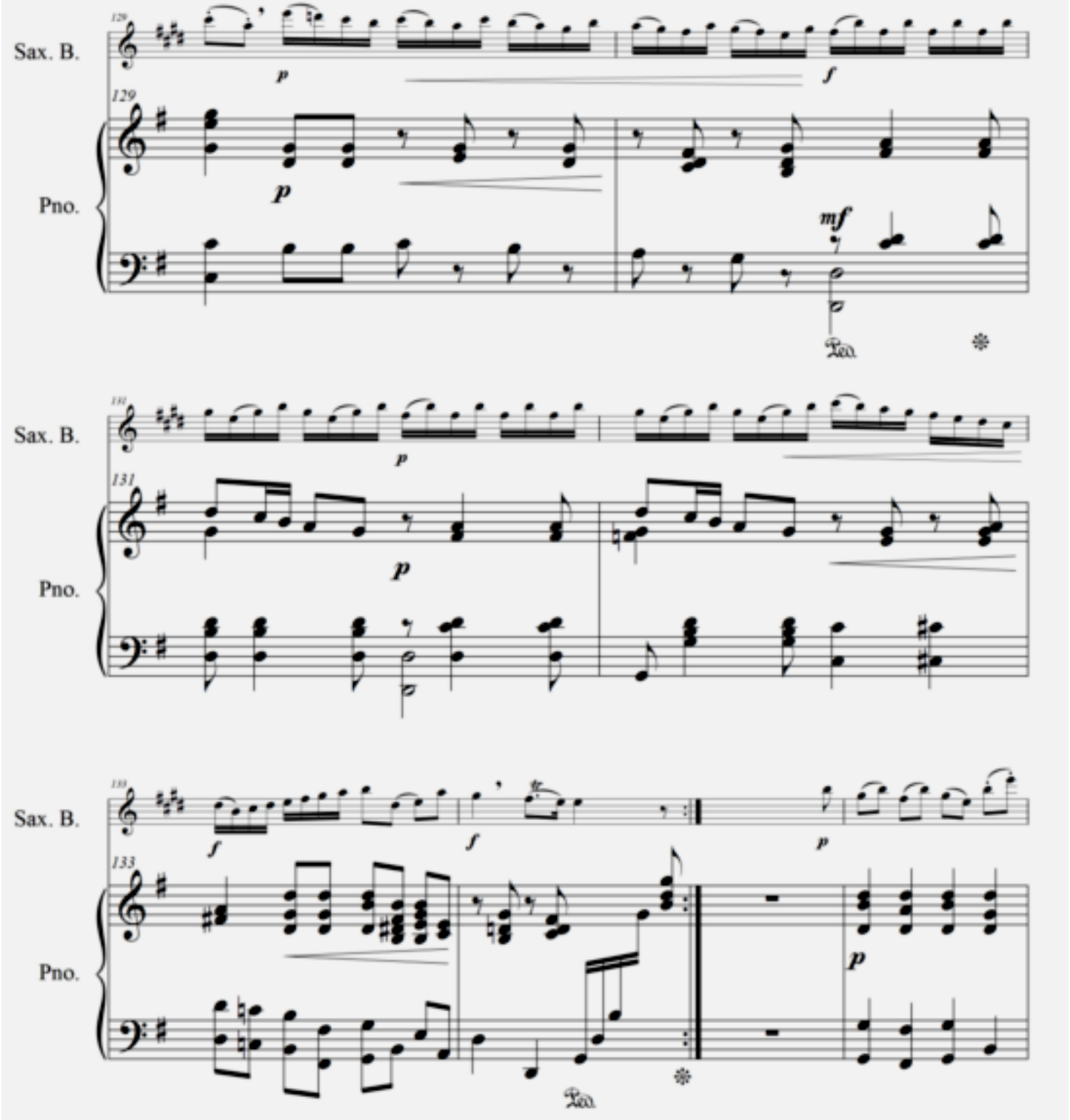

Sax. B.
64
Pno.
64
Sax. B.
68
p
Pno.
68
pp
Sax. B.
72
Pno.
72

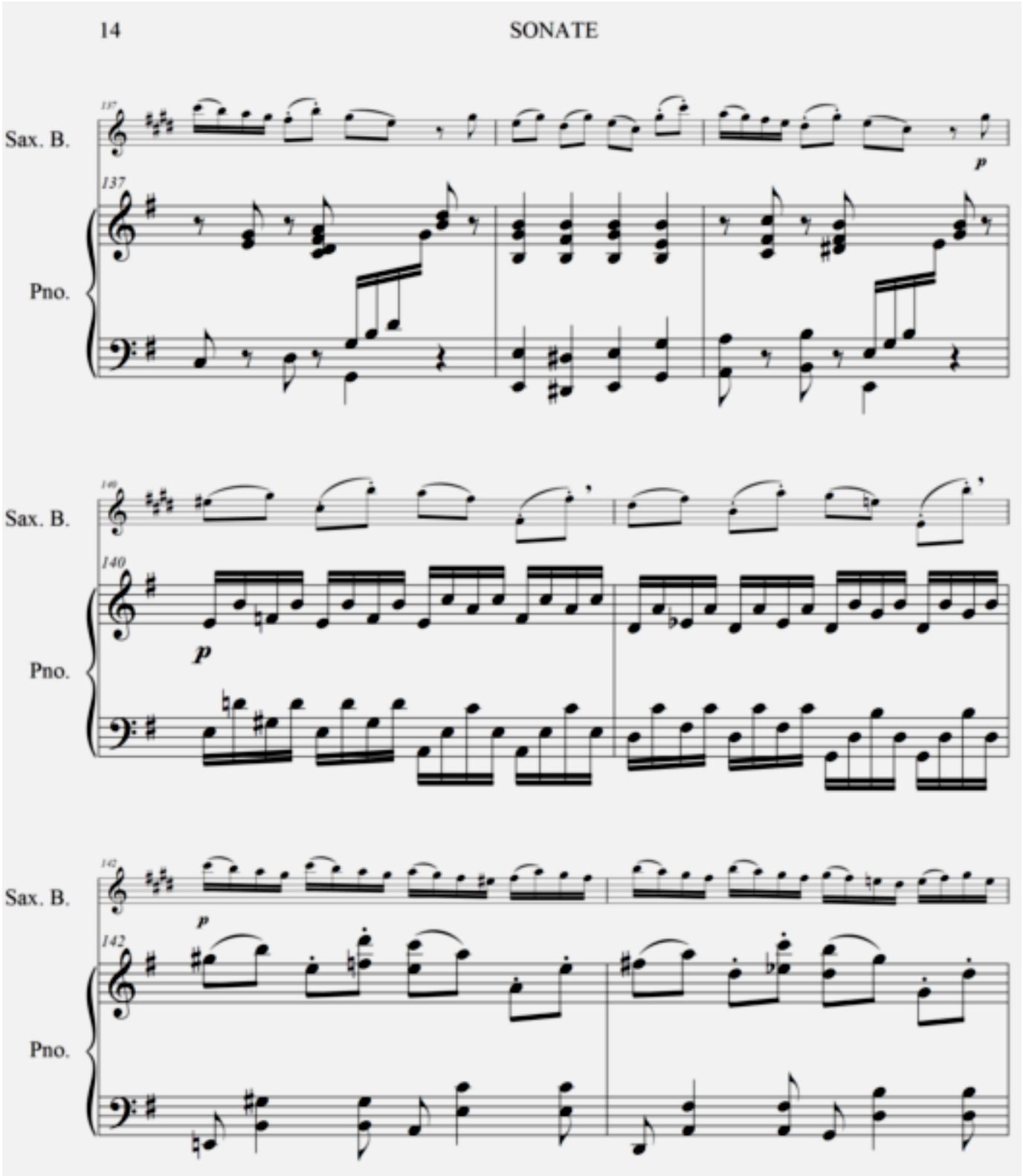

Sax. B.
Pno.
p
pp
pp
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
p

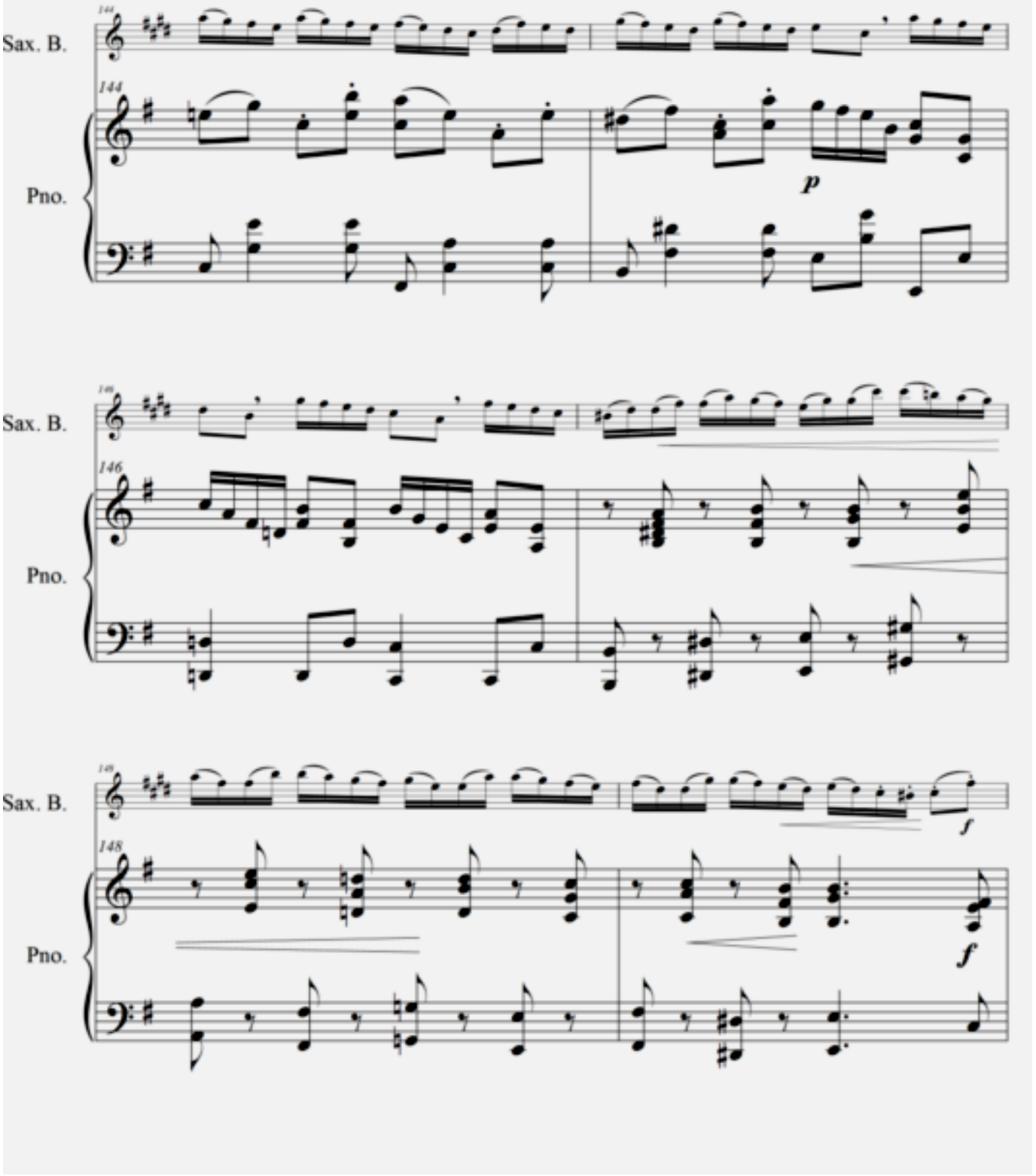

Sax. B.
Pno.
88
92
pp
96

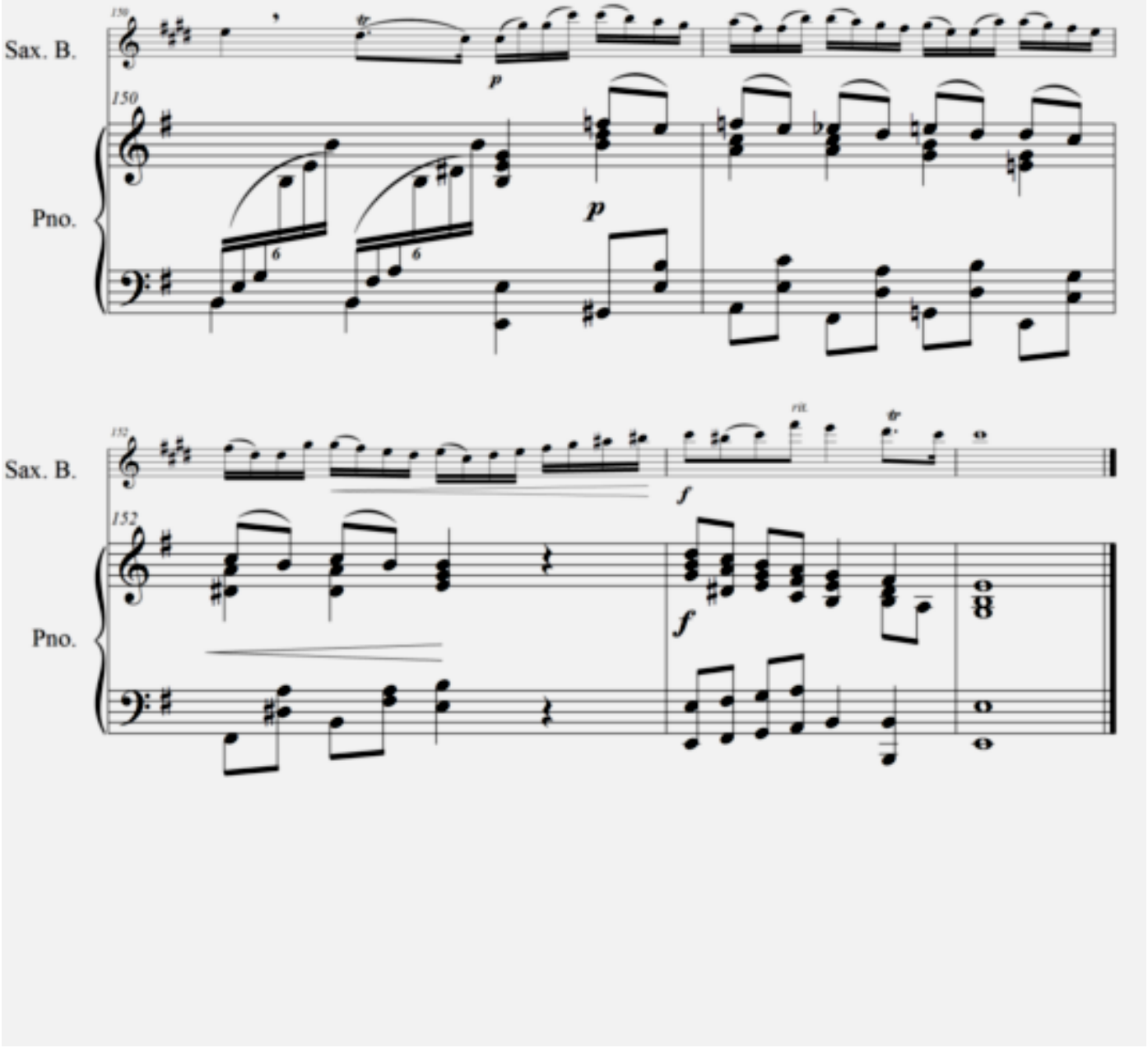

Largo
Sax. B.
101
p espressivo
Largo
101
Pno.
p
Ped.
Sax. B.
107
f
pp
107
Pno.
p
Sax. B.
113
113
Pno.


Sax. B.
Pno.
118
pp
pp
pp
Sax. B.
Pno.
121
123
Allegro
Allegro
p
p
Sax. B.
Pno.
127
f
p
f
f
p
f


Sax. B.
Pno.
129
131
133
p
f
mf
Ped.


Sax. B.
137
137
Pno.
p
Sax. B.
140
140
Pno.
p
Sax. B.
142
142
Pno.
p


Sax. B.
144
Pno.
144
p
Sax. B.
146
Pno.
146
Sax. B.
148
f
Pno.
148
f

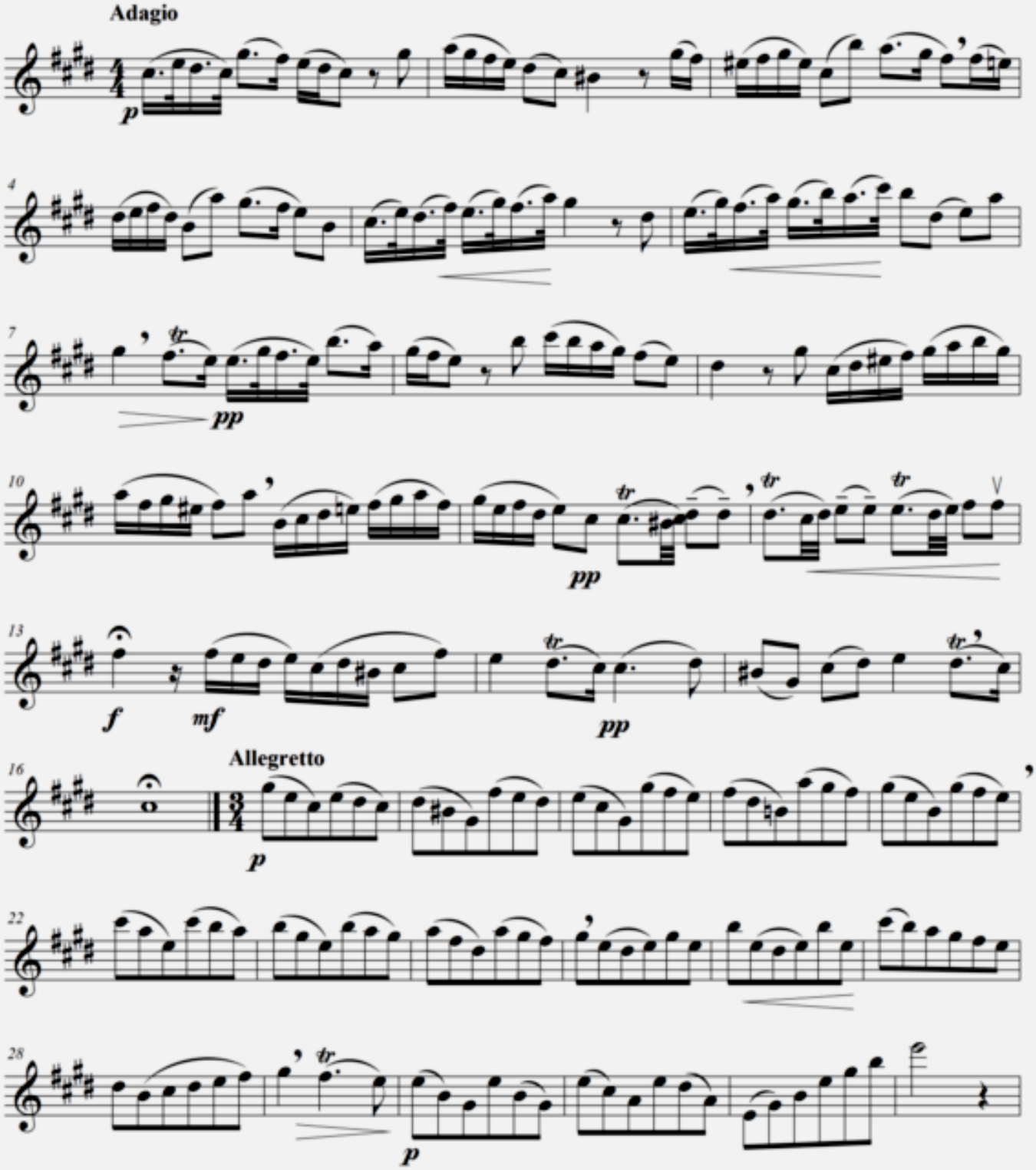

Sax. B.
150
Pno.
Sax. B.
152
Pno.

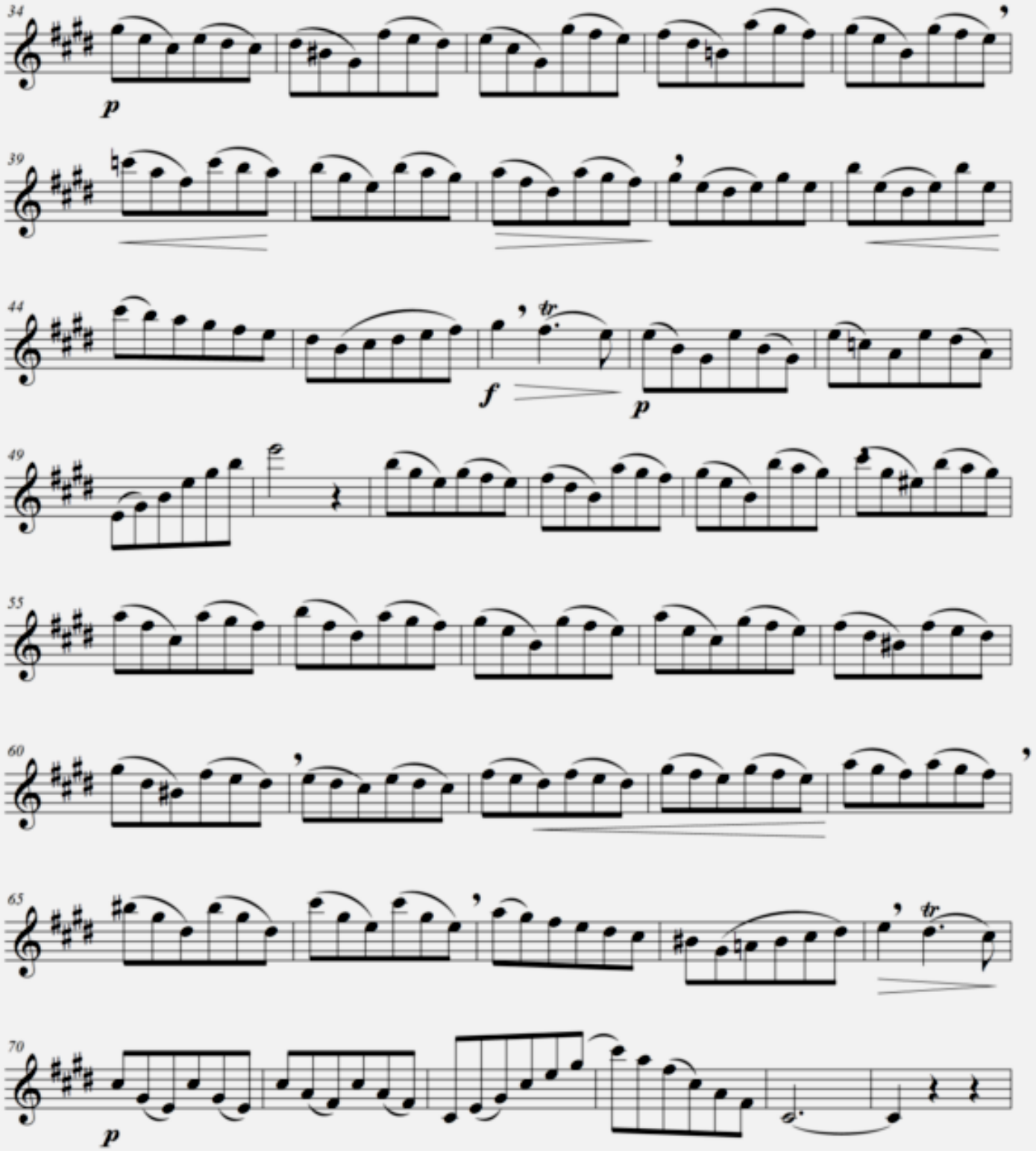
SONATA EN MI MENOR

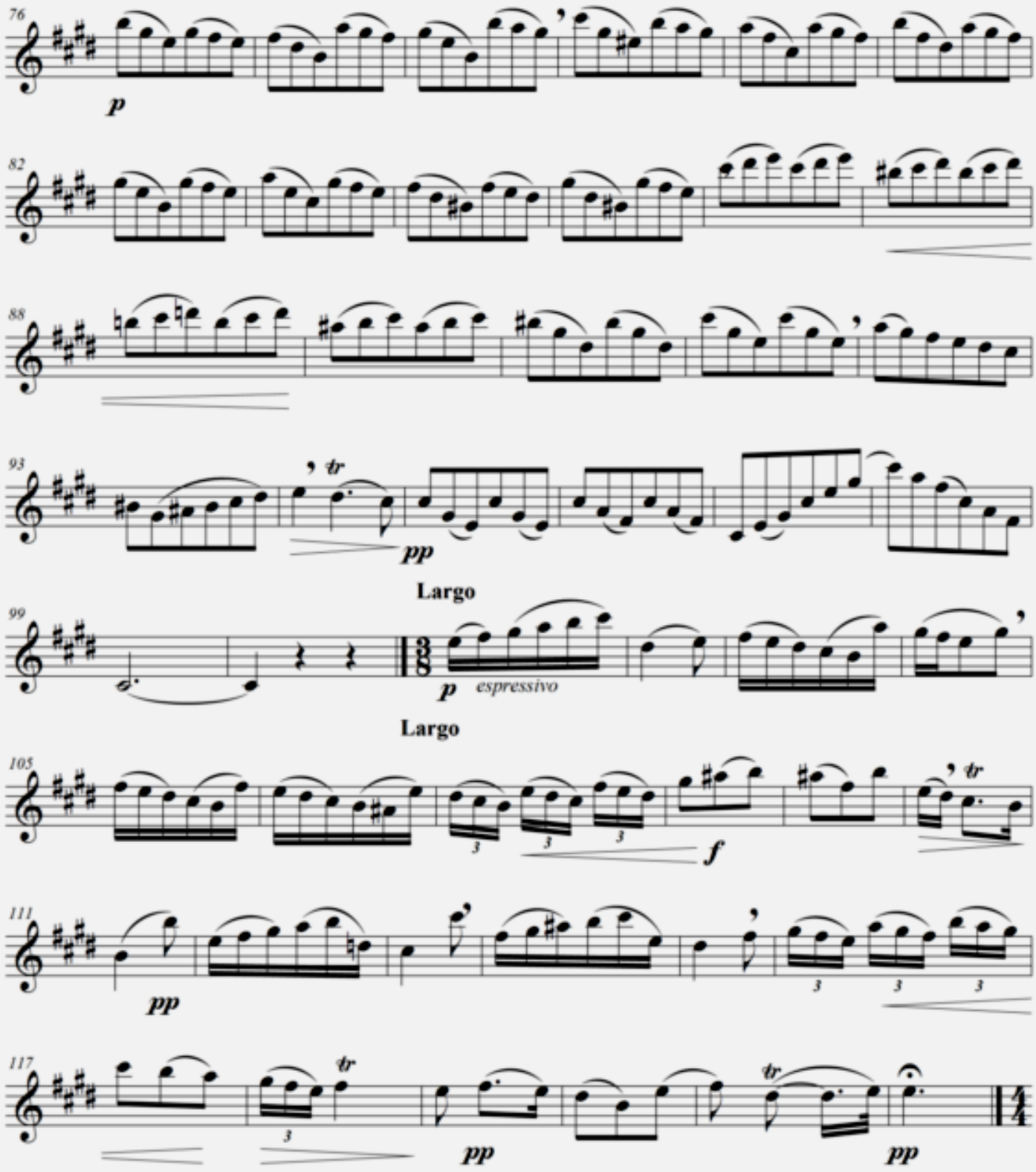
SAXOFON BARITONO Y PIANO

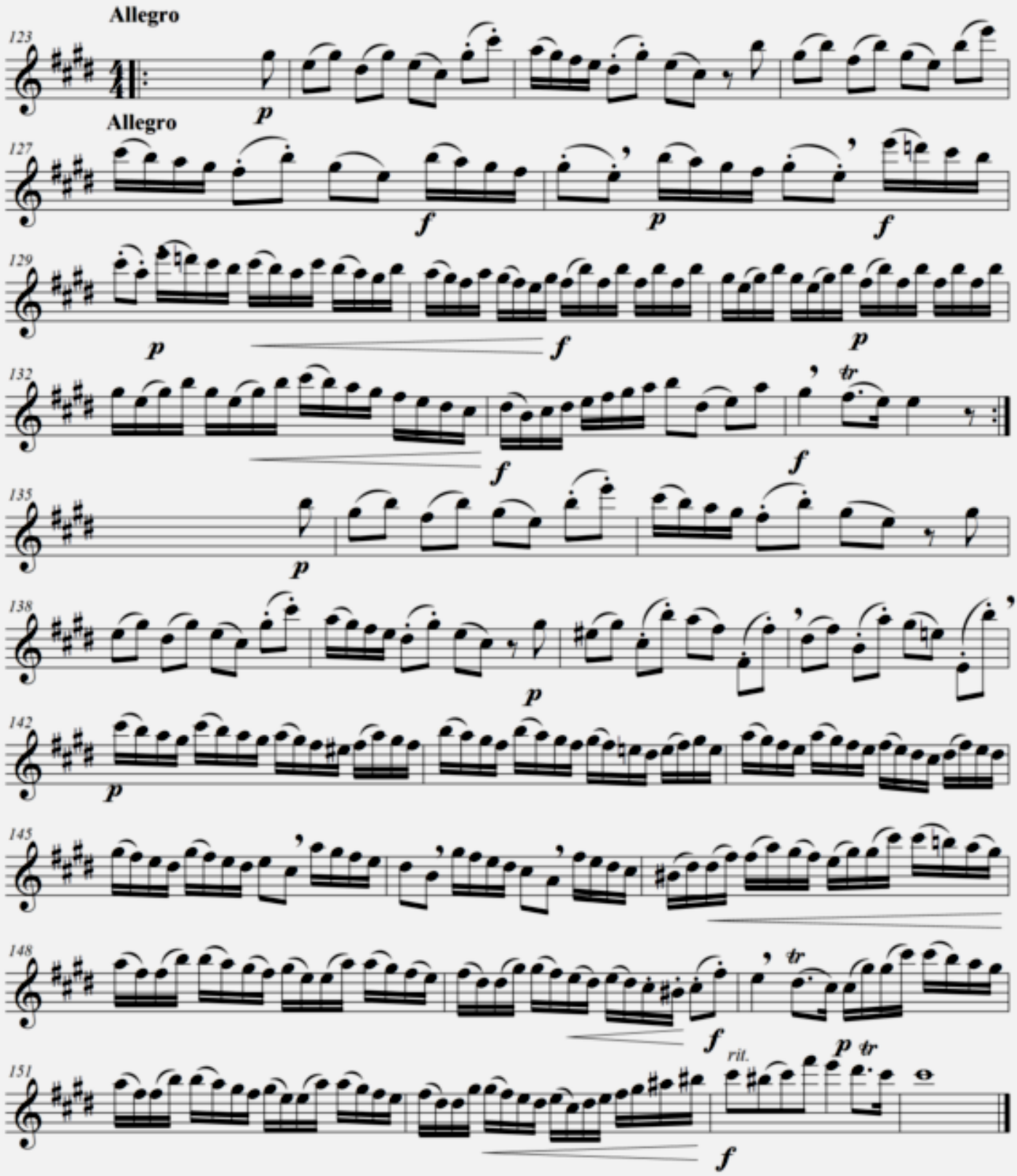
Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

Benedetto Marcello
(1686-1739)




34
p
39
44
tr
f
p
49
55
60
65
tr
70
p


76
p
82
88
93
tr
pp
Largo
99
p
espressivo
Largo
105
tr
f
111
pp
117
tr
pp
tr
pp

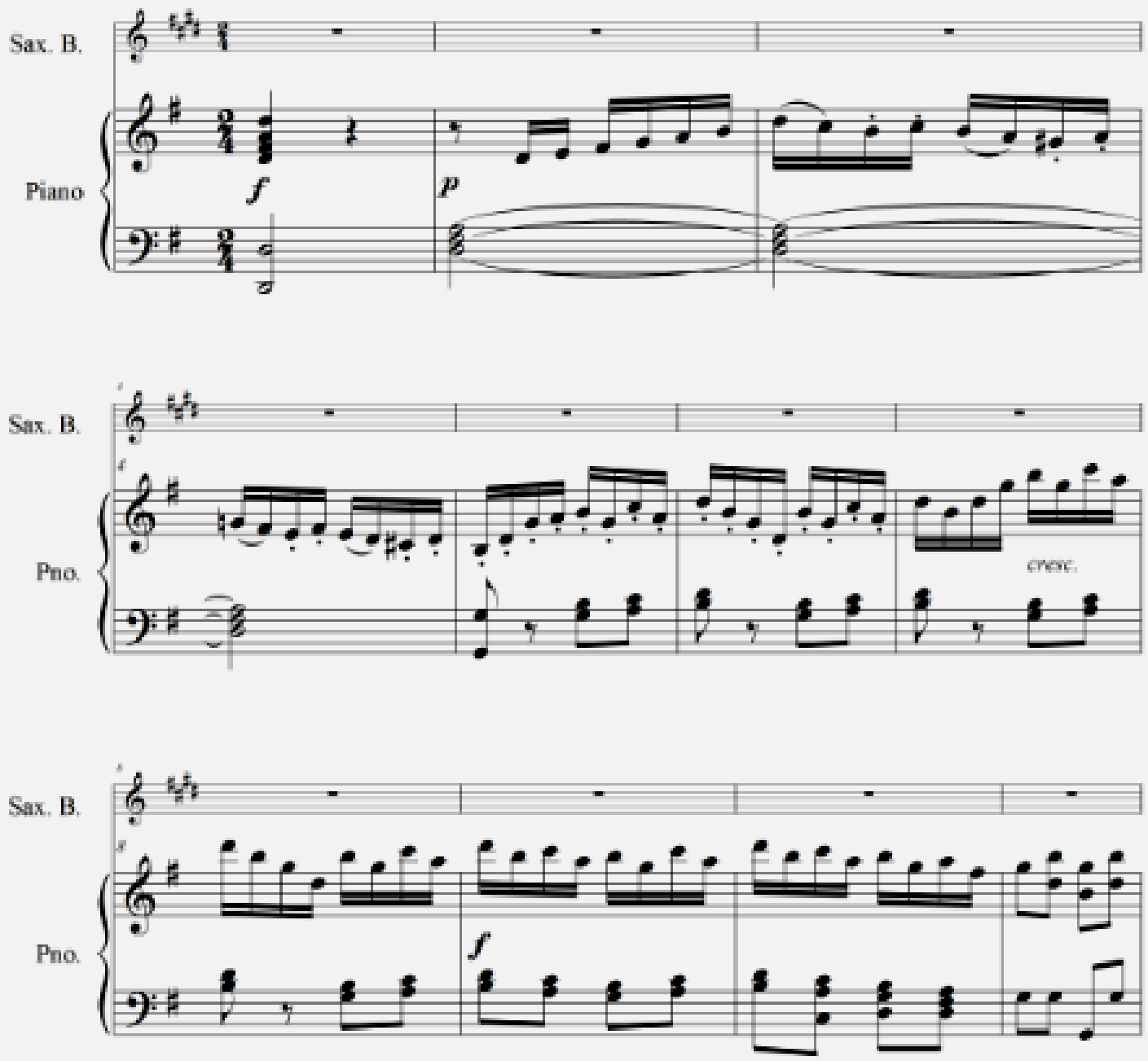

Allegro
123
p
Allegro
127
f
p
f
129
p
f
p
132
f
tr
f
135
p
138
p
142
p
145
148
f
tr
rit.
p
tr
151
f

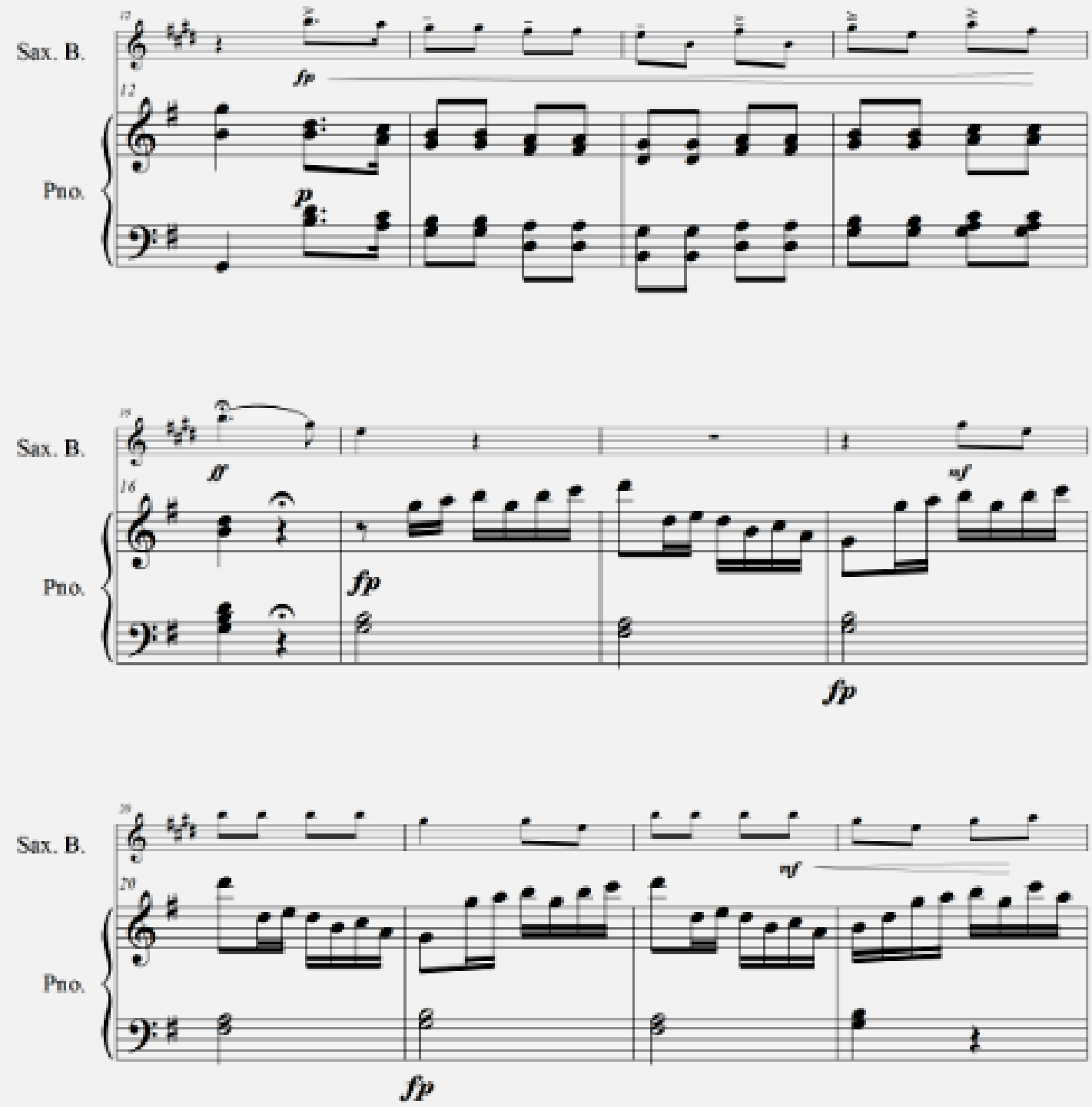
DONNE MIE, LA FATE A TANTI

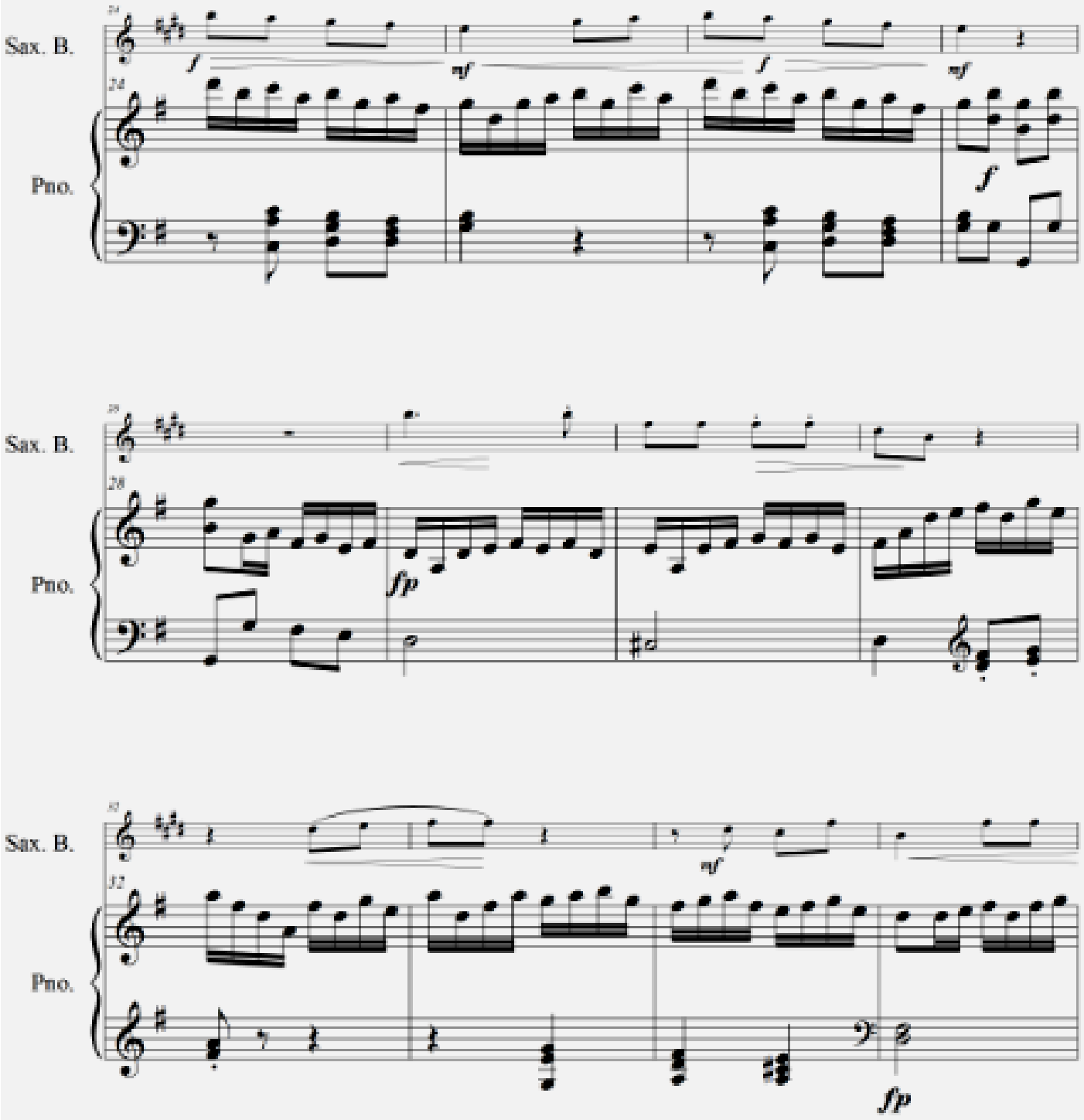
SAXOFON BARITONO Y PIANO

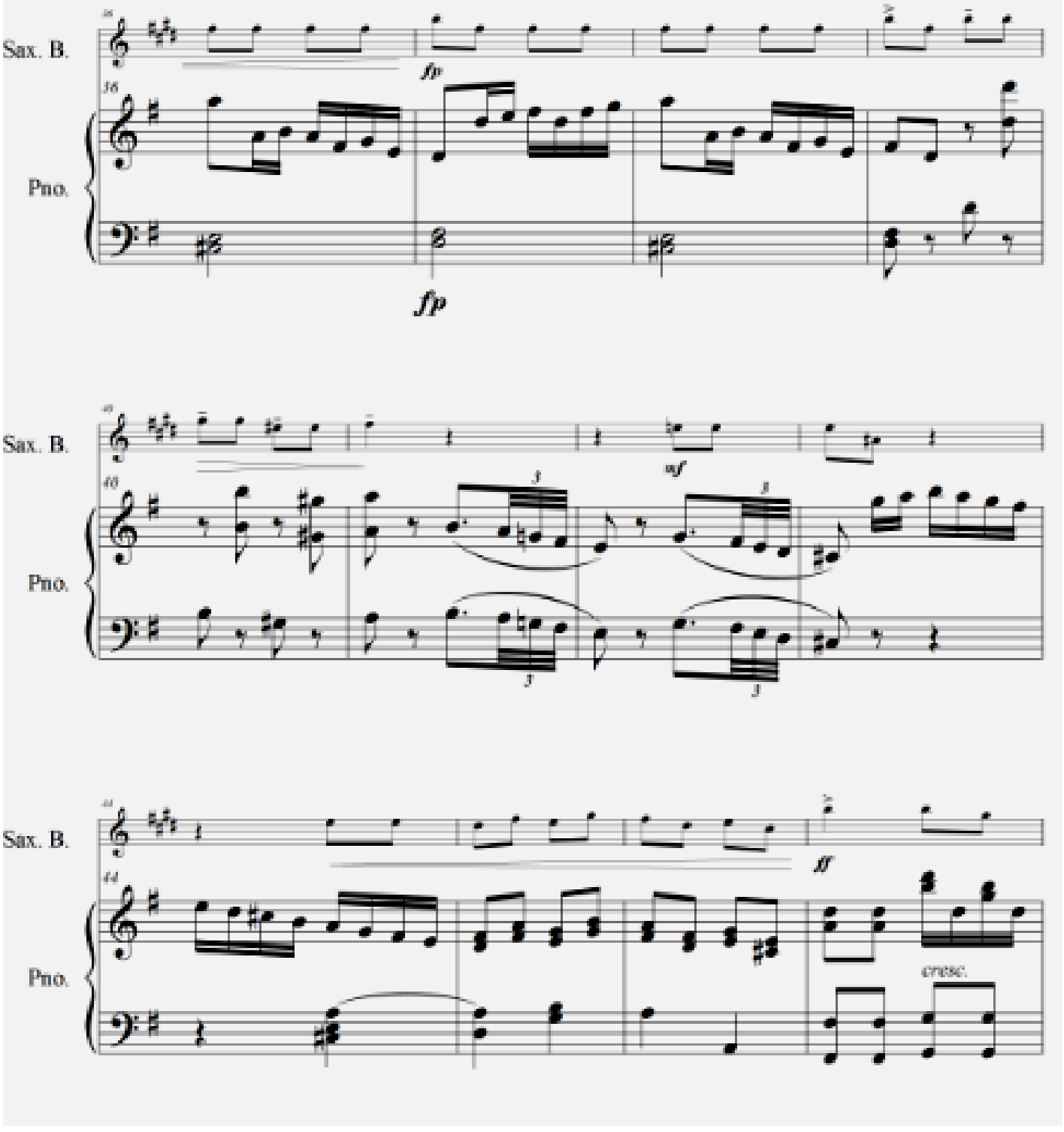
Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

