



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE MÚSICA

ANÁLISIS DEL CONCIERTO EN MIB PARA SAXOFÓN ALTO Y  
ORQUESTA DE CUERDAS DE ALEXANDER GLAZOUNOV

TESINA  
QUE PRESENTA  
ALITZEL TLANESI PACHECO LEAL  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA INSTRUMENTISTA EN SAXOFÓN

NOMBRE DE LOS ASESORES  
MTRO. ROBERTO BENITEZ ALONSO  
DR. MARCO ALEJANDRO SÁNCHEZ ESCUER



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS**

A toda mi familia por el apoyo en todos los sentidos.

A los Maestros que me ayudaron en mi crecimiento profesional.

A mis amigos por compartir el desarrollo personal y profesional durante la carrera.

Al Maestro Benítez, Dr. Alejandro Escuer, Dr. Gerardo Pacheco y a la Dra. Edith Ruíz por su tiempo y su guía en este proceso.

## TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS .....	II
TABLA DE CONTENIDO .....	III
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES .....	IV
ÍNDICE DE TABLAS .....	V
INTRODUCCIÓN .....	1
1. CONTEXTO HISTÓRICO RUSO - EUROPEO .....	4
1.1. Siglo xx.....	4
1.2 Compositores contemporáneos de Glazounov.....	6
1.3 Alexander Glazounov .....	13
1.4 El <i>Concierto en Mib para saxofón alto y orquesta de cuerdas. Op. 109</i> ...	15
2. ANÁLISIS MUSICAL .....	19
3. CONCLUSIONES.....	43
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	48
ANEXOS .....	51
Programa De Mano.....	51
Notas al programa .....	52
Partituras .....	61

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Tema A1 (cc. 1-40), cc. 1-4. ....	24
Figura 2. Modulación de Eb a Bb (cc. 23-27), cc. 22-26. ....	25
Figure 3. Tema A2 (cc. 41-58), cc. 41-44. ....	25
Figura 4. Puente 1 (cc. 59-66), cc. 58-66. ....	27
Figura 5. Re-exposición tema A1 (cc. 67-80). Intervalos de sextas (cc. 75-80). Puente 2 (cc. 81-84), cc. 67-84. ....	29
Figura 6. Tema B1 (cc. 85-103), cc. 85-91. ....	30
Figura 7. Modulación Cb-Eb (cc. 96-100). Clímax del tema B1 (cc. 100), cc. 92-103. ....	31
Figura 8. Modulación Eb-Bmaj (cc. 116-119) y Bmaj-Em (cc. 120-124), cc. 114-124. ....	32
Figura 9. Tema B2 (cc. 125-141), cc. 125-131. ....	33
Figura 10. Modulación Em-Emaj (cc. 141-142) y Emaj-Eb (cc. 142-148), cc. 139-153. ....	35
Figura 11. Cadencia (cc. 164-186). ....	36
Figura 12. Tema C (cc. 187-200), cc. 187-193. ....	37
Figura 13. Tema fugado (cc. 201-214), cc. 201-209. ....	38
Figura 14. Inicio del desarrollo con tema A1 (cc. 215-230), cc. 214-217. ....	39
Figura 15. Coda 1 (cc. 323-334), cc. 322-325. ....	41
Figura 16. Coda 2 (cc. 335-351) cc. 333-340. ....	42

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Estructura del concierto: Temas, compases, tonalidad y carácter por secciones .....	20
--	----

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesina es aplicar el análisis para el estudio, montaje, interpretación y expresión escénica en el *Concierto en Mib para saxofón alto y orquesta de cuerdas* de Alexander Glazounov. El cumplimiento de este fin hará expansiva la posibilidad de adaptar esta metodología a un repertorio similar.

Aunque hay trabajos recientes del concierto de Glazounov (e.g., Mickel, 2011; Serrano *et al.* 2018; Duke, 1981), este proyecto es distintivo porque presenta puntos de vista de la autora que resultaron del análisis formal musical, los cuales sugieren cómo abordar la obra con el propósito de mejorar la interpretación para los futuros músicos.

El análisis fluye de lo general a lo particular. Se agregaron, los números de compases que delimitan claramente las cuatro secciones, la textura, el carácter y las características de los temas principales.

*El concierto en Mib para saxofón alto y orquesta de cuerdas Op. 109* (Glazounov, 1936) ha sido fundamental por sus características históricas y musicales. Fue de los primeros trabajos que tomaron en cuenta al saxofón como un instrumento solista. El concierto exige del estudiante capacidades interpretativas y técnicas avanzadas para su adecuada ejecución (Mickel, 2011; Serrano, *et al.* 2018).

La obra de Glazounov es trascendental y fue influenciada por grandes compositores. La mayoría de ellos fueron rusos aunque es necesario considerar a otros; por ejemplo, a Franz Liszt (austro-húngaro) por su estilo compositivo.

En aquella época, el contexto musical estuvo integrado por Mijaíl Glinka, Franz Liszt, Alexander Borodin, César Cui, Mili Balákirev, Modest Mussorgsky, Piotr Ilich Tchaikovski, Nikolái Rimski-Kórsakov, Rajmáninov, Stravinski, Marcel Mule, Shostakovich, y Sigurd Rascher (Cross, 1963).

Glazounov al escribir un concierto para saxofón marcó una pauta para el crecimiento de este instrumento. Vivió en la época donde el nacionalismo ruso estaba en su máxima expresión y demostró cómo, al mezclar las escuelas rusa y europea, obtuvo una obra completa en sentido de técnica compositiva.

También compuso para el cuarteto de saxofones de Marcel Mule explorando con los timbres “exóticos”; esta obra representa el reconocimiento del periodo nacionalista ruso y la satisfacción de las necesidades tímbricas que la nueva era de la música desarrollaba (Mickel, 2011).

Al final de su carrera ya estaba bien definido su estilo compositiva. Entre las obras de este prolífico compositor se pueden encontrar *ballets*, sinfonías, conciertos, piezas para piano, violín, violonchelo y saxofón, cuartetos de cuerda, sonatas, canciones y trabajos orquestales (Cross, 1963).

Glazounov fue muy cercano al Grupo de los Cinco; Balákirev y Rimski-Kórsakov fungieron como sus maestros. Formó parte de los escritores y artistas de la corriente romántica, como compositor fue muy reconocido a lo largo de su vida y se presentó en muchos países de Europa y los Estados Unidos (Mickel, 2011).

Por otra parte, Adolphe Sax inventó el saxofón a principios de 1840 y el 28 de junio de 1846, patentó dos series de modelos dentro de las cuales había saxofones afinados en Bb, Eb, C y F. Los dominantes fueron de la serie de Bb (soprano y tenor) y Eb (alto y barítono), los más usados hoy en día (Raumberger and Claus, n.d.).

Aunque el saxofón fue inventado en Bélgica, Adolphe lo comercializó en Francia y consiguió aumentar la popularidad de su invento contratando músicos para que lo tocaran en conciertos en diferentes partes del mundo; Mayeur, Soualle y Wuille, fueron los primeros.



El saxofón se presentó por primera vez en el Conservatorio de París en 1842. En 1847 se introdujo en la *Garde Republicaine*. A finales del siglo XIX el saxofón ya era reconocido en gran parte de Europa y Estados Unidos.

Los compositores que realizaron obras para saxofón y piano son J. Arban, J. Demersseman, H. Klosé, J. B. Singelée, L. Chic y J. N. Savari.

Otros autores escribieron pasajes dentro de sus obras, específicamente para saxofón como Ambroise Thomas en *Hamlet* y *Francoise de Rimini*, Georges Bizet en *L'Arlésienne*, Léo Delibes en *Sylvia* y, Jules Massenet en *Hérodiade* y *Werther* (Angeli, 2013).

En el siglo XX, una saxofonista aficionada y promotora valiosa para el repertorio del saxofón, Elise Boyer Hall, comisionó obras a diferentes compositores donde destaca Claude Debussy con *Rapsodia para Saxofón y Orquesta*. Después de la publicación de este trabajo, Hindemith, Gershwin, Prokofiev, Copland y Berg, también, se interesaron en escribir para este instrumento novedoso (Angeli, 2013).

Al mismo tiempo surgían intérpretes que fomentarían el desarrollo del saxofón como Rudy Wiedoft, Marcel Mule y Sigurd Rascher. Wiedoft grabó más de 300 discos, Marcel Mule se convirtió en el fundador de la Escuela Francesa de Saxofón y maestro del Conservatorio de París de 1942 hasta 1968; ahí implementó, entre las técnicas básicas el *vibrato* y el *slap*.

Inspirados en este intérprete, compositores como Bozza, Milhaud, Desenclos, Glazounov y Tomasi se interesaron en crear material para el saxofón mientras que Rascher aportaba al mejoramiento y la perfección de la técnica para ejecutar el registro *Altíssimo*, trató de mantener la idea original de Adolphe usando modelos de boquillas y saxofones diseñados por A. Sax. (Angeli, 2013).

# 1. CONTEXTO HISTÓRICO RUSO - EUROPEO

## 1.1. Siglo xx

Glazounov produjo su trabajo compositivo en el periodo entre las dos guerras globales del siglo xx, las cuales fueron determinantes para el desarrollo del mundo musical, dentro de la academia y en la cultura popular, por sus efectos en la economía mundial y en los aspectos políticos, culturales y sociales.

El contexto histórico en el que Glazounov vivió fue marcado por la etapa de reconstrucción de la sociedad en Europa, una gran crisis económica y el contraste del pensamiento social entre ideas liberales y conservadoras. Después de la Primera Guerra Mundial, la sociedad enfrentó la tarea de recuperar el sentimiento de seguridad perdido por la violencia vivida, el debilitamiento político y el temor de caer en otro conflicto. En este proceso emergieron tendencias dictatoriales que culminaron en la Segunda Guerra Mundial.

La escena artística en ese tiempo desarrolló una gran variedad y contraste de expresiones e importantes compositores estadounidenses en el jazz, como Louis Armstrong, Duke Ellington y otros, fueron reconocidos en el medio musical de Europa.

Las complicaciones políticas durante el periodo de 1934 a 1936 fueron el preámbulo de la Segunda Guerra Mundial con tres acontecimientos, principalmente: se nombra a Adolfo Hitler como líder único de Alemania (representando al Partido Nacional Socialista, el cual acabó con el partido democrático), la victoria del Partido Nacionalista en España (después de un golpe de estado) establece al general Francisco Franco como Jefe de Estado del gobierno y Generalísimo de todos los ejércitos y, en Italia, Benito Mussolini inicia una alianza con el partido nazi de Hitler para crear el Eje Berlín – Roma. Además,

el régimen de la Unión Soviética dirigido por Stalin muestra afinidad hacia el Partido Nacional socialista de Hitler.

La tensión fue aumentando en Europa y el arte tomó un papel fundamental en diferentes países: a veces, como elemento de orgullo y patriotismo y, otras, como objeto de rechazo. De tal forma, que los artistas viajaban constantemente buscando una comunidad que los aceptara por su estilo, su expresión individual y sin la presión de la política prevalente (Acuña, 2015).

Durante 1930 y 1950, el repertorio del saxofón maduró junto con su desarrollo tecnológico; se volvió más innovador y técnicamente difícil para los ejecutantes. Los promotores importantes para el progreso y perfección de la técnica del saxofón fueron Sigurd Rascher y Marcel Mule, quienes establecieron corrientes pedagógicas para su enseñanza. Las mejoras técnicas en el diseño y fabricación del saxofón aumentaron el rango facilitando sobreagudos y la interpretación de líneas melódicas virtuosas (De Villiers, 2014).