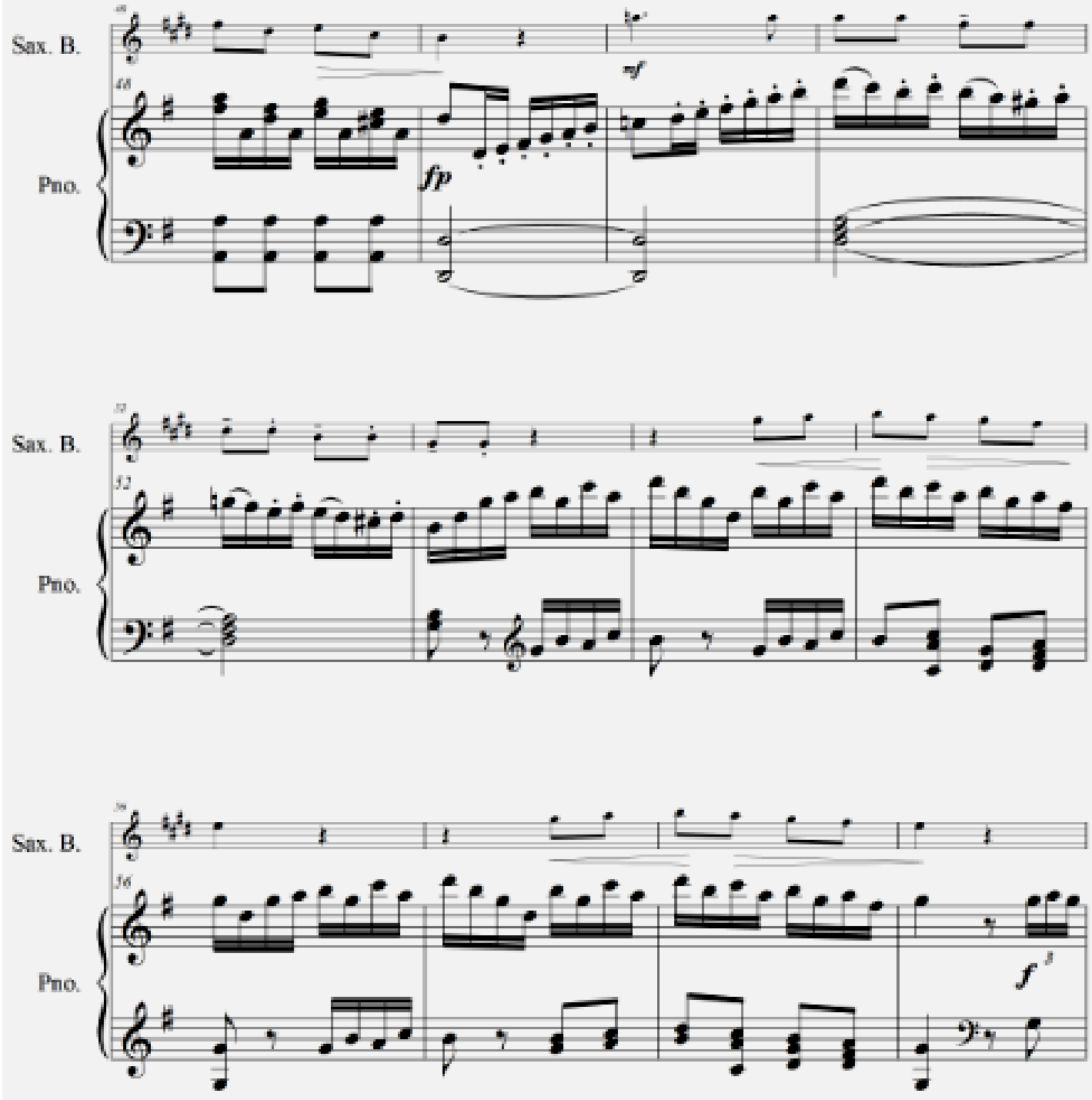
Wolfgang Amadeus Mozart

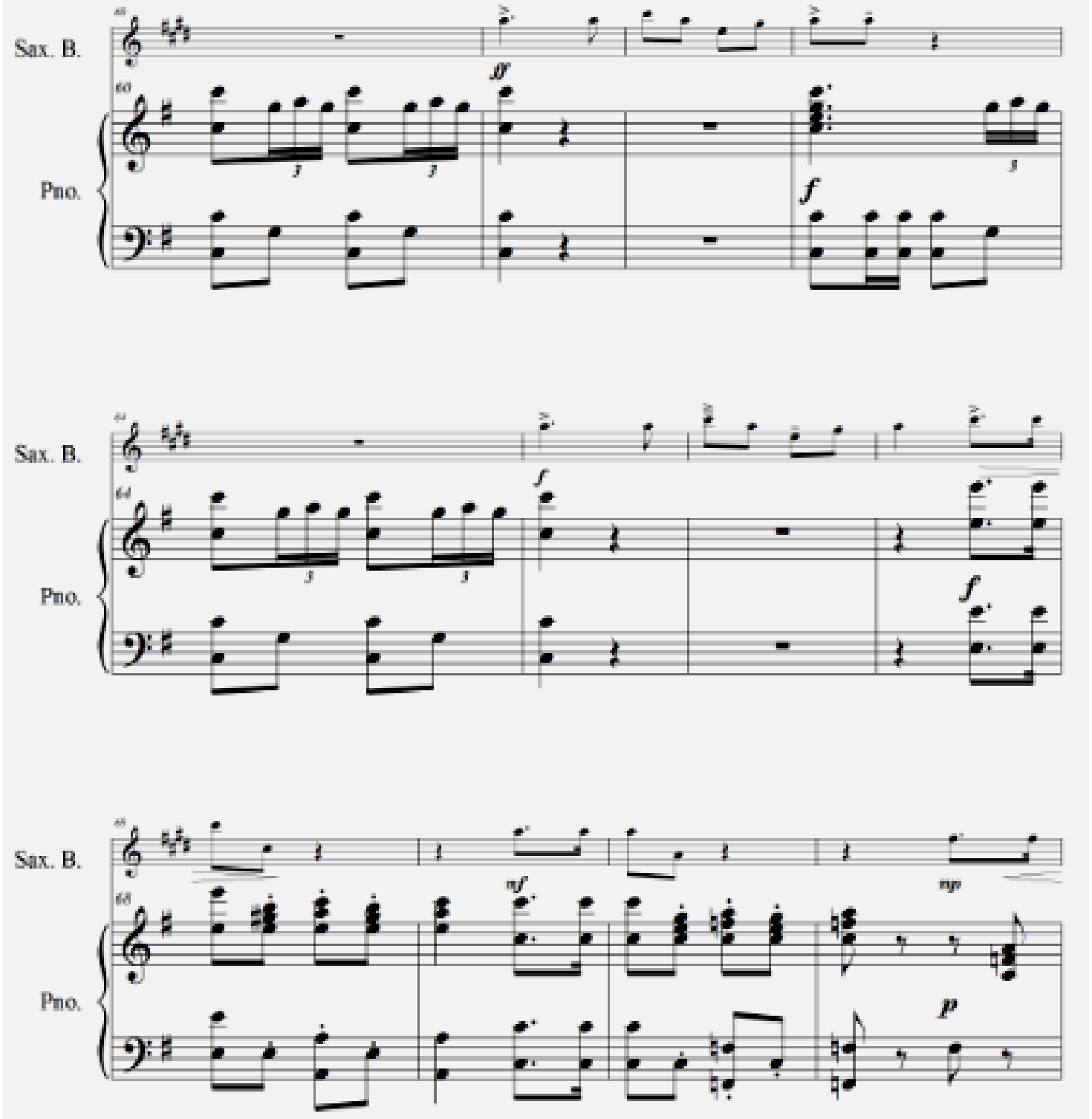


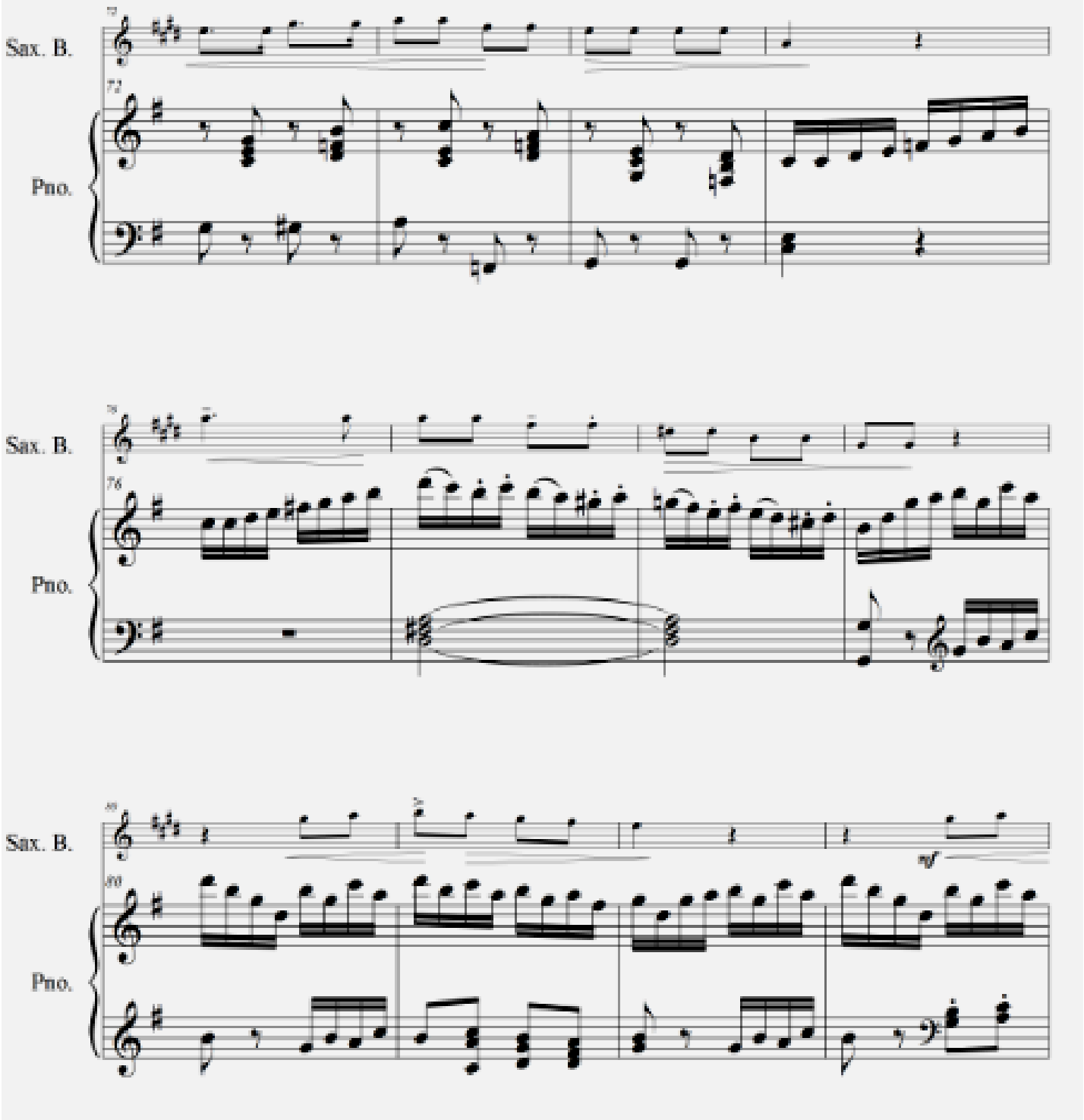

Sax. B.
Pno.
fp
p
ff
fp
mf
fp
Sax. B.
Pno.
mf
fp

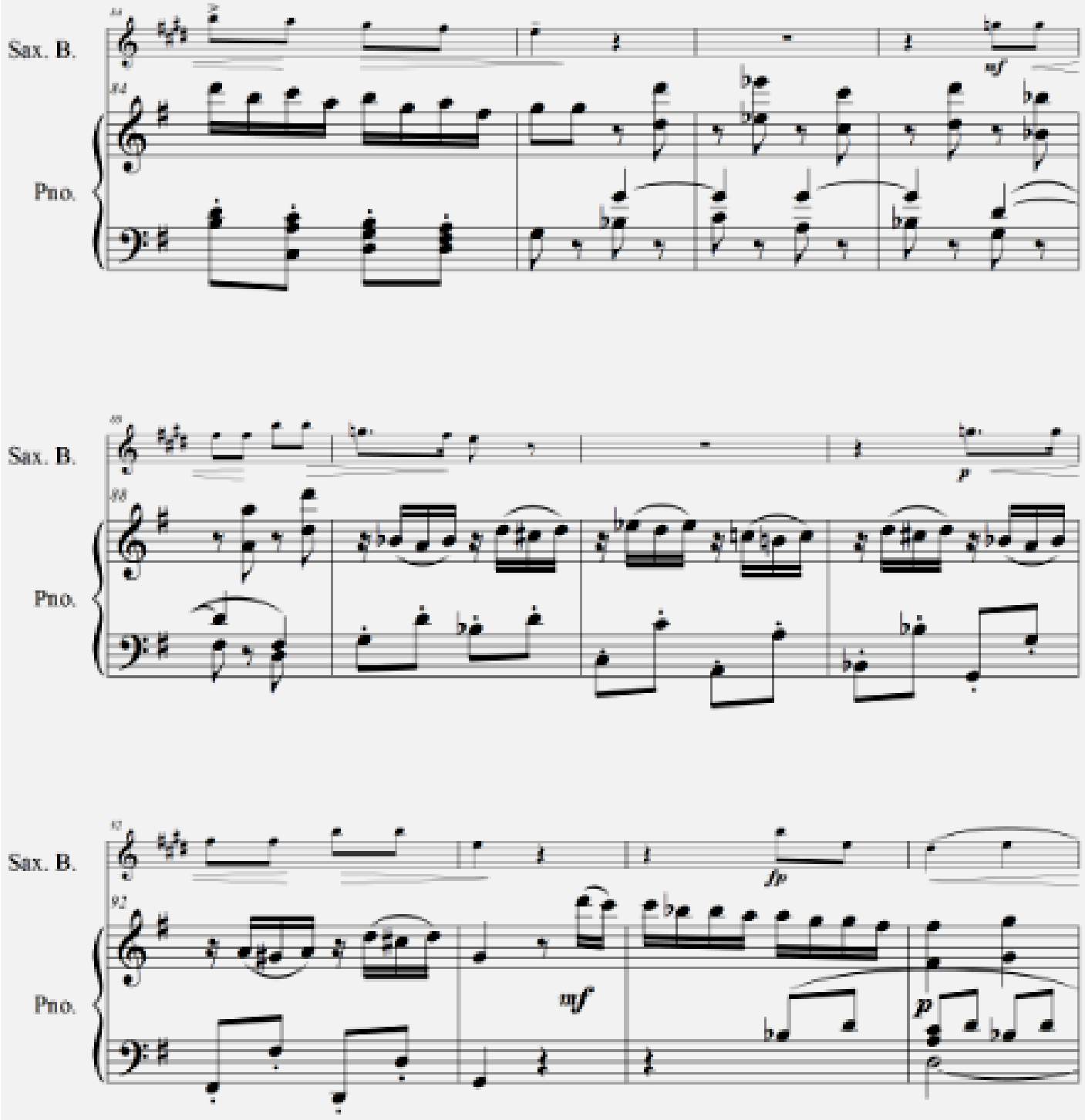

Sax. B.
Pno.
f
mf
f
mf
f
Sax. B.
Pno.
fp
Sax. B.
Pno.
mf
fp

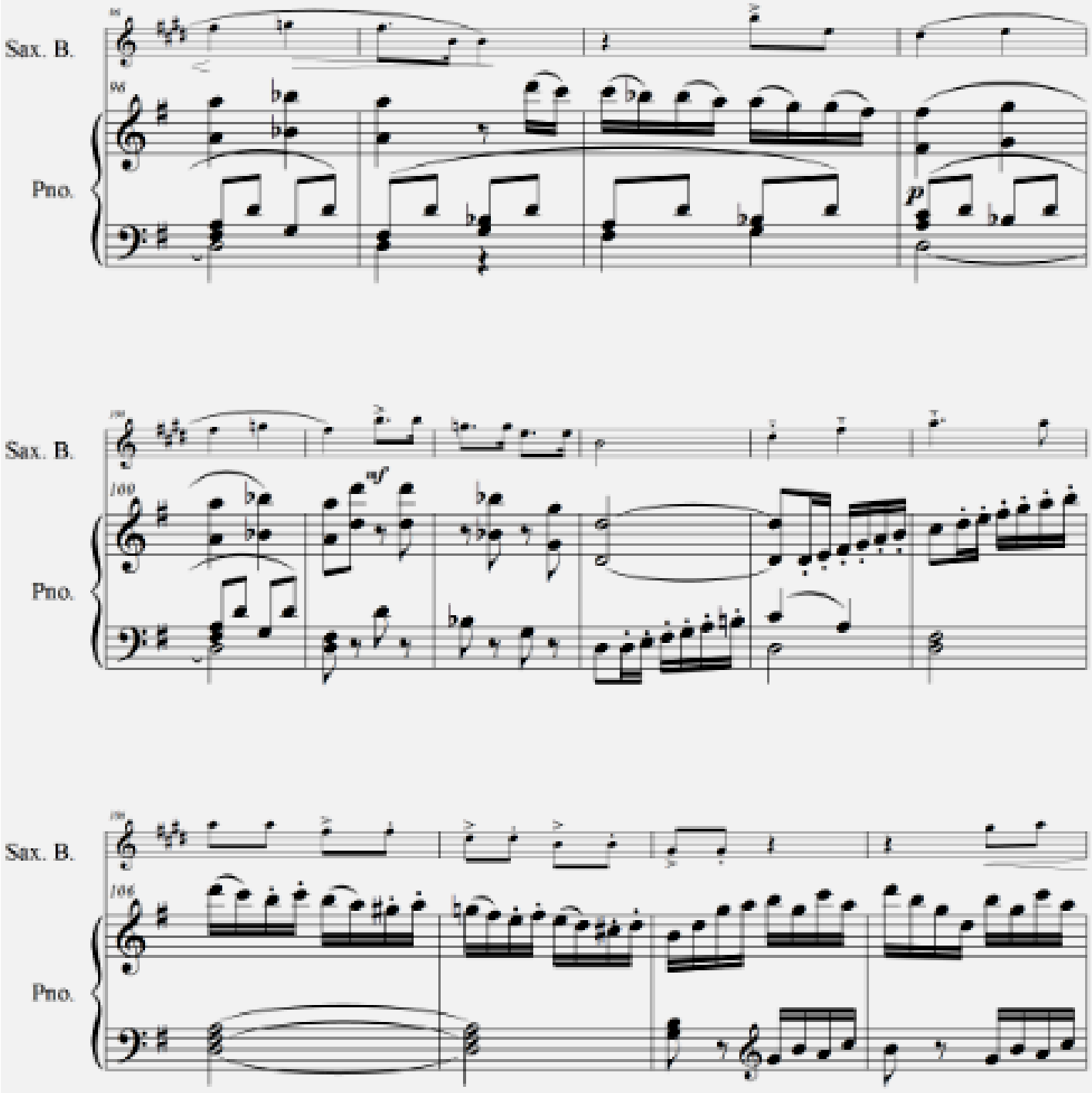

Sax. B.
Pno.
fp
fp
Sax. B.
Pno.
sf
3
Sax. B.
Pno.
ff
cresc.

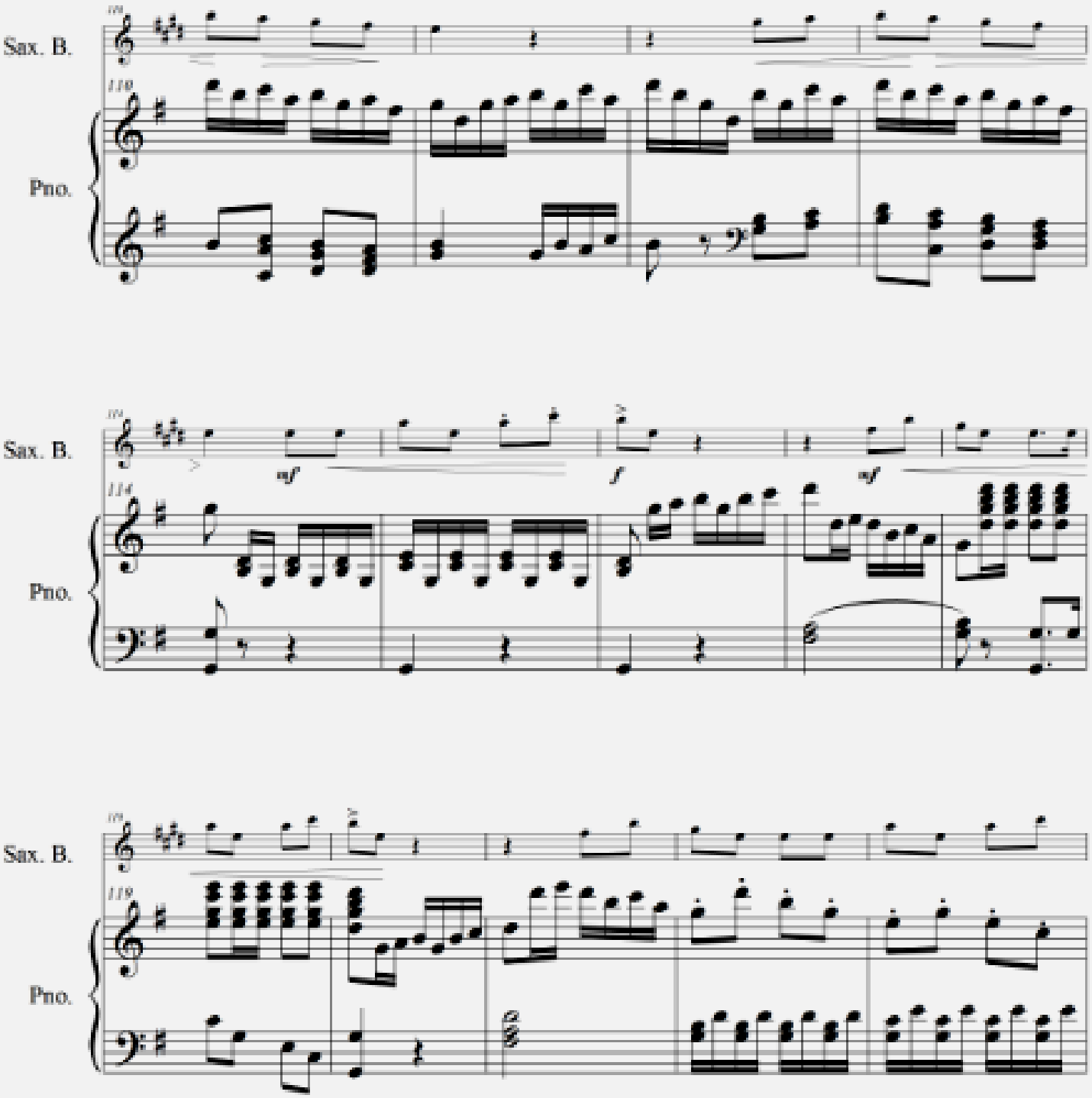

Sax. B.
Pno.
mf
fp
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
f

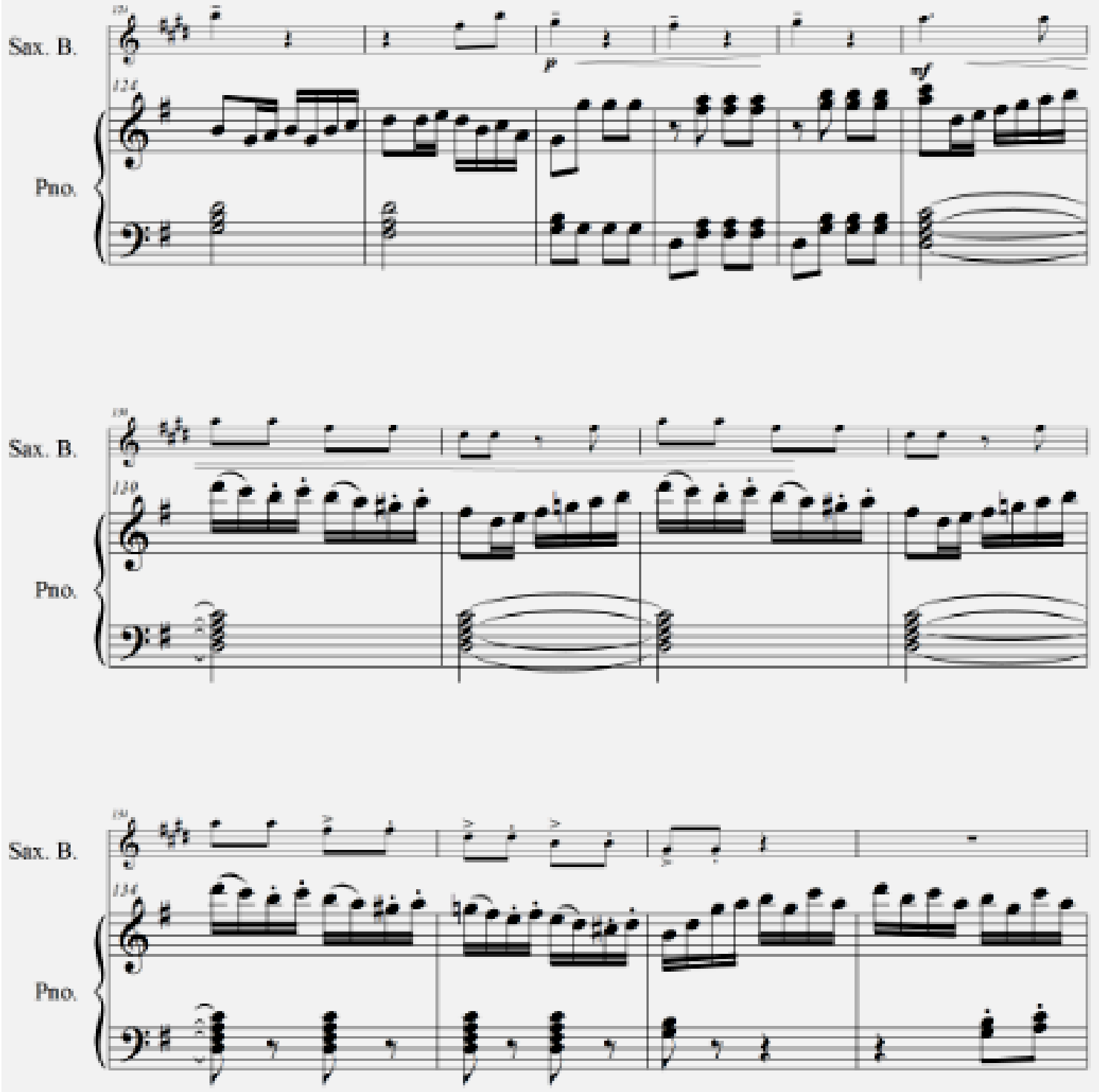

Sax. B.
Pno.
ff
f
Sax. B.
Pno.
f
f
Sax. B.
Pno.
mf
mp
p

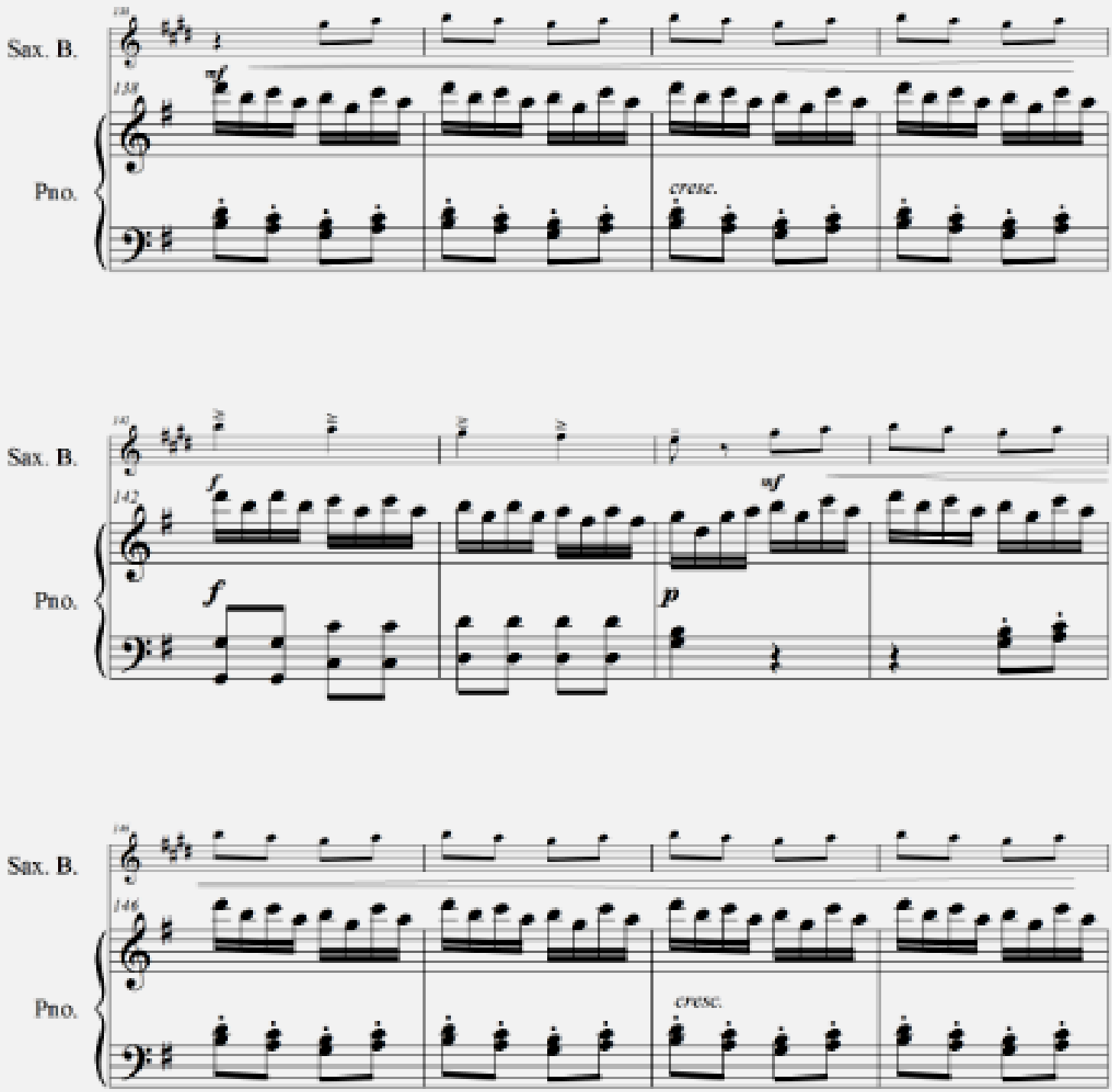

Sax. B.
Pno.
72
76
80

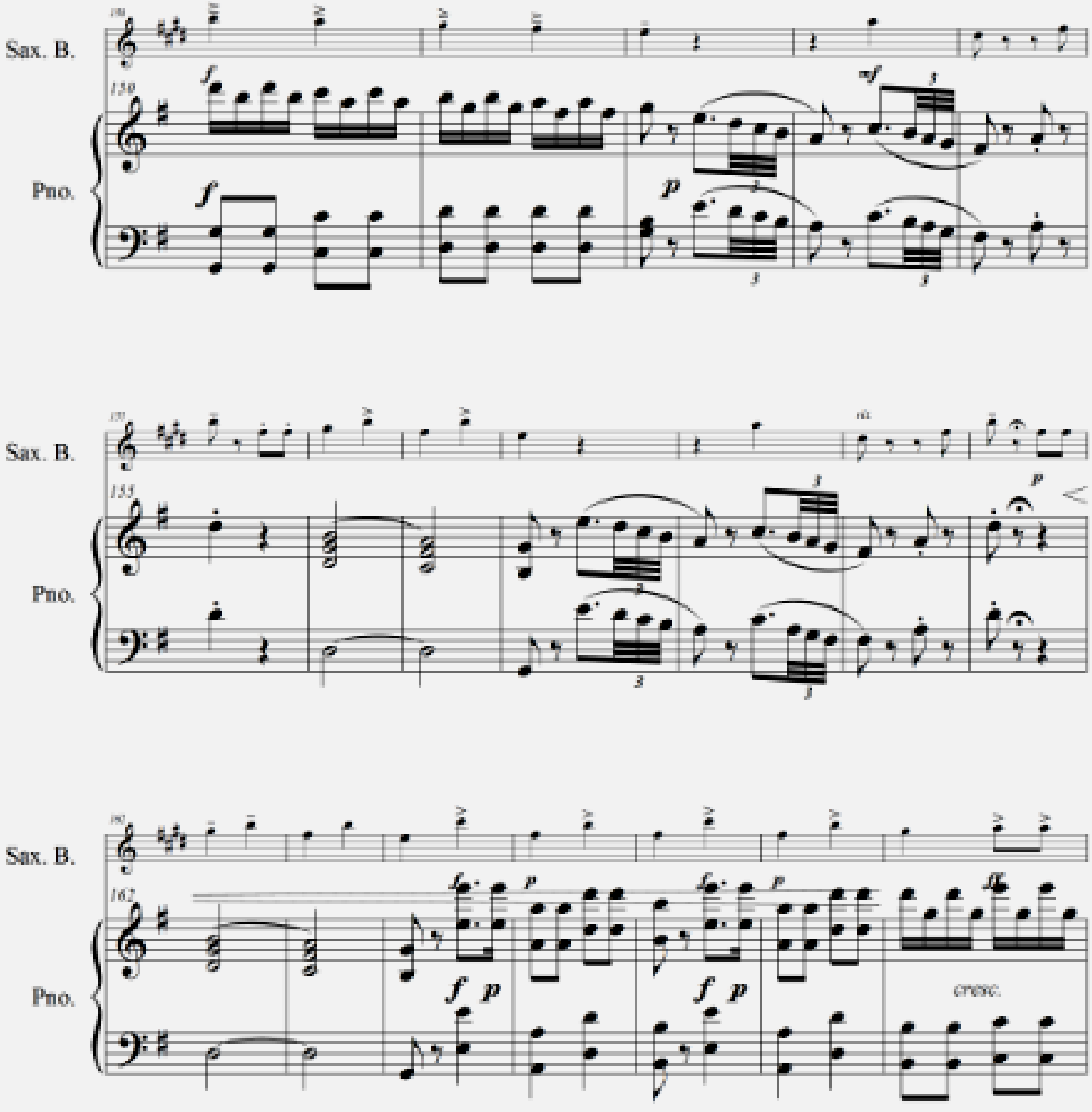

Sax. B.
Pno.
mf
p
fp
mf
p

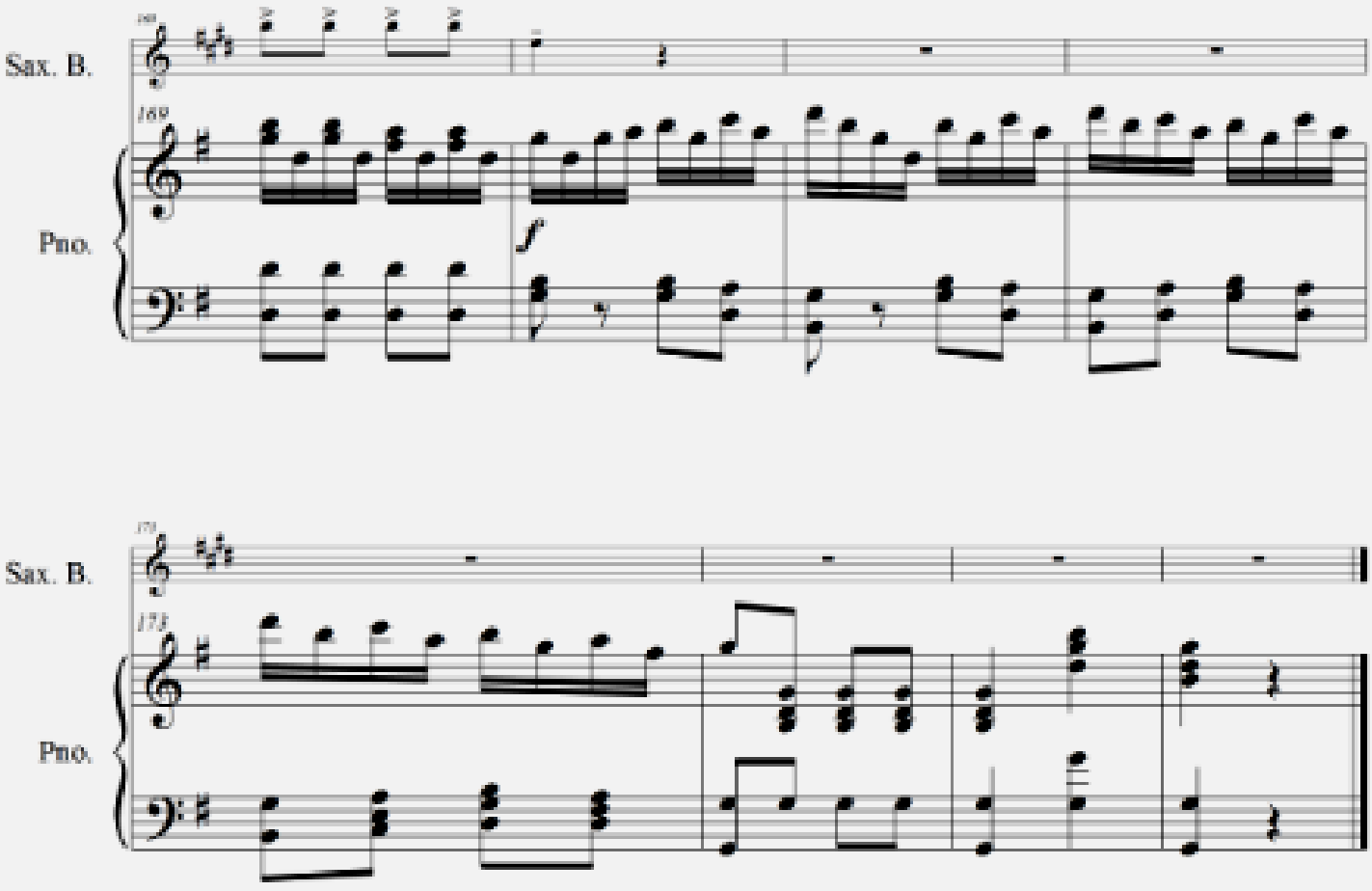

Sax. B.
Pno.
96
p
Sax. B.
Pno.
100
mf
Sax. B.
Pno.
106


Sax. B.
Pno.
mf
f
mf


Sax. B.
Pno.
p
mf
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.


Sax. B.
Pno.
mf
cresc.
f
mf
p
cresc.


Sax. B.
Pno.
150
153
162
cresc.

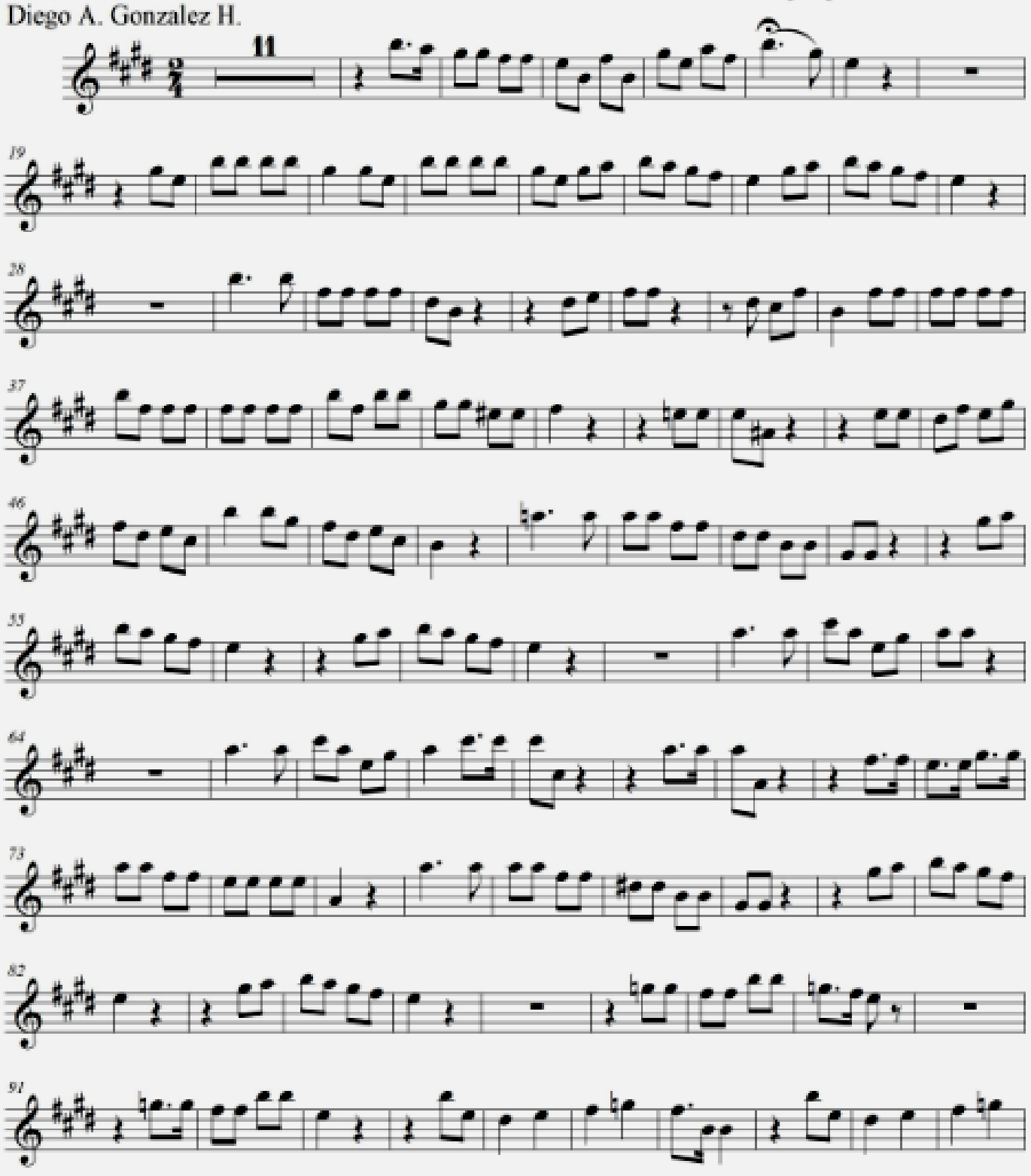

Sax. B.
169
Pno.
f
Sax. B.
173
Pno.

DONNE MIE, LA FATE A TANTI

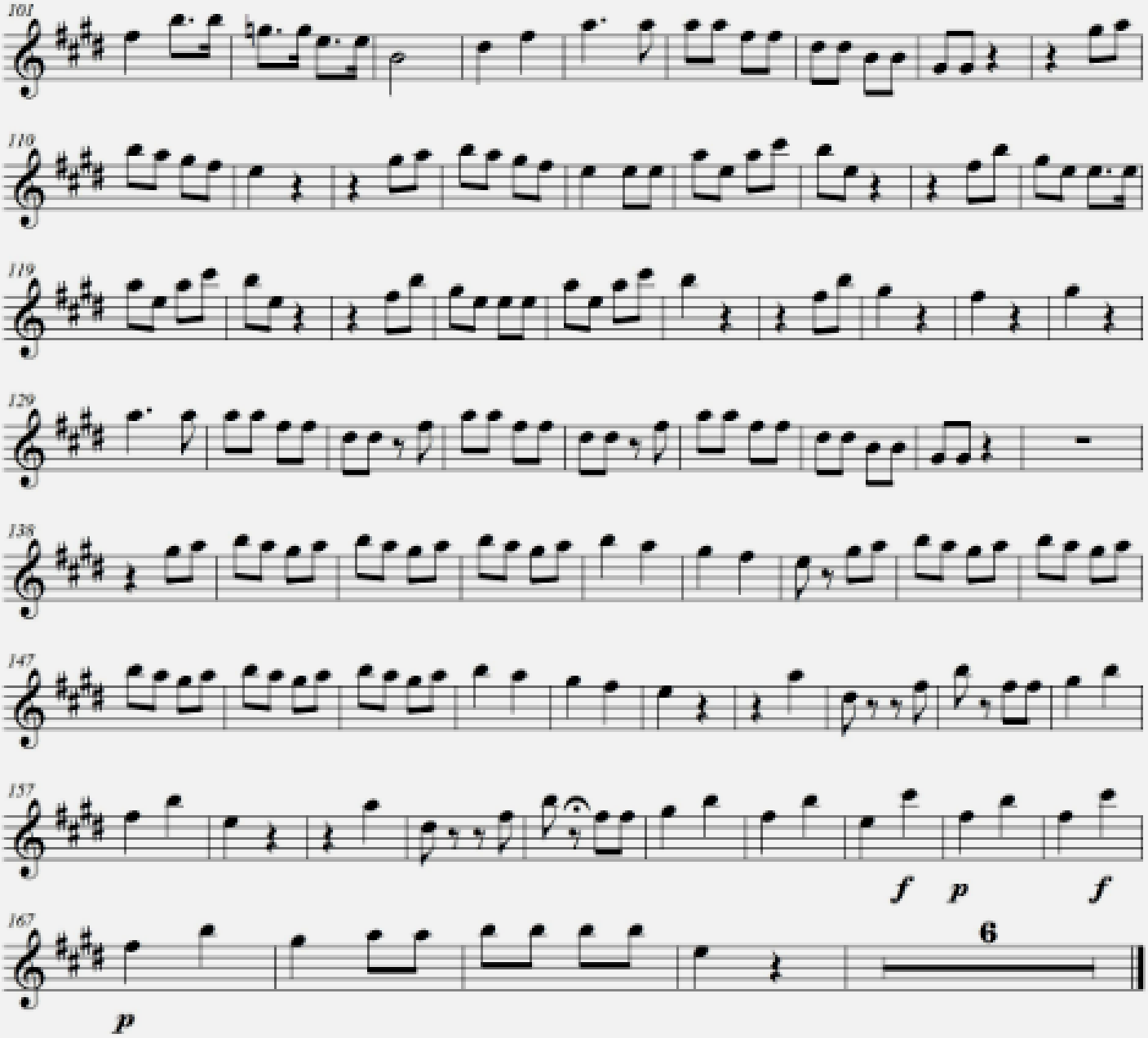
SAXOFON BARITONO Y PIANO

Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

Wolfgang Amadeus Mozart



Donne mie, la fate a tanti

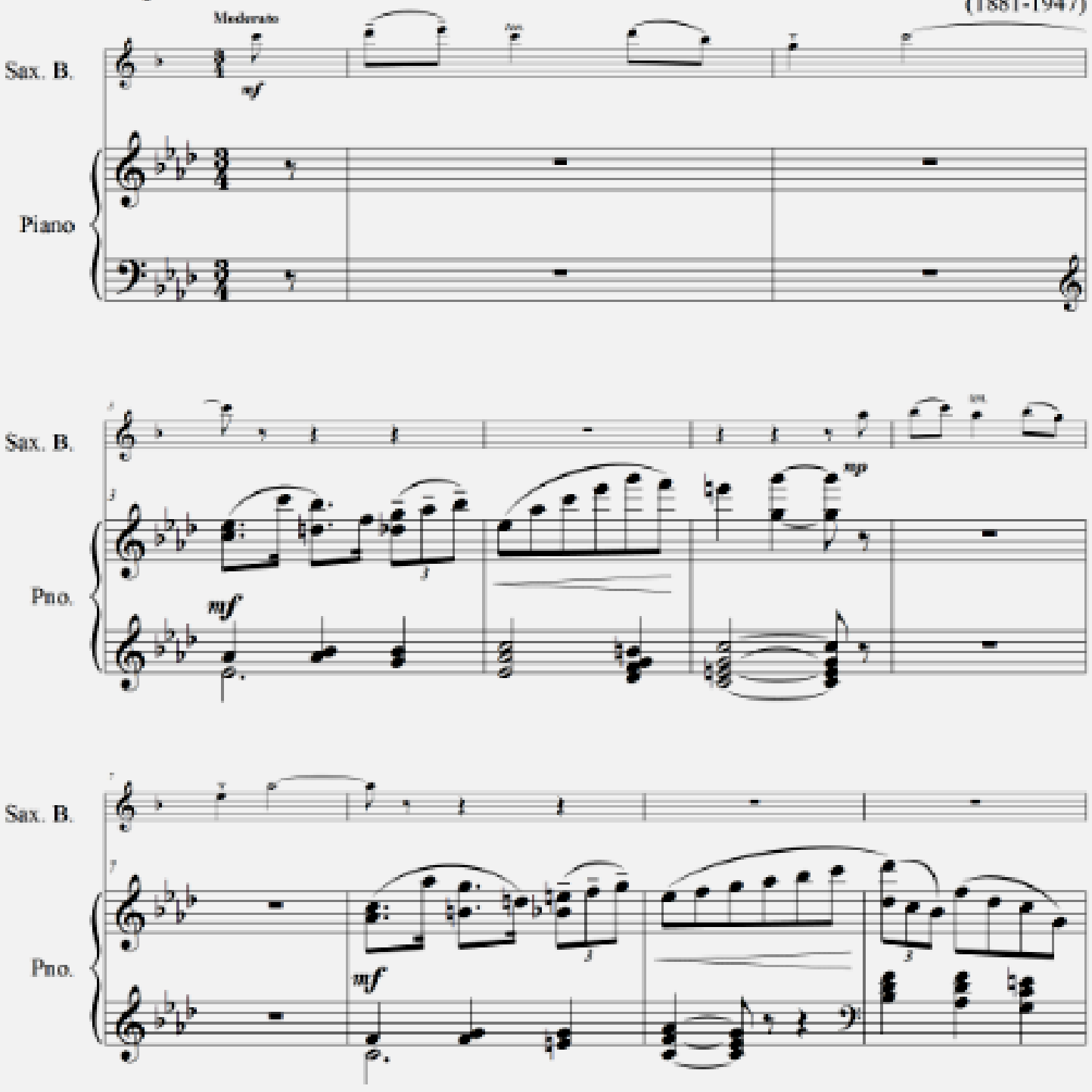


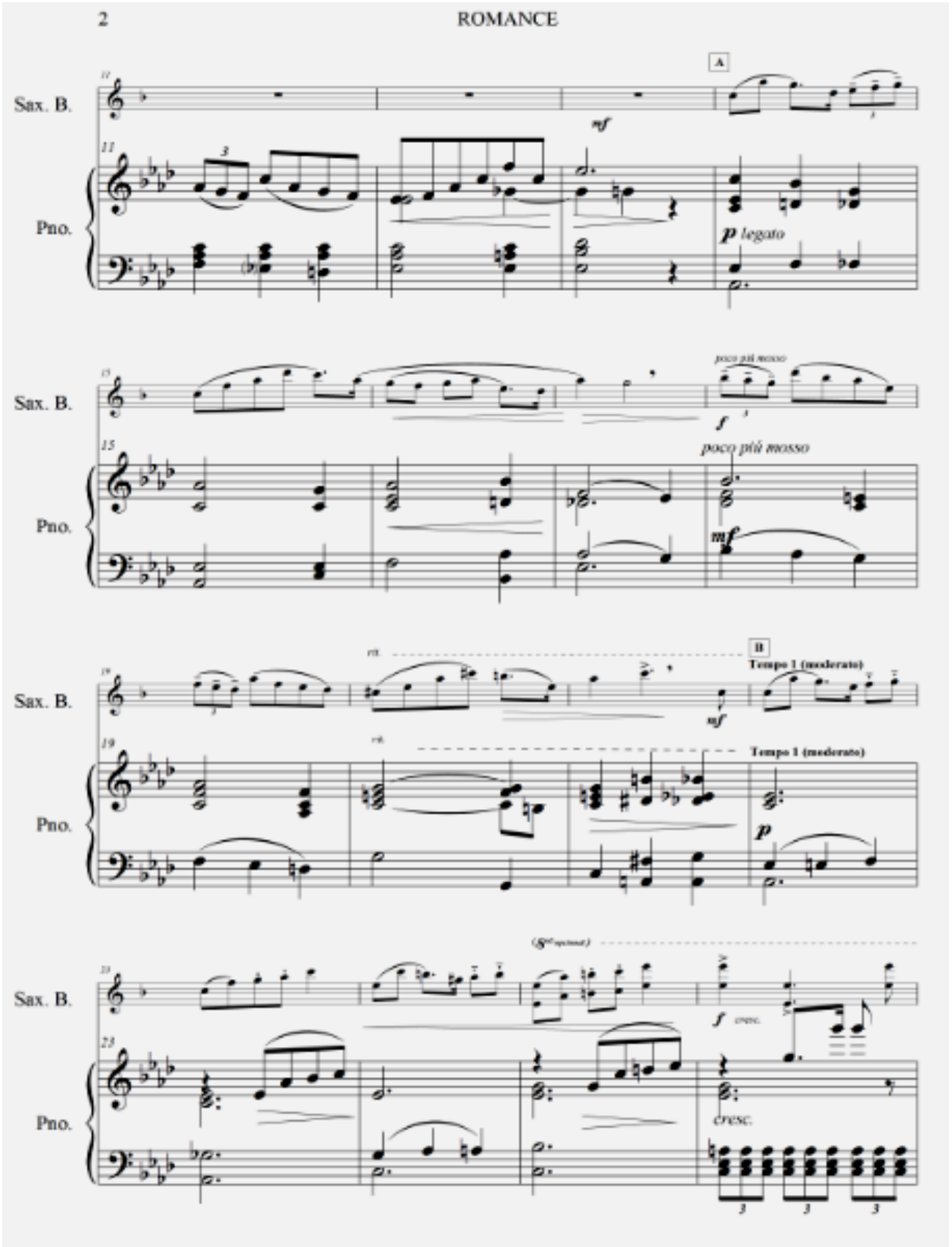
ROMANCE

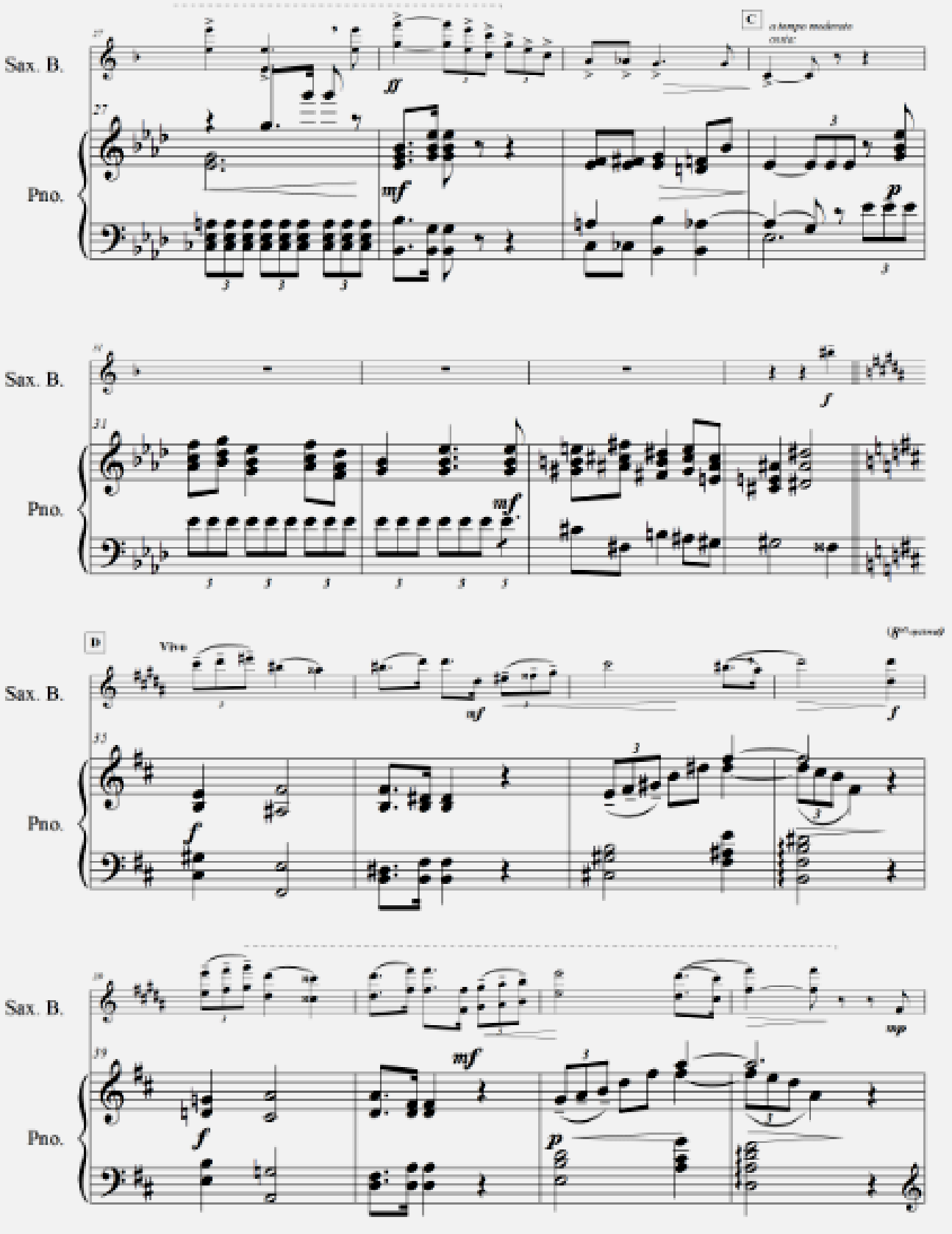
SAXOFON BARITONO Y PIANO

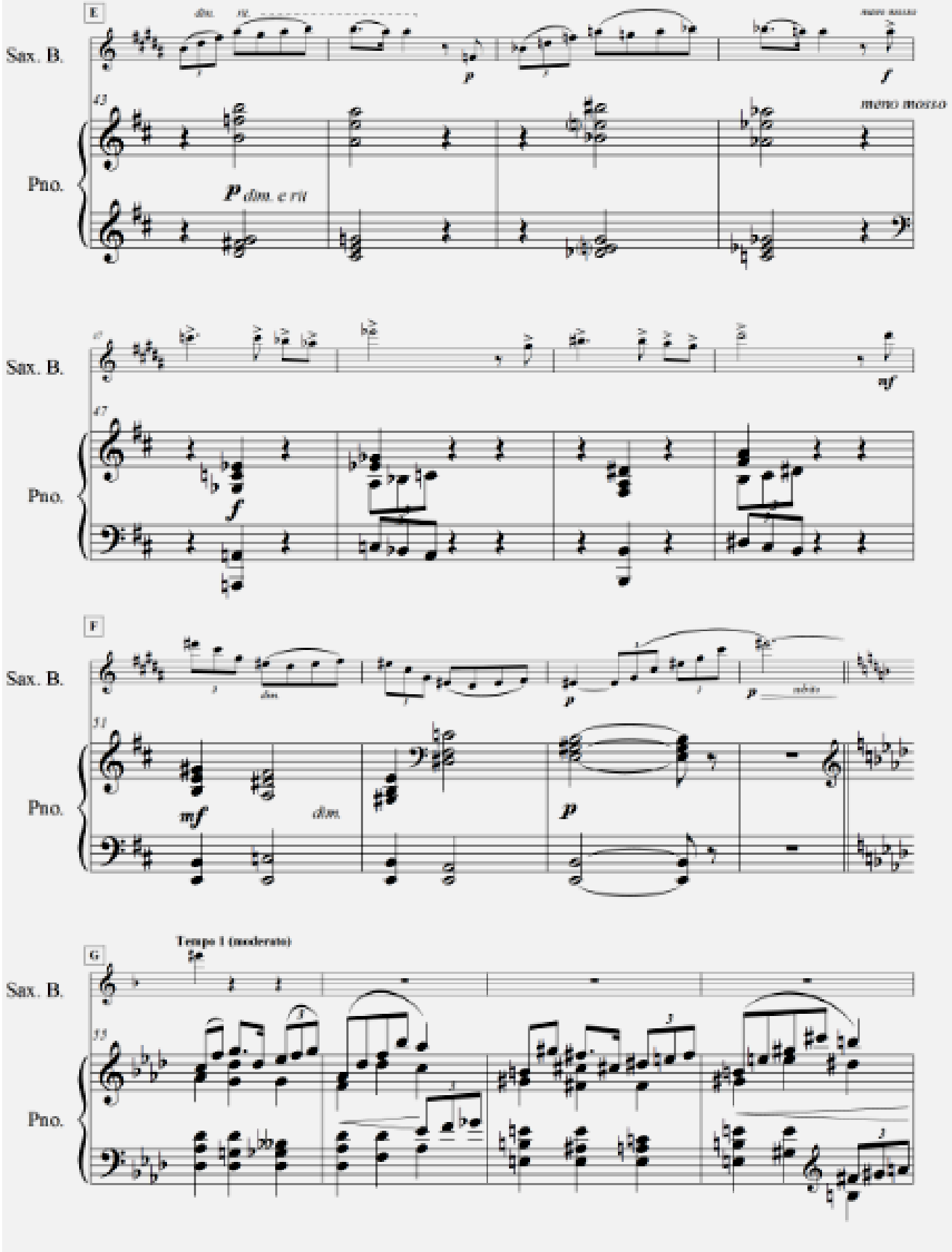
Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

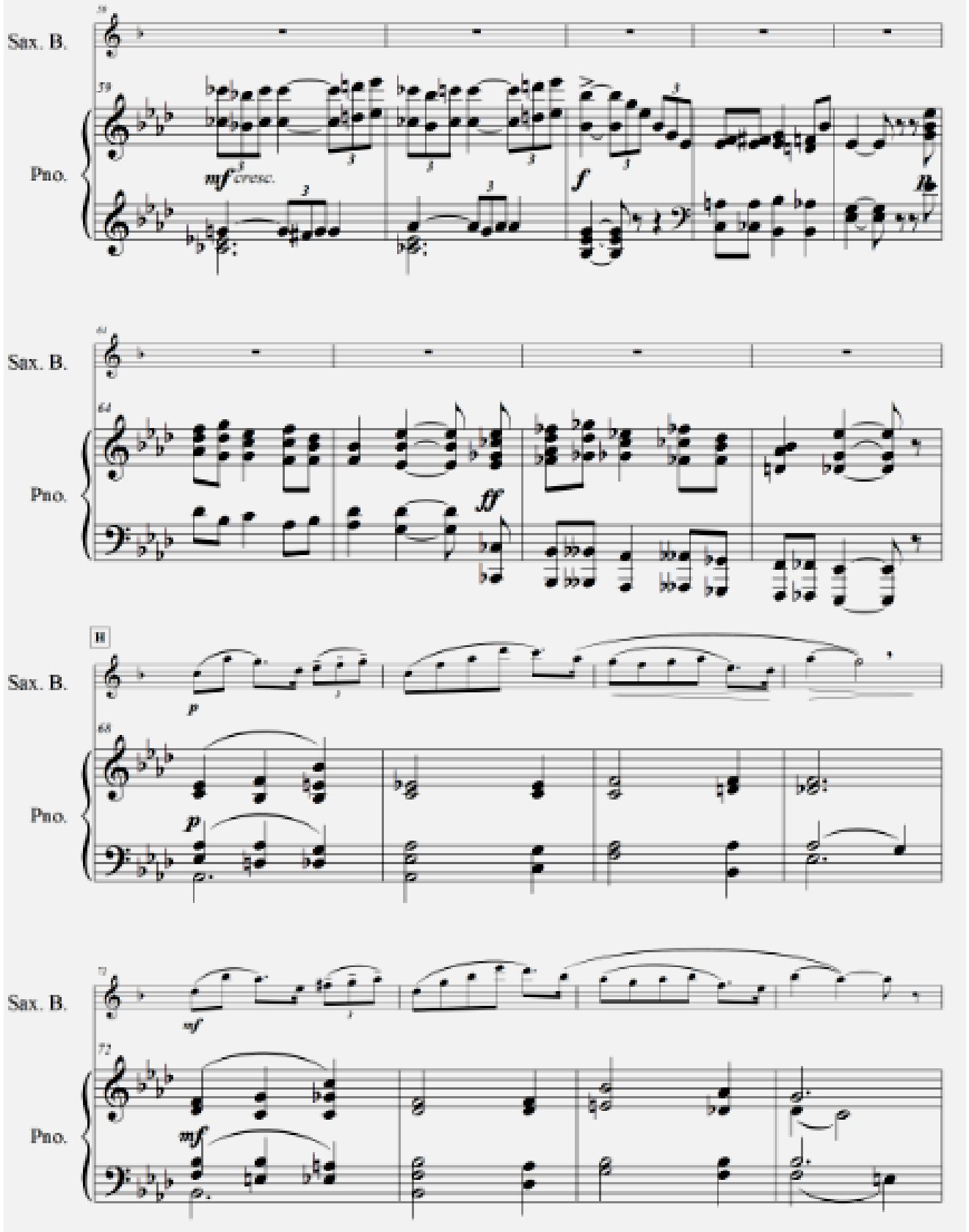
Axel Jorgensen, op. 21
(1881-1947)

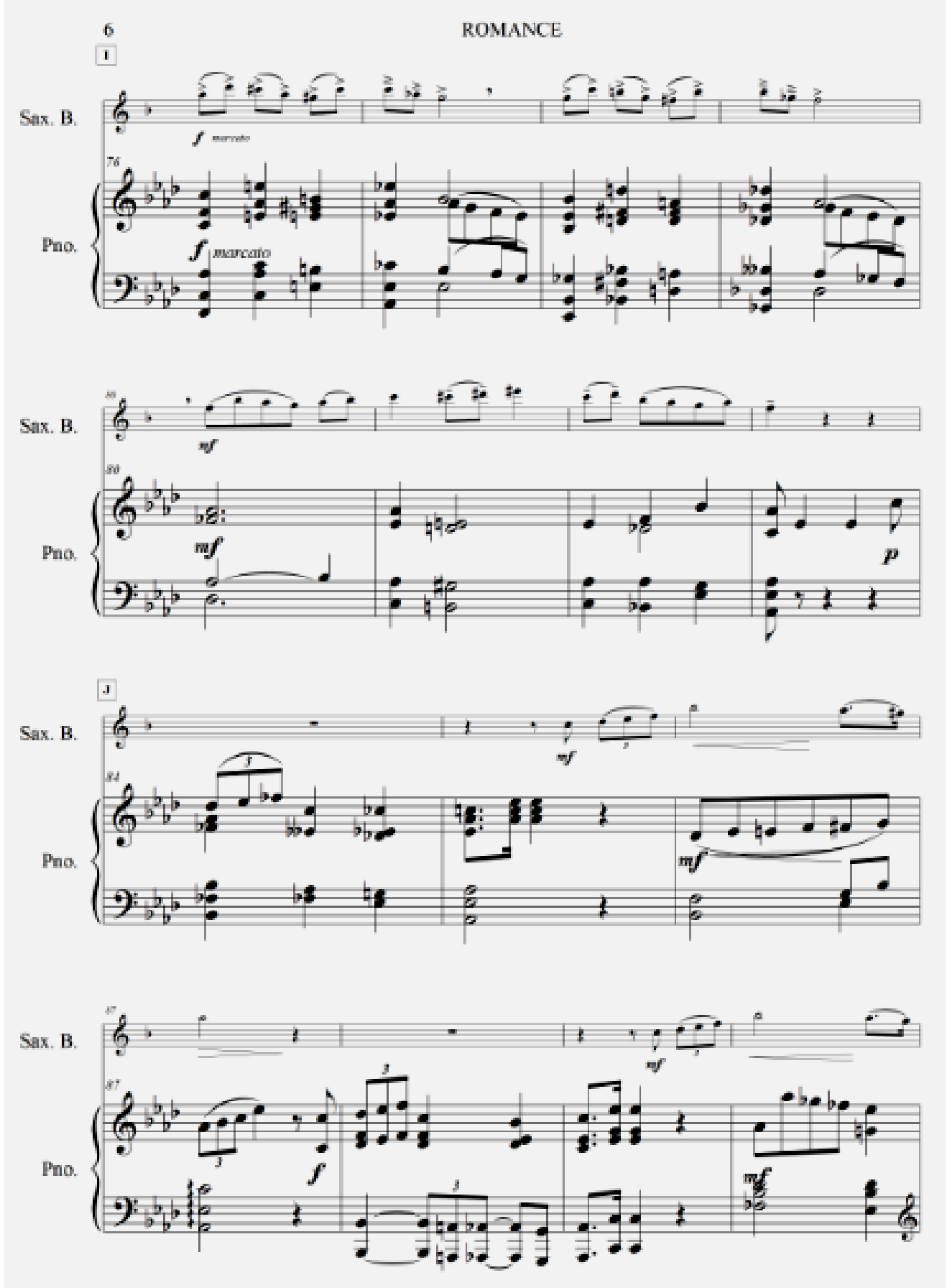


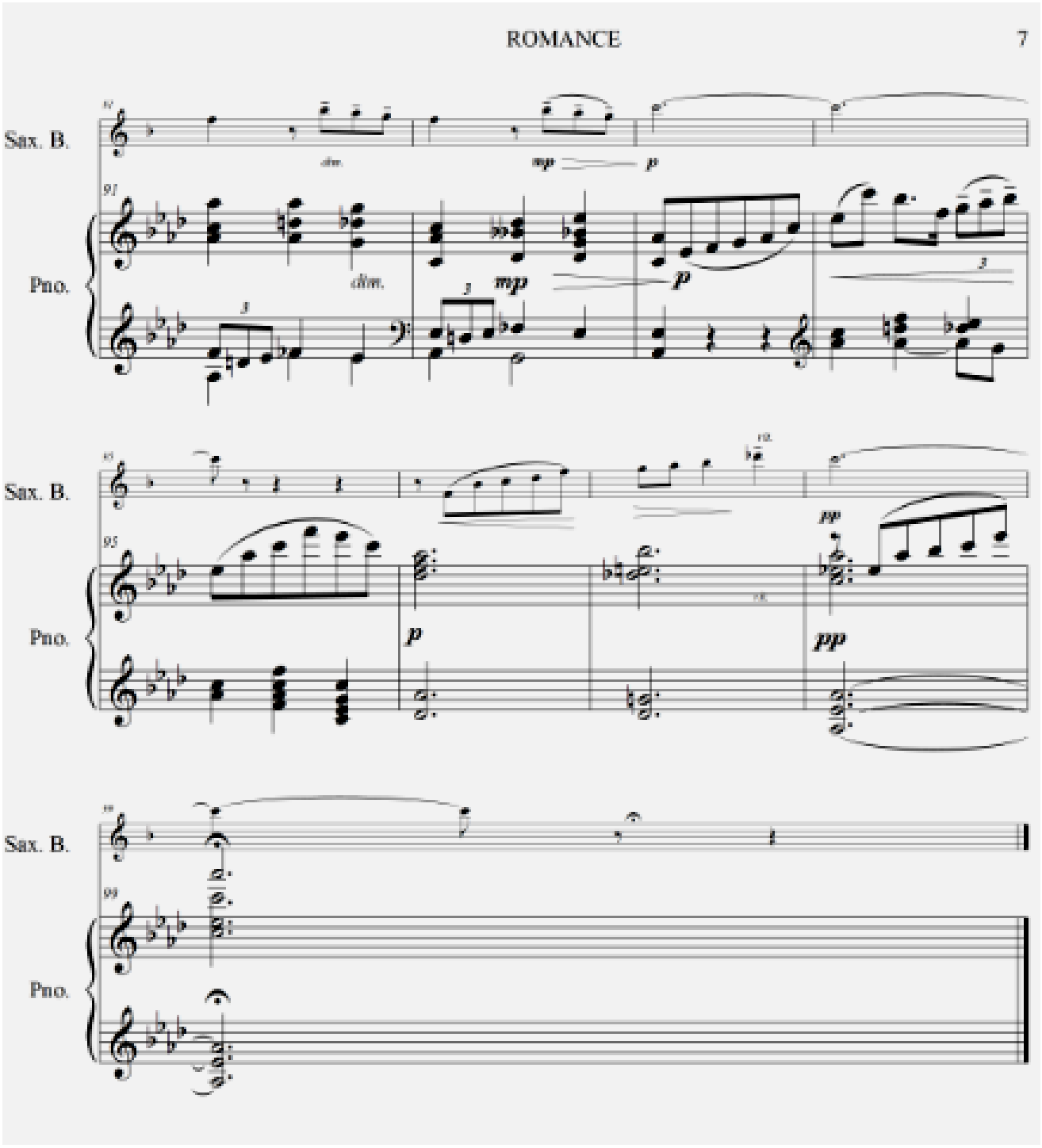

Sax. B.
Pno.
A
mf
p legato
poco più mosso
f
mf
B
Tempo 1 (moderato)
cresc.


Sax. B.
Pno.
C
a tempo moderato
cresc.
D
Vivo


E
Sax. B.
Pno.
dim.
rit.
meno mosso
p dim. e rit
F
mf
dim.
p
abbis
G
Tempo 1 (moderato)


Sax. B.
Pno.
mf cresc.
f
ff
p
mf


1
Sax. B.
Pno.
f marcato
76
f marcato
80
mf
mf
p
3
84
mf
mf
87
f
mf
mf

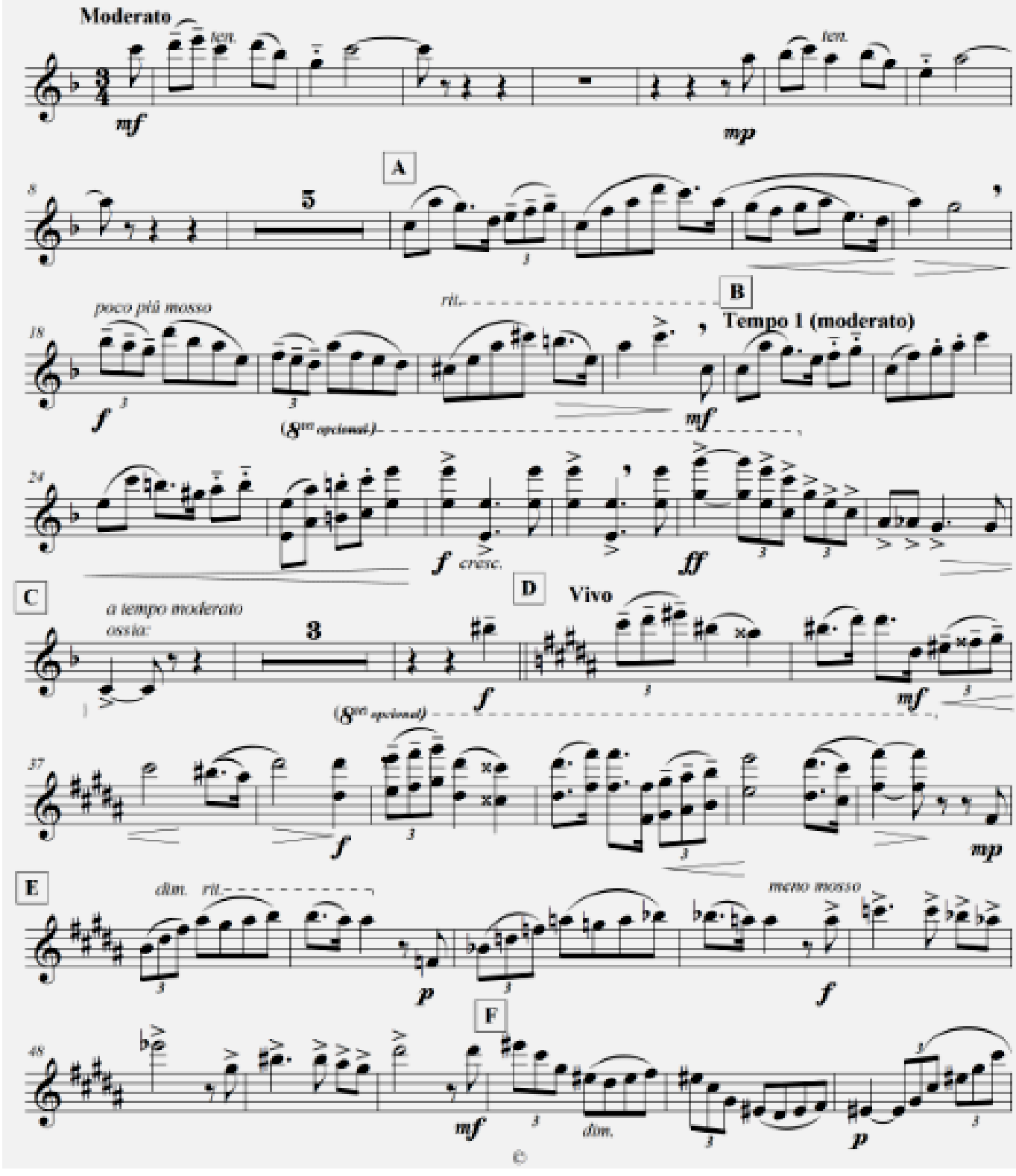

Sax. B.
Pno.
dim.
mp
p
dim.
mp
p
Sax. B.
Pno.
p
pp
pp
Sax. B.
Pno.