Esta revitalización del saxofón clásico fue apoyada por las composiciones de Alexander Glazounov, Jacques Ibert y Paul Creston, las cuales fueron muy reconocidas y se convirtieron en elementos básicos de repertorio.

Debido a las mejoras tecnológicas que tuvo el saxofón después de 1930, los autores y músicos lo consideraron para crear composiciones. Cuando el saxofón salió de la cuna donde se había creado (apoyar a bandas militares), su expresión llegó a solventarse en el género del jazz y, posteriormente, se consideró utilizarlo en las orquestas y en la Música Adscrita a la Tradición de las Bellas Artes (MATBA).

## 1.2 Compositores contemporáneos de Glazounov

Esta sección describe a músicos y compositores destacados, que tuvieron una influencia en la forma de componer de Glazounov.

### **Mijail Ivánovich Glinka** (Rusia 1804-1857)

Fue reconocido en su país como un gran compositor por ser el pionero de la música clásica rusa y una influencia fundamental para el Grupo de los Cinco.

Cuando la cultura europea llegó a Rusia, Glinka presentó sus obras por primera vez en eventos oficiales. Las óperas *Soussanine*, *Ruslan* y *Guest* compuestas por sus alumnos Mussorgsky, Rimsky-Korsakov y Borodin, respectivamente, contribuyeron a que la cultura rusa ocupara un lugar cada vez más destacado a nivel mundial (Cross, 1963).

### **Franz Liszt** (Alemania 1811-1886)

Compositor, director de orquesta, profesor de música y reconocido pianista. Fue promotor musical de muchos compositores de su tiempo, entre los cuales destacan Borodin y Glinka. También fue uno de los representantes más importantes de la Nueva Escuela Alemana: desarrolló la transformación temática y las innovaciones radicales en armonía. Glazounov conoció a Franz Liszt en Weimar, en una gira por Europa occidental, después de que Beliáyev publicara obras de Glazounov (Cross, 1963).

### **Aleksandr Porfírievich Borodin** (Rusia 1833 – 1887)

Era doctor y profesor de química. Su música fue de las primeras en tener éxito fuera de Rusia; su principal característica fue basarse en el nacionalismo. Perteneció al Grupo de los Cinco. De ahí que podamos encontrar similitud en sus estilos compositivos con Balákirev, quien fue su maestro.

En 1867, terminó su primera sinfonía. Después comenzó a trabajar en una ópera folclórica desafiante: *El Príncipe Igor*, esta lo obligó a estudiar la historia de Rusia y la música folclórica pero a pesar de su esfuerzo no pudo concretarla; Rimsky-Korsakov y Glazounov se encargaron de terminarla.

Aunque fueron escasas sus obras escritas, todas estaban basadas en el principio del Grupo de los Cinco; es decir, encontramos la manifestación de la tierra y el pueblo. Una de sus características es que sus melodías no eran planas, buscaba la ondulación dentro de ellas, los ritmos exóticos y la riqueza de sus timbres orquestales (Cross, 1963).

### **Mili Alekséievich Balákirev** (Rusia 1837-1910)

Compositor, pianista, director de orquesta. Fue promotor del nacionalismo musical ruso. Su carrera se fundamentó en promover la fusión de la música folclórica de Rusia y el estilo nacionalista de Mijaíl Glinka.

Como el líder del Grupo de los Cinco, creó patrones musicales que expresaran un sentimiento nacionalista. Por mucho tiempo, fue el único músico profesional del grupo y el desarrollo de los otros miembros se vio afectado por las creencias musicales que sembró en ellos. También tuvo influencia en uno de los compositores más famosos: Tchaikovski (Höweler, 1977 p.45).

### **Modest Músorgski** (Rusia 1839-1881)

Compositor perteneciente al Grupo de los Cinco, siguiendo con las características de este, innovó la música rusa en el periodo romántico, desafiando las convenciones establecidas de la música occidental. Los temas para su composición estaban basados en el folclor y la historia rusa. Fue una influencia significativa para Shostakovich (en sus últimas sinfonías).

No obstante, existían opiniones negativas respecto a su trabajo. Por ejemplo, su colega Balákirev era muy severo en sus críticas hacia él; Rimsky-Korsakov y Tchaikovski, aunque reconocían su talento, se decepcionaron por su falta de técnica.

Pero a diferencia de sus colegas, Mussorgsky usó temas de la vida real, contrario a Borodín, quien se basaba en el primitivismo oriental (Cross, 1963).

### **Piotr Ilich Tchaikovski** (Rusia 1840-1893)

Compositor romántico. Se graduó a los 25 años del Conservatorio de San Petersburgo. Su formación fue totalmente al estilo occidental, lo cual lo apartó del movimiento nacionalista del Grupo de los Cinco; sin embargo, tuvo una relación profesional y amistosa con ellos a lo largo de su carrera.

En el proceso de encontrar su estilo produjo canciones, sinfonías y composiciones para música de cámara, instrumental, ópera y *ballet*.

Durante su vida personal vivió periodos de depresión y crisis personales, entre otros factores por su homosexualidad reprimida y un matrimonio fallido.

En junio de 1854 hizo el primer intento serio de composición; su motivo fue la muerte de su madre, un vals dedicado a ella. En 1963, decidió abandonar su carrera de funcionario y se dedicó a estudiar música por completo.

Cuando Tchaikovski escribió la fantasía-obertura *Romeo y Julieta*, el Grupo de los Cinco lo adoptó a pesar de las críticas de César Cui.

Aunque tuvo una relación laboral muy cercana con Balákirev, se mantuvo independiente musicalmente de la corriente nacionalista y del conservadurismo que predominaba en el Conservatorio de San Petersburgo, lo cual, le facilitó ser el

candidato ideal para la dirección del Conservatorio de Moscú (Cross, 1963. pp. 177).

**Nicolái Rimsky–Korsakov** (Rusia 1844 -1908)

Compositor perteneciente al Grupo de los Cinco y pionero del Círculo Beliáyev.

En 1905, muchos soldados volvieron a San Petersburgo después de la guerra con Japón y junto con ellos las ideas revolucionarias también se hicieron sentir por los jóvenes del conservatorio.

Rimsky-Korsakov defendió la tendencia revolucionaria y por oponerse a las medidas de represión fue despedido.

Glazounov y Anatol Liadov renunciaron a sus puestos para mostrar su apoyo hacia él; como respuesta, las autoridades se retractaron, hubo una reorganización y Glazounov fue nombrado director, mientras que Rimsky-Korsakov regresó a su cargo previo.

En su forma de componer se aprecia la claridad y una técnica refinada de orquestación. Asimismo, dentro de sus características encontramos el uso de los cantos populares nacionales y las escalas de la música eclesiástica (Korssakow, 1967).

**Serguéi Rajmaninov** (Rusia 1873 – Estados Unidos 1943)

Compositor, concertista de piano y director de orquesta. De las primeras colaboraciones que tuvo con Glazounov fue en San Petersburgo; se trató del estreno de su *Sinfonía No. 1*, en 1897.

Desafortunadamente, la ejecución fue mediocre y algunas partes de la obra fueron irreconocibles y Rajmáninov cayó en un cuadro de depresión.

Después de que logró recuperarse, para 1901, ya había completado el *Concierto para Piano No.2*.

Era reconocido como uno de los mejores directores jóvenes rusos. Su obra estuvo escrita principalmente para piano, fue un distinguido músico y contratado en Moscú. Murió en California durante su última gira en Estados Unidos, a solo dos meses de haberla comenzado (De Villiers, 2014), (Cross, 1963).

**Igor Stravinski** (Rusia 1882-6 – Estados Unidos 1971)

Compositor, pianista y director de orquesta. Una de sus obras más importantes *The Rite of Spring* modificó la forma en la que los músicos pensaban en la estructura rítmica.

Stravinski, en su pensamiento y estilo de composición, es totalmente opuesto a la corriente nacionalista de Glazounov y aun así cada uno reconoce el trabajo del otro. Representa al grupo de compositores que empezaron a experimentar nuevas estructuras para salir de las formas convencionales del Conservatorio de San Petersburgo.

Aunque también tuvo una fase con estilo nacionalista, pasó por el neoclasicismo y utilizó las formas musicales tradicionales como lo son el concierto y la sinfonía. A partir de la década de 1950, adoptó los procedimientos en serie que se caracterizaban por la energía rítmica. Otro de sus aportes importantes en el estilo de composición fue el desarrollo motivico (el uso de un motivo que se repite a lo largo de toda la composición o de una sección). Según Andrew J. Browne, "Stravinski es quizás el único compositor que ha elevado el ritmo en sí mismo a la dignidad del arte" (Cross, 1963, p.157).



**Sigurd Manfred Raschér** (Alemania 1907– Estados Unidos 2001)

Uno de los mejores saxofonistas de la academia en la década de 1930. Más de 200 obras fueron dedicadas a él por diferentes compositores de todo el mundo y muchas de ellas son consideradas importantes para el repertorio del siglo XX.

Actualmente, su pedagogía está muy extendida en Estados Unidos y en Alemania estuvo promovida principalmente por su hija, Carina Rascher Peters.

Vivió en Alemania hasta que el régimen nazi persiguió a los saxofonistas, después se mudó a Estados Unidos. El hecho de que un intérprete de su nivel viviera en este país y tocara con orquestas de primera clase ayudó a contribuir al desarrollo del saxofón.

Tocaba con las boquillas que Adolphe Sax había diseñado para acercarse lo más posible al sonido original. Aún hay universidades que mantienen este principio. Una de las aportaciones al instrumento fue el uso del registro *altísimo*: él comenzó a usar este recurso más comúnmente (De Villiers, 2014).

"[...] No es sorprendente que la gente haya discutido tanto sobre cómo debería sonar el saxofón, porque era un instrumento poco convencional que intentaba encajar en la música convencional. Eso es lo que hacen los académicos cuando no hay mucho por qué pelear [...]"

Segell, 2005.

Murió en Nueva York a los 93 años.

**Dmitri Dmítrievich Shostakovich** (Rusia 1906- 1975)

Fue un estudiante disciplinado, a los 13 años ingresó al Conservatorio de Petrogrado (actualmente, de San Petersburgo) donde estudió piano y composición.

Glazounov reconoció su talento y siguió su progreso. Lo apoyó en varias ocasiones; una de ellas, cuando organizó el estreno de su primera sinfonía, en marzo de 1926. Habían pasado 44 años desde que Glazounov estrenó, también, su primera sinfonía en esa misma fecha y en la misma sala.

La relación entre ellos era muy estrecha y en algunos escritos, Shostakovich dedica varias páginas a Glazounov elogiándolo por su conocimiento y apreciación de la música (Cross, 1963).

### **Marcel Mule** (Francia 1901 – 2001)

Gran pedagogo, saxofonista virtuoso, fundador de la escuela francesa.

En 1920, era muy activo en la escena parisiense del jazz; tiempo después comenzó a actuar en el *Garde Republicaine* y en la Ópera de París.

Cuando se estableció la escuela francesa, especificó los parámetros bajo los cuales los saxofonistas debían de trabajar: emisión del sonido; técnica de articulación, de respiración, de dedos; entonación; *vibratto* y, embocadura.

A diferencia de Rascher, Mule se oponía un poco a las técnicas extendidas como usar el registro *altísimo*; sin embargo, también logró dominarlo. Su valiosa aportación a la técnica del saxofón fue la aplicación del *vibratto*, expandiendo los ideales iniciales de Adolphe Sax (De Villiers, 2014).

También fue un personaje notable para que muchos compositores se interesaran en escribir para saxofón y que este se pudiera desarrollar. Como consecuencia, el conservatorio de París observó que era significativo tenerlo como maestro, dado que el saxofón estaba tomando un papel trascendental e innovador en el juego de la música académica. Y fue así como Mule tomó el puesto que Adolphe Sax había tenido anteriormente.