ROMANCE

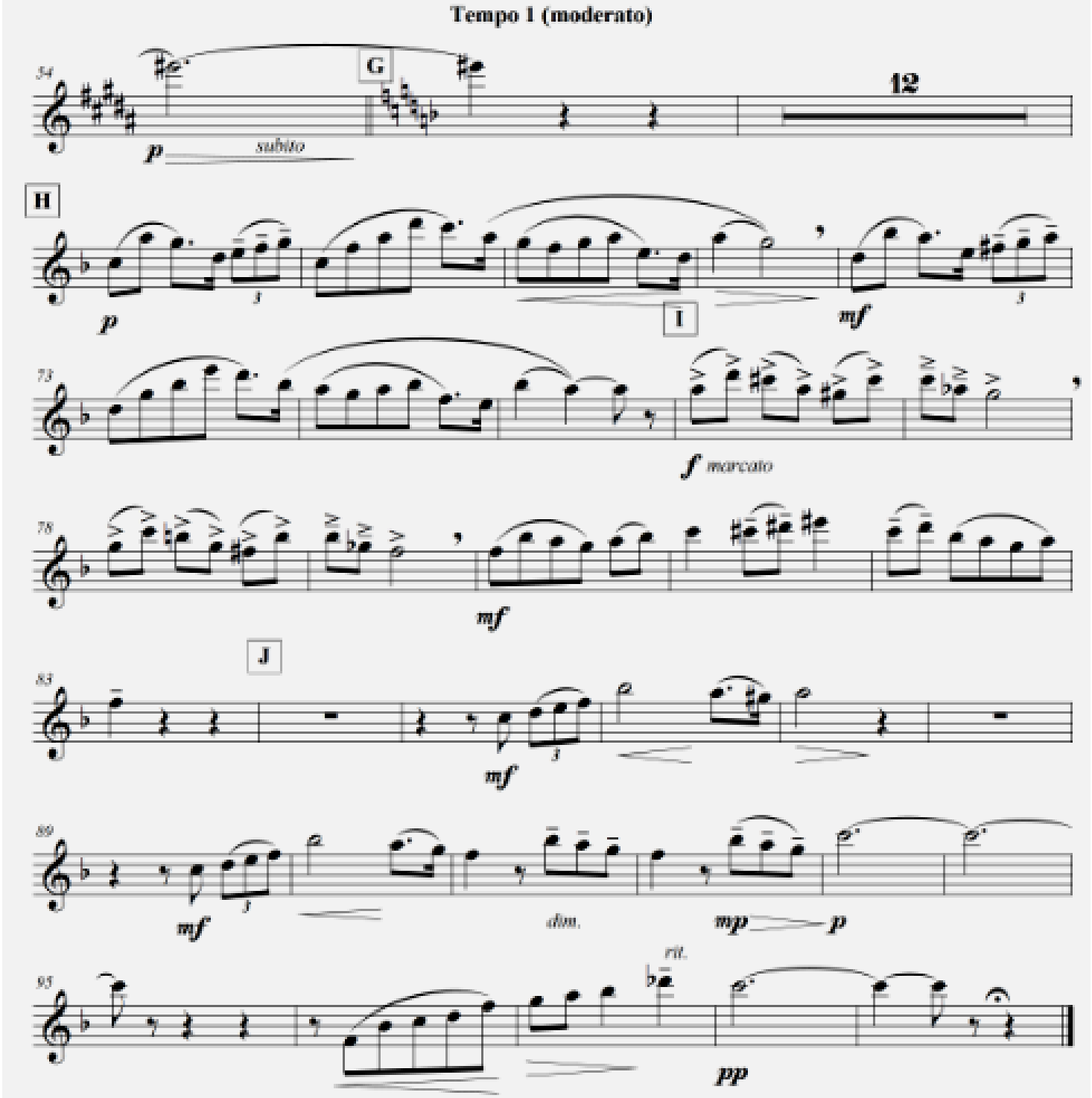
SAXOFON BARITONO Y PIANO

Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

Axel Jorgensen, op. 21
(1881-1947)



©

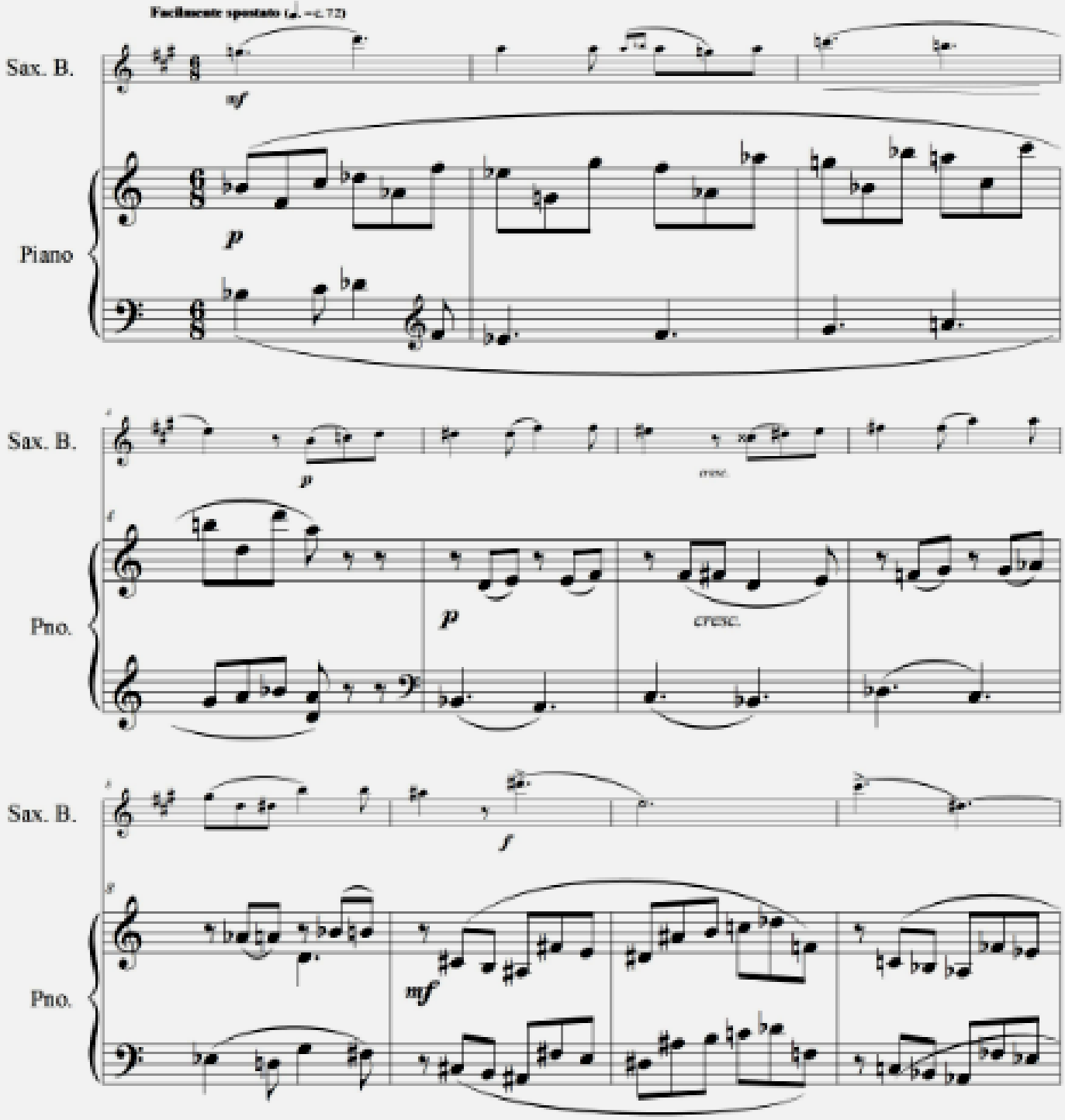

Tempo 1 (moderato)
54
G
12
p
subito
H
p
I
mf
73
f marcato
78
mf
J
83
mf
89
mf
dim.
mp
p
95
rit.
pp

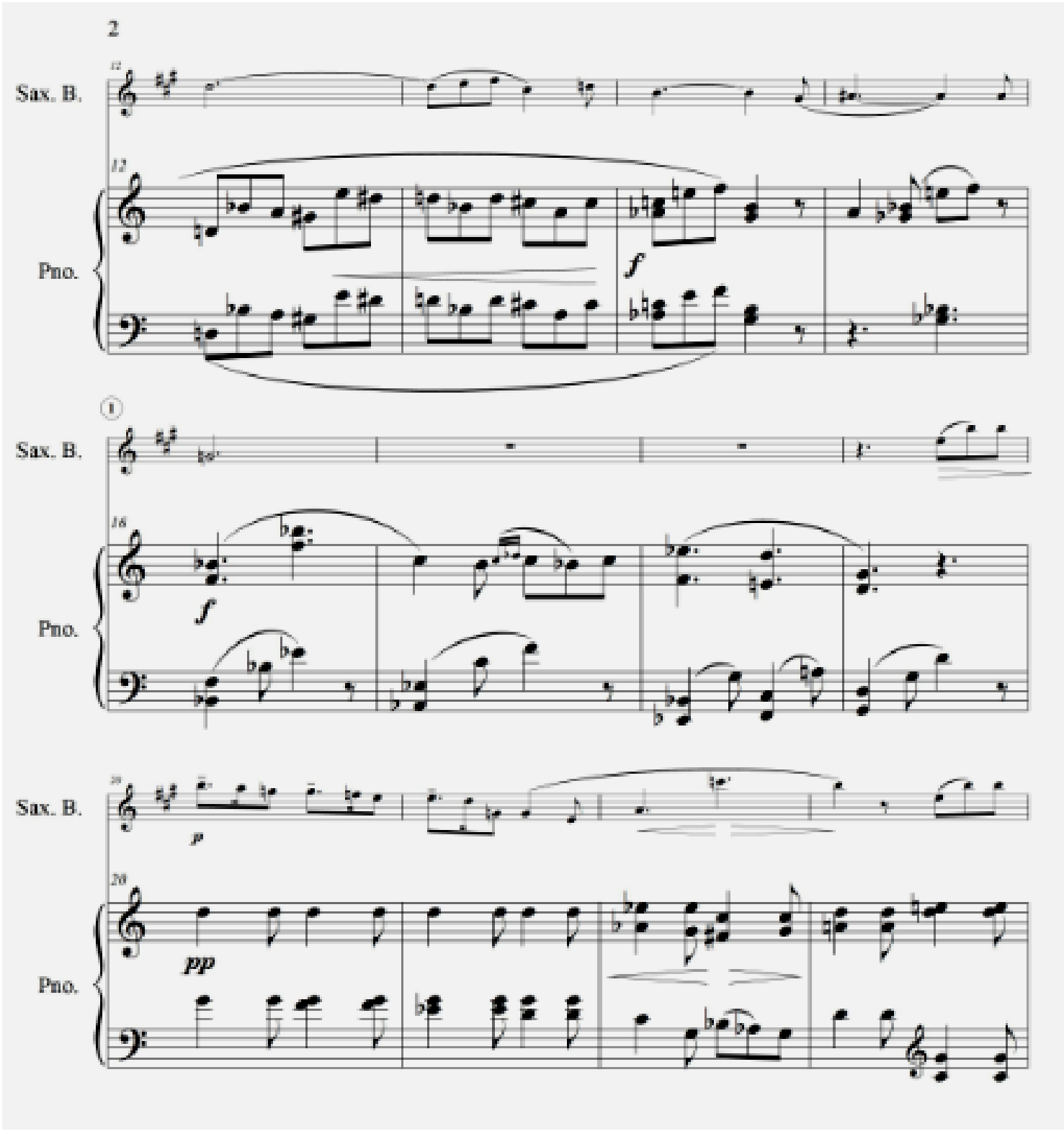
SONATA

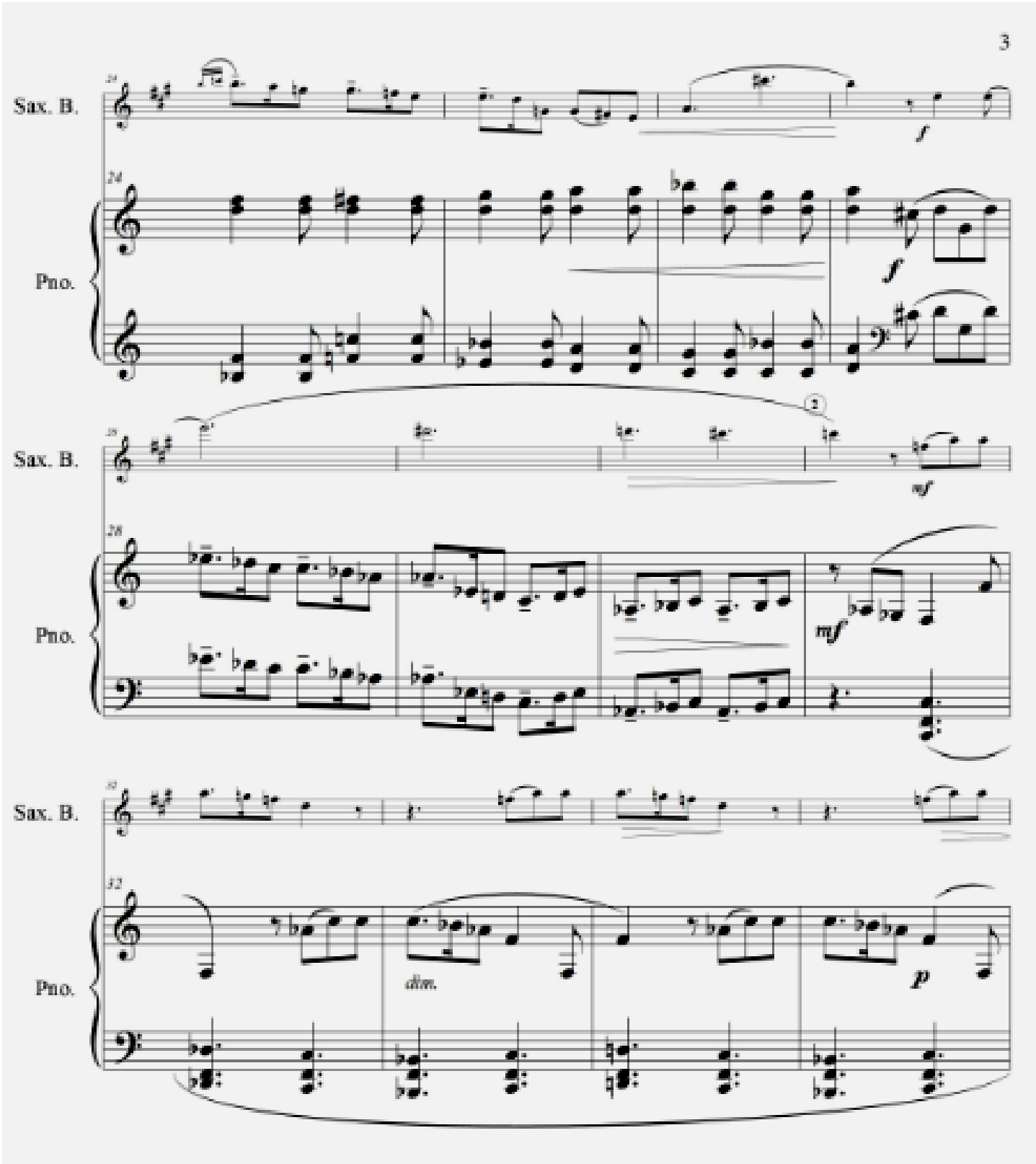
Saxofón Baritono y Piano

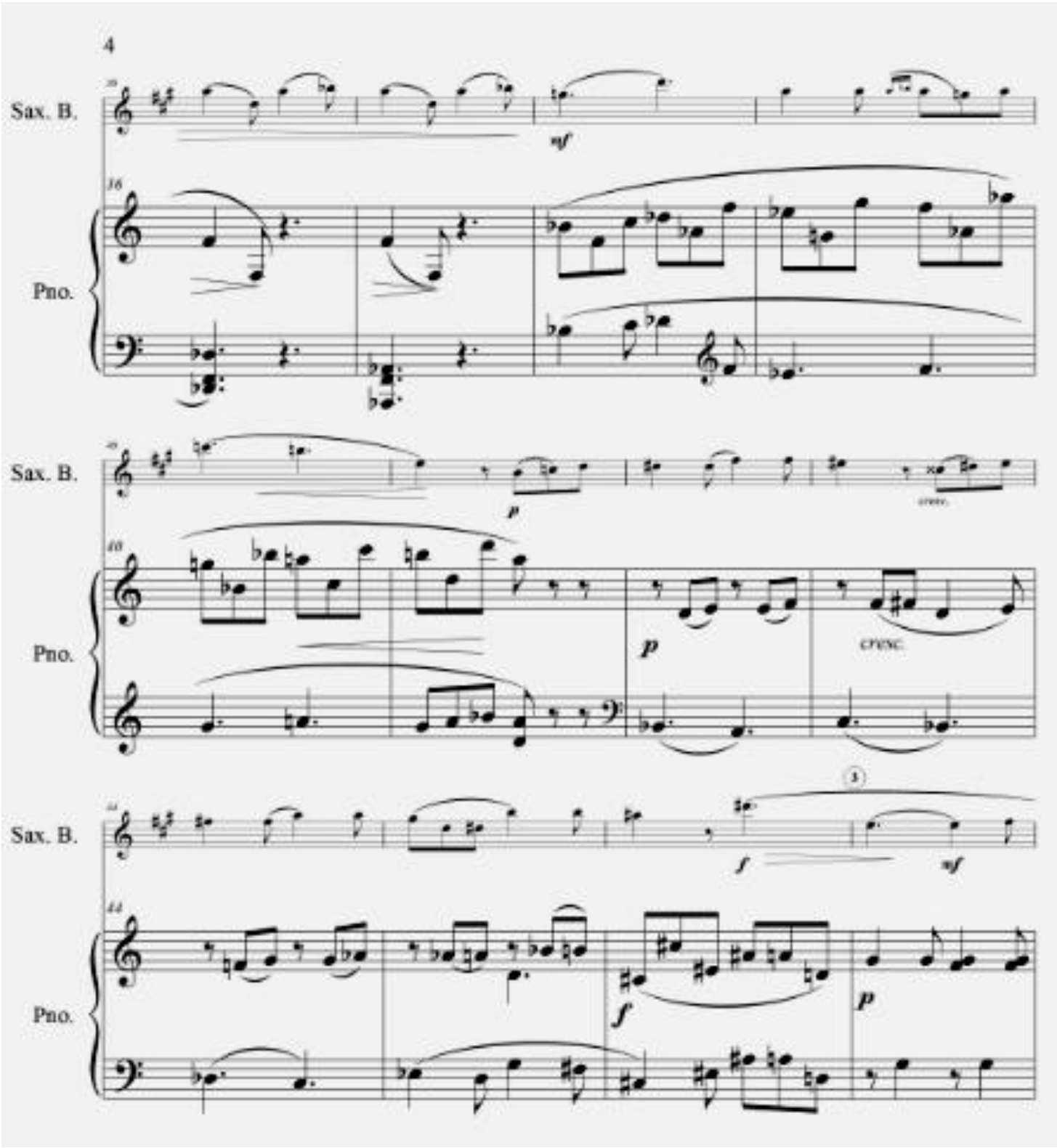
Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

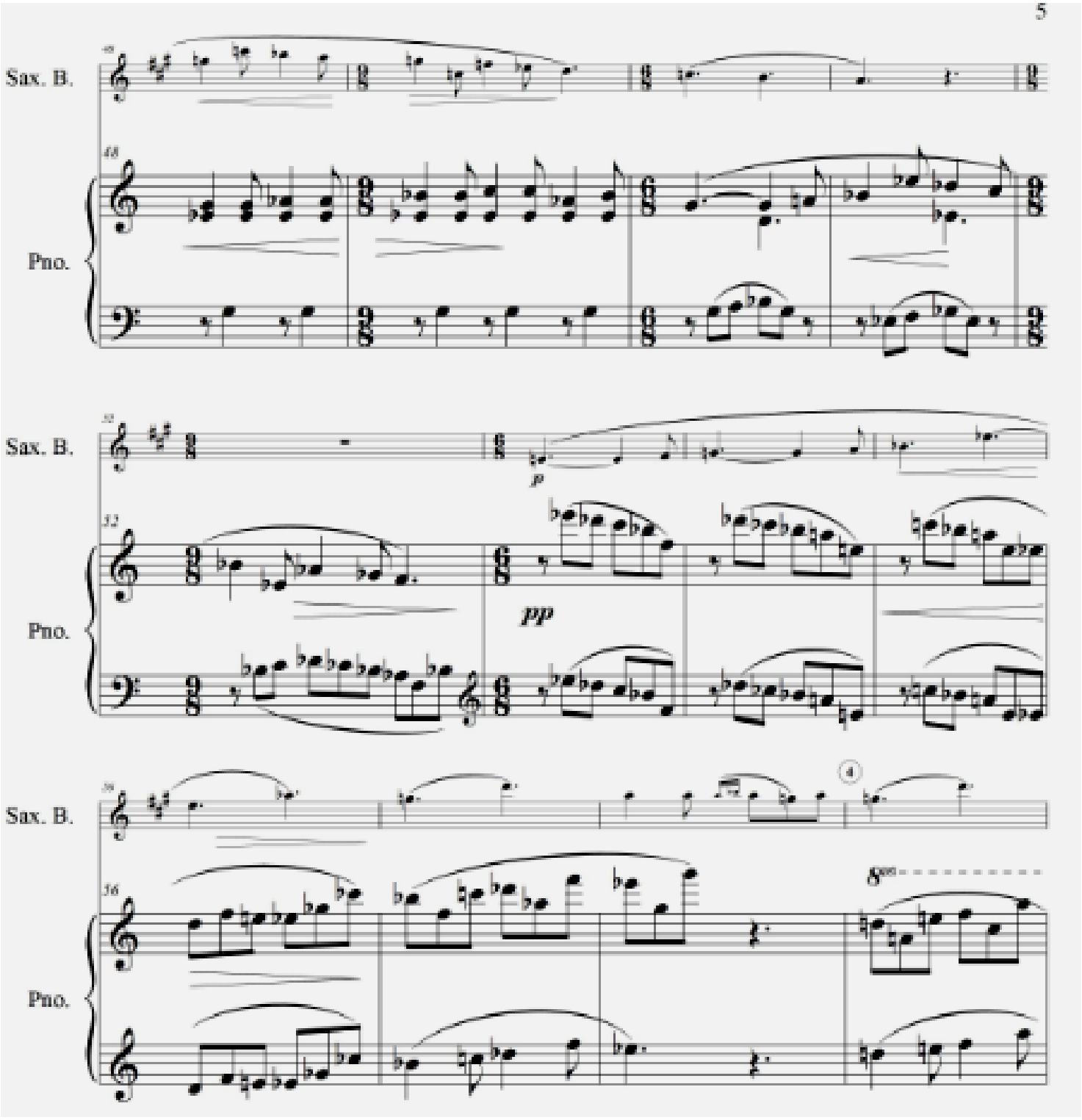
Paul Hindemith

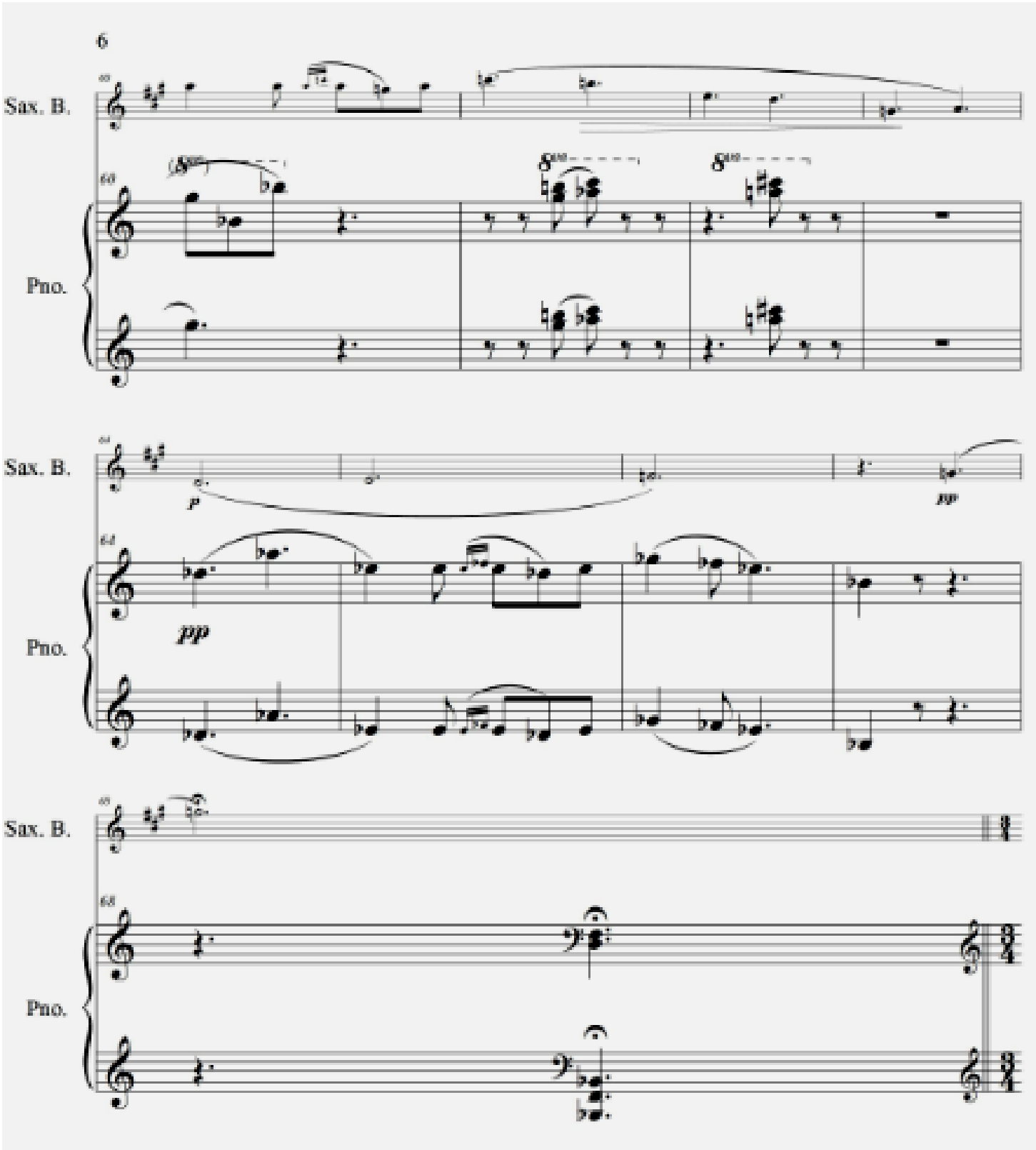


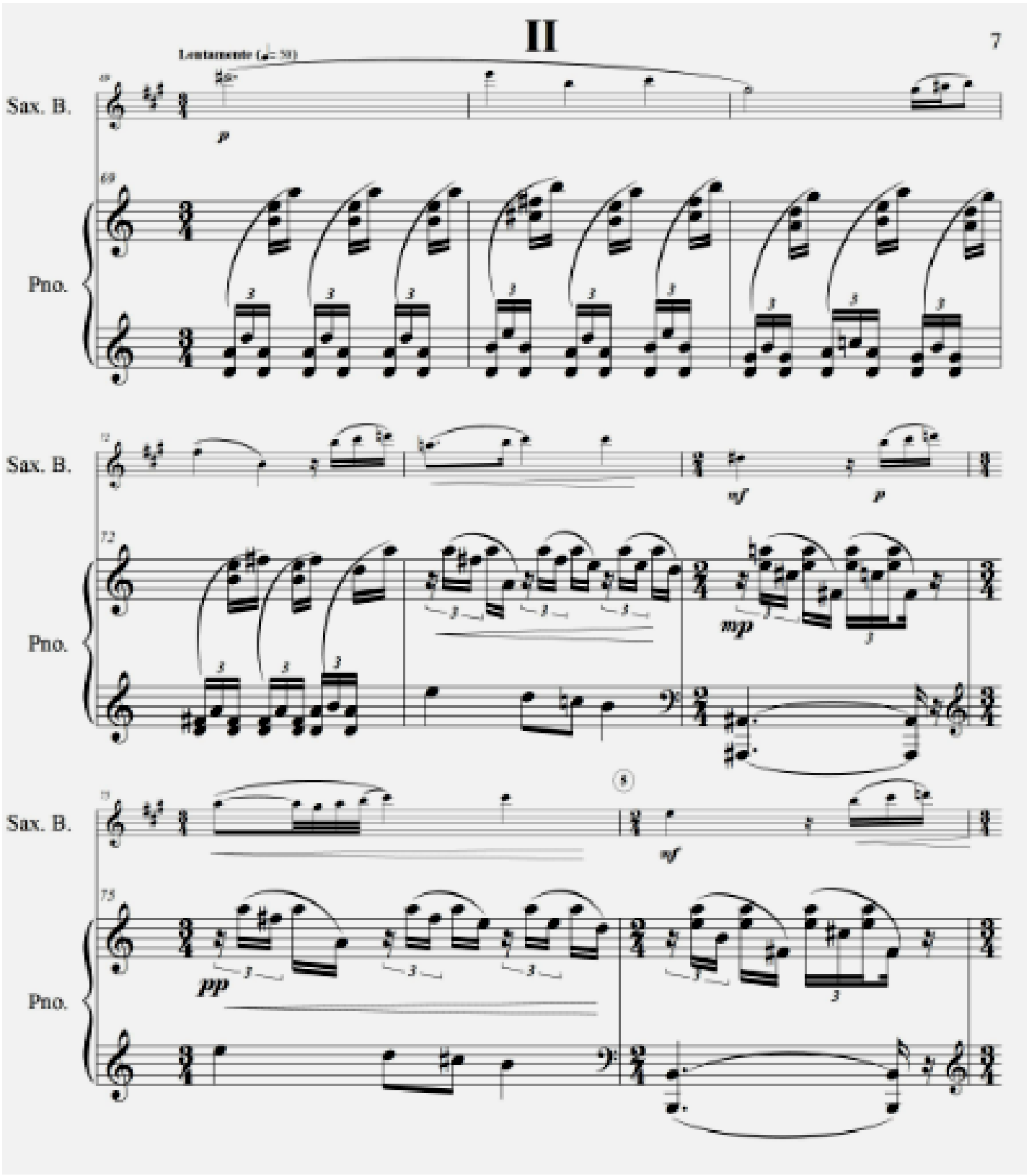

2
Sax. B.
Pno.
f
Sax. B.
Pno.
f
Sax. B.
p
Pno.
pp

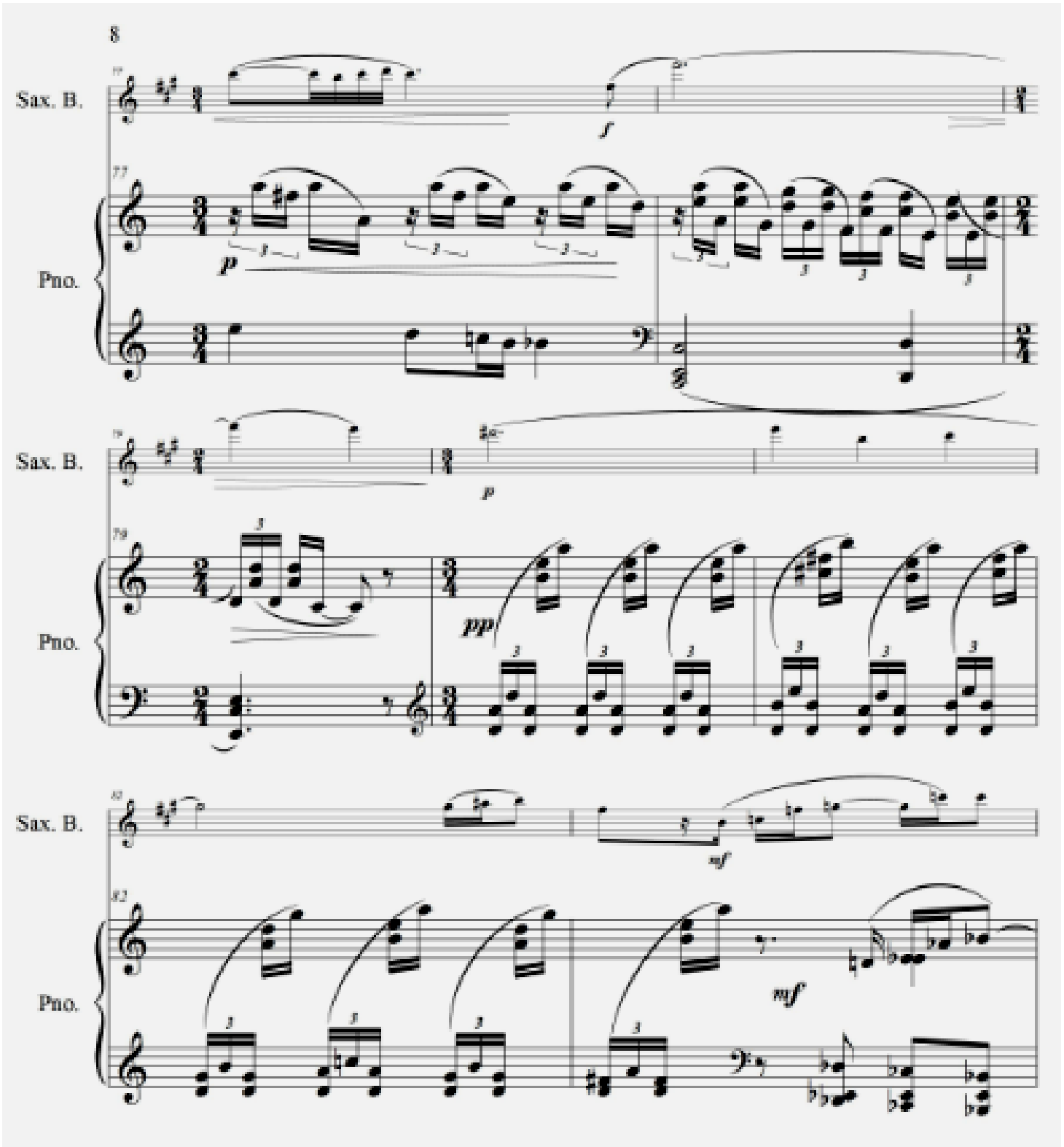

Sax. B.
Pno.
f
mf
dim.
p

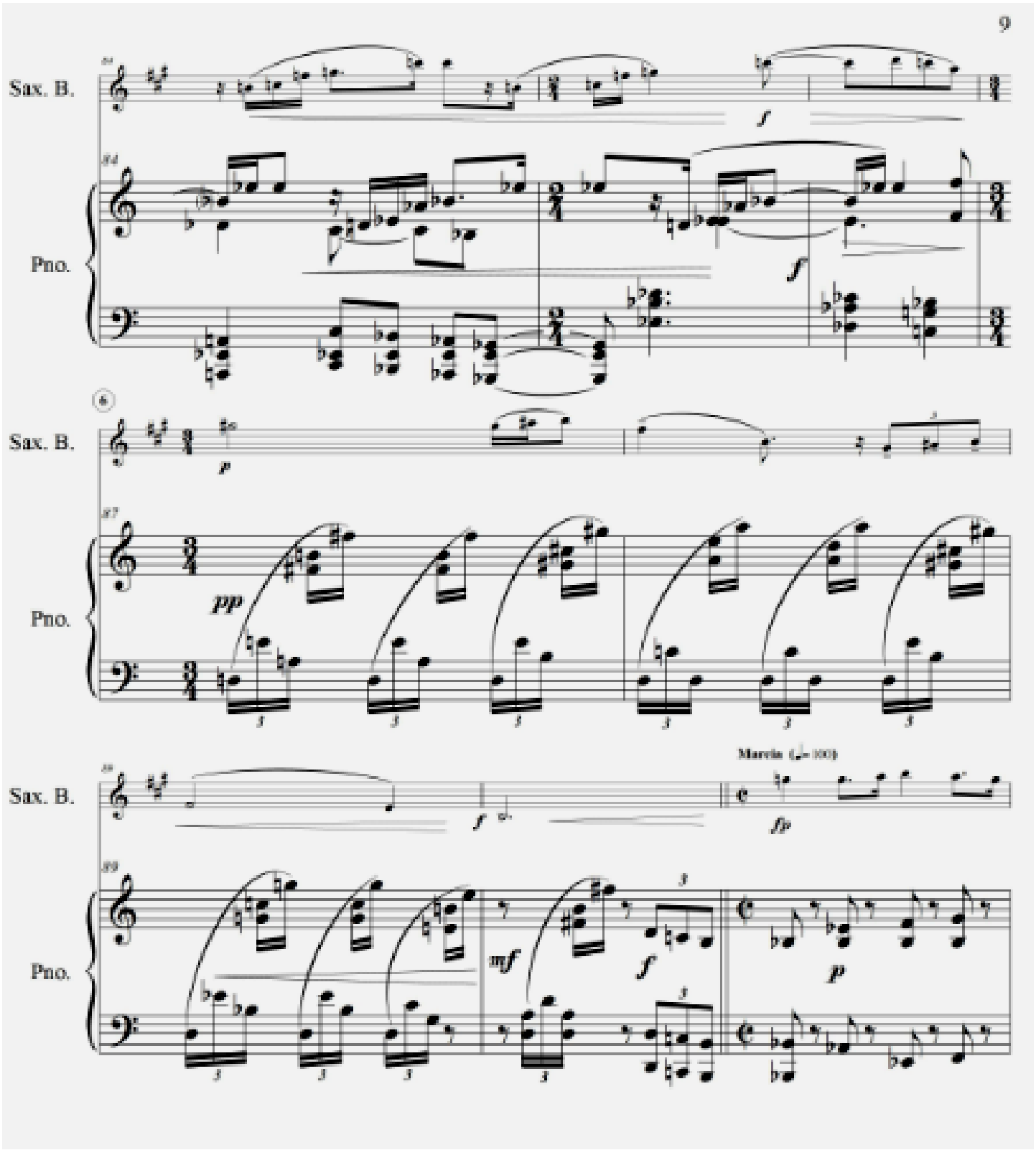

4
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
cresc.
cresc.

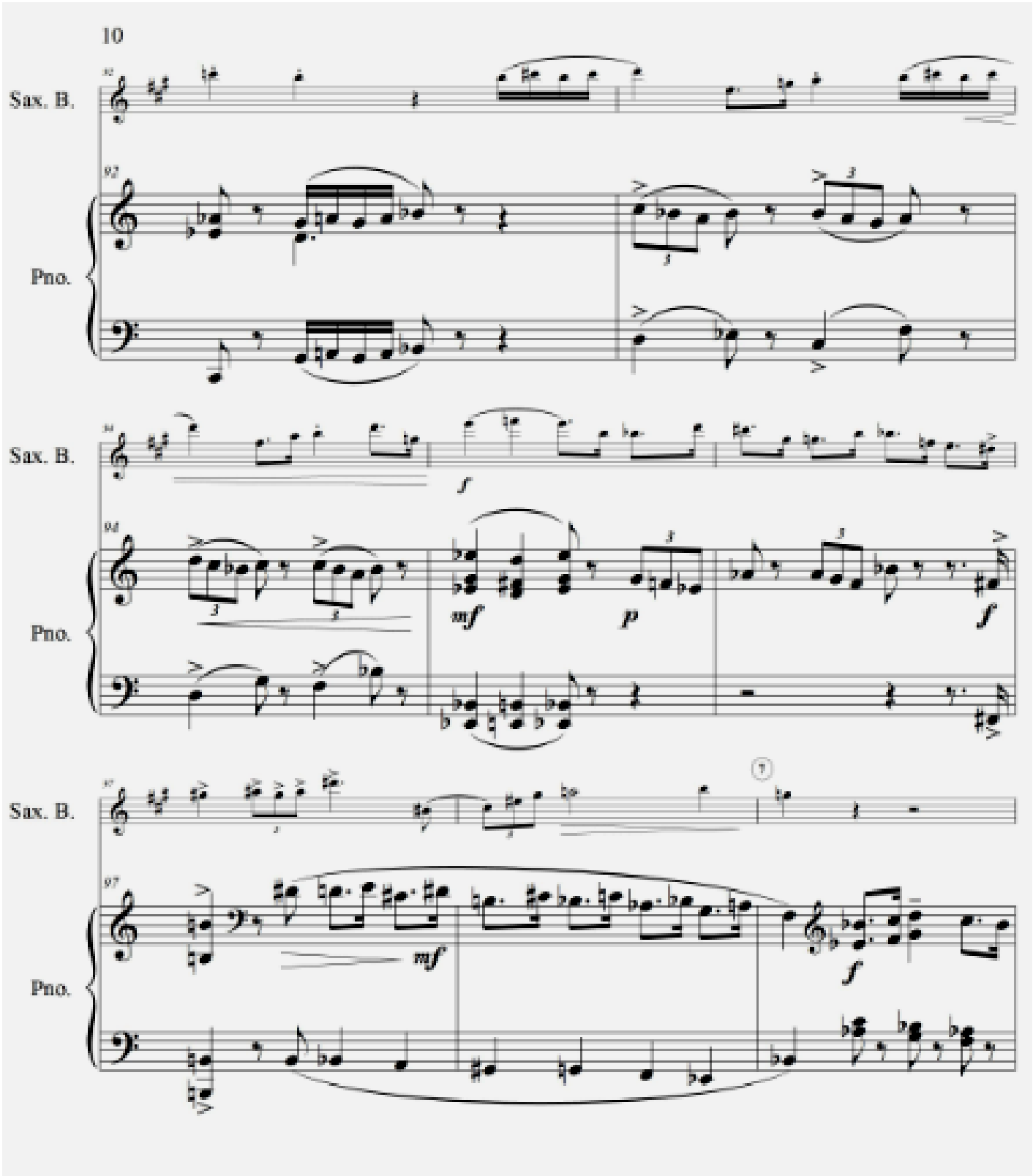

Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
p
pp
4
8va

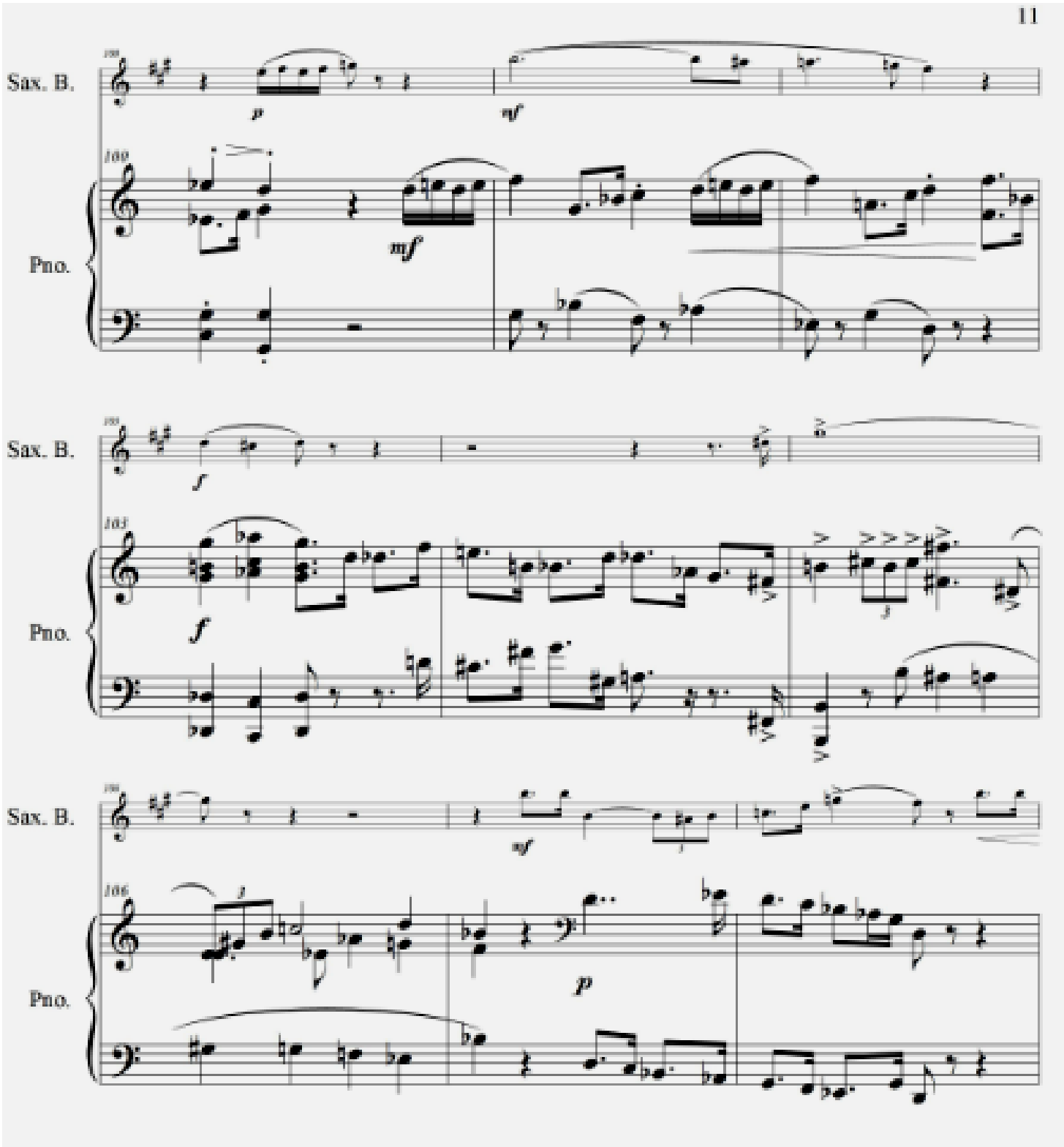

6
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.