Su escuela ha perdurado gracias a los alumnos destacados que se han convertido en grandes intérpretes del saxofón y que han recorrido el mundo promocionando a este instrumento de concierto. Ejemplo de ello son Jean-Marie Londeix, Daniel Daffayet y Guy Lacour.

### **1.3 Alexander Glazounov**

Compositor y director de orquesta, nació el 10 de agosto de 1865 en San Petersburgo, Rusia.

A los 14 años estudió con Balakirev, quién fue un gran apoyo para su desarrollo profesional y quien le recomendó estudiar composición con el conocido maestro Rimski – Korsakov. A los 17 años, estrenó su primera sinfonía y a los 19 ya dirigía sus propias obras. Fue pionero de la llamada música programática.

Sus principales influencias fueron Balakirev y Borodin con el nacionalismo, Rimsky-Korsakov por el virtuosismo orquestal, Taneyev por la aplicación contrapuntística, y Tchaikovski por la búsqueda de la intimidad y subjetividad de la expresión musical.

Cuando contaba con 40 años, fue nombrado profesor y director del Conservatorio de San Petersburgo (1905-1928). Como maestro se caracterizó por la dedicación a sus estudiantes y por ser muy estricto. Entre sus prominentes discípulos destaca Dimitri Shostakovich.

Fue muy cercano al Grupo de los Cinco, el cual estuvo conformado por Mili Balákirev, César Cui, Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov y Aleksandr Borodín. Estos compositores se reunieron en San Petersburgo con el objetivo de producir un estilo característico y específico (nacionalista) que representara a Rusia, dejando atrás la imitación del estilo europeo.

En 1928, salió de Rusia con el pretexto de participar en las celebraciones del centenario de Schubert en Viena, pero ya no regresó debido a la situación socioeconómica y se mudó a París en busca de mejores condiciones de vida.

Evidentemente, las guerras movieron la normalidad y las actividades de las personas, había un sentimiento de renovación en dónde se buscaba volver a reflejar los acontecimientos o construir nuevos. La opresión hacia los artistas que expresaban la nueva realidad fue parte de la violencia generada por la Primera y Segunda Guerra Mundial.

Glazounov vivió un momento histórico de transición y agitación en el ámbito musical. Había nuevas tendencias y compositores totalmente opuestos a su estilo; por ejemplo, Stravinski. Una corriente innovadora iba creciendo, entre ellas, el dodecafonismo.

También el uso de nuevos recursos como las disonancias y la experimentación de novedosos timbres en la orquesta marcaban una diferencia con Glazounov quien, a pesar de ser complejo en sus composiciones, tenía un balance de la escuela conservadora rusa y la escuela europea.

Formó parte de los escritores y artistas de la corriente romántica.

El 21 de marzo de 1936, Glazounov falleció en la localidad parisina de Neuilly-sur-Seine a los 70 años (Cross, 1963).

## **1.4 El *Concierto en Mib para saxofón alto y orquesta de cuerdas.* *Op. 109***

Fue escrito por Glazounov, dos años antes de su muerte, donde muestra la técnica de composición que había pulido y perfeccionado a lo largo de su carrera.

En 1932, compuso una obra para el cuarteto de saxofones de Marcel Mule, esto le dio una ventaja para la creación del *Concierto en Mib* porque ya podía reconocer las características y capacidades del instrumento, aunque fue el saxofonista Sigurd Rascher quién lo motivó a escribir su opus 109.

El cuarteto de saxofones, escrito en 1932, contiene las siguientes partes (Glazounov, 1959):

1. *Partie*
2. *Canzona Variee*
3. *Variation 1*
4. *Variation 2*
5. *Variation 3 (A la Schumann)*
6. *Variation 4 (A la Chopin)*
7. *Variation 5 (Scherzo)*
8. *Finale*

Glazounov quedó impresionado al escuchar al cuarteto de saxofones de Marcel Mule en un concierto en el *Garde Républicaine*. Después de esto decidió escribir el cuarteto de saxofones que se convirtió en el trabajo más significativo para este ensamble.

En una postal, fechada el 21 de marzo de 1932 y dirigida a Maximilian Oseevich Shteinberg, Glazounov escribió lo siguiente:

"Tengo la idea de escribir un cuarteto para saxofones. Estos instrumentos son claramente audibles; en la orquesta incluso cubren la sección de vientos de madera por su sonido. Hay grandes solistas de saxofón en la banda de la Guardia Nacional. El movimiento 1 está llegando a su fin y estoy forjando el concepto de la Canzona".

Sobchenko, 1997

Sigurd Rascher describió sus impresiones después de haber escuchado el cuarteto de Mule:

"[...] Como estaba en París, tuve que escucharlo. Todavía recuerdo el sonido homogéneo de los cuatro saxofones. Me encontraba tan entusiasmado que aplaudí hasta que mis manos se pusieron rojas. Aquí había una verdadera ovación, en su vivacidad persistente, obviamente, no solo dirigida a los artistas intérpretes o ejecutantes, sino más aún al compositor: un caballero alto, ligeramente inclinado, con cabello blanco, que permanecía en silencio en el auditorio. Con una sonrisa benevolente agradeció los aplausos. En su vida vio muchas ovaciones; sin embargo esta era diferente: sus amigos lo honraron [...]".

Rascher, 1988

Después de escuchar la composición hecha para el cuarteto de Mule, Rascher le pide que escriba un concierto para él y Glazounov acepta. Por esta razón se le atribuye a Rascher ser el principal motivador de esta obra.

Glazounov escribió a su colega Maximilian Oseevich el 17 de marzo de 1934 que comenzó a escribir el concierto y el 4 de abril de ese mismo año, le informó que lo

finalizó. Más adelante, Rascher recibió el primer borrador, lo estudió y en semanas posteriores fue a presentarlo para recibir los comentarios del compositor.

Rascher describe: "Estas fueron horas inolvidables: incluso hoy, luego de más de medio siglo, no solo lo que se dijo sobre la música está claro en mi memoria, sino también la voz del maestro, su expresión facial inclusive el mobiliario de la sala de música " (Mickel, 2013).

Marcel Mule fue sustancial en la revisión de este concierto puesto que lo tocó para Glazounov antes que Rascher.

El 26 de noviembre de 1934, Rascher realizó el estreno mundial en la Iglesia de San Nicolás en Nyköping (Suecia) con la Orquesta Sinfónica de Norrköping. Después (el 20 de enero de 1935), Mule estrenó la obra en Francia, en la Radio Colonial de París, con Henri Tomasi como director (Sobchenko, 1997).

Este concierto es representativo de la cultura rusa por las influencias de la corriente nacionalista (Grupo de los Cinco) y por las influencias europeas (Escuela del Conservatorio de San Petersburgo).

El compositor ruso plasmó esas ideas en una obra formal europea con la unión del estilo nacionalista ruso. Las características de composición de Franz Liszt que aparecen en esta creación son el uso de recursos como cambio de tonalidades sin preparación, variación de texturas, varias modulaciones en una sección y componer en un solo movimiento (Rascher, 1988; Jaques, 1988).

De igual manera, deja atrás la idea convencional donde una tonalidad debe rodear toda la obra. La riqueza tímbrica le da un efecto "mágico" en el sentido que puede describir escenografías y expresar sentimientos profundos por las melodías extensas alrededor de una figura heroica. Por estas características el concierto se

ha convertido en una de las referencias más importantes para los estudiantes de saxofón.

Esta obra es considerada una de los más importantes históricamente y está a la par con el *Concertino* de Jaques Ibert (Acuña, 2015). En el lirismo de la obra se pueden apreciar claramente las influencias de Tchaikovski.

Glazounov, al ser consciente que esta creación era para un virtuoso intérprete no se limitó para escribir líneas difíciles, técnicas y melódicas que mostraran las capacidades tímbricas del saxofón. Comprobamos esa riqueza tímbrica al constatar que este instrumento que puede ser usado en el jazz y ejecutado en la MATBA.



## 2. ANÁLISIS MUSICAL

El concierto se divide en cuatro grandes secciones: *Allegro Moderato*, *Andante Sostenuto*, *Cadencia* y *Allegro* (Tabla 1).

La tabla 1 especifica los diferentes temas encontrados y los especifica en diversos colores. Se identificaron tres temas principales: A (A1 y A2), B (B1 y B2), y C (C1 y C2).

Los puentes son desarrollo y variación de los temas principales. La coda muestra dos variaciones. Antes de la cadencia se reparte el tema A entre el saxofón y la orquesta. Hay dos cesuras en la obra: en el compás 66 y después de la cadencia antes de iniciar el tema *Fugado*.

Sigurd Rascher explica que, aunque el trabajo está en un movimiento, posee tres partes independientes, siguiendo el modelo del concierto tradicional (Mickel, 2011).

Una de las características primordiales de este concierto es el cambio de agógicas, lo cual proporciona sentido a las frases.

Es conveniente que antes de estudiar la obra, marque los cambios de agógica en la partitura y memorice o acuerde con la orquesta cuál es la medida que van a abordar en cada cambio de tiempo

En esta obra observamos una de las características del movimiento romántico ruso: frases largas de la melodía con acompañamiento.

Aunque Glazounov ya se había familiarizado con el saxofón, aun así, las ideas parecen estar pensadas para instrumentos de cuerda. Por ello, es recomendable identificar bien las frases, anotar las respiraciones en lugares donde no se

interrumpan para darle mayor importancia a las anacrusas, ya que muchas de las frases están dirigidas por la marcación de estas.

Es fundamental identificar la anacrusa de cada frase para que al marcar el tiempo 1 ó 3 tenga una mejor dirección y sentido.

**Tabla 1. Estructura del concierto: Temas, compases, tonalidad y carácter por secciones**

SECCIÓN	TEMAS	NO. ENSAYO	COMPÁS	TONALIDAD	CARÁCTER	TIEMPO	
1. ALLEGRO MODERATO	A1	1	1-10	Eb	<i>Allegro Moderato</i>	♩ = 92	
	A1'	3	27-40				
	A2		41-58				
				59-66			
	PUENTE 1 (A2')		5	41-66	Bb	<i>Allegro Scherzando</i>	♩ = 112
			8	59		<i>Poco Piu Mosso</i>	
				65		<i>Vivo</i>	
	A1		9	67-80	Eb		♩ = 92
			10	75-84			
	PUENTE 2			81-84		<i>Tranquilo</i>	
2. ANDANTE SOSTENUTO	B1	11	85-103	Cb	<i>Andante</i>	♩ = 69	
	Clímax	13	100	Eb			
	PUENTE 3 (B1')			104-124	Eb	<i>Con moto</i>	♩ = 76
				120	B maj	<i>Andante Sostenuto</i>	♩ = 63
			16	120-122			
	B2		17	125-141	Em	<i>Piu Mosso</i>	♩ = 92
			18	133		<i>Agitato Poco</i>	
	PUENTE 4 (B2') (Introducción a la Cadencia)		19	142-159	E maj	<i>Andante Sostenuto</i>	♩ = 63
			20	149	Ebmaj	<i>Agitato ed accel.</i>	
				160		<i>Piu Mosso Accel</i>	
			162		<i>Vivo</i>		
3. CADENCIA			164-186	Gm	<i>Moderato rall.</i> <i>Accel.</i> <i>Vivo</i> <i>Rall</i> <i>Capriccioso</i>	♩ = 76	
	C (Introducción al desarrollo)	22	187-200		<i>Moderatto</i>	♩ = 84	
		23	193		<i>Animando poco</i>		
4. ALLEGRO	TEMA FUGADO (C1)	24	201-214		<i>Allegro</i>	♩ = 120	
	A1 y A2	27	215-230		<i>Piu Moderatto</i>		
	PUENTE 5		31	231-238		<i>Allegro</i>	♩ = 120
			32	235		<i>Poco piu sostenuto</i>	♩ = 100
		33	239-252				
	A1	35	247-252	Eb	<i>Animando poco a poco</i>		
	PUENTE 6 (A1')		253-258		<i>Allegro</i>	♩ = 120	
	A2	37	259-270		<i>Poco piu sostenuto</i>	♩ = 112	
	PUENTE 7 (B1')		271-280				♩ = 120
			275-280				
	A1	41	281-290		<i>Allegro</i>	♩ = 112	
	PUENTE 8 (A2')		43		291-306	<i>Piu animato</i>	♩ = 120
		44	299		<i>Piu mosso</i>	♩ = 132	

	C2 (Desarrollado cromáticamente)	46	307-314		
	A1	48	315-322		
	CODA 1	50	323-334	<i>Poco piu moderato</i>	♩ = 100
	CODA 2	53	335-351	<i>Animando poco a poco</i>	
			335-342	<i>Allegro</i>	♩ = 120
			341	<i>Piu pesante</i>	
			343	<i>A tempo</i>	
		55	344-351	<i>Piu Mosso</i>	♩ = 138
			349	<i>Pesante poco</i>	

Se observan saltos de sextas o séptimas que describen la intensidad del sentimiento; por ejemplo, en los compases 74 – 81.