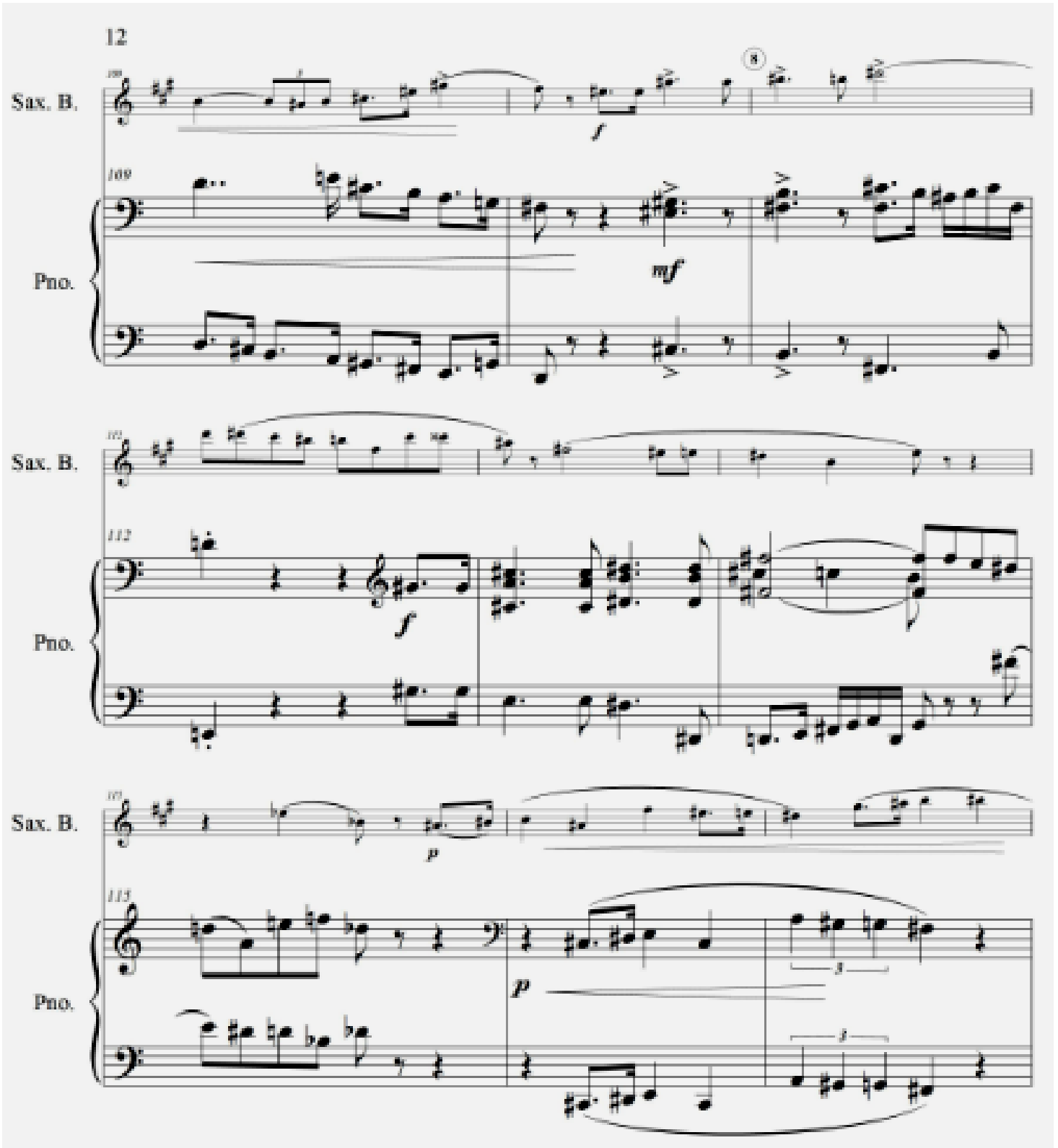

II
7
Lentamente (♩= 50)
Sax. B.
Pno.
p
mf
mp
pp

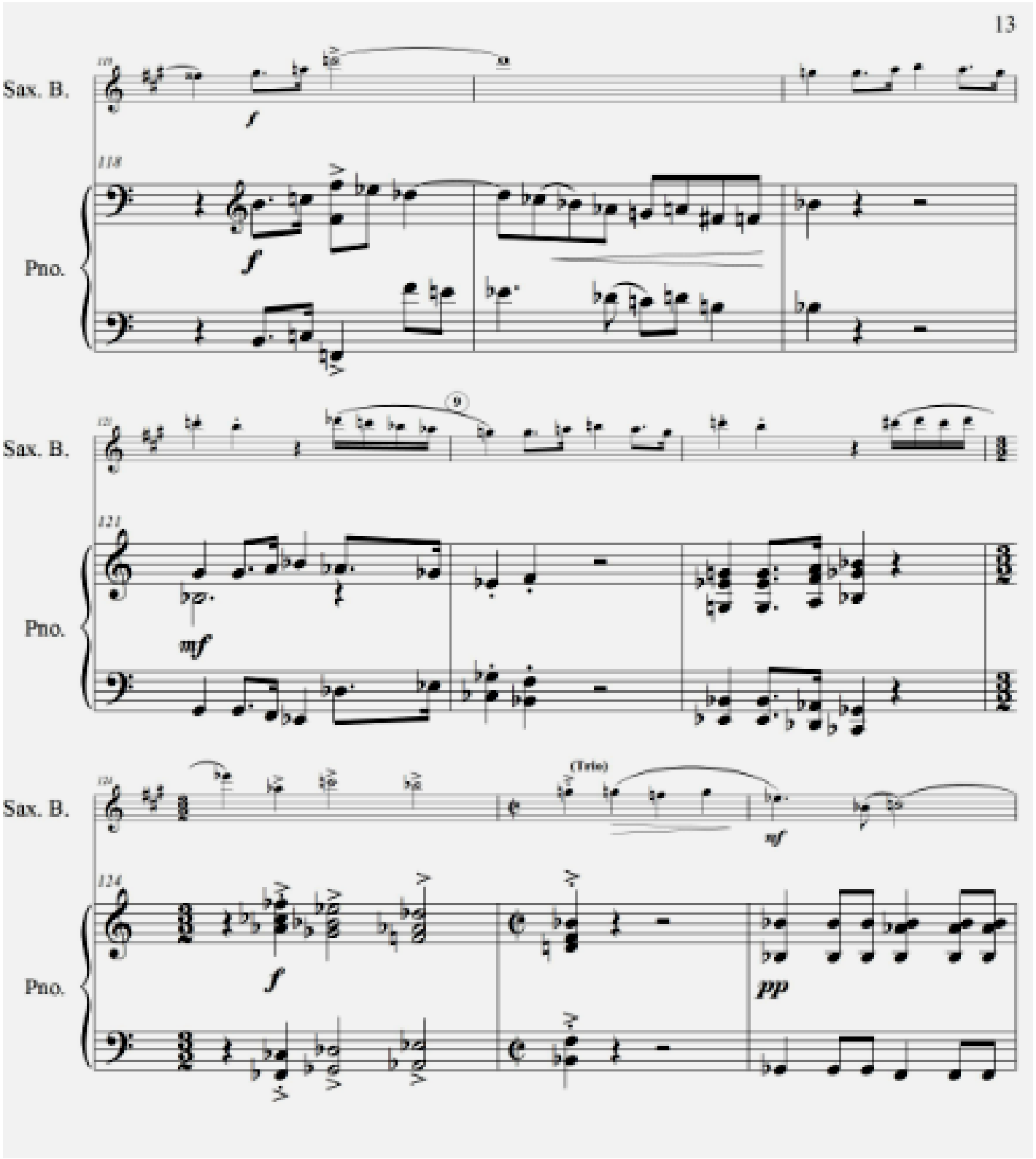

8
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.

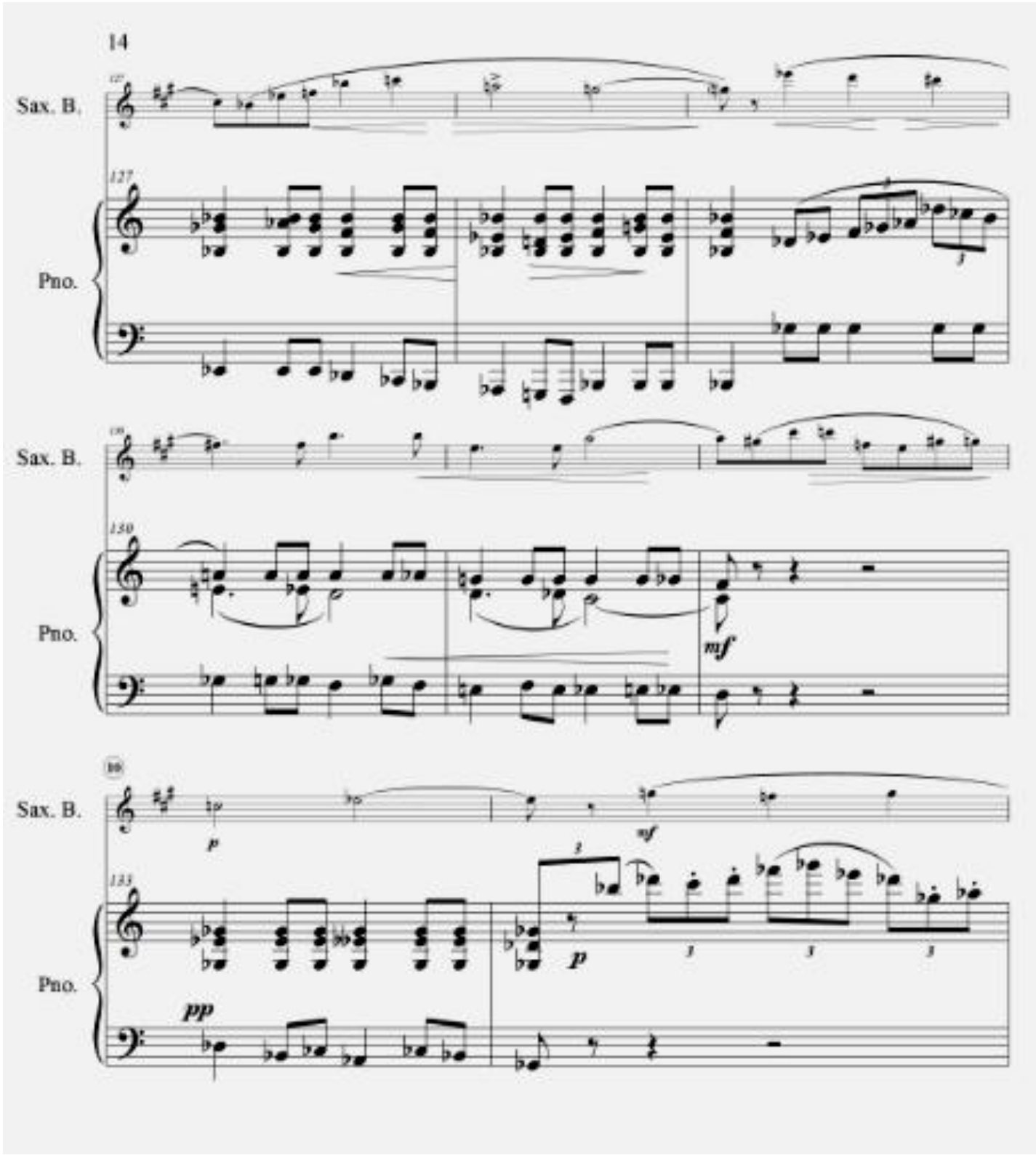

Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Marcia

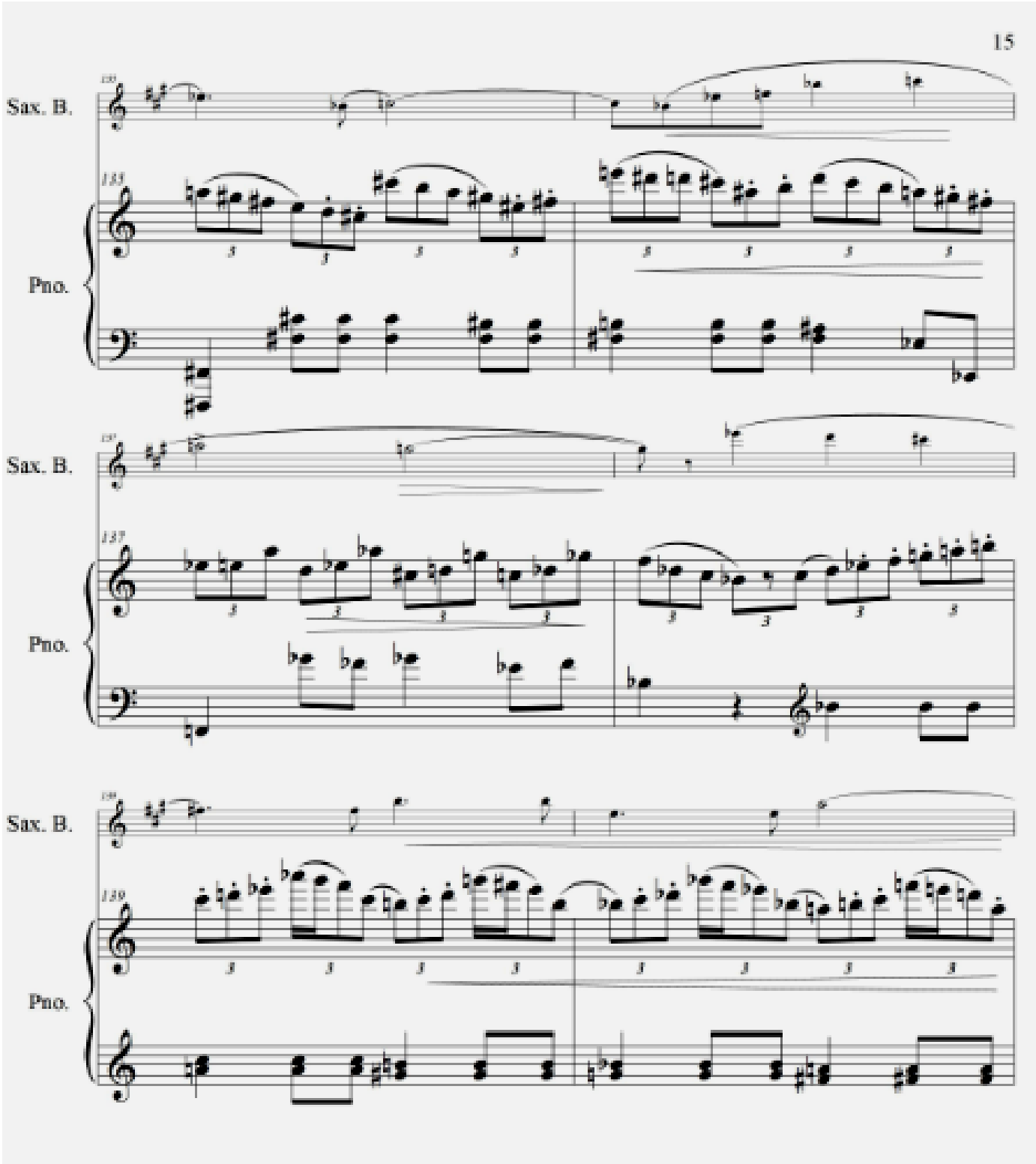

10
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.

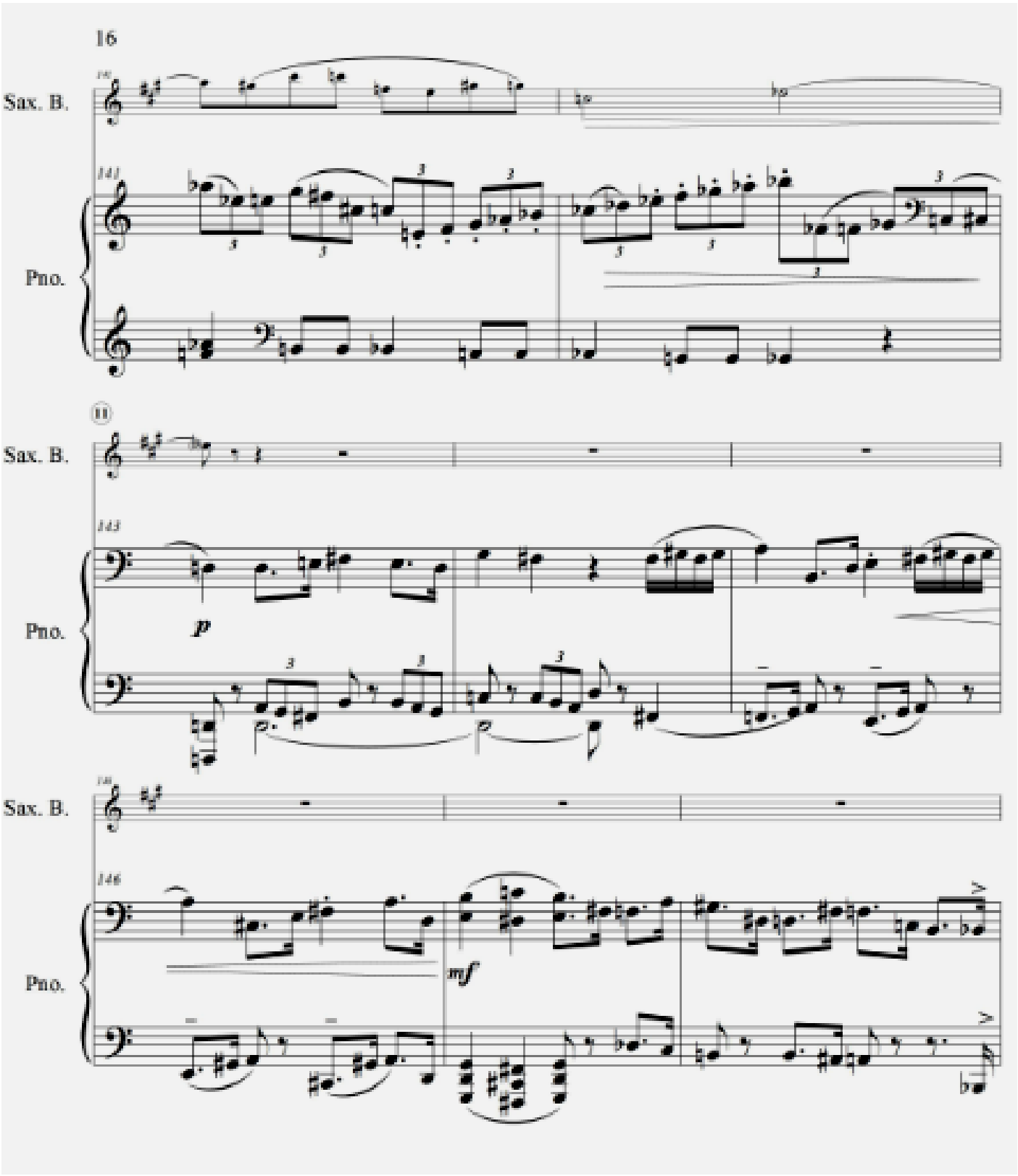

Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.

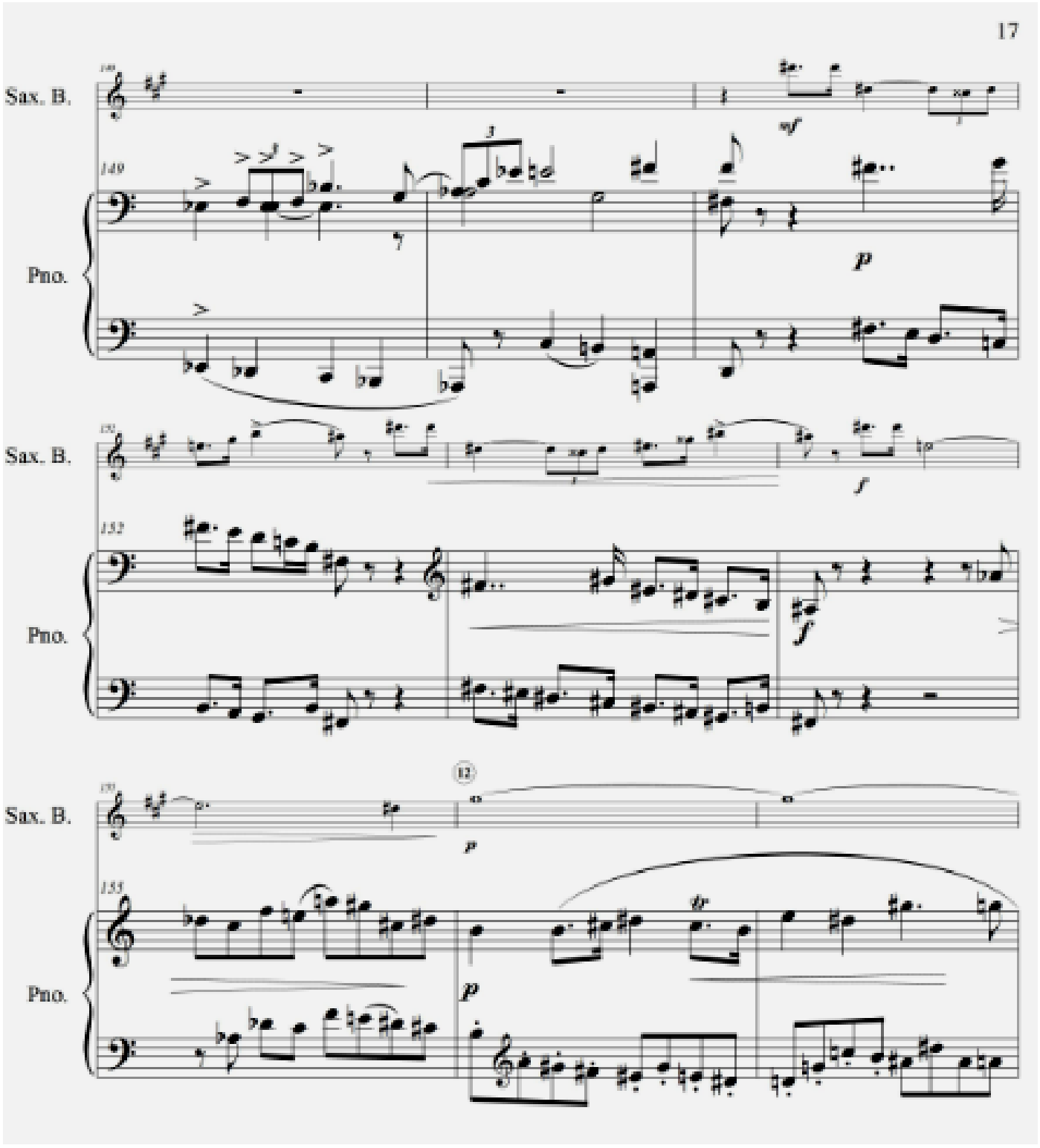

12
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.

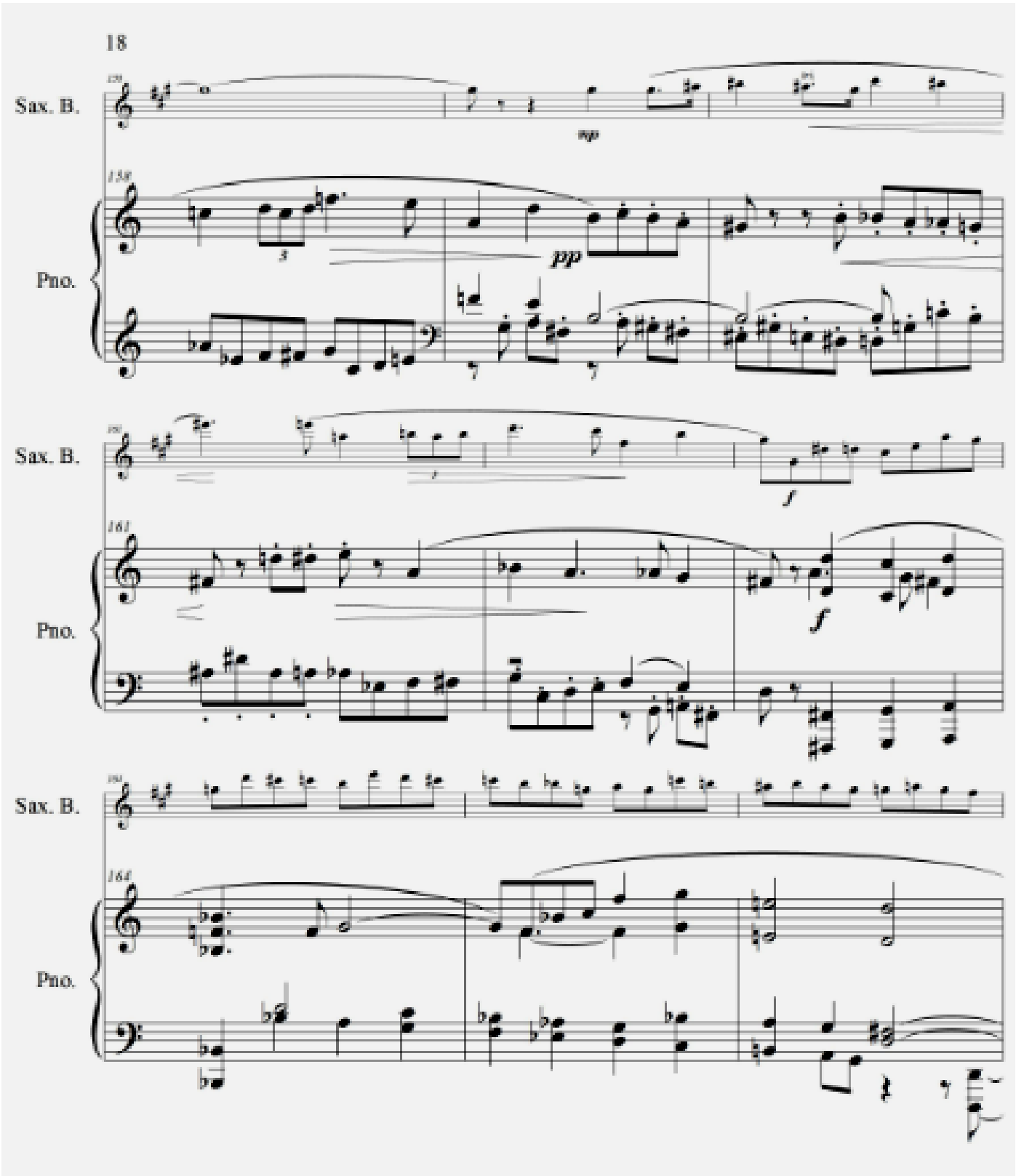

Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
(Trio)
Pno.
pp

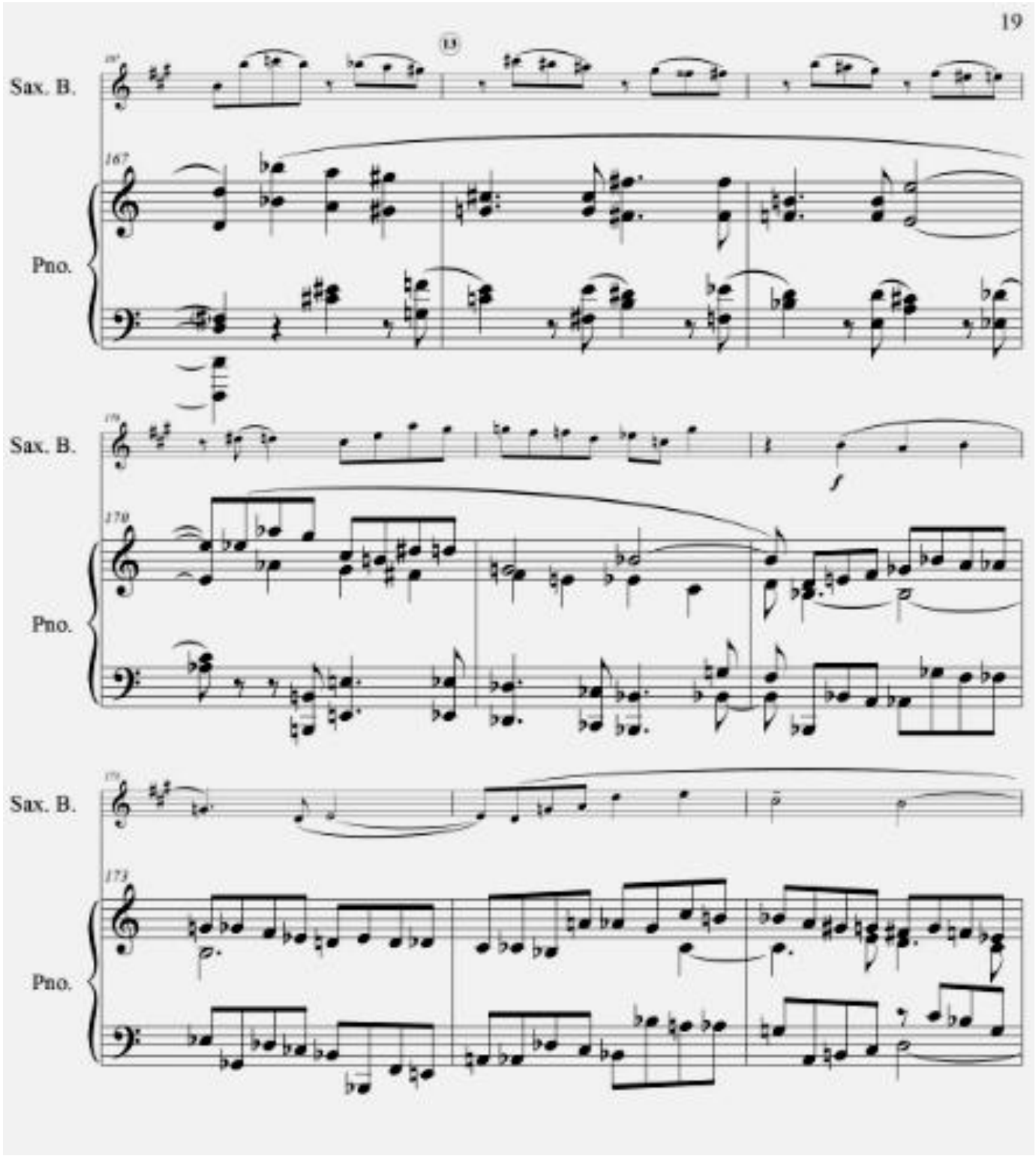

14
Sax. B.
Pno.
127
Sax. B.
Pno.
130
mf
Sax. B.
p
mf
Pno.
133
p
pp

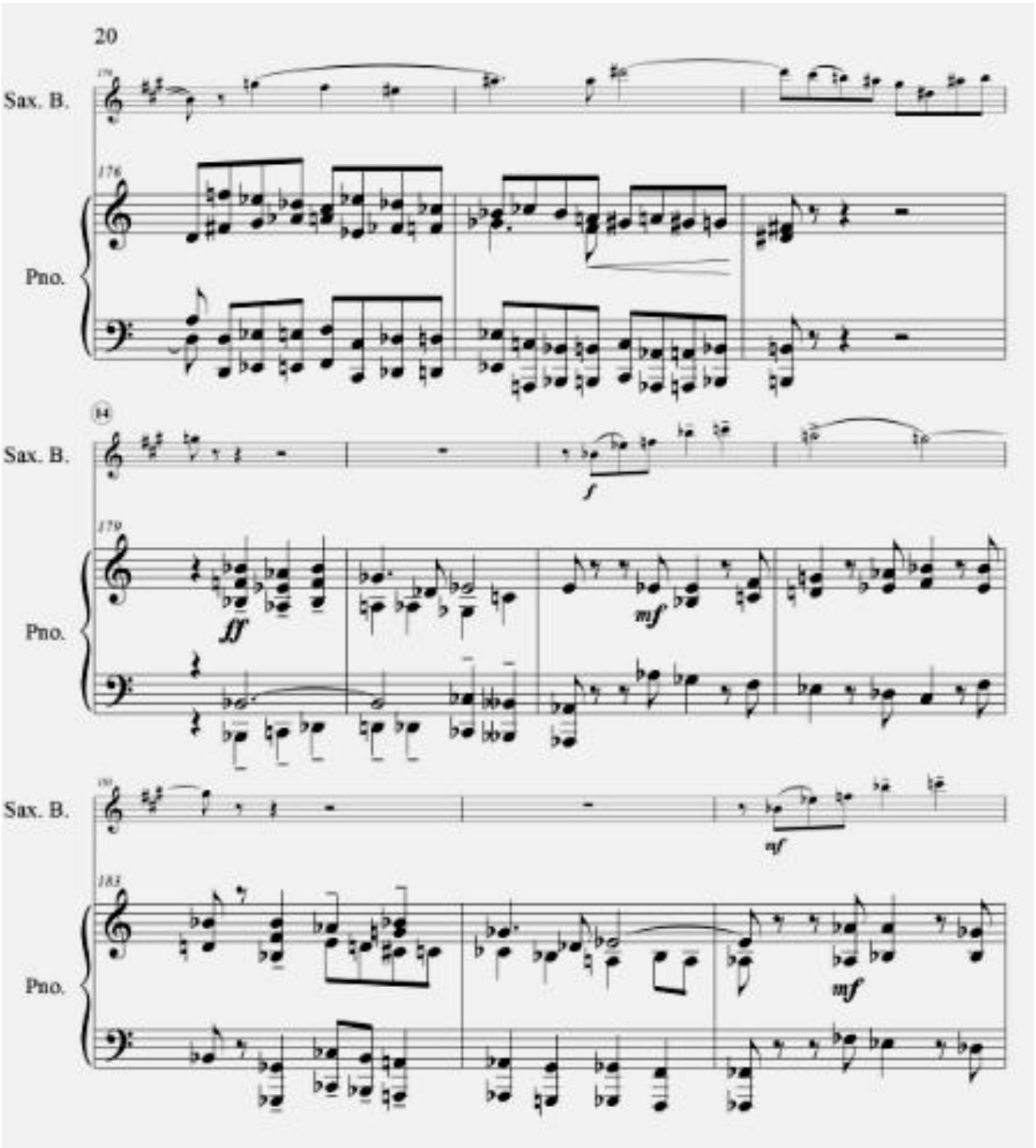

Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.

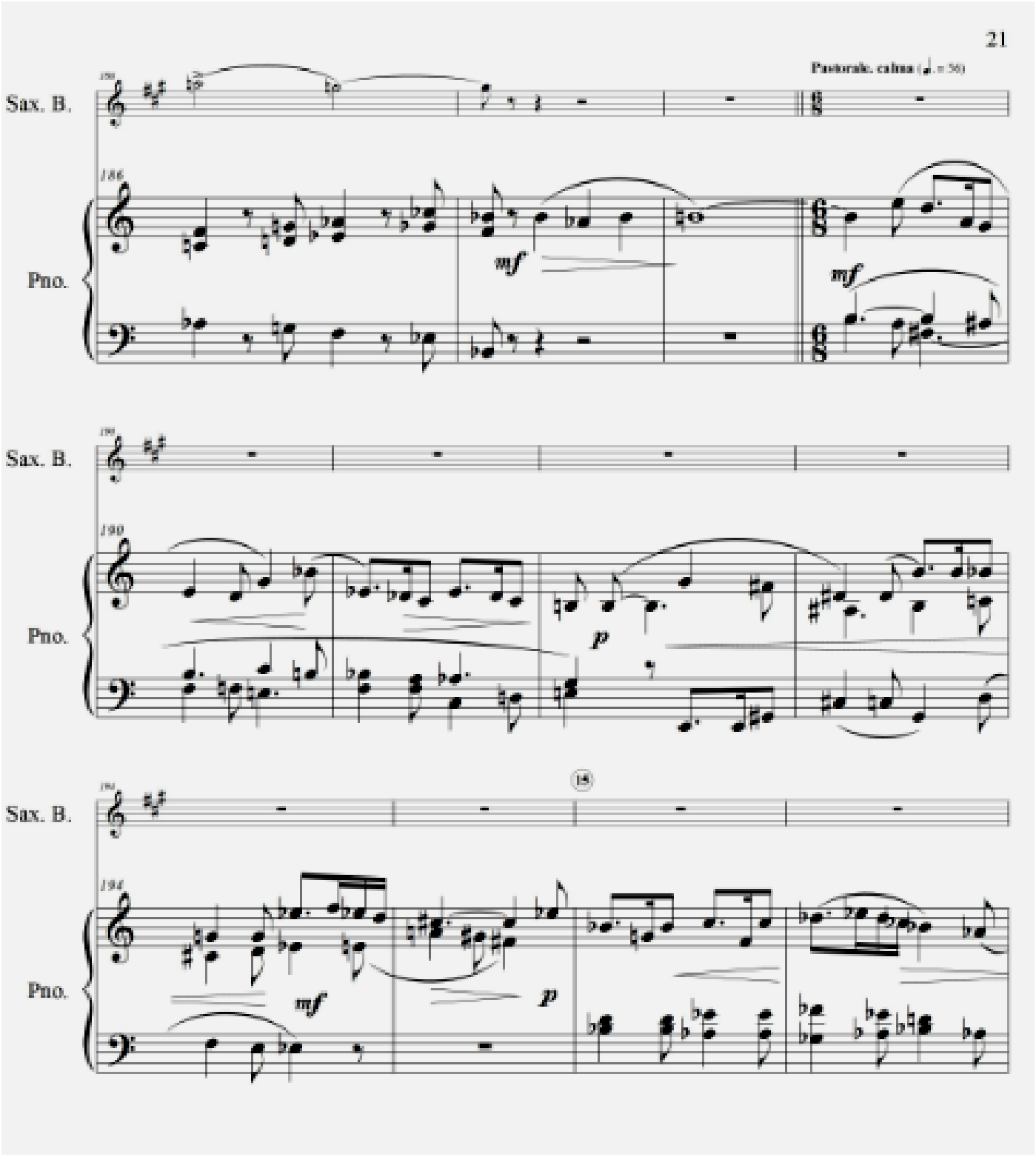

16
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
p
mf

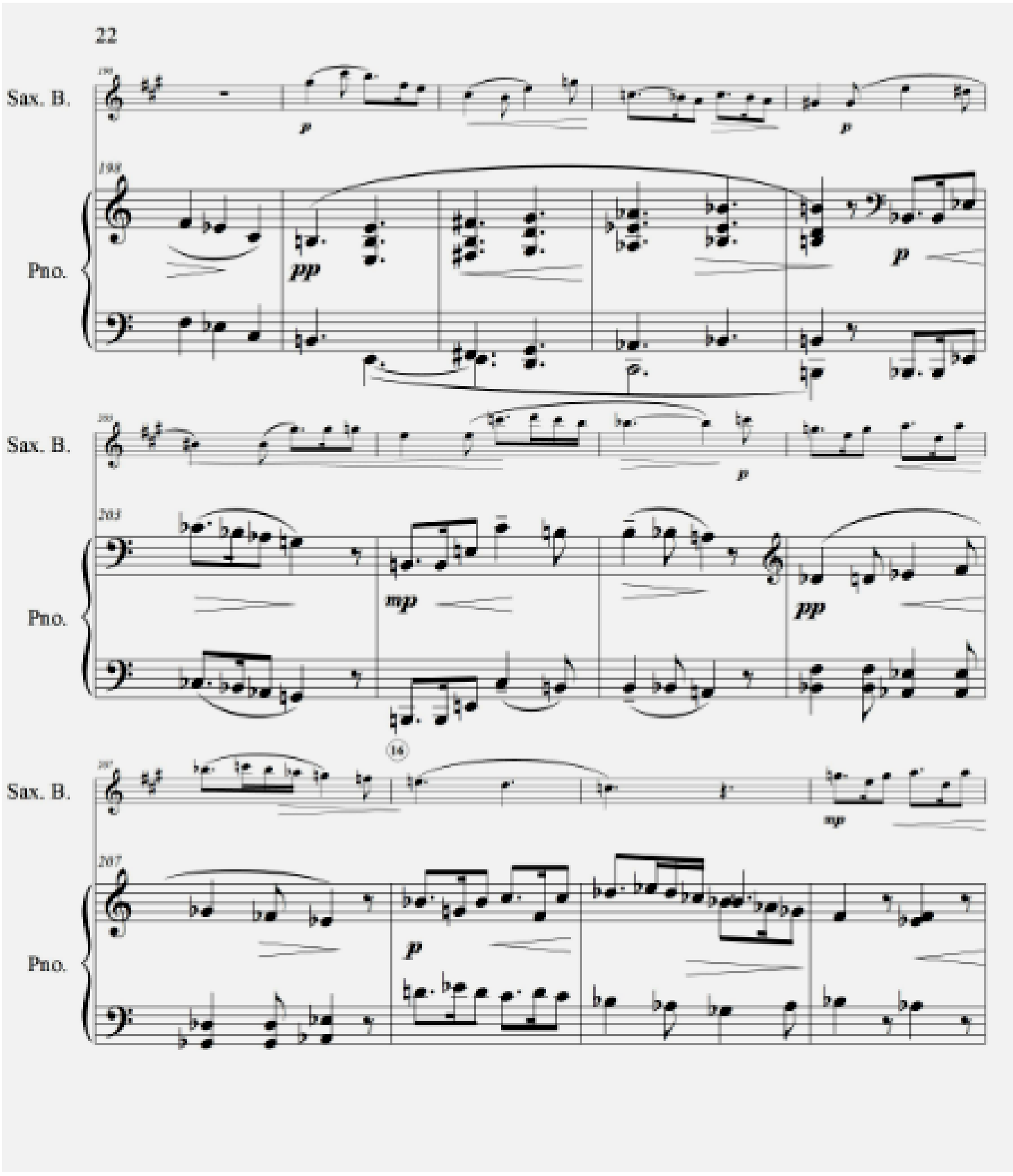

Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.