Entre los puentes son muy pocas las frases que se repiten, el ritmo es muy libre y flexible. La rítmica se vuelve complicada cuando combina la acentuación del acompañamiento en subdivisión binaria con la subdivisión ternaria de la melodía; concretamente en los compases 104-119 y 201-210 se identifican los tiempos en donde coinciden los acentos para seguir juntos en el tiempo (a pesar de tener diferentes ritmos). En cuanto a la dinámica, es muy evidente que es expandida, utilizando desde el *ppp*<sup>1</sup> hasta el *fff*<sup>2</sup> (Serrano, 2018).

Esta composición deja atrás las características del periodo clásico al utilizar las disonancias y los acordes disminuidos para modular a la armonía; un ejemplo de ello está en los compases 59-73, así como los acordes cromáticamente alterados. Emplea la expansión de la tonalidad que se aprecia en los cambios de esta y que ocurren a lo largo de la obra. Los cambios de tonalidad se presentan antes de la cadencia, el dominante del dominante es significativo puesto que no define una sola región del tono.

---

<sup>11</sup> *Pianississimo*

<sup>22</sup> *Fortississimo*

En cuanto a la sonoridad se usan acordes más completos para producir gamas sonoras extendidas (Serrano, 2018).

Es conveniente estudiar, previamente, la partitura de la orquesta para que las entradas de transiciones de sección sean claras y se puedan ejecutar de forma más precisa. Así se facilita el cambio de agógica (aunque la orquesta retrase o acelere el tiempo) porque auditivamente se puede identificar.

En las secciones rítmicas, donde hay cambio de tresillos a dieciseisavos, se genera el efecto *accelerando* (para una muestra, los compases 145-163). Es valioso identificar esta sensación porque ayuda a manejar los cambios de tiempo lento a rápido, o viceversa; de esta forma se prepara el juego de tiempos durante todo el concierto.

También en la coda 1 y en el final de la coda 2, la orquesta marca cada tiempo con cuartos y conduce a la siguiente indicación metronómica.

Si se identifican los temas que el saxofón imita después de la orquesta, se pueden tocar a manera de eco para buscar el mismo carácter y fraseo. Esto sucede, por ejemplo, en los compases 136 – 137, 140 – 141 y en el tema *Fugado*.

En las secciones *Allegro moderato* y *Andante sostenuto*, la variación de tonalidad se presenta antes de la cadencia, lo cual nos indica que las primeras veces que se exponen los temas A y B son en cambios armónicos constantes.

Estas secciones se contrarrestan (después de la cadencia) con la sección del *Allegro* porque a partir de aquí no hay cambio de tonalidad y es mayor la variabilidad rítmica y agregación de adornos.

Dejando atrás la forma *ritornello*, el saxofonista toca virtuosamente a lo largo de toda la obra. El concertista deja de competir con la orquesta, puesto que esta se somete a la parte líder del solista (Duke, 1981; Mickel, 2011).

Durante la presentación temática, el saxofón (a pesar de llevar la melodía principal) también participa acompañando a la orquesta.

Los temas lentos son muy importantes por el lirismo y expresividad, elementos que son utilizados como un camino a la exhibición virtuosa.

La introducción al concierto se presenta entre los compases 1 – 84, donde se manifiestan los temas A1 y A2 en carácter de *allegro*. La tonalidad se desarrolla entre el grado I y el V.

Con respecto a los temas podemos referir lo siguiente:

**Tema A1:** Es la primera melodía que encontramos en los primeros compases. Fundamental en todo el concierto: se repite en cada una de las secciones y es la idea principal que se desarrolla en diferentes formas.

También es necesario identificar los otros temas, para resaltarlos.

El motivo principal aparece en el tema A1, entre los compases 1 al 4, homofónico en tres octavas; su línea melódica es de carácter *cantábile*. En los compases 1-10 (Fig. 1) es interpretado por la orquesta y seguido por el saxofón a partir del compás 11. El recurso que presenta un motivo por la orquesta y seguido por el solista es común en los conciertos.

1 Allegro Moderato (♩ = 92)

SAXOPHONE ALTO

VIOLON I

VIOLON II

ALTO

VIOLONCELLE

CONTREBASSE

**Figura 1. Tema A1 (cc. 1-40), cc. 1– 4**

En términos de la composición armónica, es sustancial identificar los cambios de tonalidad que aparecen antes de la cadencia. La primera modulación que se manifiesta de Eb a Bb sucede en los compases del 23 – 27 (Fig. 2).

La modulación funciona por acordes pivote disminuidos; es decir, son el séptimo grado de los acordes a los que van a resolver. Por ejemplo, a partir del compás 23 —considerando estar en la tonalidad de Bb— en el cuarto tiempo hay un acorde de C#, séptimo grado de D (tercer grado de Bb).

En las especificaciones de la figura 2, la primera fila marca el nombre de los acordes; la segunda, los grados en la tonalidad de Eb y, la tercera, los grados en la tonalidad de Bb.

La secuencia de la modulación en términos de Bb —a partir del compás 23, cuarto tiempo— es VII/iii que resuelve a I; VII/vi, a IV; VII/II, a VII; y, por último VII/v que resuelve a v/v y llega a Bb.

22

	C#	F#		B°	E°	C <sub>m</sub>
(E <sub>b</sub> )	V	VII/iii	I	VII/vi	IV	
(B <sub>b</sub> )	VII/iii	I	VII/VI	IV	VII/II	V/V

Figura 2. Modulación de Eb a Bb (cc. 23-27), cc. 22-26

**Tema A2:** La característica del A2 (Fig. 3) es su contrastante con el tema A1; principalmente, porque cambia su carácter a *Allegretto scherzando*. Se vuelve enérgico y la rítmica agrega tresillos y dieciseisavos.

41 5 Allegretto scherzando (♩ = 112)

Figura 3. Tema A2 (cc. 41-58), cc. 41-44

**El Puente 1** es la continuación del tema A2 donde el ritmo acelera hasta llegar a un *vivo*, esto contrasta al tema A1 que lo precede (Fig. 4).

Las variaciones de los temas principales funcionan como puentes y conexiones. El primer ejemplo es el tema A2' que es el enlace entre Bb y Eb, se desarrolla en Gm y el cifrado que se indica en la partitura está en Gm.

Para la modulación, utiliza un pedal sobre Sol. En los compases 59 y 60, la armonía se mueve en i-v-i-vi-viib para pasar a una sección que juega entre el i y vii disminuido; entre los compases 64 al 66 utiliza una cadencia perfecta i-iv-v-i.

Para cambiar la textura, podemos notar la influencia de composición de Liszt por sus movimientos continuos y cambios de tonalidad sin preparación previa.





**Re-Exposición del Tema A1.** Se presenta del compás 67-80 (Fig. 5), a lo largo del concierto, Glazounov reitera el tema A1 alternándolo con otros temas o usándolos en los puentes.

En el compás 67-74 se retoma el tema A1 seguido por intervalos de sextas en los compases del 75-80. En esta re-exposición se muestra la tercera modulación de Eb-Cb. La secuencia armónica es Gm-Cb-Ebm-Gb-Cb. (cc. 75-84).

The image displays a musical score for two sections: 'Come prima' (measures 67-73) and 'Tranquillo' (measures 79-80). The score is written for a full orchestra and includes vocal parts.

**Section 1: Come prima (measures 67-73)**

- Measures 67-73:** The score is marked 'Come prima' and 'cresc.' (crescendo). It features a string section (ARCO) and a vocal line (UNIS ARCO). Dynamics range from *f* (forte) to *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). The tempo is marked 'cresc.' and 'cresc.'.
- Measure 73:** The score is marked '10' and 'cresc.'. It features a string section (ARCO) and a vocal line (UNIS ARCO). Dynamics range from *f* to *mf* (mezzo-forte) and *p*. The tempo is marked 'cresc.'.

**Section 2: Tranquillo (measures 79-80)**

- Measure 79:** The score is marked 'Tranquillo' and 'dolce espress.'. It features a string section (ARCO) and a vocal line (UNIS ARCO). Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *p* and *mf*. The tempo is marked 'dolce espress.'.
- Measure 80:** The score is marked 'Tranquillo' and 'rallent. poco'. It features a string section (ARCO) and a vocal line (UNIS ARCO). Dynamics range from *pp* to *p* and *mf*. The tempo is marked 'rallent. poco'.

The score includes various performance instructions such as 'ARCO', 'UNIS ARCO', 'cresc.', 'dim.', 'p', 'mf', 'pp', 'dolce espress.', and 'rallent. poco'. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

Figura 5. Re-exposición tema A1 (cc. 67-80). Intervalos de sextas (cc. 75-80).  
 Puente 2 (cc. 81-84), cc. 67-84

**El Puente 2.** Esta transición, precedida por 6as y después desarrollada sobre el v de Cb y en Cb, se presentará del compás 81-84. El saxofón introduce el tema cambiando el carácter a un *dolce espressivo* y bajando la velocidad a  $\text{♩} = 69$ .

El Tema B1 es de carácter “cantábile” y en Cb (Fig. 6).

85 **11** Andante (♩ = 69)

**Figura 6. Tema B1 (cc. 85-103), cc. 85-91**

En esta sección encontramos la cuarta modulación de Cb a Eb (Fig. 7). El cifrado que se encuentra a partir del compás 96 está en la tonalidad de Cb y la secuencia para modular a Eb es I-III-I-V. Al llegar a Eb en el compás 98, se reafirma la tonalidad con una cadencia de V-I-V-I.

El tema B1 llega al clímax en el compás 100.

Figura 7. Modulación Cb-Eb (cc. 96-100). Clímax del tema B1 (cc. 100), cc. 92-103

**Puente 3 (Variación B1).** El tema de Eb termina con un cambio de agógica, *agitato poco*, con la secuencia armónica I-VII /iii-I-V65/VI-I. Es seguido por el *calando* para concluir la idea melódica (cc.116-119).

La quinta modulación a Bmaj (c. 123) es abrupta, con las dos notas anteriores a Bmaj pertenecientes a esta tonalidad, llega sin prepararla.

La sección de Bmaj solo se presenta por cuatro compases (cc.120-124). Su secuencia armónica es I-IV-II-V-I y con acordes de apoyatura que producen sensaciones de 7as a 13as. Funciona como un puente interpretado por la orquesta.

The image displays a musical score for measures 114 through 124. The score is arranged in five staves. Measure 114 is marked with a box containing the number 15 and the tempo instruction 'agitato poco'. The dynamics range from *f* to *dim.* and *p* to *mf*. The tempo changes to 'calando' at the end of the measure. Measure 119 is marked with a box containing the number 16 and the tempo instruction 'Andante sostenuto (♩=63)'. The dynamics range from *p* to *f* and *mf* to *dim?*. The tempo is marked 'espress.'. The score includes various musical notations such as 'UNIS', 'sul G', 'DIV.', 'pizz', and 'a'. The harmonic progression is indicated by Roman numerals: Eb | VII°/iii | I | V<sub>65</sub>/vi | I | B | I | IV | II | V | I | Em.

Figura 8. Modulación Eb-Bmaj (cc. 116-119) y Bmaj-Em (cc. 120-124), cc. 114-124

La sexta modulación a Em (Fig. 9) funciona de la misma forma: es abrupta. Solo es preparada por las tres primeras notas de la nueva tonalidad que anteceden al acorde de Em (c. 125), donde inicia el tema B2 (más animado que el tema B1).

Se presenta en *piu mosso allegretto* ♩ = 92, aunque mantiene el carácter “cantábile” y *dolce espressivo*. Es la última presentación de “B” antes de la Cadencia.

125 **17** *Piu mosso allegretto* (♩ = 92)  
*semplice*

**Figura 9. Tema B2 (cc. 125-141), cc. 125-131**

En los compases 136 y 137, 140 y 141 hay un juego de pregunta-respuesta de un motivo que es igual rítmicamente entre la orquesta y el solista.

La séptima modulación de Em-Emaj está preparada por dos notas anteriores a Emaj en el compás 141 (Fig. 10).

Eric Nestler comenta “[...] es típico de la escritura de Glazounov el intercambio del grupo temático a través de las partes, del modo mayor a menor [...]”. (Deane, 2011; p. 8).

La introducción del puente se presenta con un *andante sostenuto* en Emaj, (cc. 142-144) y luego un *passionato* donde aparece la siguiente modulación: I-VI-vib-iv. (cc.145-148) Para modular a Ebmaj el acorde de Am desciende completamente una tercera menor y se convierte en un segundo grado de Eb. Esta es la nueva tonalidad que se mantendrá hasta el final del concierto, ya que no hay más modulaciones.



139 *rallent.* **[19]** *Andante sostenuto* (♩ = 63)

145 *Passionato*

149 **[20]** *Agitato ed accel.* *Allegro*

Figura 10. Modulación Em-Emaj (cc. 141-142) y Emaj-Eb (cc. 142-148), cc. 139-153

**Cadencia.** La propuesta escrita está en Gm y se basa en un tema que se desarrolla después.

Aunque marca a *piacere* debe de acelerarse entre compases 164-167 para llegar a un *vivo* que estará conformado principalmente por dieciseisavos. Para finalizar utiliza un *rallentando* en la melodía.

164 Moderato (♩ = 76)  
a piacere  
p accel.  
Vivo f  
rallent. mf p mf p f  
Vivo di.  
capriccioso f  
meno f p rall.

Figura 11. Cadencia (cc. 164-186)

La última sección es el *allegro*, donde se desarrollan los temas presentados en las secciones anteriores.

**Tema C.** Después de la cadencia se presenta el tema C (Fig. 12). Este nuevo tema funciona como introducción al tema *fugado* (cc. 201-214) Su característica es que aparece con sonidos cortos y, posteriormente, se vuelve a presentar en el desarrollo.

22 a Tempo (Mod'º) (♩ = 84) 187

23 Animando poco

con Sord. mp mf DIV.

con Sord. p mp mf

con Sord. p mp mf DIV.

con Sord. p PIZZ mf mf

Figura 12. Tema C (cc. 187-200), cc. 187-193

**Tema fugado.** Contrasta con el tema C porque la articulación es ligada (Fig. 13).

El sujeto del tema *fugado* es presentado por el saxofón entre los compases 201-206 y el contrasujeto se muestra entre el 207-210.

201 **24** Allegro (♩ = 120) *energico*  
*f* *dim.* *p* *cresc.*

senza Sord.

206 **25**  
*f* *p* *energico* *cresc.*

Figura 13. Tema fugado Figure (cc. 201-214), cc. 201-209

El desarrollo del concierto es a partir del compás 187.

La orden de aparición del desarrollo se enuncia a continuación: cadencia, tema C, tema *fugado*, A1, A2, puente 5, A1, puente 6, A2, A2', puente 7, A1, A2, puente 8, C2 y A1.

Toma forma de *Rondó*, donde los temas A1 y A2 se intercalan entre los puentes.



**A2.** (cc.259 -270). Ahora es presentado en otra tonalidad, Eb, dado que de los compases 41-58 lo habíamos escuchado en Bb.

**A2.** (cc.271-275). La orquesta marca cada cuarto, variando así el acompañamiento.

**Puente 7.** (cc.275-280). Es presentado por la orquesta.

**A1.** (cc. 281-290). El saxofón exhibe el tema. Otra vez, aparece la combinación de la subdivisión ternaria y binaria.

**Puente 8.** (cc. 291-306). El tema es mostrado por el sax y agrega el uso del trino para darle el carácter de *piu animato*. Posteriormente, en la ejecución del *piu mosso* es característico por dos aspectos: tener sonidos cortos y la combinación de dieciseisavos con octavos.

**C.** (cc. 307-314). Contrasta dos secciones: la primera parte con *staccato* y la segunda parte ligado. Esto para ejecutar la transición al tema A1 en el compás 315.

Este tema se ve desarrollado por acordes alterados cromáticamente. A partir del compás 312, el ritmo armónico es inestable, rápido y denso (Serrano, A. 2018).

**A1.** (cc. 315-322). Es la última vez que el saxofón presenta este tema antes de la coda.

**Coda 1.** (cc. 332-334). Está en *poco piu moderato* y llega al *allegro* del compás 335. Tiene un efecto de *acellerando* porque presenta el tema con octavos; después, por medio de tresillos y, a partir del compás 331, por dieciseisavos. Así, se recuerda el tema A2 (Fig. 15). Finalmente, ingresa al *allegro* de la coda 2.

322 50

rallent. poco Poco più moderato (♩ = 100)

Figura 15. Coda 1 (cc. 323-334), cc. 322-325

**Coda 2.** (cc.335-351). Juega con un motivo de pregunta - respuesta entre el violín 1 y el saxofón (cc. 335-338). Después del compás 339 ejecuta el efecto de *ritt* utilizando dieciseisavos y tresillos para llegar al pesante de 341.

El compás 343 inicia con tresillos y cae a la agógica más rápida del concierto:  $J = 138$ . Repite el efecto reafirmante de la Coda 1 con los acordes a tiempo.

Después agrega los dieciseisavos y, termina con energía por los treintaidosavos.

333 53 Allegro (♩ = 120)

Vle DIV. *piu f* UNIS

337 54

DIV. 1ª parte

Figura 16. Coda 2 (cc. 335-351) cc. 333-340



### 3. CONCLUSIONES

Este análisis permite reconocer todos los aspectos teóricos a profundidad que se necesitan para conocer la obra y establece una estructura para abordar repertorio similar en el futuro.

A continuación se presentan puntos de vista resultantes del análisis formal musical del concierto que sugieren cómo abordar, entender y aprender la obra con el propósito de mejorar la interpretación.

La secuencia sugerida de trabajo es la siguiente:

- Estudiar la partitura de la orquesta. Ello permite que las entradas en los cambios de sección sean más claras y se puede ser más preciso; también facilita el cambio de agógica. Así, aunque el acompañamiento retrase o acelere el tiempo, la cuenta para entrar está definida por el reconocimiento auditivo.
- Identificar las cuatro grandes secciones. Esto con el fin de tener una adecuada interpretación en cada una de las partes más “cantables” con una intención más suave y la sección rítmica debe ser precisa y enérgica.
- Reconocer motivo principal, presentado en el tema A. Dado que se repite en todas las secciones, es la idea principal desarrollada con variaciones a través de toda la obra.
- Determinar los temas melódicos (A, B y C) y sus variaciones (A1, A2, B1, B2 y C1, C2). En cada sección se va presentando un nuevo tema. *Allegro moderato* (tema A), *Andante sostenuto* (tema B) y *Allegro* (tema C). Es importantes resaltarlos.
- Identificar cómo los puentes son variaciones de los temas principales.
- Establecer las anacrusas, las frases y marcar las respiraciones.
- Registrar los cambios de tonalidad, revisar cada modulación y concluir qué sensación da la nueva sección a la que se llega, basándose en la experiencia sensorial que genere.

- Marcar en la partitura todos los cambios de agógica. Puesto que se relacionan directamente con el desarrollo temático; sin este recurso, el discurso melódico carecería de sentido. Es fundamental que antes de abordar la obra, estén identificadas las variaciones de tiempo en la partitura y se memoricen los cambios de este, o se acuerde con la orquesta cuál es la medida que se va a ejecutar.
- En las secciones que muestran una combinación de subdivisión ternaria por el saxofón y subdivisión binaria por la orquesta, se recomienda marcar en la partitura los tiempos en los que caen juntos. Por ejemplo, compases 201-210, 219-220, 259-270.
- Definir el recurso para generar el efecto *accelerando*. Uno de ellos es el uso de tresillos que cambian a dieciseisavos, así se pueden encontrar en los compases 145-163. Asimismo, en el final de la coda 2, identificar la marcación de cuartos de la orquesta y basarse en ellos para estar juntos en el *accelerando*.
- Establecer los temas que imita el saxofón después de la orquesta, o viceversa, con el objetivo de imitar el carácter y el fraseo. Ejemplos de ello, los encontramos en la dupla de compases 136 y 137; 140 y 141 y, en la presentación del tema *Fugado*.
- Preparar los pasajes técnicamente complicados por separado.
- Estudiar la obra de principio a fin para desarrollar la condición física necesaria.

La partitura de saxofón, presente en el Anexo, muestra las delimitaciones de los cambios de temas melódicos, estos ya fueron especificados en la Tabla 1 y explicados en el texto.

La creación de la tabla para identificar todos los elementos del concierto fue fundamental porque representa el fenómeno sonoro en una gráfica.

Durante toda la obra se encuentra el juego de las dos sensaciones contrastantes: agresiva y dulce, que son guiadas por el tema A —el personaje principal—. Es primordial identificar las veces que aparece para darle la importancia necesaria.

En la variación A2, se encuentra la aparición de los tresillos que se desarrollarán totalmente en B1 y B2 (conducen a un *passionato* y un *vivo*).

En contraste, los puentes se reconocen porque utilizan recursos rítmicos de los temas principales.

Para marcar la sección del desarrollo, después de la cadencia, se introduce el tema C con características totalmente nuevas: sonidos cortos y en saltos. Dura solo 13 compases para ser complementado por el contraste que presenta con C1, con el tema ligado y donde se presenta al ejecutar el tema *fugado* con la orquesta.

La orquesta tiene una intervención considerable entre los compases 187 – 280. En esta sección, el saxofón se vuelve colaborador con la orquesta y se debe apreciar el tema *Fugado*.

Es necesario, resaltar los temas principales que van apareciendo sin competir con la orquesta, escuchar el motivo del cello y contrabajo en los compases 211 y 212 porque este motivo aparecerá de manera recurrente: la repetirá el saxofón o la orquesta. También, identificar cómo los puentes son variaciones de los temas principales.

La variación de tonalidad se presenta antes de la cadencia en las secciones *Allegro moderato* y *Andante sostenuto*; después de la cadencia se establece en Mib y el carácter cambia a enérgico y con más variaciones en la rítmica, repartiendo los temas entre la orquesta y el saxofón o agregando adornos.