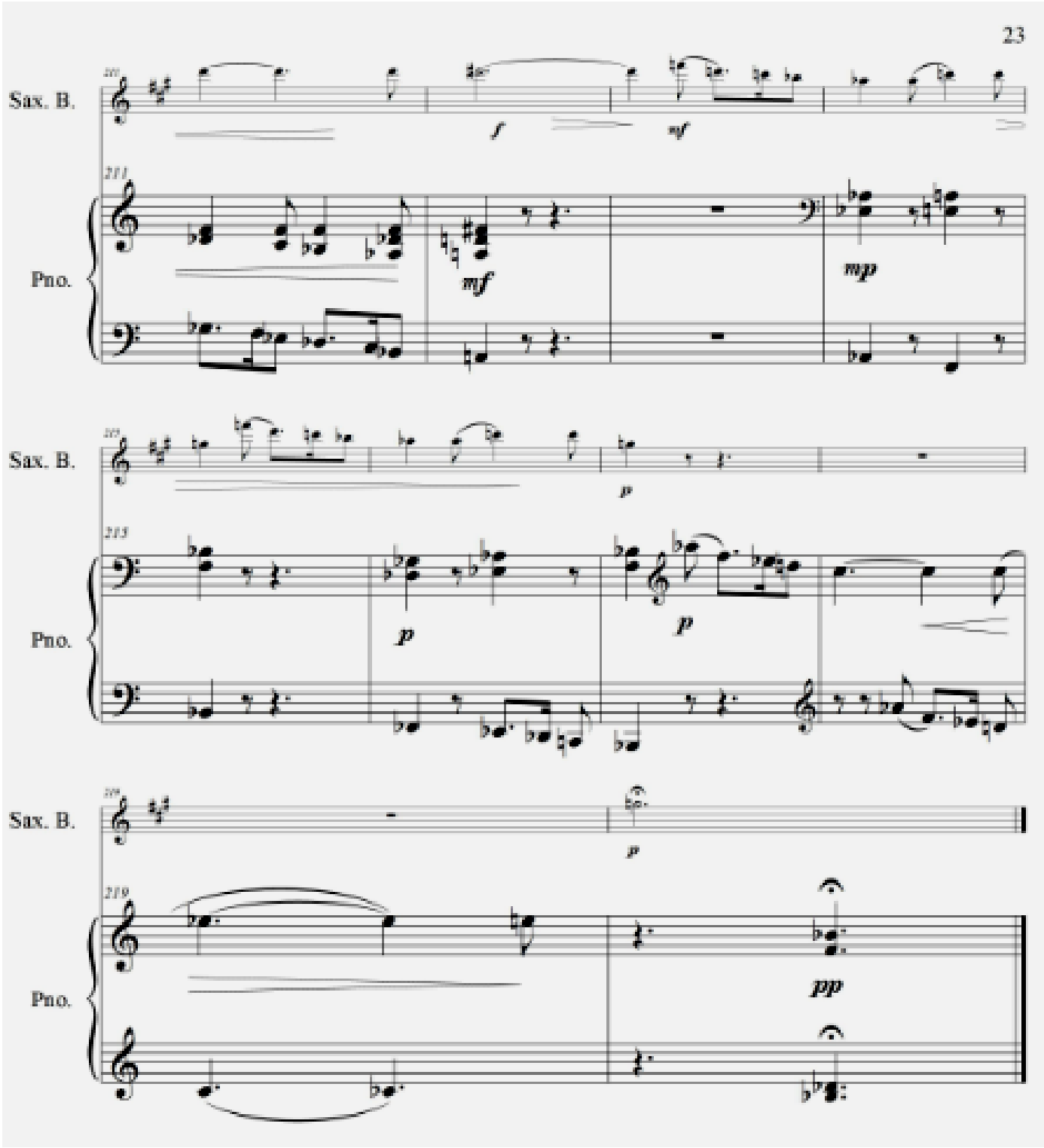

18
Sax. B.
Pno.
mp
pp
Sax. B.
Pno.
f
f
Sax. B.
Pno.


Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.


20
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.


Pastorale, calma (♩. = 56)
Sax. B.
Pno.
mf
mf
Sax. B.
Pno.
p
18
Sax. B.
Pno.
mf
p


Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
16

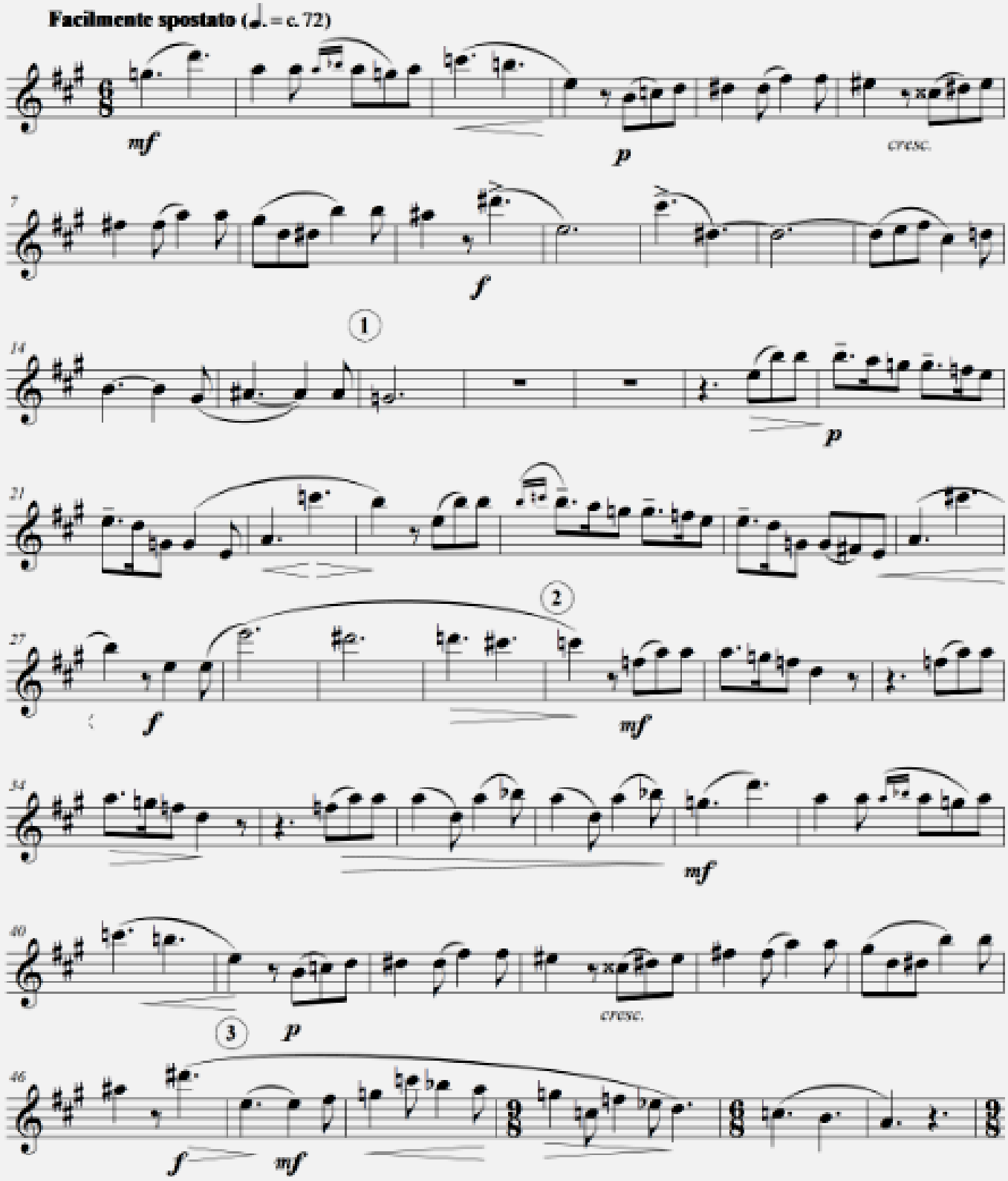

Sax. B.
Pno.
f
mf
mf
mp
Sax. B.
Pno.
p
p
p
Sax. B.
Pno.
p
pp

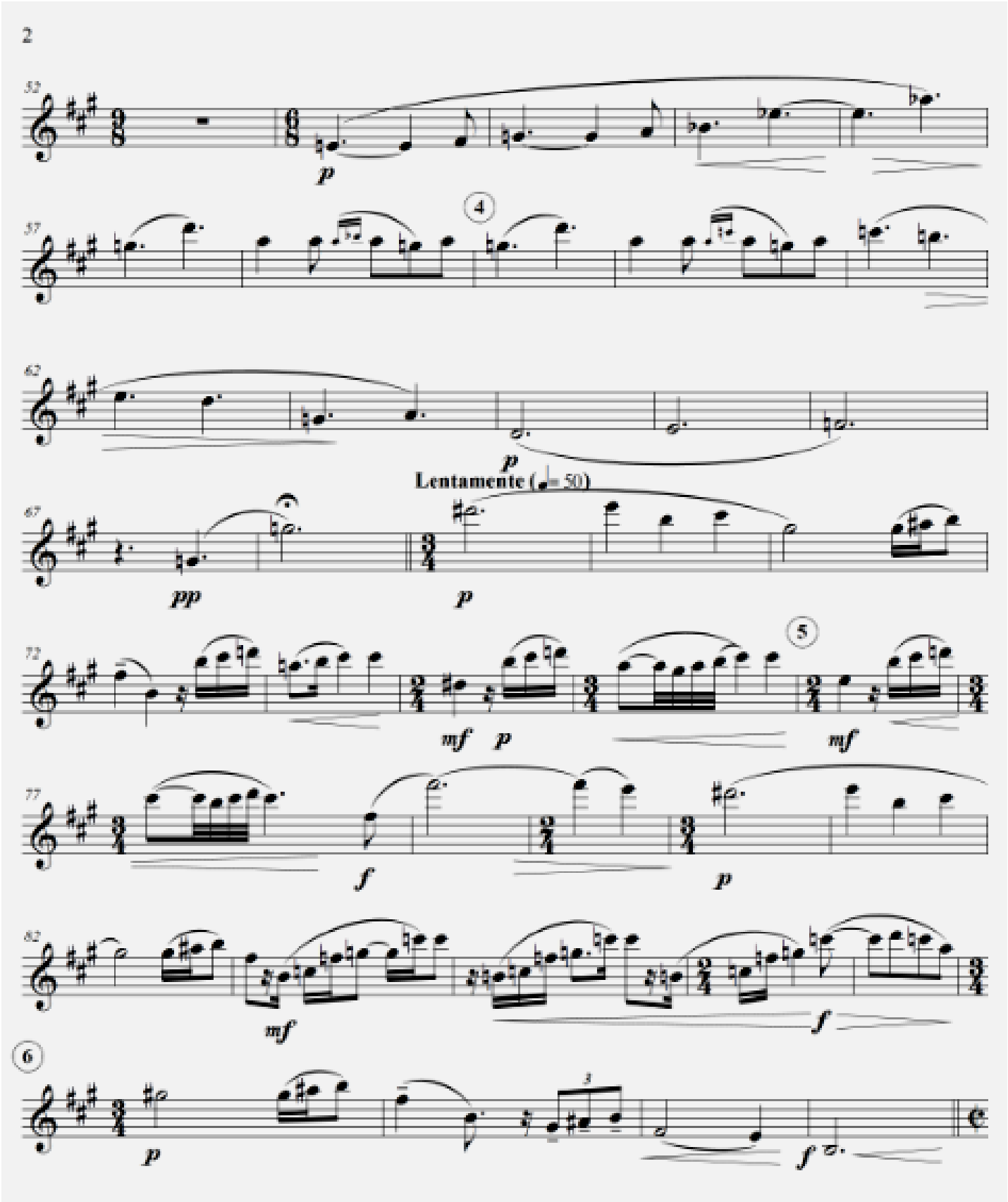
SONATA

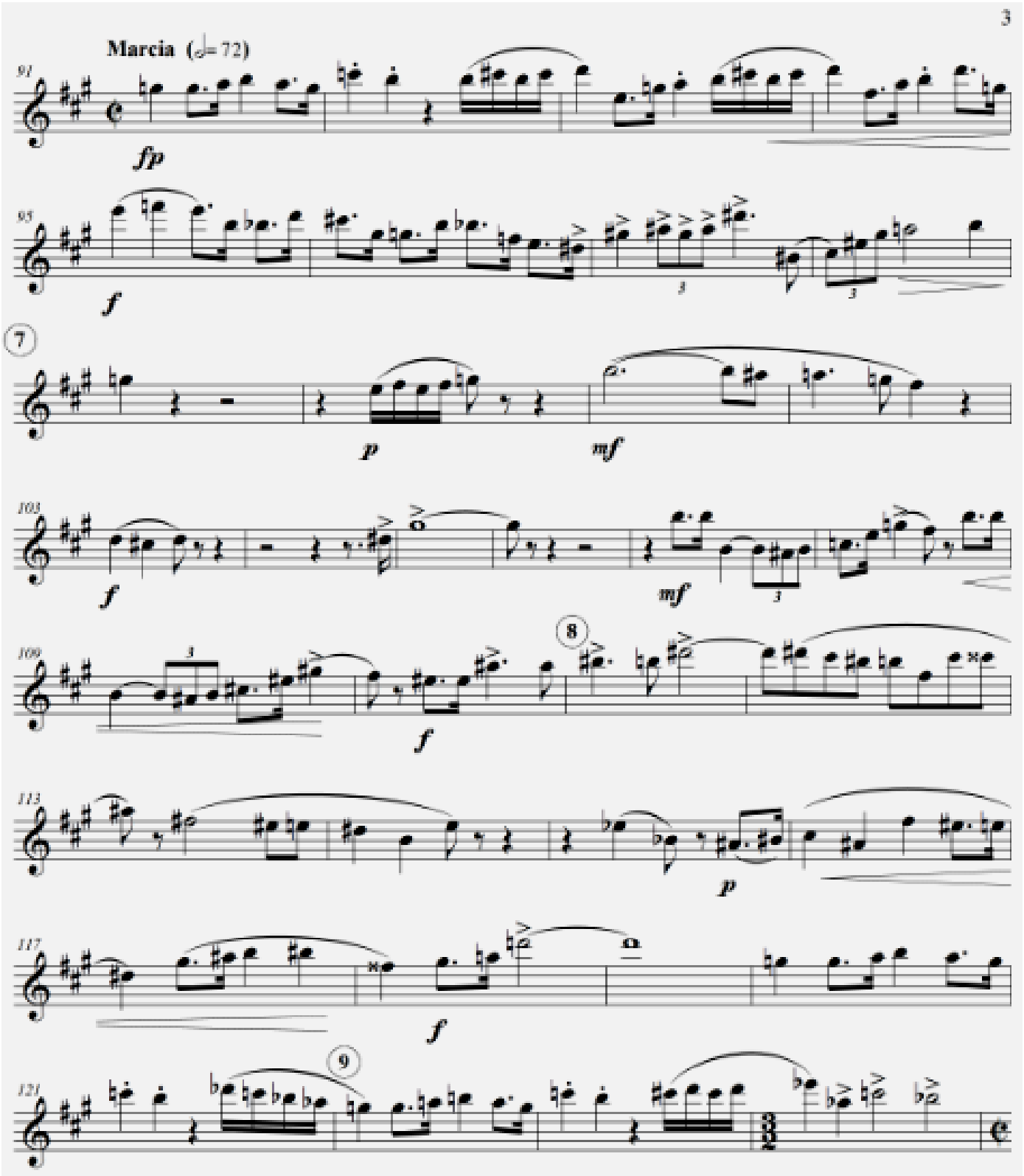
Saxofón Barítono y Piano

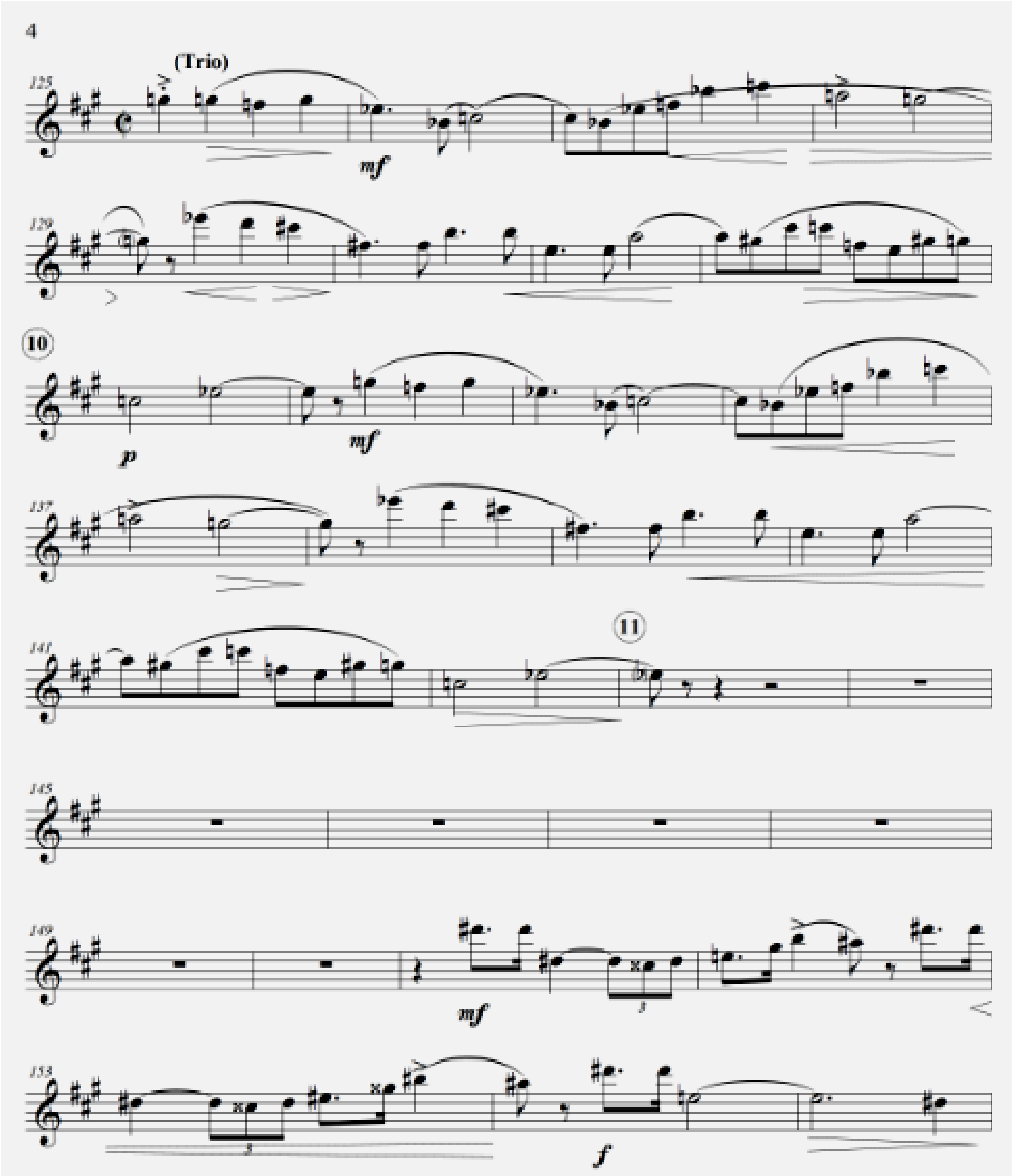
Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

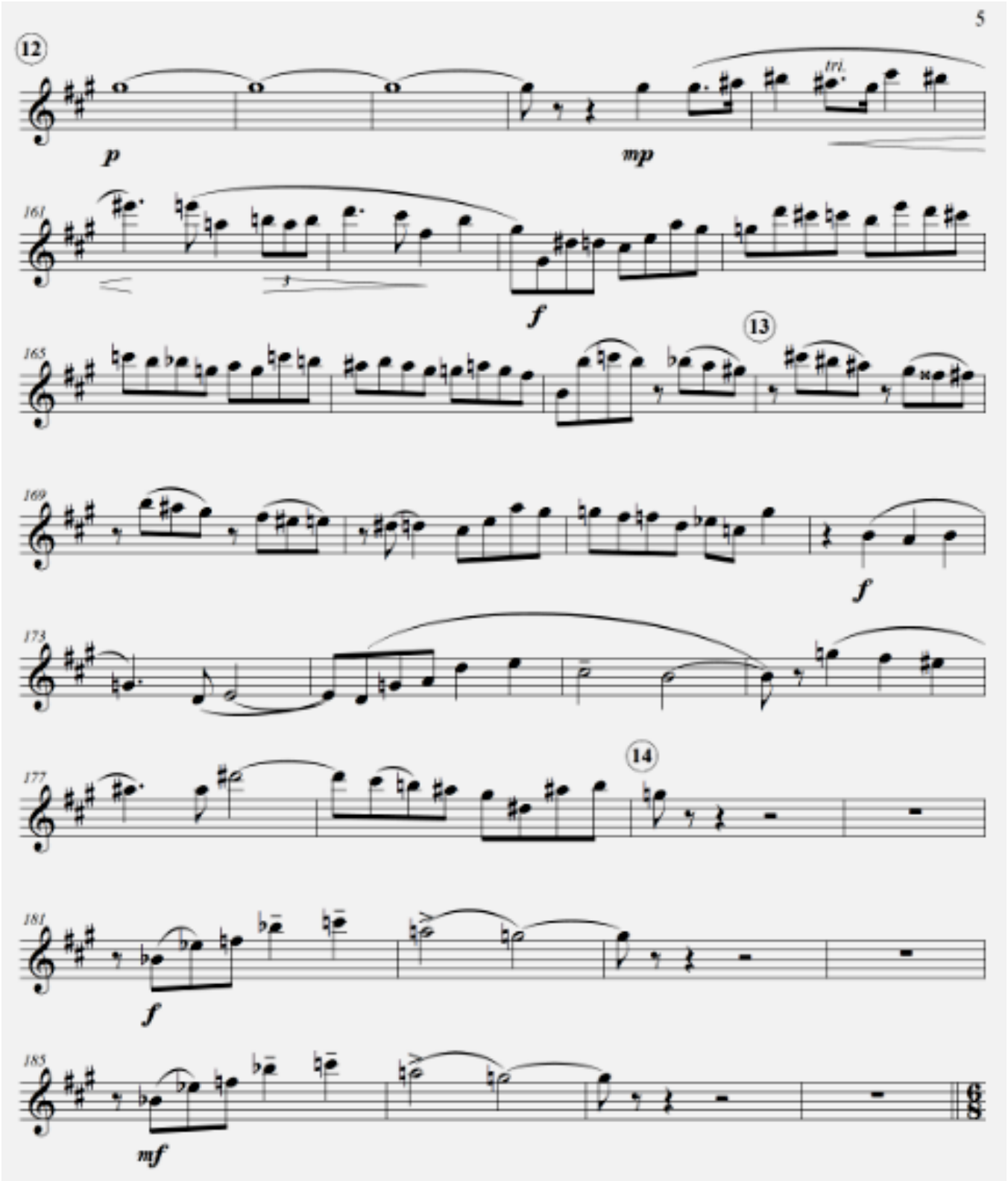
Paul Hindemith

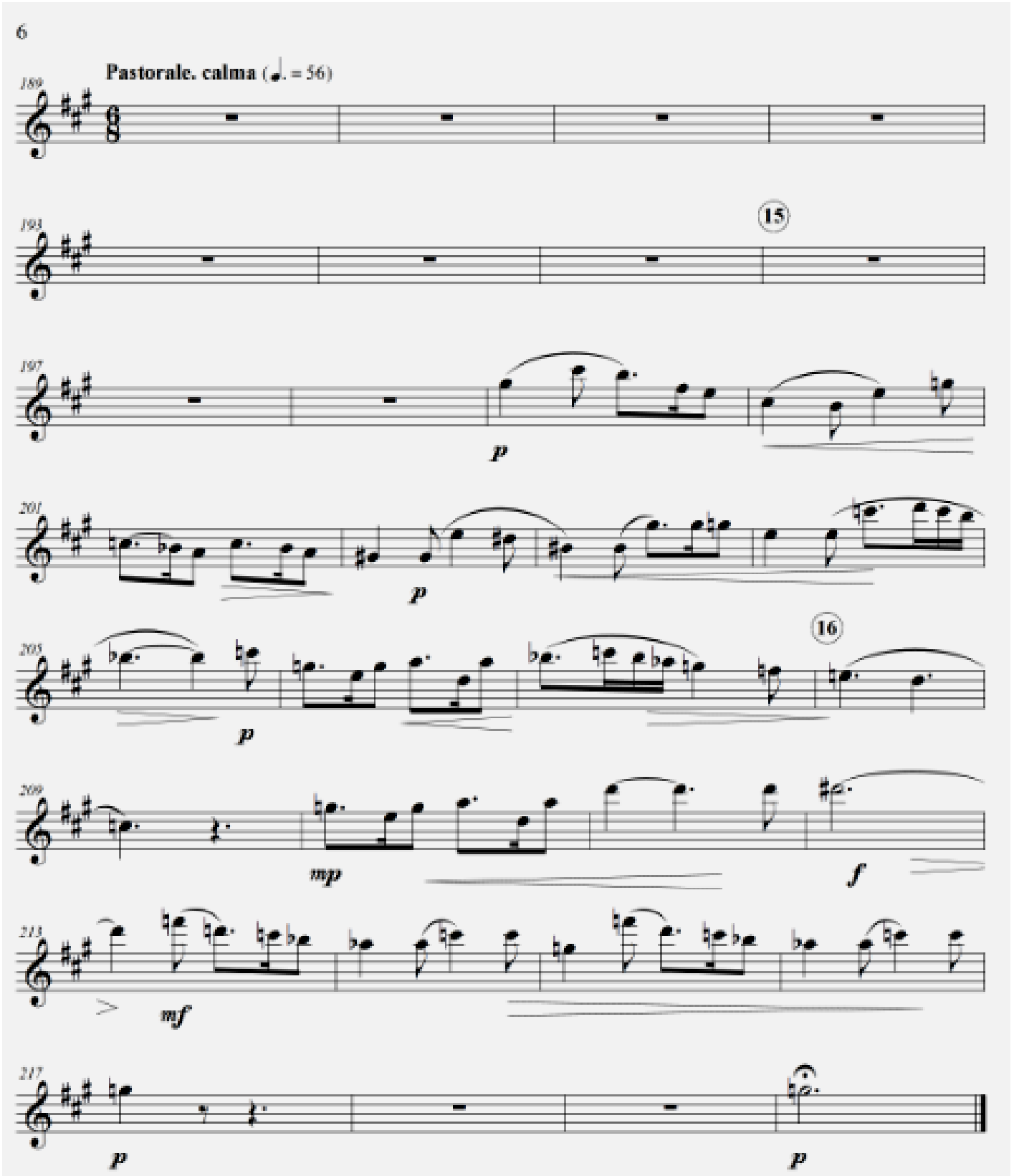



52
p
4
57
62
p
Lentamente (♩= 50)
67
pp
p
72
mf
p
5
mf
77
f
p
82
mf
f
6
p
f


Marcia (♩= 72)
91
fp
95
f
7
p
mf
103
f
mf
109
8
f
113
p
117
f
121
9


(Trio)
125
mf
129
10
p
mf
137
141
11
145
149
mf
153
f


12
p
mp
tri.
161
3
f
165
13
169
f
173
177
14
181
f
185
mf

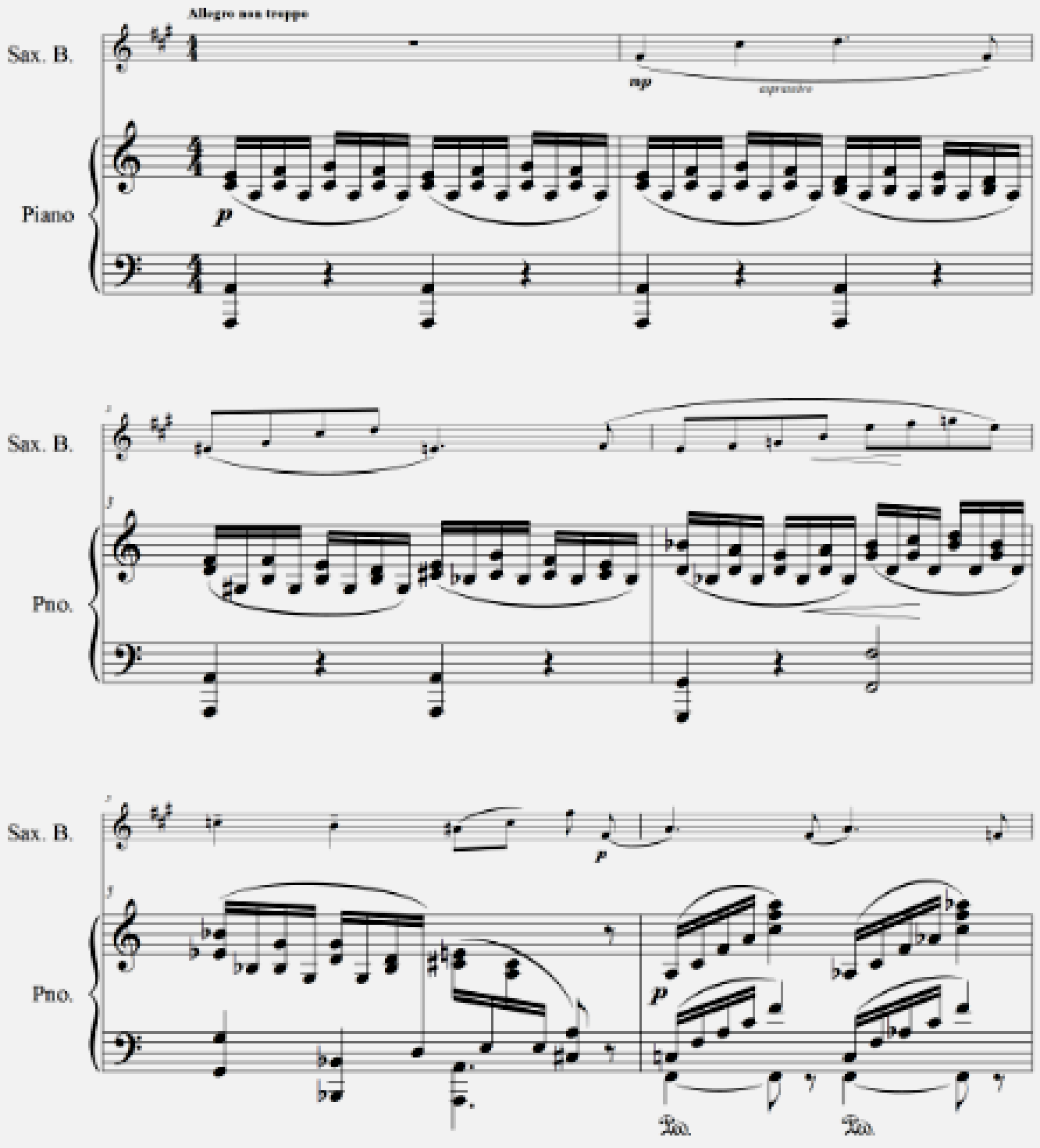

6
Pastorale. calma (♩. = 56)
189
193
15
197
p
201
p
205
16
p
209
mp
f
213
mf
217
p
p

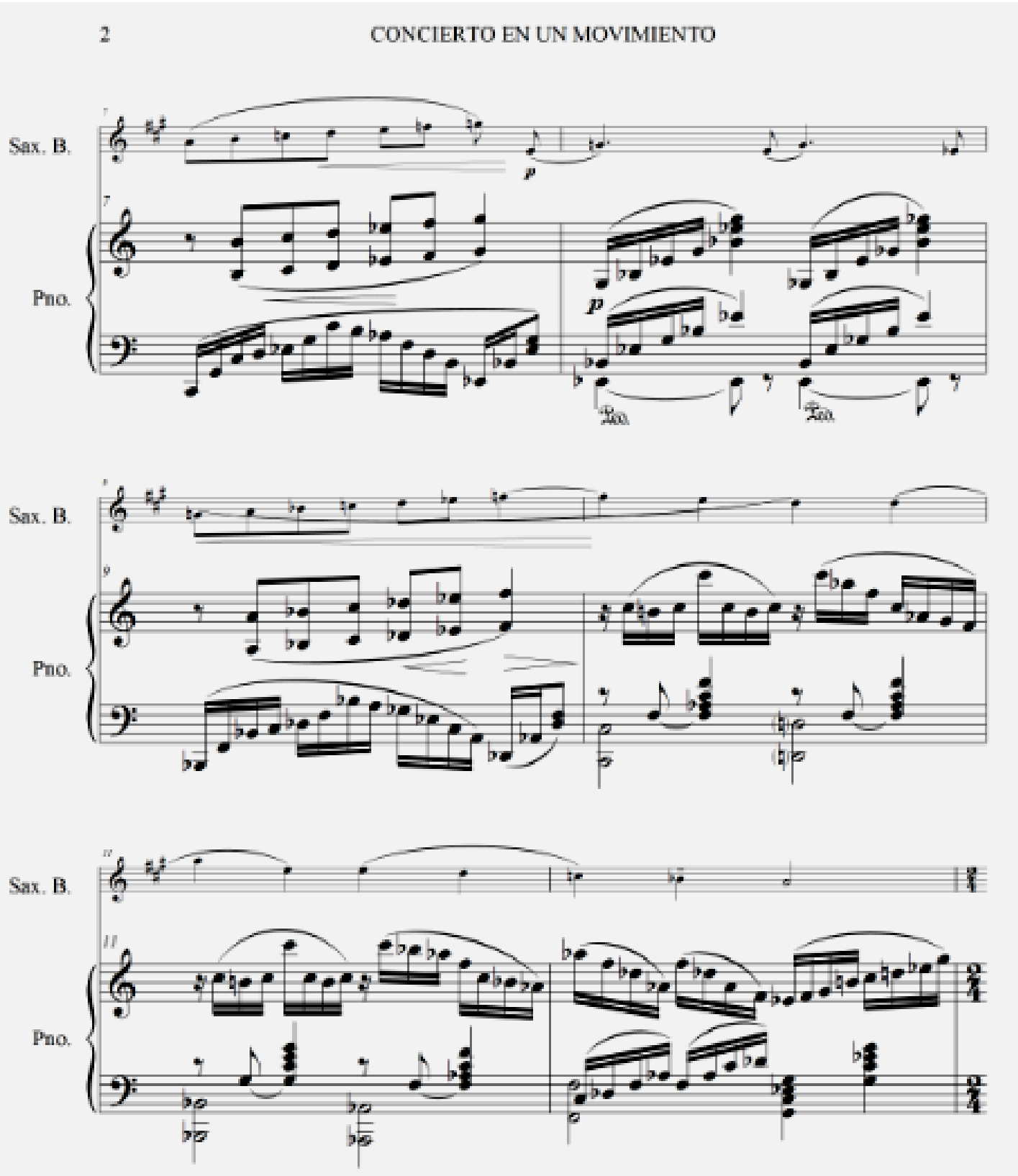
CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

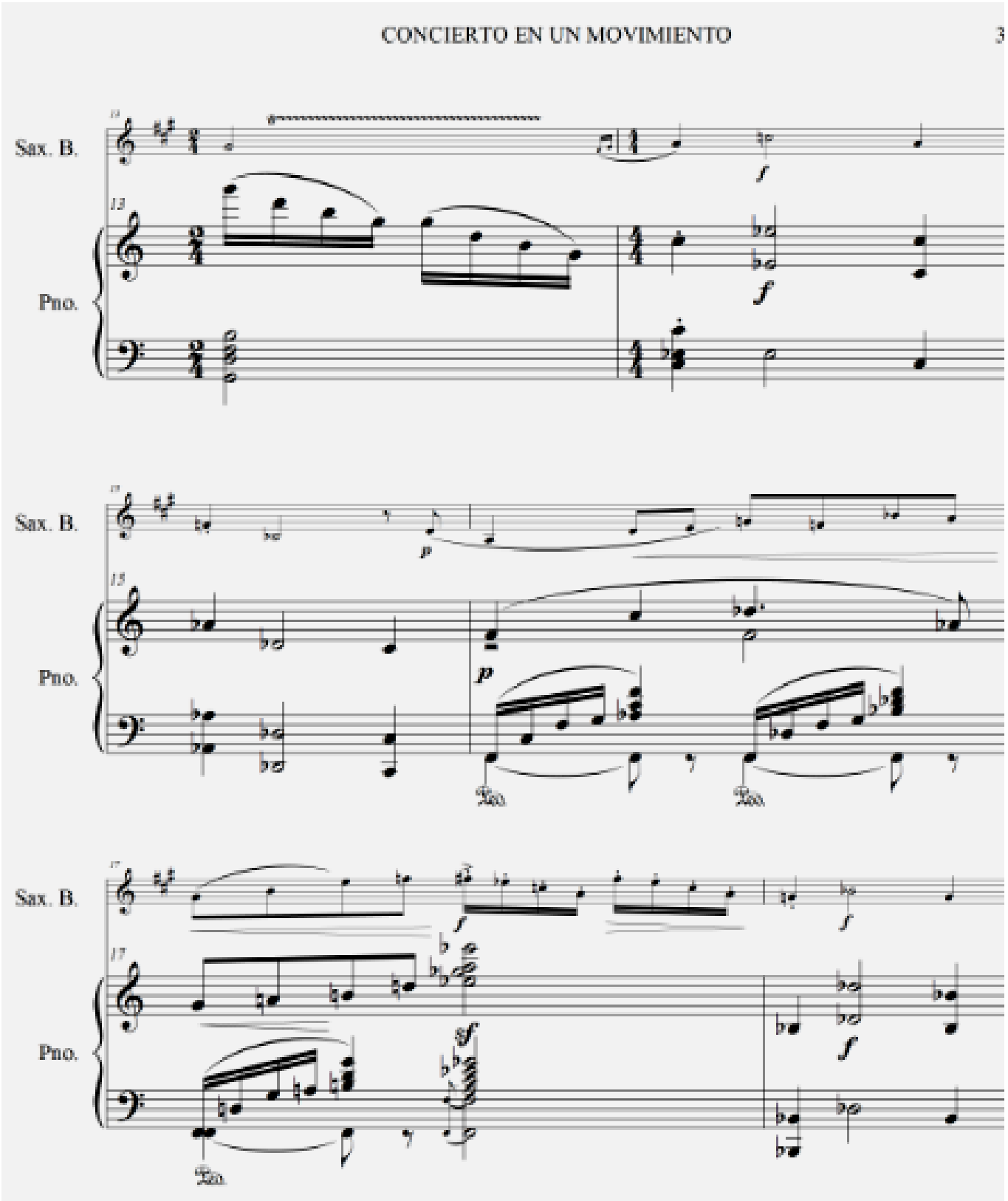
SAXOFON BARITONO Y PIANO

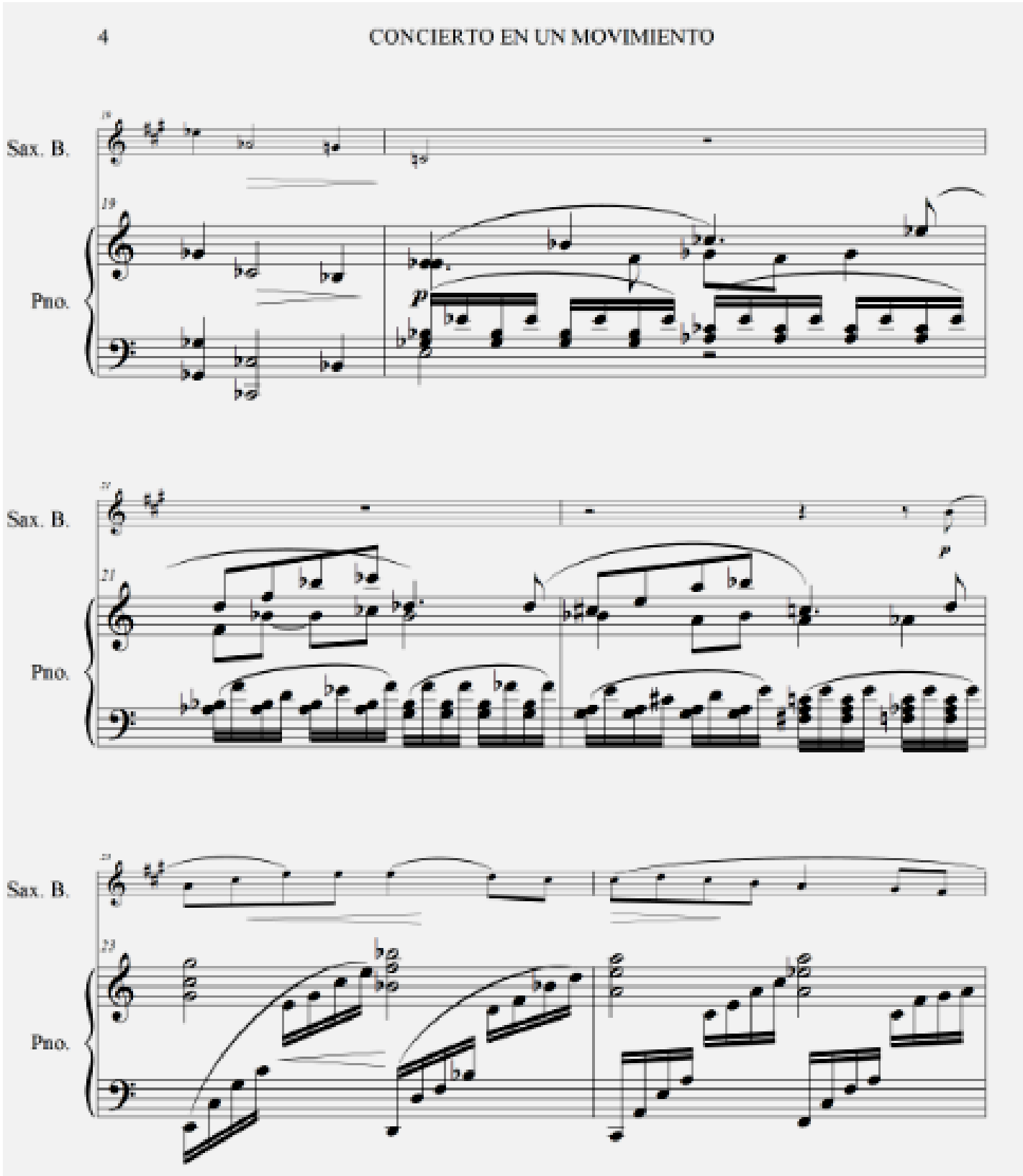
Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