Al tener una idea preestablecida, sobre lo qué se espera escuchar por parte de la orquesta, es posible identificar diferentes detalles: los saltos de sextas, la combinación de subdivisión ternaria y binaria. Si se conoce la forma en cómo

funcionan los *accelerandos* se cuenta con una ayuda para estar más cómodo a la hora de tocar.

A partir del contexto histórico de esta obra y los recursos en las modulaciones podemos crear escenas para el desarrollo del personaje principal.

Las secciones rítmicas y enérgicas se generan en una escena en el bosque o en algún paisaje de la vida rusa campesina, ahí se crean sensaciones de majestuosidad, heroísmo, misterio, victoria o de persecución.

Las secciones dulces, expresivas, generan una escena de amor romántico que crean sensaciones de paz y tranquilidad.

Durante la revisión de literatura, la disertación de Mickel (2011) que compara dos versiones (Leduc y la nueva edición de Barenreiter) ayudó a definir un fraseo congruente al discurso musical.

Las principales diferencias son las marcas de articulación, la definición y extensión de las frases, la marcación de acentos y *staccatos*.

La versión de Barenreiter está respaldada por las modificaciones de S. Rascher (hechas posteriormente a la publicación de Leduc y autorizadas por A. Glazounov).

La partitura del saxofón en el Anexo incluye algunas articulaciones modificadas tal como se presentan en la publicación de Barenreiter (Glazounov, 2010).

La motivación para agregar estas modificaciones es volver congruentes los motivos melódicos con fraseos extensos, lo cual se diferencia de los constantes cortes en la línea de la melodía, presentados en la publicación de Leduc.

Los recursos de composición que se utilizaron; por ejemplo, cambiar de tonalidad varias veces, la variación de tiempo, usar la armonía extendida y el componer para saxofón representan el desarrollo y adaptación del trabajo musical de A.

Glazounov a la nueva corriente que estaba progresando en la música Europea del siglo XX.

Como reflexión final, es recomendable que los instrumentistas colaboren cercanamente a los compositores para explotar las capacidades técnicas, expresivas y tímbricas del saxofón en futuras composiciones porque hasta ahora, el repertorio para este es, primordialmente, motivado por saxofonistas.

Tenemos como ejemplo la insistencia que Sigurd Rascher aplicó sobre Glazounov para tener un concierto que, casi un siglo después, sigue siendo fundamental para el catálogo de la MATBA.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acuña Toloza, J. C. (2015). *Análisis interpretativo del Concertino da Camera pour Saxophone Alto et Onze instruments, y Composición de nueva cadencia para dicha obra*. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana.
- Cano Mínguez, V. (2017). *El repertorio idiomático de saxofón en las programaciones de los Conservatorios de Castilla y León*. Tesis de Maestría. Universidad de Valladolid.
- Cross, M., Ewen, D. (1963). *Los grandes compositores. Su vida y su música desde Bach hasta nuestros días*. Argentina. Compañía General Fabril.
- De Villiers, A. (2014). *The development of the saxophone 1850-1950: its influence on performance and the classical repertory*. Tesis de doctorado. Universidad de Pretoria.
- Deane, J. G. (2011). *A comparative study of selected saxophone quartet repertoire from the Mule, Rascher and Apollo Saxophone Quartets between 1928 and 1995*. Australia: Universidad Edith Cowan. Recuperado el 27 de septiembre de 2019, de [https://ro.ecu.edu.au/theses\\_hons/30](https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/30)
- Duke, S. (1981). *A structural analysis of the Concerto for alto saxophone and string orchestra in E-flat major, opus 109, by Alexander Glazounov, with suggested performance application*. Tesis de maestría/doctorado. Universidad del Norte de Texas.
- Glazounov, A. (1959). *Quartet in B-flat major: IMSLP IAG 76*. M.P. Francia, Belaiff Mainz.

Glazounov, A. (1936). *Concerto en mib pour saxophone alto et orchestre à cordes, Op. 109*. Nueva York. Edwin F. Kalmus & Co, Inc.

Glazounov, A. (2010). *Concerto for Alto Saxophone and String Orchestra, Op. 109*. Kassel, Germany: Barenreiter.

Höweler, C. (1977). *Enciclopedia de la música. Guía del melómano y del discófilo*. España Ed. Noguer, S.A.

Jaques, C. (1988). "Possier Glazounov" Translated by Bernard Savoie. *Saxophone Symposium*. Vol. XIII, No.3.

Korssakow, R. (1967). *N.A. Rimsky Korssakow: Mi vida y mi obra*. México. Edinal S.R.L.

Mickel, C. D. (2011). *A comparative examination of the published editions of Alexander Glazounov's concerto in E-flat major for alto saxophone and string orchestra, op. 109*. Tesis de doctorado. Universidad de Virginia. Recuperado el 29 de octubre de 2019 de <https://researchrepository.wvu.edu/etd/3038>.

Rascher, S. M. (1988). Alexander Glazounov: concerto pour saxophone et orchestre de cordes. *Saxophone Symposium*. Vol. XIII, No.2.

Raumberger, V., Claus, K. "Saxophone". Oxford Music Online. Recuperado el 7 Julio de 2020 de [10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024670](https://www.oxfordmusiconline.com/doc/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024670) (inactive 2020-01-22).

Segell, M. (2005). *The devil's horn: The story of the saxophone, from noisy novelty to king of cool*. Estados Unidos. McMillan.

Serrano-Ayala, S. A., Beratio, N. A., De Gracia, K. R., de Dios, S. A., & Apalat, A. J. (2018). Concerto in Eflat major for alto saxophone and string orchestra opus 109 by Alexander Glazounov: a structural analysis for teaching intermediate level. *Journal of Education, Psychology, and Humanities* (JEPH). 1(1): 136-150.

Sobchenko, A. (1997). "Letters from Glazounov, "The Saxophone Years". *The Saxophone Journal*, 22(1): 66-70.



## ANEXOS

### Programa De Mano

Nombre del Alumno: Alitzel Tlanesi Pacheco Leal.

Para obtener el Título de: Licenciada Instrumentista en Saxofón.

Tesina, obras de: Alexander Glazounov, Pedro Iturralde, Fermín León Salazar, David Martin y Crhistian Sepúlveda.

Concierto en Mi bemol para saxofón alto y orquesta de cuerdas, Op 109.	Alexander Glazounov Rusia (1865-1936) Circa 16'30"
Pequeña Czarda. Para saxofón solista y piano.	Pedro Iturralde España (1929-2020) Circa 7' 30"
Hydrangea. Para saxofón tenor solo.	Fermín León Salazar México (n. 1998) Circa 5' 30"
Chilango. Para saxofón alto, sonido digital y video.	David Martín México (n. 1980) 9' 07"
Negrura Para saxofón alto solo.	Crhistian Sepúlveda Colombia (n.1993) Circa 6' 30"

Duración total del programa: 45'07"

## Notas al programa

### **Concierto para saxofón alto y orquesta de cuerdas, Op. 109. Alexander Glazounov. Rusia (1865-1936)**

Alexander Glazounov escribió este concierto en París, en 1934, temporada en que fue fuertemente influenciado por las ideas liberales desatadas después de la Primera Guerra Mundial. Este hecho se refleja en su música en un balance entre la escuela nacionalista rusa y la escuela europea.

El primer trabajo que hizo para saxofón fue dedicado al cuarteto de saxofones de Marcel Mule, hecho que despertó en Sigurd Rascher el interés de solicitarle una obra para saxofón solista.

Las características históricas y de composición hacen que esta obra sea tan importante y forme parte del repertorio obligatorio de todo estudiante saxofonista.

El concierto se divide en cuatro secciones: *Allegro Moderato*, *Andante Sostenuto*, *Cadencia* y *Allegro*. Se identifican tres principales temas: A (A1 y A2), B (B1 y B2), y C (C1 y C2). Los puentes son desarrollo y variación de estos y, para finalizar, la coda muestra dos variaciones.

El trabajo para enfrentar las dificultades técnicas consistió en lo siguiente:

- Identificar las frases, las anacrusas de las frases y marcar las respiraciones.
- Marcar en la partitura todos los cambios de agógica con el propósito de memorizar los tiempos.
- Estudiar la partitura del piano e identificar auditivamente los motivos rítmicos y melódicos para las entradas del saxofón.
- En las secciones donde hay una combinación de subdivisión ternaria por el saxofón y subdivisión binaria para el piano, marcar en la partitura los tiempos en

los que están juntos. También al momento de ensamblar es necesario concentrarse en el pulso interno.

-Reconocer los motivos melódicos que imita el saxofón después del piano, para imitar el carácter y el fraseo.

-Analizar los pasajes virtuosos por separado.

-Estudiar la obra de principio a fin para desarrollar la condición física necesaria requerida por esta obra.

Durante todo el concierto hay contraste de sensaciones en las diferentes secciones, pero todas estas son guiadas por un personaje principal: el motivo que aparece en los primeros 4 compases en el tema A. El cambio de armonía dirige las diferentes escenas que este personaje experimenta.

Encontramos dos sensaciones contrastantes, la que es intensa y la que es dulce.

Las secciones rítmicas - enérgicas se generan en una escena en el bosque o en algún paisaje de la vida rusa campesina, donde se crean sensaciones de majestuosidad, heroísmo, misterio, victoria o de persecución.

En una escena de amor romántico, se generan las secciones dulces, expresivas, para crear sensaciones de paz y tranquilidad.

### ***Pequeña Czarda. Pedro Iturralde. España (1929-2020)***

Esta obra fue escrita en 1949 para saxofón alto solista y acompañamiento de piano, banda u orquesta y está inspirada en las danzas húngaras denominadas "czardas".

Pedro Iturralde fue una de las grandes figuras del jazz español, sus composiciones e interpretaciones fusionan elementos clásicos, folclóricos españoles y del jazz.

La *Pequeña Czarda* está compuesta por las secciones: *Andante*, *Allegro* y *Maestoso*.

El trabajo para enfrentar las dificultades técnicas consistió en diferentes aspectos:

-Entender las frases con diferentes marcaciones de agógica, *rubattos* y *accelerando*.

-Buscar la dirección de cada frase, especialmente con intención caprichosa, ayudó a interpretarlas mejor.

-Conocer la partitura del piano, para entender la marcación de cada entrada por el piano o por el saxofón.

-Estudiar los pasajes rápidos por separado y marcar la dirección de las frases y las dinámicas. En el caso de un pasaje largo, por ejemplo de 3 sistemas, sirve para que no suene como un estudio técnico.

-Leer y tocar la *partichela a tempo*, después agregar todos los pasajes “*Ad libitum*”. Dado que es una pieza muy conocida en el medio del saxofón, es muy fácil dejarse llevar por las versiones que se han escuchado tantas veces.

-Estudiar la marcación de las entradas con la respiración, aunque no se esté ensayando en vivo con el pianista.

-Afinar sobre la nota Re medio, en vez de F#. La tonalidad de Re mayor para el saxofón alto se debe de tomar de forma peculiar, ya que, generalmente, la nota de Re medio y Re aguda, quedan altas de afinación.

En general, la pieza se presta mucho para jugar con el tiempo y se puede ser muy intuitivo con ella: pensar más en cómo se bailarían y que represente felicidad le da una mejor intención a toda la obra.

¿Cómo encontré mi interpretación de una pieza que se ha tocado por 71 años por grandes intérpretes y a lo largo de todo el mundo?

Pensé cómo suena para mí la libertad, los juegos infantiles, la dulzura, la diversión y la pasión. Me imaginé ser un jazzista, con la capacidad de jugar con una línea melódica a través del cambio de agógica y dinámica.

***Hydrangea*, para saxofón tenor solo. Fermín León Salazar. México (n.1998)**

*Hydrangea* fue compuesta por el mexicano Fermín León, alumno de la Facultad de Música de la UNAM, quien me dio el honor de estrenarla en 2018.

Está inspirada en un cuadro pintado por el autor, donde se aprecia a una mujer que ve el horizonte, el mar y al lado de ella, un saxofón. La obra parece describir un día con aire: el cabello de la joven está en movimiento.

*Hydrangea* significa “flor de agua”. Este nombre personifica a la mujer del cuadro. El autor utilizó cuatro recursos sonoros para la creación de esta obra.

Recurso 1: Los multifónicos representan el murmullo de las olas. El efecto llamado “multifónico” logra que se produzcan dos o más frecuencias al mismo tiempo en el cuerpo del saxofón con posiciones específicas o cantando una y poniendo la posición de otra. La ventaja de cantar una misma nota es que, sobre esa base, pueden irse cambiando las demás notas.

Recurso 2: La melodía de pocos intervalos y alta expresividad simboliza un par de labios a segundos de tocar la piel.

Recurso 3: La escala veloz quiere figurar las vueltas y giros de los cabellos rizados cuando se elevan por la brisa.

Efecto 4: Los trémolos y trinos representan el viento que llena el espacio jugando con los otros elementos en su camino.

El trabajo para enfrentar las dificultades técnicas consistió en varios aspectos: El primero consistió hacer el cambio de instrumento saxofón alto a saxofón tenor. Entrenar y sentir el cambio de embocadura en las sesiones de estudio ya que esta pieza fue escrita para saxofón tenor.

Para la siguiente etapa fue necesario estudiar de forma lenta los pasajes rápidos y técnicamente difíciles.

También, memorizar cada multifónico por separado.

Para cantar una nota mientras se tocan las demás, es necesario recordar aquella que se canta y experimentar con cuáles y con cuántas más se puede hacer la combinación; es mucho más fácil hacerlo con frecuencias cercanas.

Otro aspecto fue dominar los matices *p* y *f*.

Finalmente, fue necesario encontrar posiciones alternas que ayudaran a acelerar los *trémolos*.

Esta pieza es muy interesante por los recursos tímbricos que explora en el saxofón.

Antes de su estreno, algunos recursos eran nuevos para mí y representaron la ampliación de mi técnica.

Esta obra me evoca la sensación de suspenso: por un lado una escena del crimen y por el otro la representación de ideas cuando se medita.

La mujer del cuadro puede ser dulce y tierna pero a la vez puede estar librando una batalla interior en sus pensamientos mientras contempla un atardecer tranquilo, en la playa, con la calma de la brisa.

¿Qué pasaría si cada espectador o asistente a un recital se convirtiera en esa mujer, viendo ese paisaje y dejando que los sonidos lo envuelvan, permitiendo que el sentido libere la sensación que provocan los sonidos puros?

***Chilango, para saxofón alto, sonido digital y video. David Martín. México (n. 1980)***

Fue compuesta por encargo del maestro Roberto Benítez, quien colaboró junto al compositor para la realización de esta obra en tres movimientos para saxofón alto, sonido digital y apoyo visual de video.

La pieza conjuga el mundo sonoro y sensorial de la Ciudad de México en una gran gama de sonidos que se amalgaman con ruidos, pláticas, música en vivo de la calle, malas palabras y costumbres sonoras del ambiente bullicioso de la ciudad.

El esfuerzo para enfrentar las dificultades técnicas que se presentaron requirió varias etapas:

Al principio, fue resolver técnicamente los pasajes rápidos.

Seguido de estudiar por separado cada multifónico.

El tercer paso consistió en escuchar la cinta y mentalmente hacer un concepto del sonido que se quería emitir para poder fusionarse con el sonido de la cinta.

Después, fue necesario analizar, nuevamente, la cinta e identificar las entradas en cada indicación.

Esta obra me llevó pensar en la forma en cómo percibo a la Ciudad de México a través de los sonidos.

El primer movimiento retrata un ambiente de caos con los automóviles, el metro, la gente y los microbuses, pero lo abordé desde fuera del caos, contemplándolo desde la calma.

Las intenciones de las frases son agresivas y decisivas: es la forma en cómo se está dentro del caos de la ciudad si se quiere sobrevivir.

En el segundo movimiento, el saxofón se vuelve el personaje principal. El tono descuidado del chilango que habla, grita las rutas del microbús o vende en el mercado de La Merced fue indispensable para poder interpretar las palabras violentas y el modo en cómo se desenvuelve en medio de la venta de un mercado.

Por último, en el tercer movimiento, el saxofón se vuelve parte del ambiente. La característica de esta parte de la composición es presencia de una marcación rítmica estable. Es agresiva, determinante y se relaciona con el ritmo de vida de la ciudad, pero esta vez lo abordé desde la percepción de un personaje que vive a prisa.

### ***Negrura*, para saxofón alto solo. Christian Sepúlveda. Colombia (1993)**

Christian Sepúlveda es arreglista y saxofonista egresado de la Universidad de Antioquia, de Medellín (Colombia).

*Negrura* es un homenaje a la expresión musical del Pacífico colombiano. Contiene tres ritmos representativos de la región: *Alabao*, *Porro Chocoano* y *Currulao*. Al utilizar las técnicas extendidas del saxofón, se consigue recrear algunos de los instrumentos utilizados para la interpretación de estos géneros.

Está dividida en cinco secciones: reflexivo, responsorial, porro chocoano, currulao y cadencia.

Reflexivo. Al comenzar se encuentran los *slaps* y sonidos de aire. Con ello se busca el efecto de una marimba; brindan el carácter percutivo del instrumento



junto con la frecuencia de la nota mientras que el sonido de aire representa el sonido de una ola de mar cuando se acerca o se aleja de la orilla.

Responsorial. En el Pacífico Colombiano existen varios rituales. En uno de ellos, las mujeres adultas llamadas “matronas” dirigen un canto “alabao”, el cual consiste en proponer un motivo melódico que los demás van a repetir después de una intervención de las matronas; cada motivo es improvisado. En los motivos pequeños descendentes podemos notar la característica de lamento de los cantos.

Porro chocoano. En esta sección se utiliza el efecto *frulatto* que representa a una tarola y se combina con el *slap*. La tarola también es un instrumento típico del porro.

Las melodías principales del porro son tocadas por un clarinete. En esta sección la intención de las líneas melódicas con el sax es buscar un sonido brillante que cite al clarinete.

Currulao significa fiesta. Teniendo en cuenta el orden de los rituales en esta región, después de las oraciones de la mañana y el porro de la tarde, el currulao es la fiesta con la que concluyen el día. En este apartado encontramos efectos que representan la marimba, es la parte más energética y alegre de la obra, con recursos cadenciales y la sensación de que la pieza crece energéticamente hacia el final.

En la cadenza, el compositor propone 10 compases, los cuales aproveché para desarrollar una nueva cadencia con recursos e ideas de toda la pieza.

Dentro de las dificultades técnicas que se enfrentaron para realizar este proyecto están las siguientes:

Trabajar los sobreagudos.

Tener control del *pp*.

Fortalecer la embocadura para los cambios en los *slaps* y el *frulatto*.

Escuchar los géneros citados y cuidar mucho la marcación precisa de los acentos en la partitura para poder dar una intención adecuada a la obra.

Esta composición describe imágenes y sentimientos de la cultura latinoamericana: el lamento en un ritual espiritual, la alegría desbordada en una fiesta con personas de todas las edades bailando, riendo, hablando con su acento, cantando, conviviendo, el miedo para sobrevivir en la selva para cazar o huir de los depredadores y la calma que produce contemplar el mar, la playa y los pájaros.

Como habitante de América Latina, tocar música que cite nuestra cultura y tradición musical me da identidad y también me abre el camino para seguir explorando lo que puedo aportar a la música y al saxofón a través de la cultura latinoamericana.

# Partituras

Clas. \_\_\_\_\_

Adquis. \_\_\_\_\_

## CONCERTO

en Mi $\flat$



Composé en France  
(Ces. Prop. Int. 111)

pour Saxophone Alto  
et Piano

A. GLAZOUNOV et A. PETIOT

### SAXOPHONE ALTO SOLO

**A1** Allegro mod<sup>to</sup> M. M.  $\text{♩} = 92$

10 **1** SOLO *p*

14 *cresc.*

18 **2** *f*

22 *f* *p*

27 **3** **A1'** *p*

30 *mf*

33 **4** *mf*

37 **5** **A2** Allegretto scherz.  $\text{♩} = 112$

43 *f* *p*

47 **6** *f* *mf*

50 *p*

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

Copyright by Alphonse Leduc et C<sup>ie</sup> 1938  
A. L. 19, 256

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

53 *mp*

56 *stringendo* *p cresc.*

58 **8** Poco più mosso  $\text{♩} = 120$  **A2'** *f dim.*

62 *incalzando* *p cresc.*

65 **9** Come prima **10** **A1** *ff Tranquillo dolce express. sf*

81 *rit. poco* **11** Andante  $\text{♩} = 52$  **B1** *mf*

87 **12** *f p*

94 *f*

98 **13** *f dim. p*

103 *Con moto*  $\text{♩} = 76$  *accel.* **B1'** *allarg. rit.*

104 **14** *a tempo* *accel.* *allarg. rit.*

112 *a tempo* *accel.* **15** *f dim.*

116 *Agitato poco* *calando* *Andante sost.* **16**  $\text{♩} = 63$  *p mf*



177 *dim.*

180 *capriccioso* *f*

183 *meno f* *p* *rall.*

187 **22** *a T<sup>o</sup>* (Moderato)  $\text{♩} = 84$  **C** **23** *animando poco* *mp* *f*

195 *calando* *accel.* *cresc.*

200 **24** Allegro  $\text{♩} = 120$  **C1** *f* *dim.* *p* *energico*

204 *cresc.* *f*

207 **25** *p* *cresc.* *f*

211 **26** **27** *A1* Moderato  $\text{♩} = 100$  *dolce cantabile* *cresc.*

219 **28** *A2* *f*

223 **29** *p espress.* **30** *cantabile* *mf cresc.*

229 **31** Allegro  $\text{♩} = 120$  *f* *ff* *f* **32** *Poco più sost.*  $\text{♩} = 100$  *f*

239 **A1**  
*dolce cantabile*  
 245 **35** animando poco a poco  
 252 **36** Allegro  $\text{♩} = 120$   
*sf* *ff* *tr* **A1'** *gondas claras*  
 257 **37** Poco più mosso sost.  $\text{♩} = 112$  **A2**  
*mf* *p* *cresc.*  
 261 **38**  
*f* *mp* *f* *p* *cresc.*  
 265 *f* *mp* *f*  
 268 **39**  
*mf*  
 271  $\text{♩} = 120$   
 274 **40** *rall.* a T<sup>o</sup> All<sup>o</sup>  $\text{♩} = 112$  **41** **A1**  
*dolce cantabile*  
 282 **42**  
*f*  
 288 **43** Più animato  $\text{♩} = 120$   
*f*  
 294 *f* *mp*  
 297 **44** Più mosso  $\text{♩} = 132$   
*mf* *f* *sf* *p*