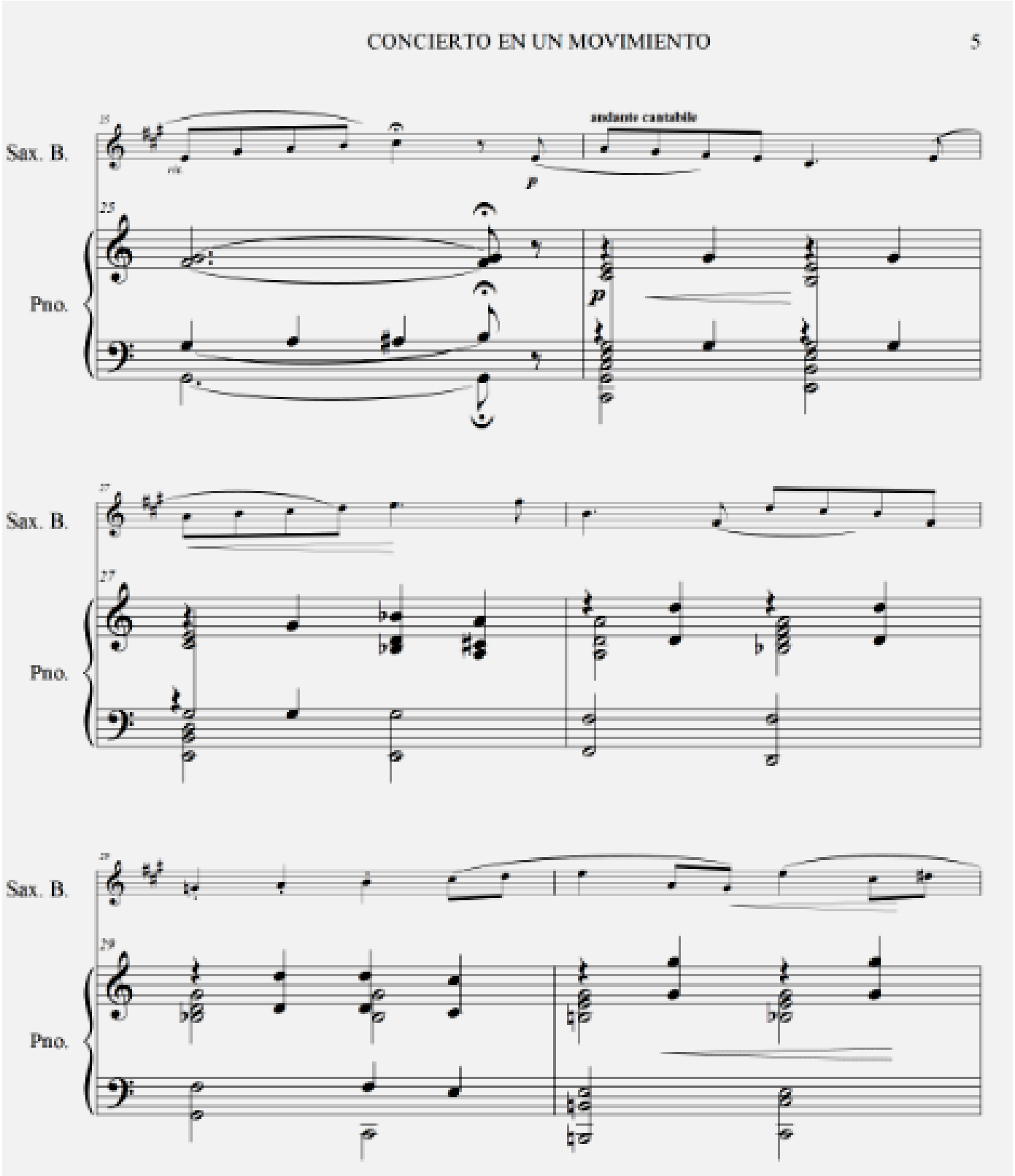
Alexey Lebedev

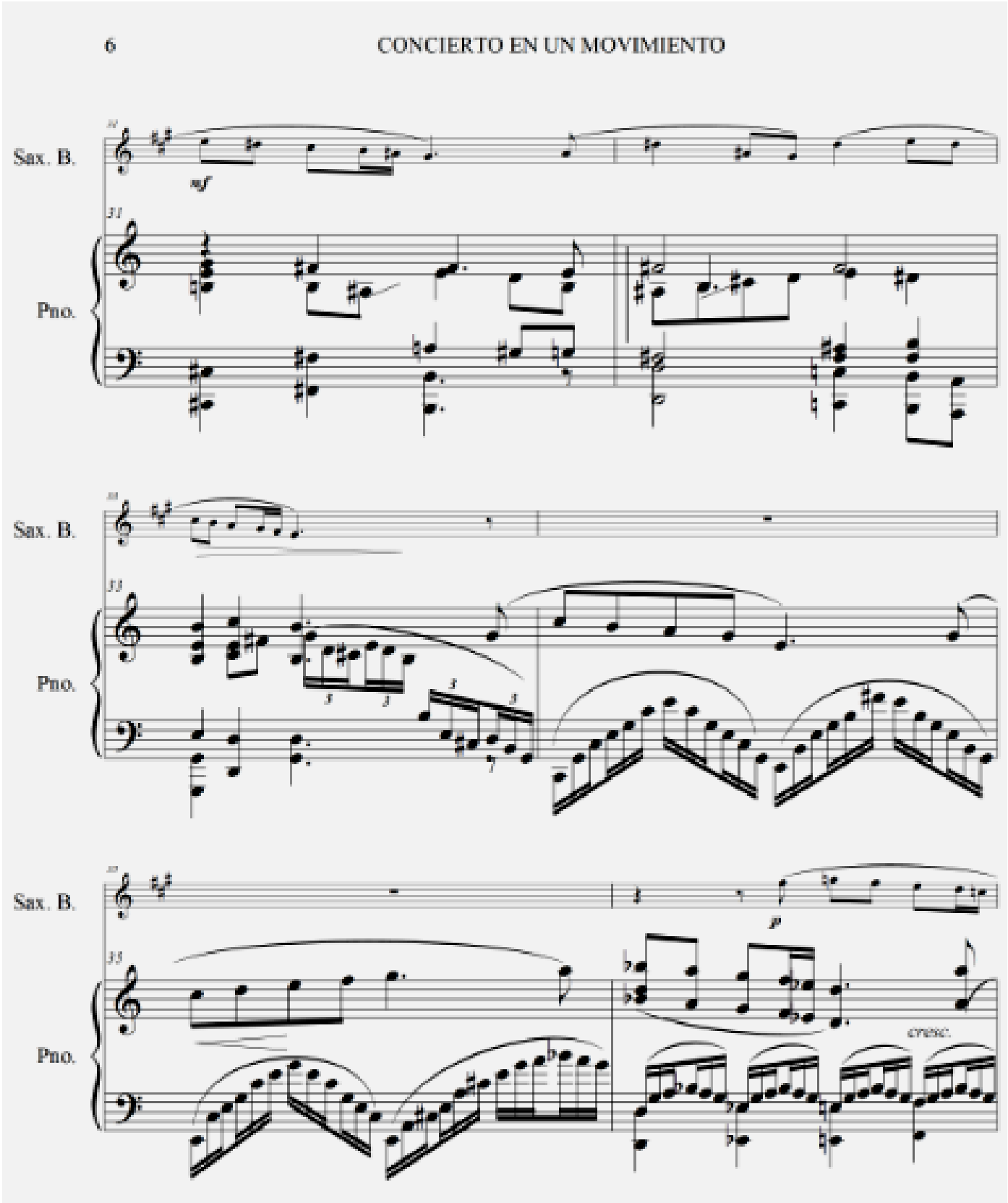


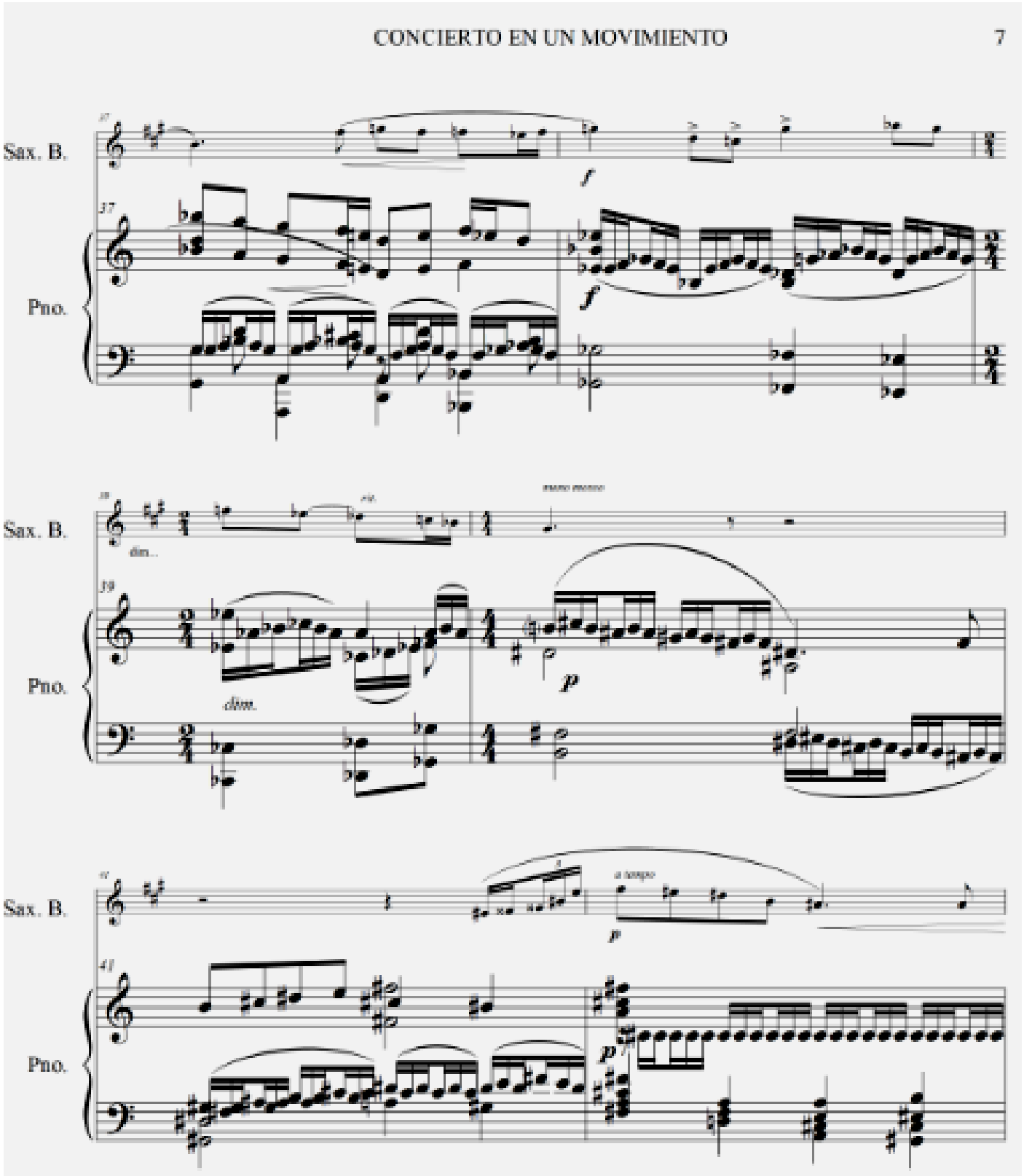

Sax. B.
Pno.
p
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.

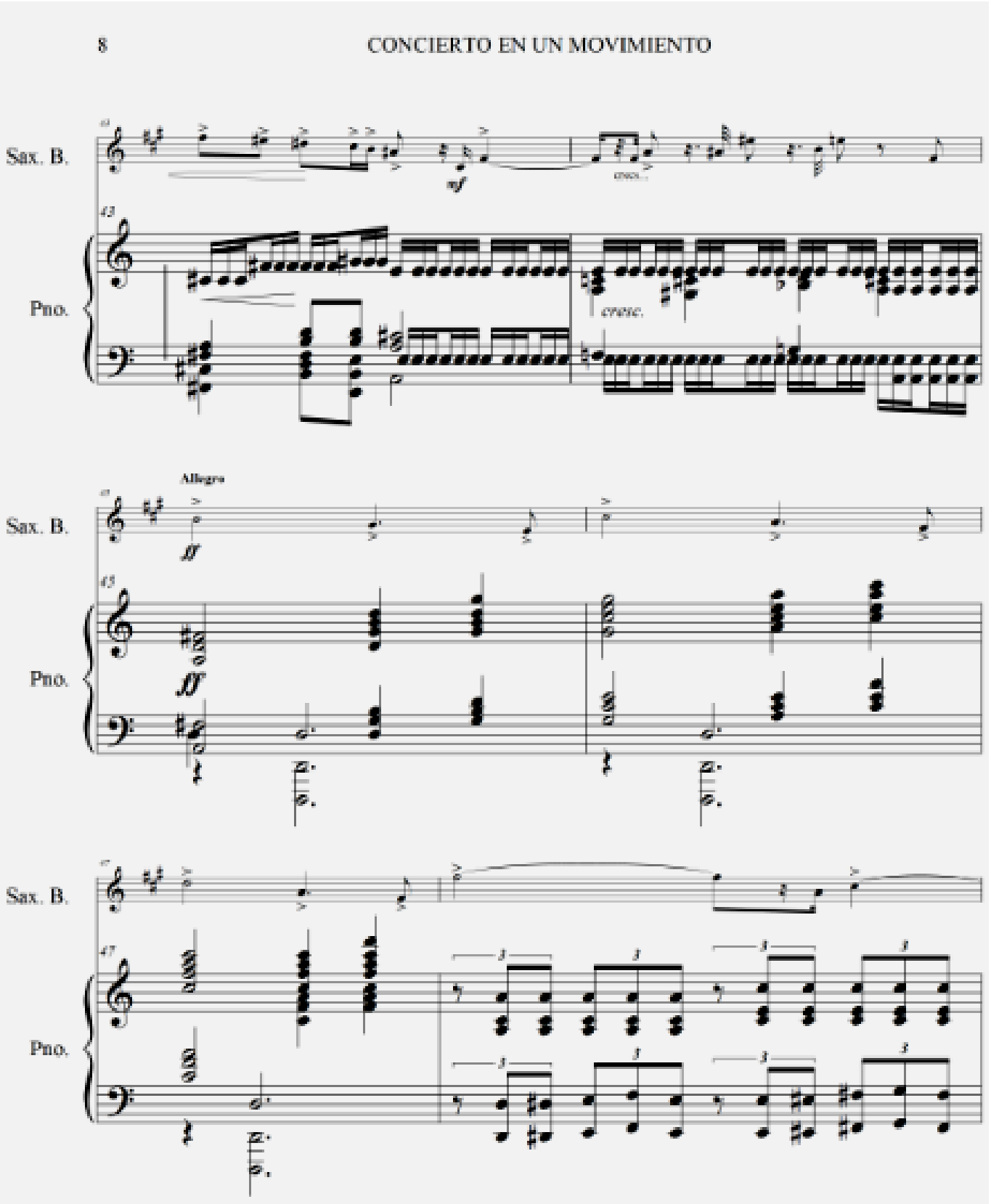

Sax. B.
Pno.
13
f
f
Sax. B.
Pno.
15
p
p
Ped.
Ped.
Sax. B.
Pno.
17
f
f
sf
f
Ped.

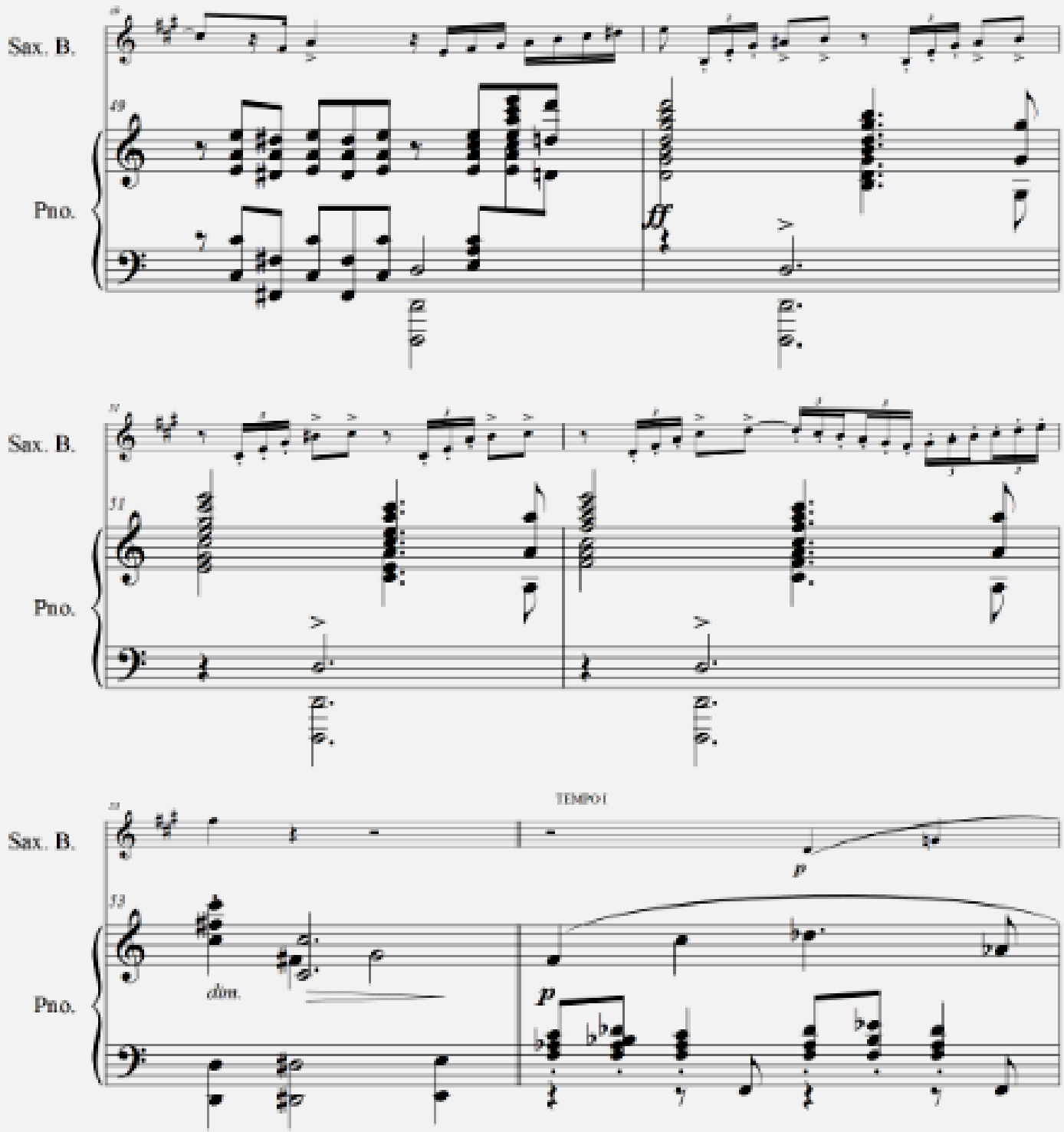

Sax. B.
Pno.
19
p
Sax. B.
Pno.
21
p
Sax. B.
Pno.
23

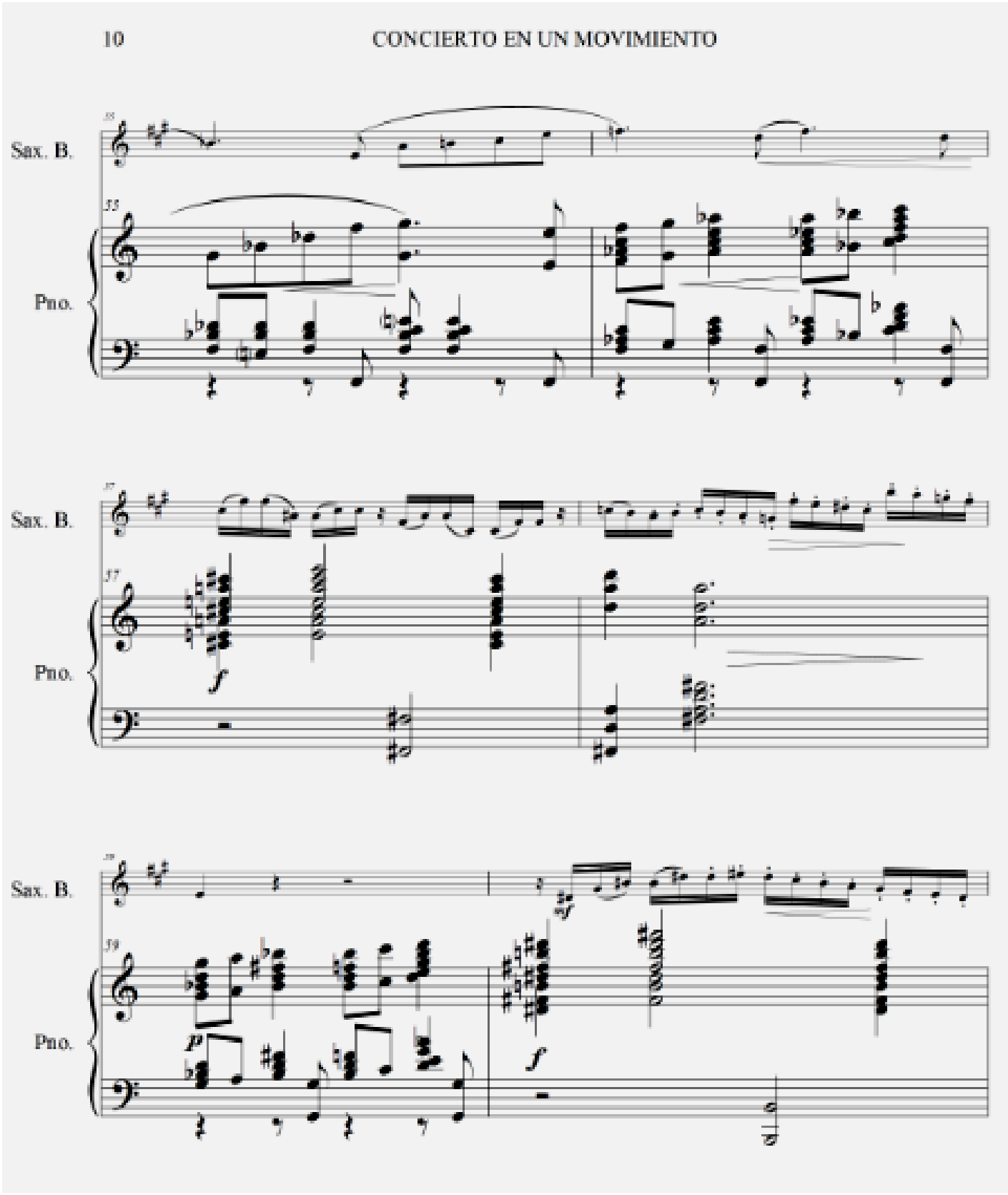

Sax. B.
Pno.
andante cantabile
p
p
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.

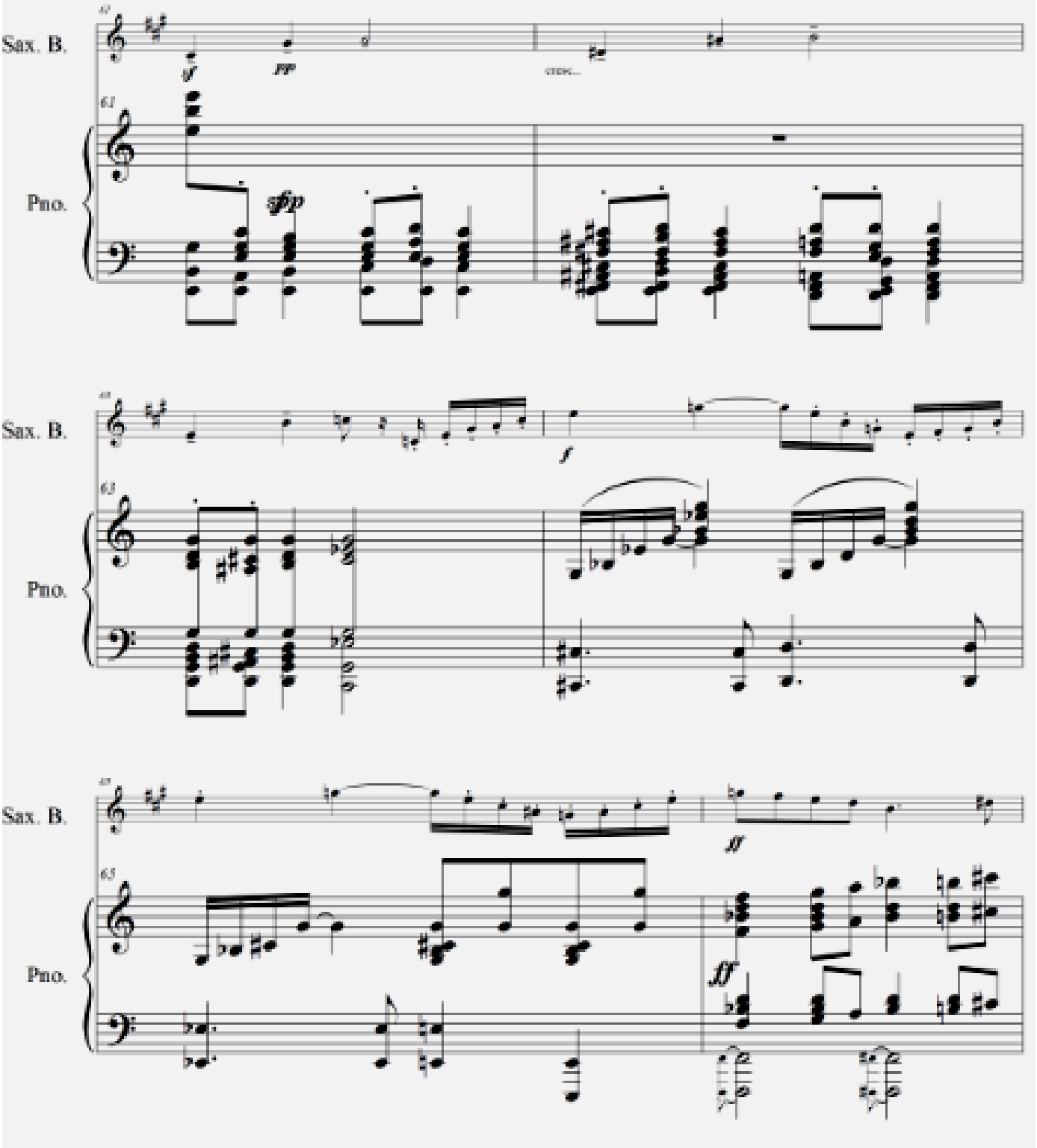

Sax. B.
Pno.
mf
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
p
Pno.
cresc.

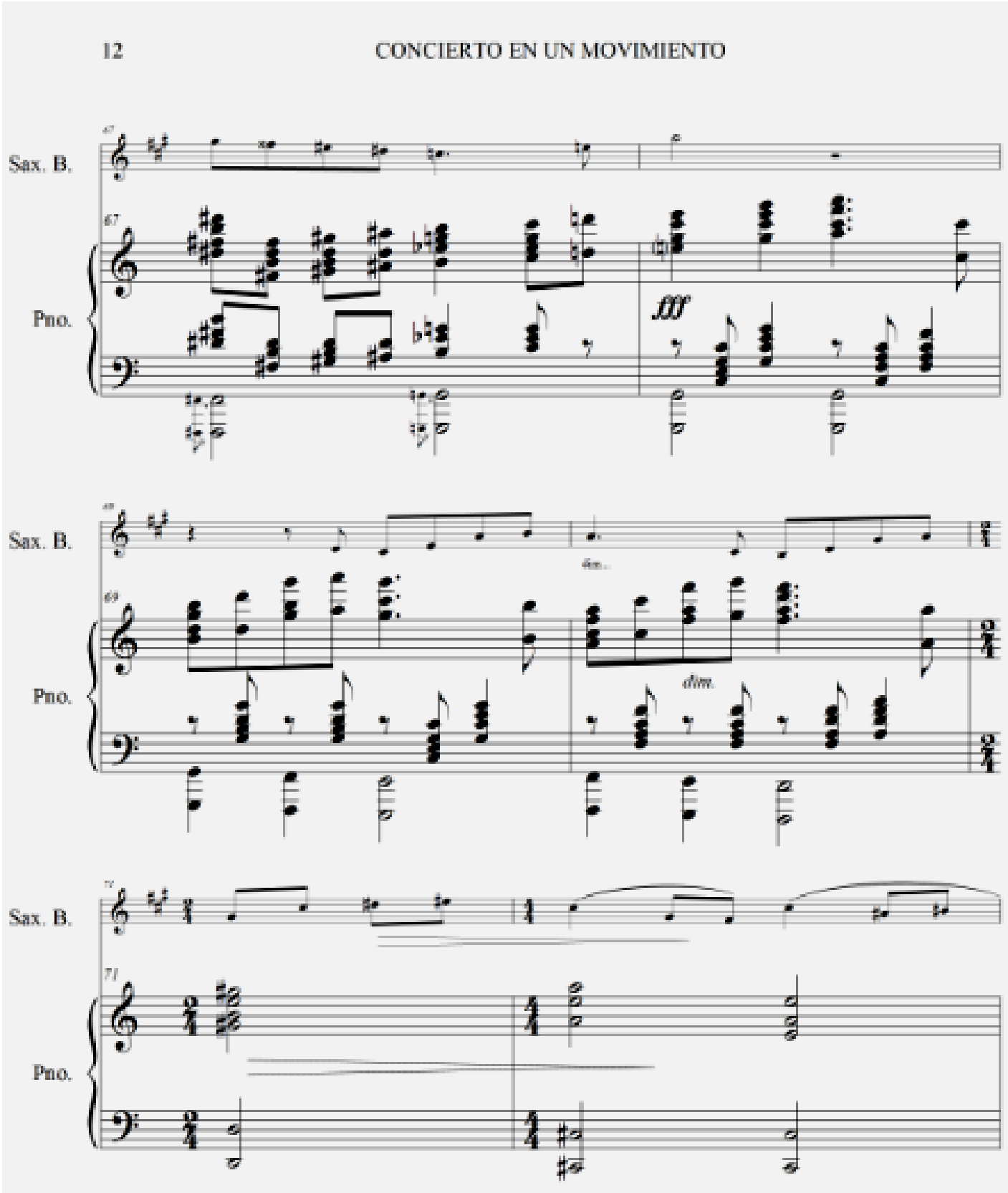

Sax. B.
Pno.
f
f
Sax. B.
Pno.
dim.
p
Sax. B.
Pno.
a tempo
p
p

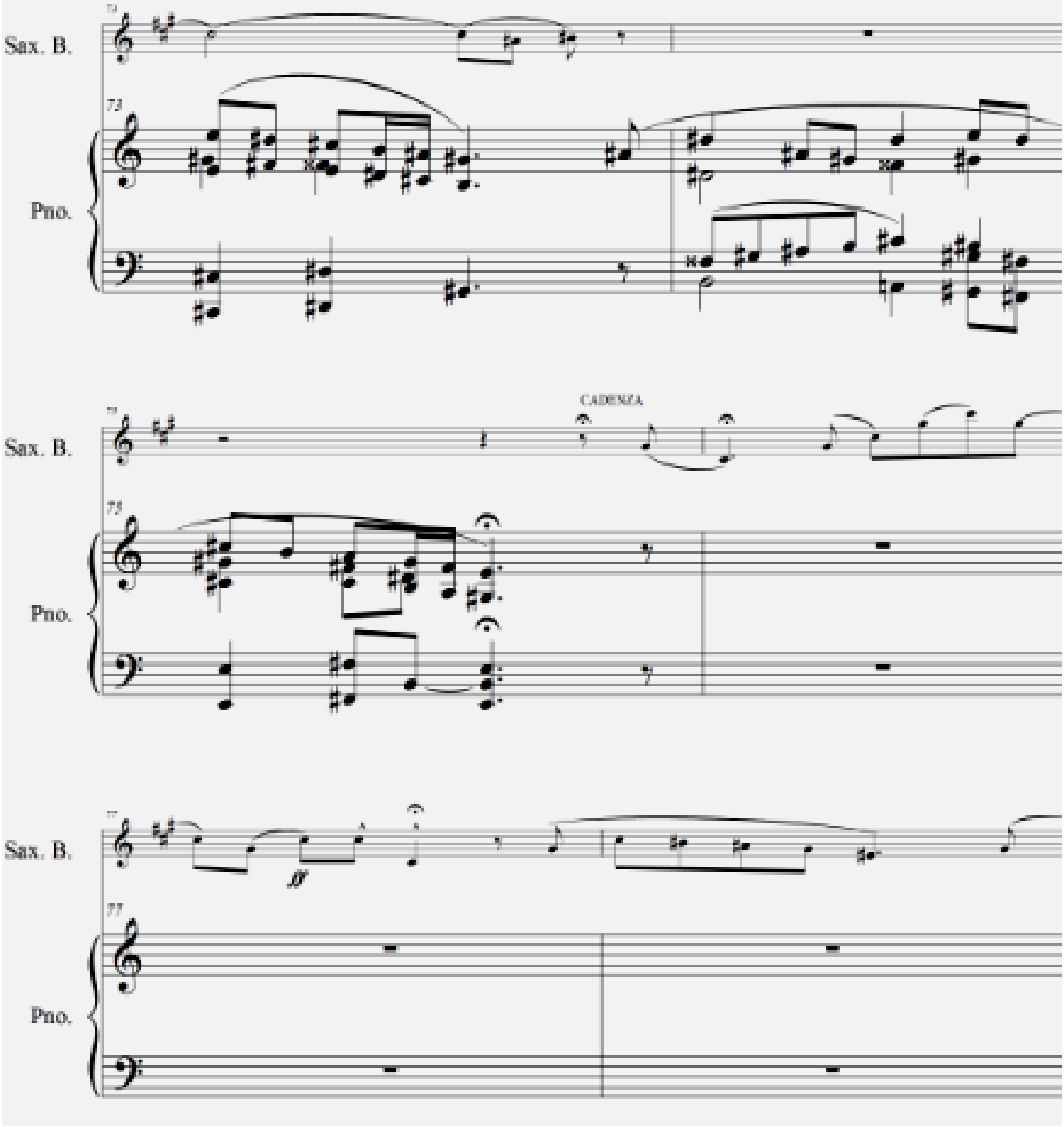

Sax. B.
Pno.
cresc.
Allegro
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.

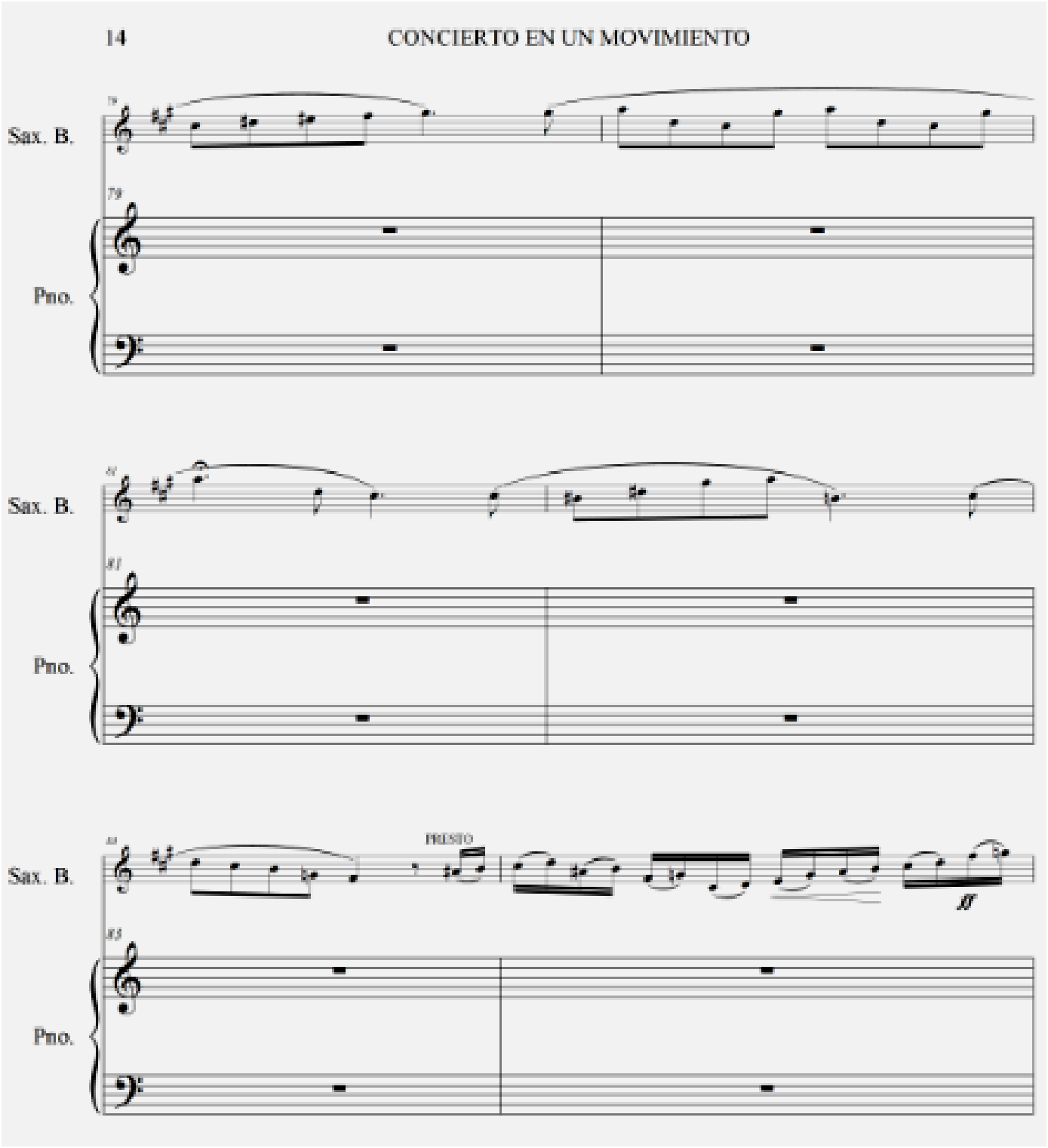

Sax. B.
Pno.
48
ff
Sax. B.
Pno.
51
Sax. B.
Pno.
53
dim.
p
TEMPO I
p

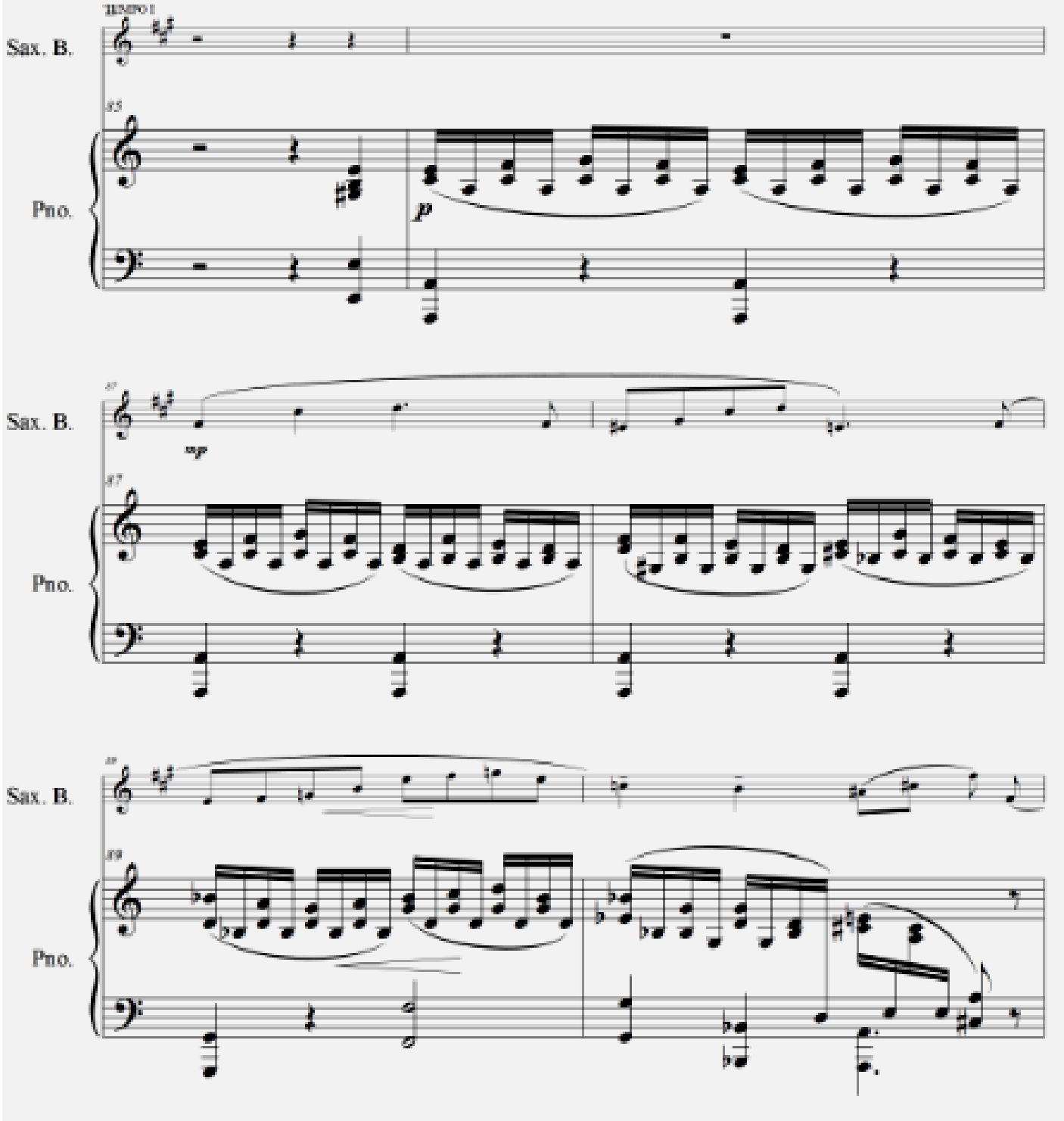

Sax. B.
Pno.
55
Sax. B.
Pno.
57
f
Sax. B.
Pno.
59
p
mf
f

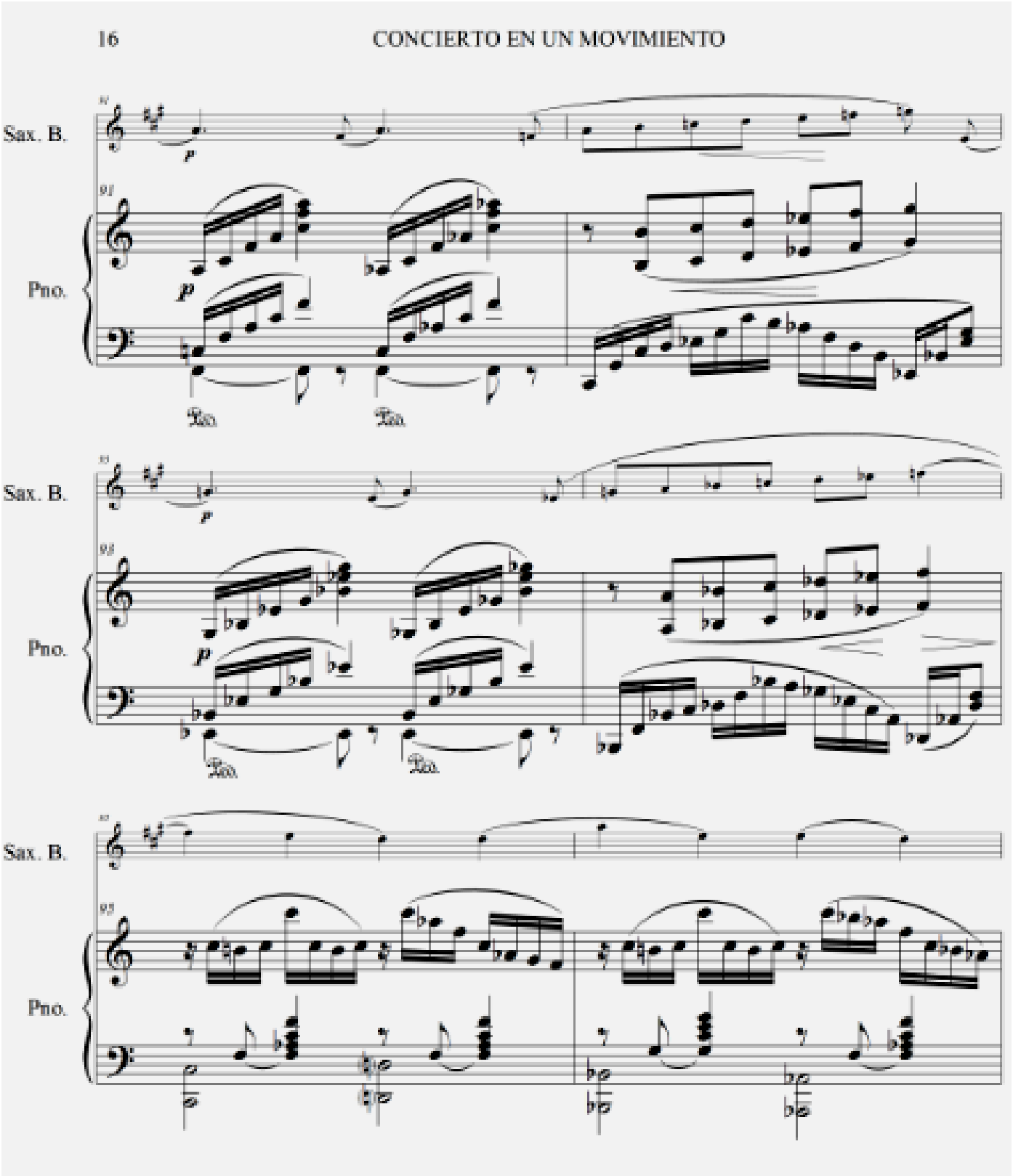

Sax. B.
Pno.
63
sfp
pp
f
ff
fff

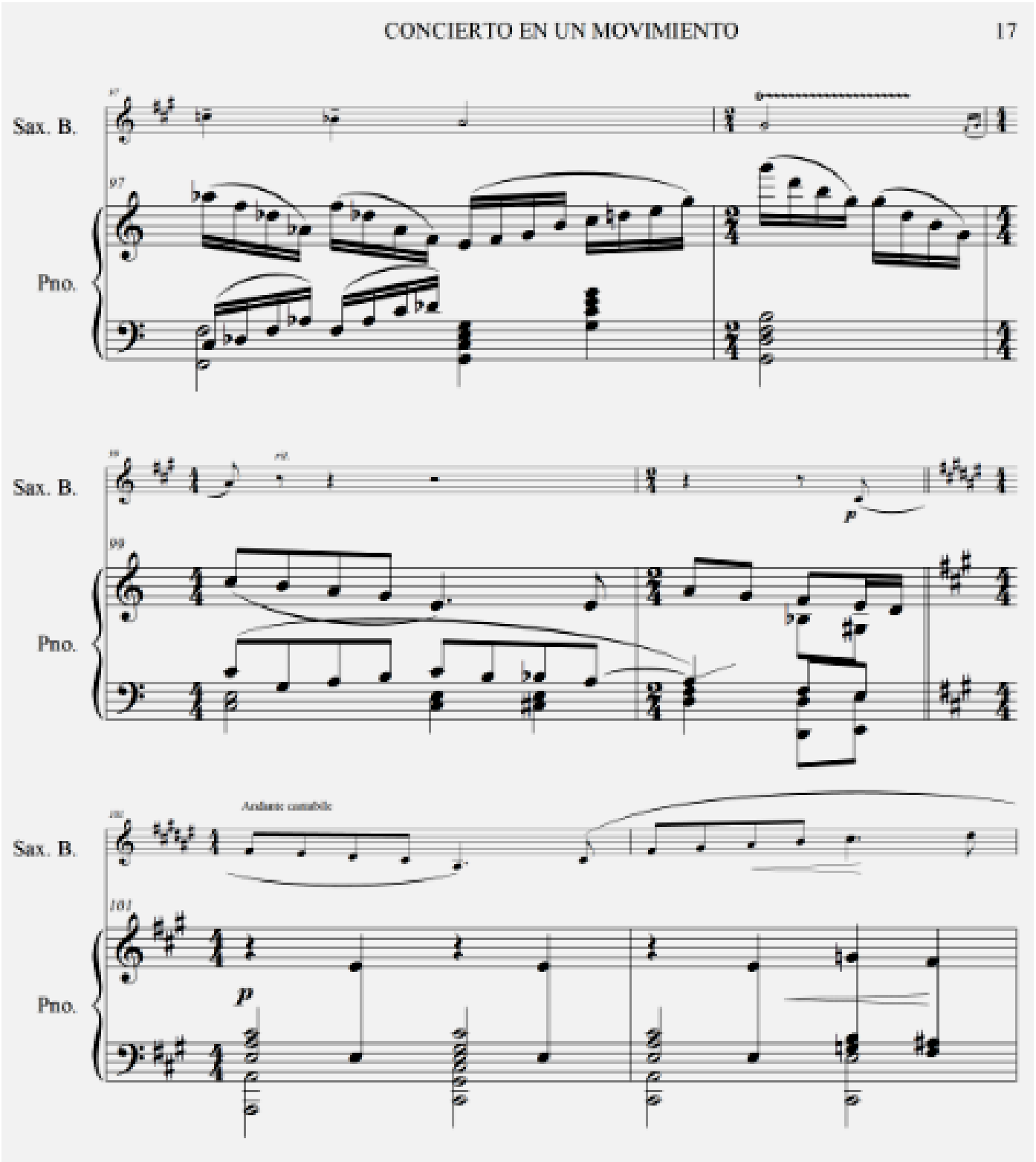

Sax. B.
Pno.
fff
Sax. B.
Pno.
dim.
Sax. B.
Pno.

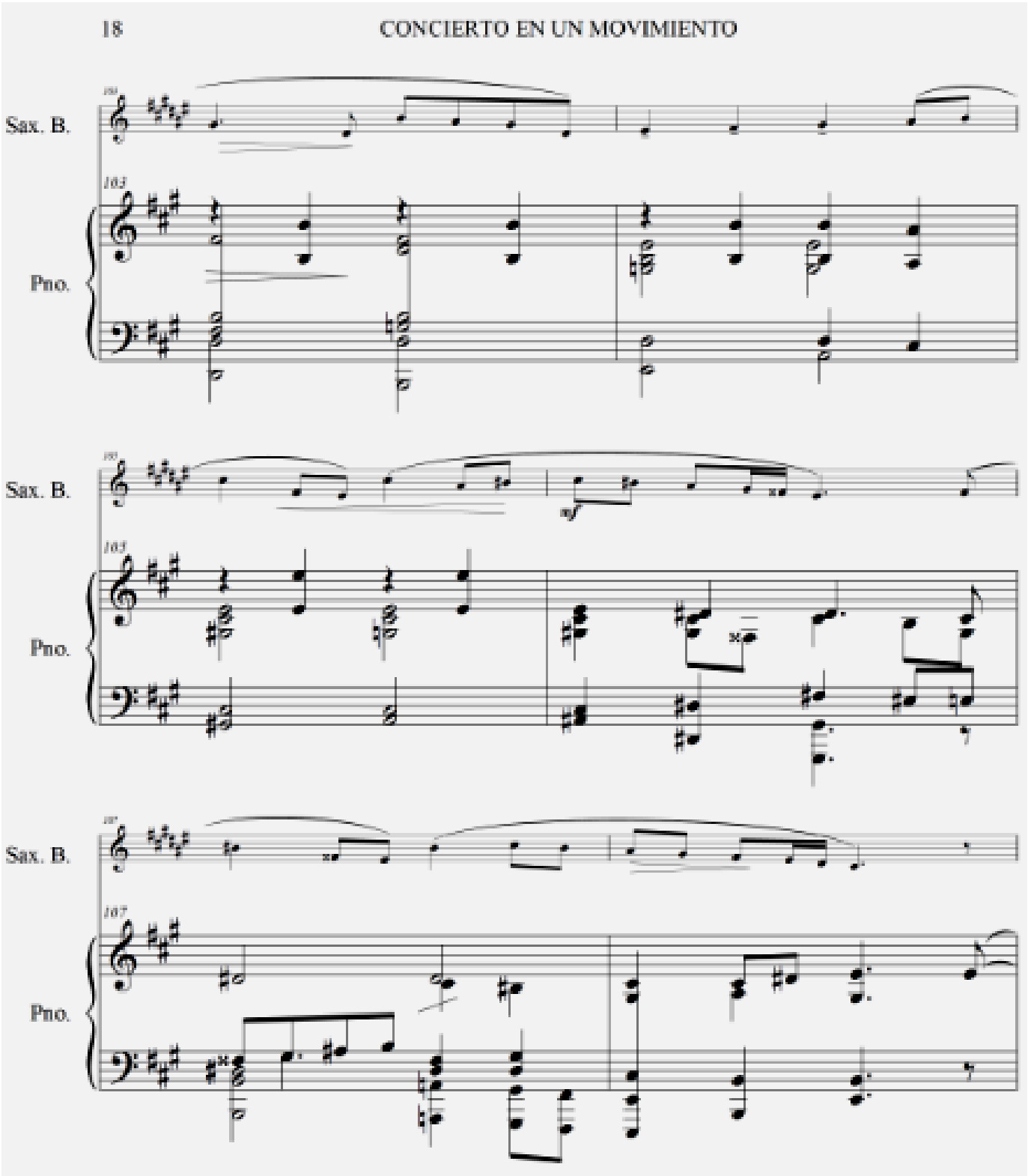

Sax. B.
Pno.
CADENZA
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.

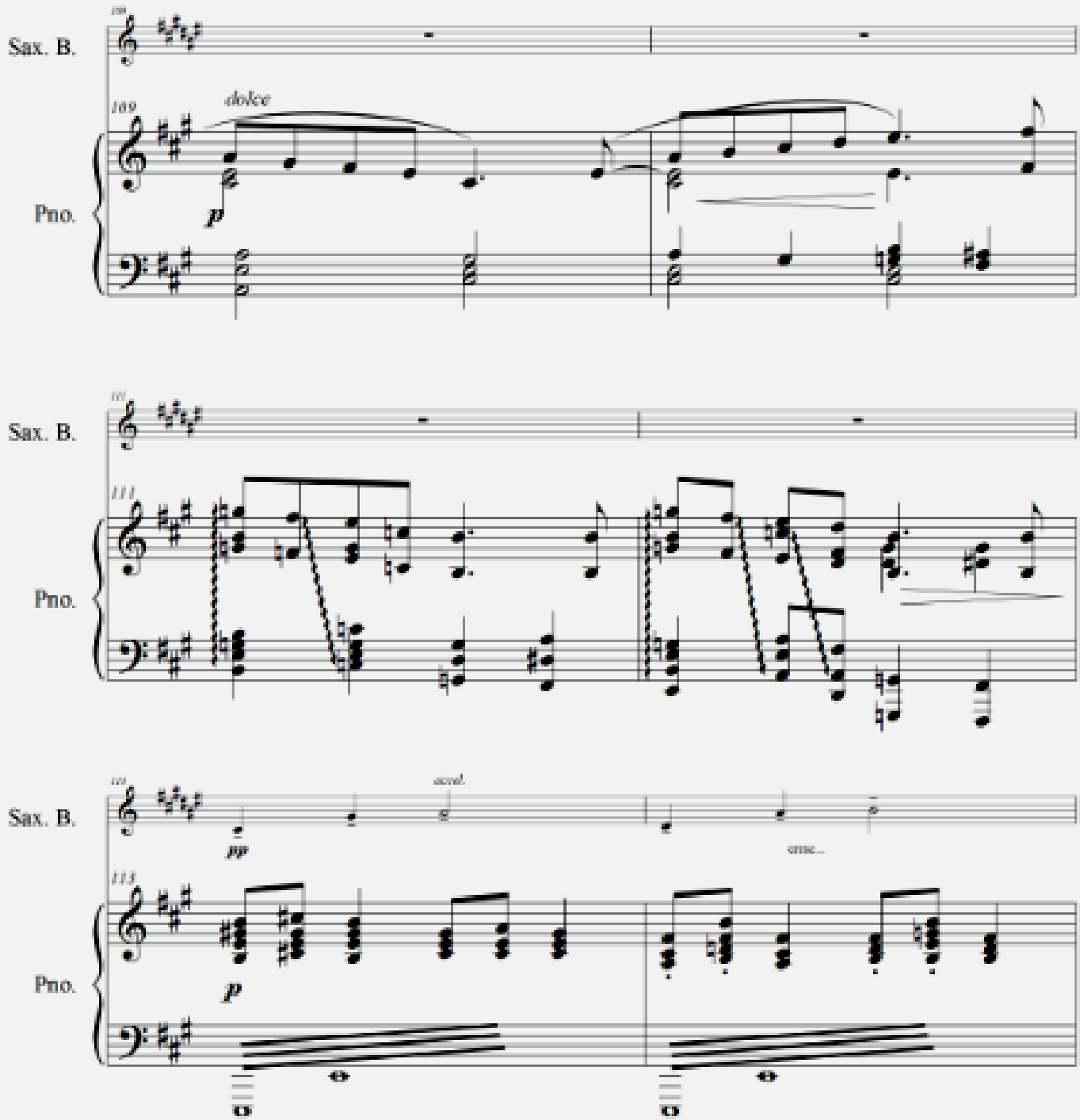

Sax. B.
Pno.
79
81
83
PRESTO

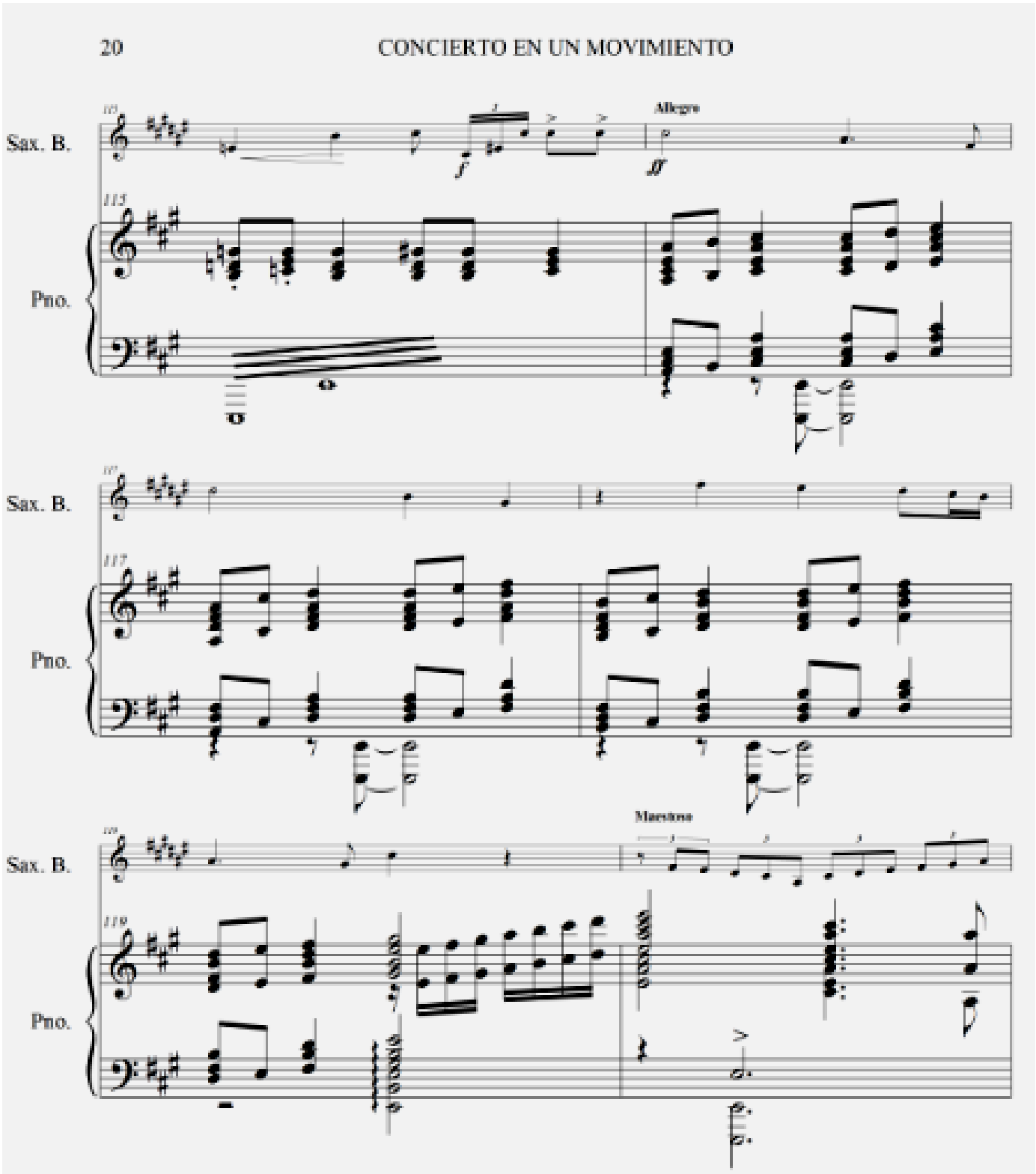

TIEMPO I
Sax. B.
Pno.
p
mp

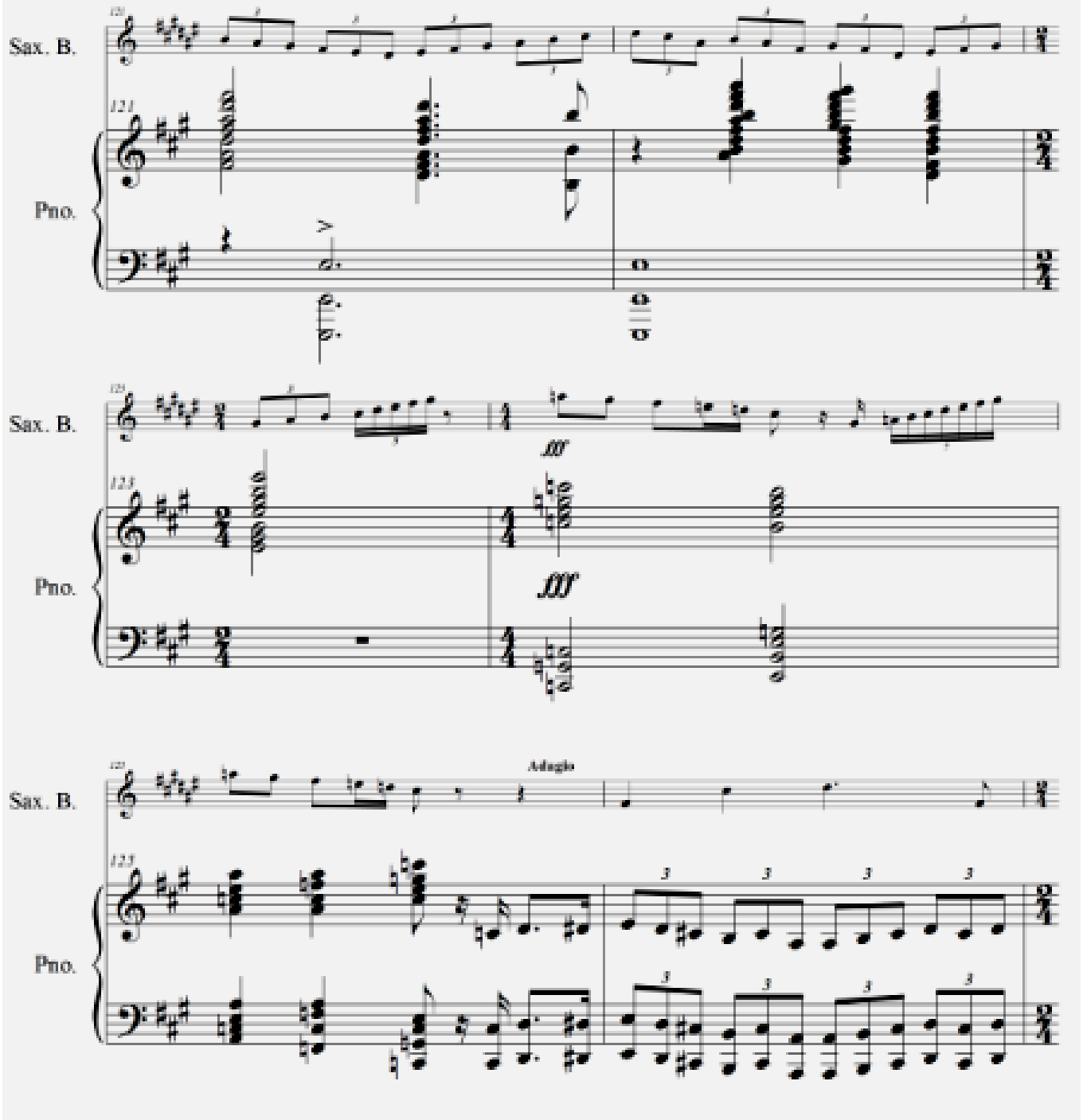

Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.

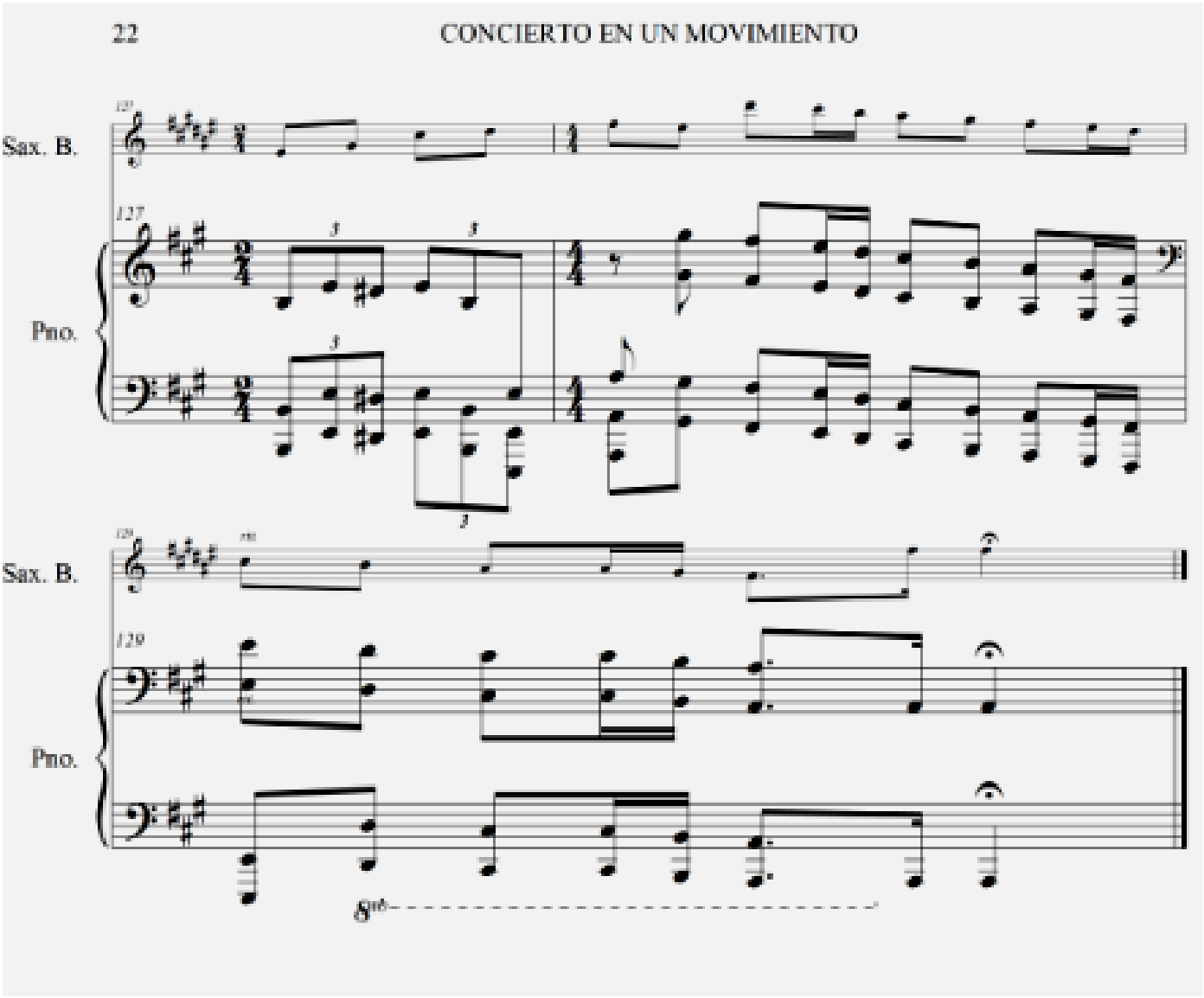

Sax. B.
Pno.
97
Sax. B.
Pno.
99
Andante cantabile
Sax. B.
Pno.
101
p


Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.


Sax. B.
Pno.
109
dolce
p
Sax. B.
Pno.
111
Sax. B.
Pno.
113
pp
accel.
p


Sax. B.
Pno.
Allegro
Maestoso


Sax. B.
Pno.
121
123
Adagio
3

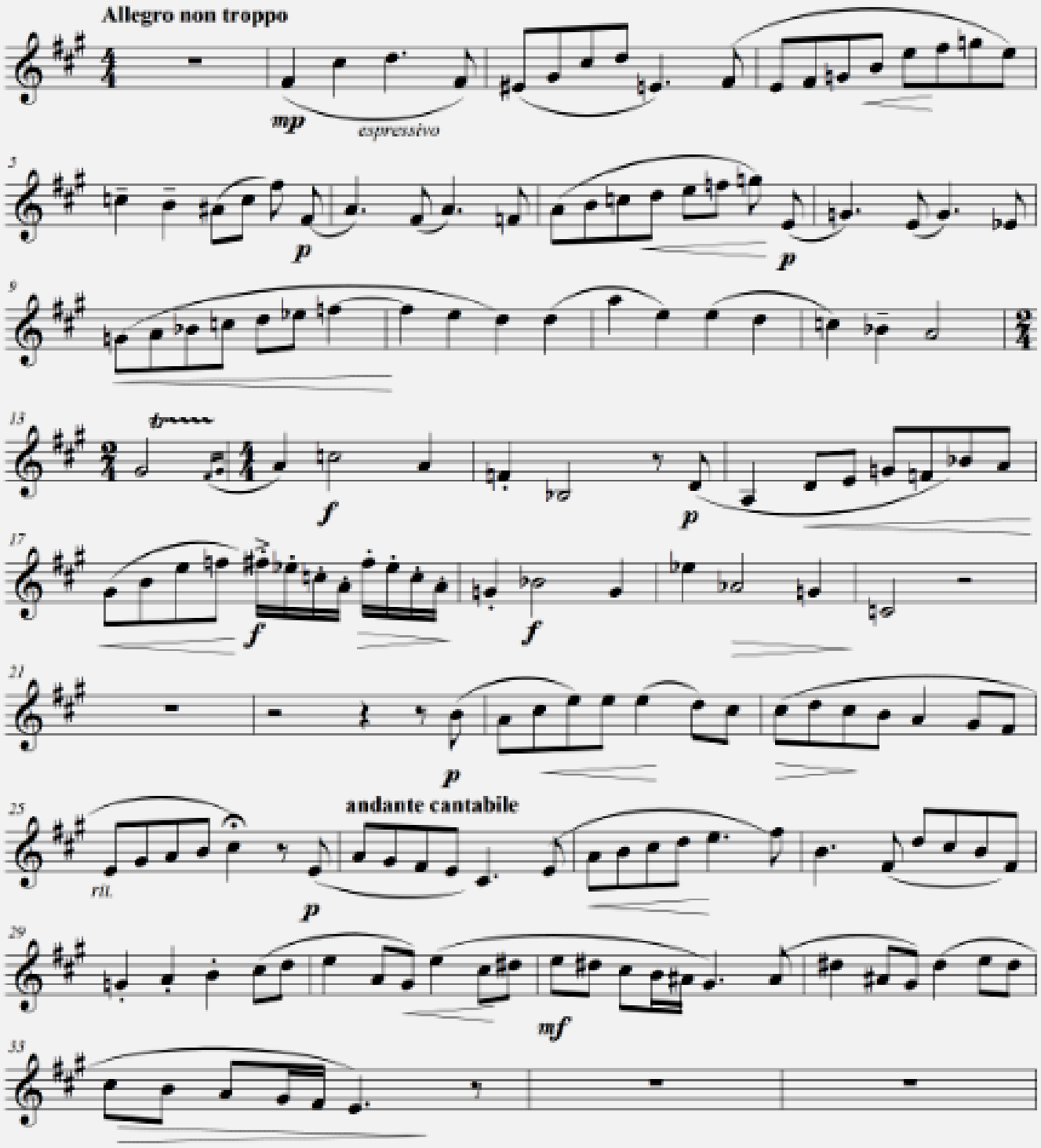

Sax. B.
Pno.
Sax. B.
Pno.
8va

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO

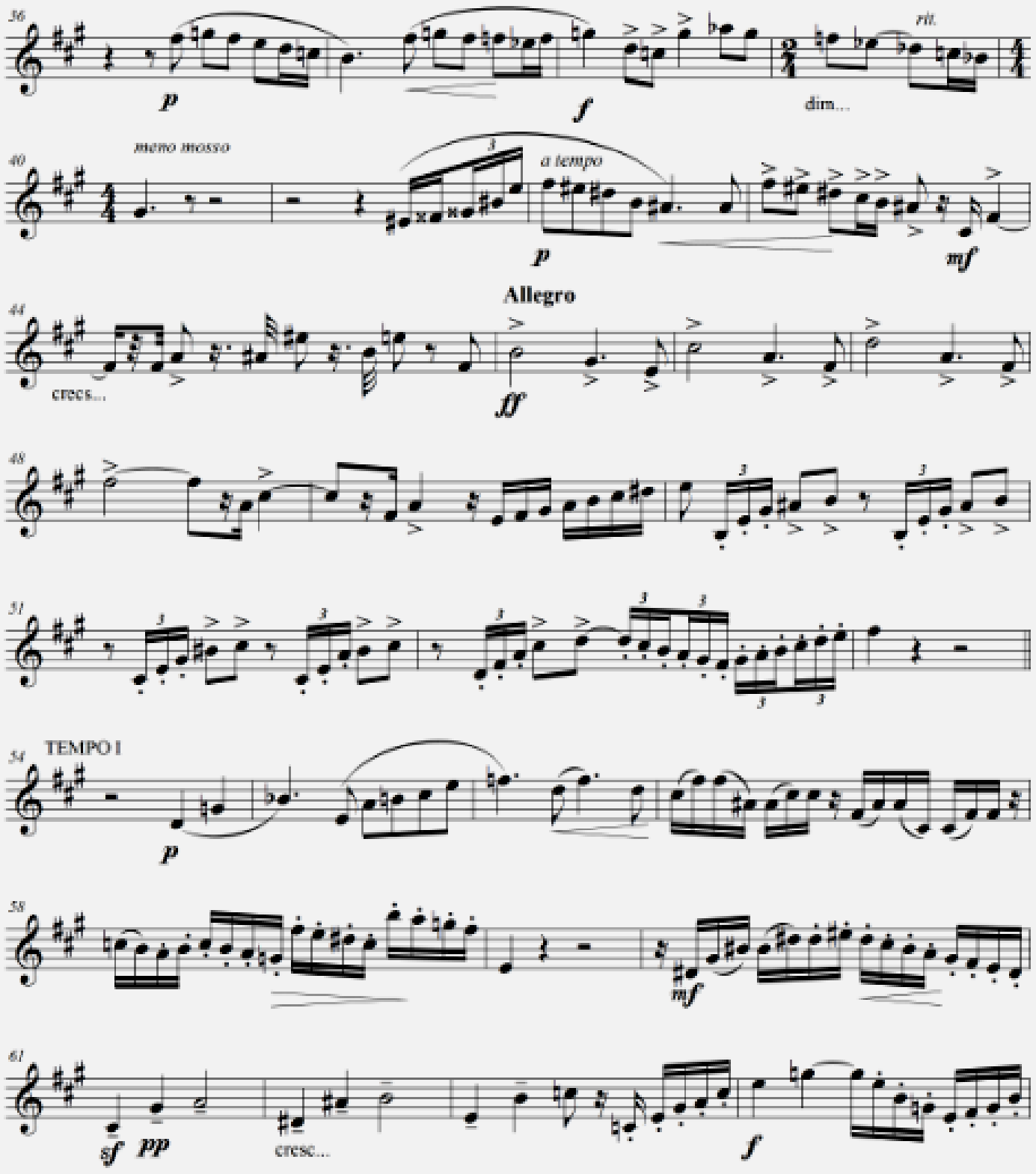
SAXOFON BARITONO Y PIANO

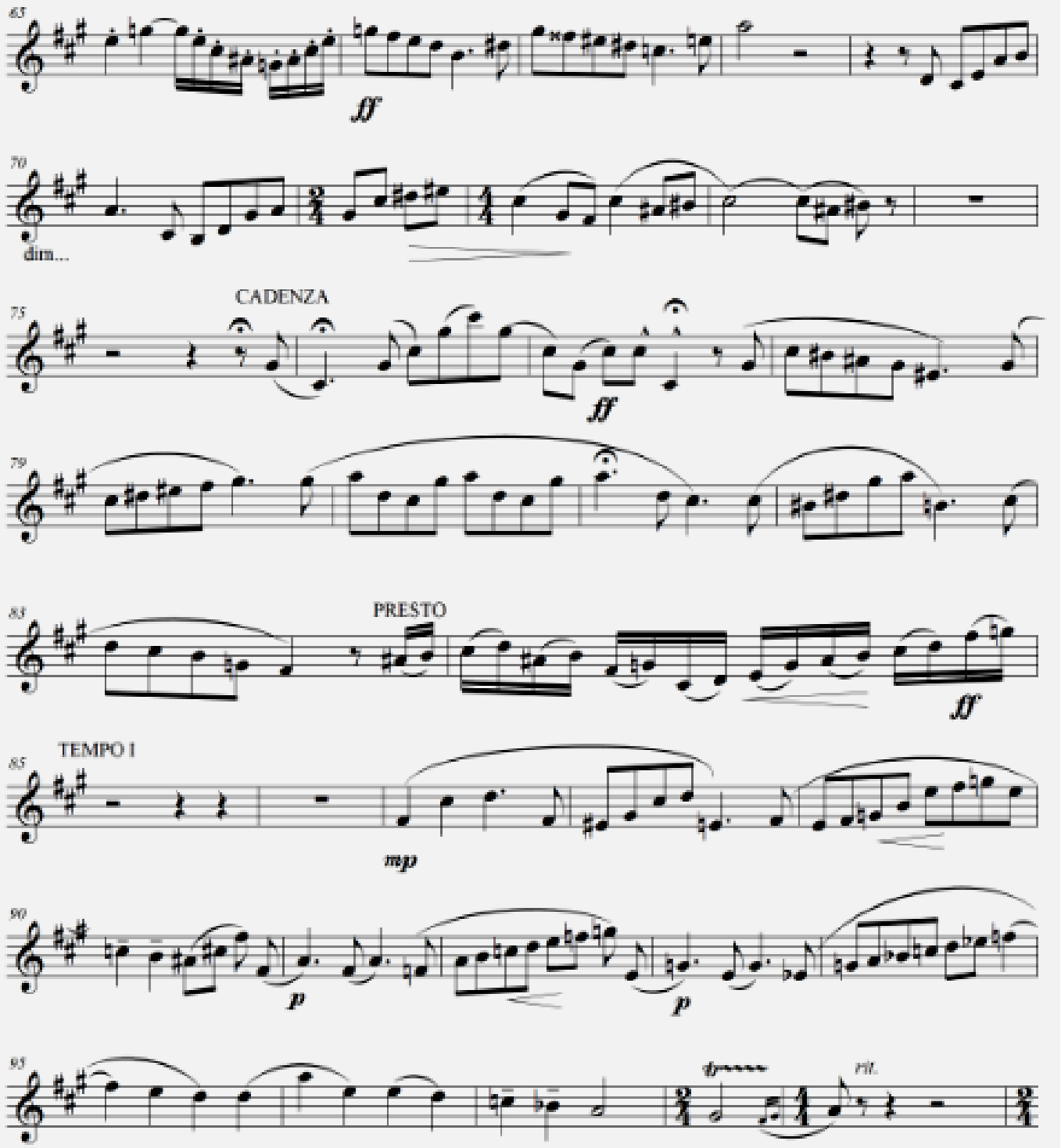
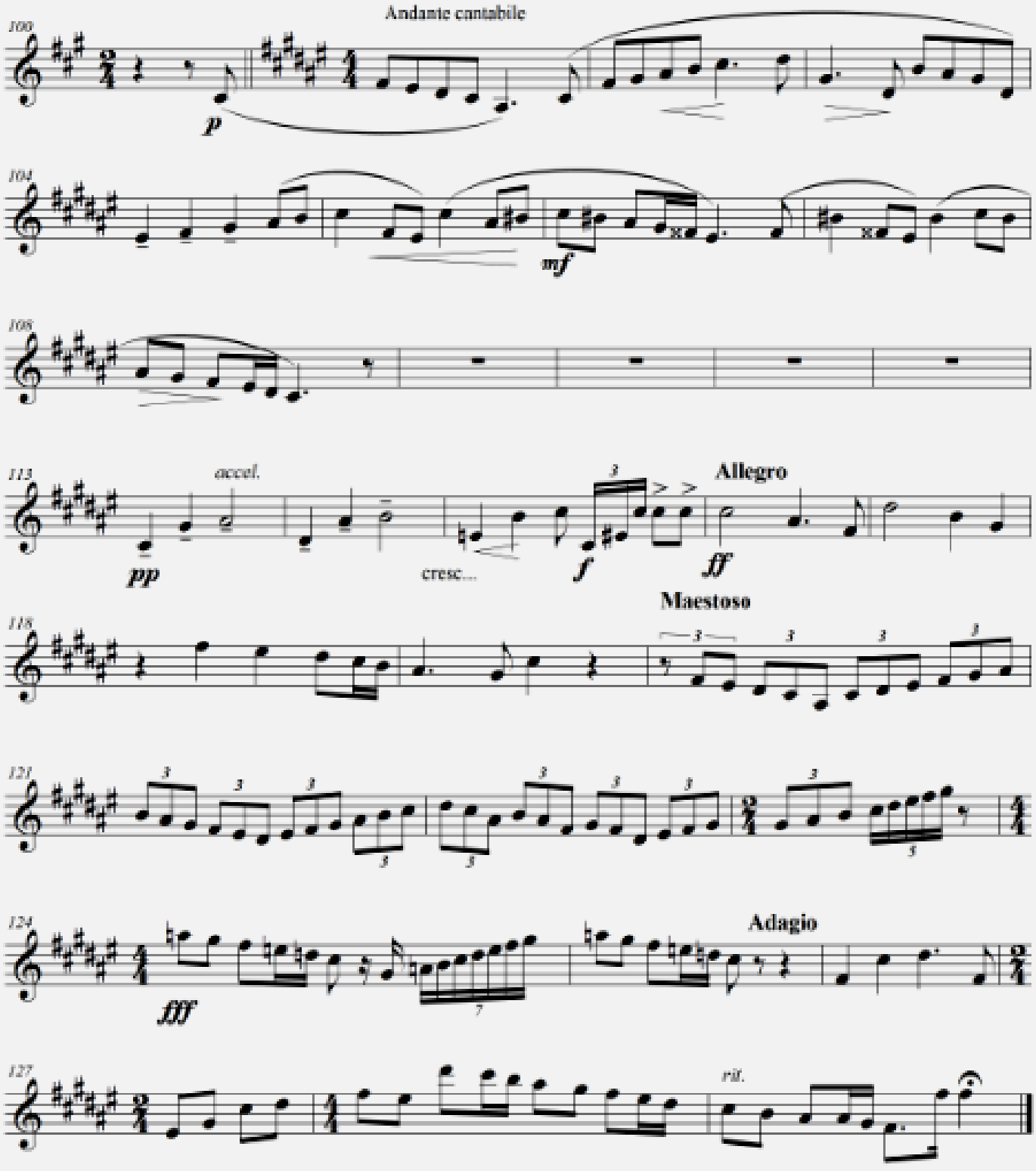
Adaptación:
Diego A. Gonzalez H.

Alexey Lebedev



CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO




65
ff
70
dim...
CADENZA
75
ff
79
PRESTO
83
ff
TEMPO I
85
mp
90
p
p
93
rit.

CONCIERTO EN UN MOVIMIENTO