A.L. 19, 258

300 *f* *p* *f* *p* **45**

304 *cresc.* *f*

307 **46** **C2** *sempre staccato* *p*

311 **47** *f* *p* *f* *p* *f* *en harm.*

315 **48** *cantabile* *p cresc. poco a poco* *f* **49**

321 *rit. poco* **50** *Poco più mod<sup>to</sup>* *♩ = 100* **Coda 1** *più f*

326 *dim.* **51** *animando poco a poco* *mp*

330 **52** *mf*

333 **53** *Allegro* *♩ = 120* **Coda 2** *mp 3*

336 *mf* *f*

339 **54** *più pesante* *a Tempo* *mf* *f*

344 **55** *Più mosso* *♩ = 138* *f* *S<sup>o</sup>*

348 *sf*

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA  
BIBLIOTECA

A. L. 19, 256

REAUJEAN G. RAM



**KALMUS ORCHESTRA LIBRARY**

# **GLAZUNOV**

## **SAXOPHONE CONCERTO IN E FLAT**

**OP. 109**

**EDWIN F. KALMUS**  
*PUBLISHER OF MUSIC*  
NEW YORK, N.Y.

**A 5405**

# CONCERTO

EN MI  $\flat$

pour Saxophone Alto et Orchestre à cordes

ALEXANDRE GLAZOUNOV

Op. 109

① **Allegro Moderato** (♩ = 92)

SAXOPHONE ALTO

VIOLON I

VIOLON II

ALTO

VIOLONCELLE

CONTREBASSE

⑤

EDWIN F. KALMUS & CO., INC.  
Music Publishers

2

(11) 1 SOLO

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

(16) 2

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

(22)

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Chord progression:

$\text{E}^{\flat}$	$\text{C}^{\sharp}$	$\text{F}^{\sharp}$	$\text{B}^{\circ}$	$\text{E}^{\circ}$
$\text{B}^{\flat} \text{VII}^{\flat}/\text{iii}$	$\text{I}$	$\text{VII}^{\sharp}/\text{vi}$	$\text{IV}$	$\text{VII}^{\flat}/\text{ii}$



41 **5** Allegretto scherzando (♩ = 112)

p  
 p  
 p  
 p  
 p + m.o.  
 DIV.  
 UNIS  
 DIV.  
 UNIS  
 DIV. ARCU  
 PIZZ mf

45 **6**

p  
 p  
 p  
 p  
 UNIS PIZZ  
 DIV.  
 UNIS  
 DIV.  
 UNIS  
 DIV.  
 ARCU  
 PIZZ mf

*cantabile*

49

mf  
 mf  
 mf  
 mf  
 UNIS PIZZ  
 PIZZ

52 7

*mp* *PIZZ* *mp* *f* *mp* *f*

*mp* *f* *mp* *f*

*mp* *f* *mp* *f*

*mp* *f* *mp* *f*

*mp* *f* *mp* *f*

55 stringendo

*mp* *f* *p* *cresc.* *mp* *f* *p* *f* *p* *ARCO* *mp* *ARCO*

*mp* *f* *p* *f* *p* *mp* *ARCO* *mp* *ARCO*

*mp* *f* *p* *f* *p* *mp* *ARCO* *mp* *ARCO*

*mp* *f* *p* *f* *p* *mp* *ARCO* *mp* *ARCO*

*mp* *f* *p* *f* *p* *mp* *ARCO* *mp* *ARCO*

58 8 Poco più mosso (♩ = 120)

*f* *dim.*

*sul O* *f* *dim.*

*f* *dim.*

*f* *dim.*

*f* *dim.*

*non DIV.* *f* *dim.*

*f* *dim.*

*Gmi* *vii<sup>o</sup>/V* *i* *VI* *dim.* *vii<sup>b</sup>*



73

10

7

Musical score for measures 73-79. The score is for a string quartet and a solo violin. The tempo is *cantabile*. The key signature has one flat (Bb). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *DIV.*. Handwritten annotations include "sul G" above the first staff, "Gm" and "vi" below the second staff, and "Ebm" below the fifth staff. There are yellow and orange highlights on the notes.

79

Tranquillo

rallent. poco

Musical score for measures 79-85. The tempo is *Tranquillo* and *dolce espress.*. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *UNIS*. Handwritten annotations include "vll' SOLO" and "Les Autres" above the violin staves, and "Gm", "vi", "Cb", "Cb", and "Bb" below the bass staves. There are yellow and orange highlights on the notes.

85

11 Andante (♩ = 69)

Musical score for measures 85-91. The tempo is *Andante* with a metronome marking of 69. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mf*. Handwritten annotations include "TUTTI" above the first staff and "Cb" below the bass staff. There are pink highlights on the notes.



92 12

*p* *p* *p* *mf* *f*

*cantabile*

UNIS V

*mf* *p* *f* *f* *f*

Cb 1 III l2 V

98 13

*f* *dim.* *p*

*f* *dim.* *pp*

*f* *dim.* *pp*

*f* *pizz.* *dim.* *pp*

*f* *dim.* *pp*

*f* *dim.* *pp*

*pp*

εb V I V43 I V I

104 14

Con moto (♩ = 76)  
dolce

*cresc.* *f* *cresc.*

*p* *cresc.* *f* *cresc.*

*cresc.* *f* *cresc.*

*cresc.* *f* *cresc.*

*espress.* *ARCO* *p* *cresc.*

*ARCO* *p* *cresc.* *f* *cresc.*

*p* *cresc.* *f* *cresc.*

109

Musical score for measures 109-113. The score consists of five staves. The first staff begins with a circled measure number 109. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages. Dynamic markings include *f*, *p*, *cresc.*, and *espress.*. Performance instructions include *sul G* and *mf*.

114

115

Musical score for measures 114-118. The score consists of five staves. The first staff begins with a circled measure number 114. The tempo is marked *agitato poco* and *calando*. Dynamic markings include *f*, *dim.*, *p*, *mf*, and *cresc.*. Performance instructions include *sul G* and *UNIS*.

119

116

Musical score for measures 119-123. The score consists of five staves. The first staff begins with a circled measure number 119. The tempo is marked *Andante sostenuto* ( $\text{♩} = 63$ ). Dynamic markings include *f*, *dim.*, *p*, *cresc.*, and *espress.*. Performance instructions include *DIV.*, *sul G*, and *PIZZ*.

10 (125) 17 Più mosso allegretto (♩ = 92)  
*semplice*

UNIS  
 p  
 ARCU  
 mp  
 mp  
 mp

Em

(132) 18 Agitato poco

cresc.  
 f  
 p  
 cresc.  
 enarm.  
 cresc.  
 p  
 cresc.  
 f  
 p  
 cresc.  
 cresc.  
 cresc.

(139) 19 Andante sostenuto (♩ = 63)

rallent.  
 DIV.  
 cresc.  
 p  
 cresc.  
 p  
 cresc.  
 DIV.  
 cresc.  
 p  
 cresc.  
 DIV.  
 cresc.  
 p  
 cresc.

Emaj vi ii7 V64 ii V

145

Passionato

Musical score for measures 145-148, marked "Passionato". The score consists of five staves. The first staff is the melody, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The second and third staves are woodwinds, both starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff is the bass line, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The fifth staff is the double bass line, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. Performance instructions include *dim.* (diminuendo), *pl.* (pianissimo), *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco). Handwritten notes below the staves include "UNIS", "DIV.", "VI", "Vla", "Vla T", and "Am iv".

149

20 Agitato ed accel.

Allegro

Musical score for measures 149-153, marked "Agitato ed accel." and "Allegro". The score consists of five staves. The first staff is the melody, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The second and third staves are woodwinds, both starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff is the bass line, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The fifth staff is the double bass line, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. Performance instructions include *cresc.* (crescendo), *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *poco sf* (poco sforzando). Handwritten notes below the staves include "UNIS", "DIV.", "Pizz", "ARCO", "Fm", "Fm", "Db", "Vla", "Vla", "Vla", and "Vla".

154

rallent.

21 Tempo I

Musical score for measures 154-158, marked "rallent." and "Tempo I". The score consists of five staves. The first staff is the melody, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The second and third staves are woodwinds, both starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff is the bass line, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The fifth staff is the double bass line, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. Performance instructions include *con Sord.* (con sordina), *mp* (mezzo-piano), and *UNIS* (unisono). Handwritten notes below the staves include "UNIS", "con Sord.", "UNIS", "con Sord.", and "UNIS".

12  
 160 **Piu mosso accel.** **Vivo** **rallent.**  
 enharm  
 DIV. con Sord.  
 p mf f dim.  
 Cadenza  
 Cadenza  
 Cadenza  
 Cadenza  
 Cadenza

164 **Moderato** (♩ = 76) **accel.**  
*a piacere*  
 p mf f  
 Cap. Vlt. G III F#° VII/III III G-

168 **Vivo**  
 f

171 **rallent.**  
 mf p mf p f

176 **Vivo**  
 di.

179 **capriccioso**  
 f

183 **rall.**  
 meno f p

187 **22** **a Tempo (Mod<sup>o</sup>)** (♩ = 84) **23** **Animando poco**  
 con Sord. DIV.  
 p mf  
 con Sord. con Sord. DIV.  
 p mf  
 con Sord. DIV.  
 p mf  
 con Sord. PIZZ mf  
 mf

194 13

*calando* *accel.*

*dim.* *cresc.*

*dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.*

*p* *p* *p* *p* *p*

*sense Sord.* *sense Sord.* *sense Sord.*

*cresc.* *f*

201 **24** Allegro (♩ = 120)

*energico*

*f* *dim.* *p* *cresc.*

*sense Sord.*

206 **25**

*energico*

*f* *p* *cresc.* *cresc.*

210 26

*f* *mp* *energico* *cresc.*

*mp* *energico* *ARCO* *cresc.*

*mp* *energico* *ARCO* *cresc.*

214 27 Più moderato  
*dolce cantabile*

*f* *p* *dolce cantabile* *cresc.*

*p* *espress.* *sul G* *cresc.*

*mf* *cresc.* *sul D*

*f* *p* *cresc.*

*f* *p* *cresc.*

218 28

*f* *espress.* *sul A* *espress.*

*f* *espress.*

*f* *f*

*f* *f*

222 29 *espress.*

227 30 *cantabile*  
*mf cresc.*

230 31 **Allegro** (♩ = 120)



233

32 Poco piu sostenuto (♩=100)

Musical score for measures 233-32. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with four staves. The music is marked "Poco piu sostenuto" with a tempo of ♩=100. Dynamics include *sf*, *p*, *mp*, and *cresc.*. Performance instructions include "non DIV.", "DIV.", and "cresc.". The score is highlighted with green shading.

237

33 dolce cantabile

Musical score for measures 237-33. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with four staves. The music is marked "dolce cantabile". Dynamics include *mf*, *p*, and *mp*. Performance instructions include "UNIS" and "pizz". The score is highlighted with green shading.

241

34

Musical score for measures 241-34. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with four staves. Dynamics include *mf*, *p*, and *mp*. Performance instructions include "DIV.", "UNIS", and "cresc.". The score is highlighted with green shading.

245 **35** Animando poco a poco

Violin I: *f*

Violin II: *non DIV.*, *DIV.*, *mp*

Viola: *mp*, *vii° C détaché*, *sul O*

Violoncello: *mp espress.*, *vii° DIV.*, *p*

Contrabbasso: *UNIS*, *ARCO*, *p*

249

Violin I: *mf*, *f*

Violin II: *DIV. v*, *mf*, *f*

Viola: *DIV. a 2*, *f*, *DIV. a 3*

Violoncello: *vii° DIV.*, *f*

Contrabbasso: *f*, *sf*

253 **36** Allegro (♩=120)

Violin I: *sf*, *f*

Violin II: *sf*, *f*, *non DIV.*

Viola: *sf*, *f*

Violoncello: *UNIS*, *sf*, *f*

Contrabbasso: *UNIS*, *sf*, *f*

18  
257

poco rall. 37 Poco piu sostenuto (♩ = 112)

*mf* *p* *cresc.*

*p* *cresc.* *f* *p* *poco sf* *mf*

*p* *cresc.* *f* *p* *poco sf* *mp* *mf*

*p* *cresc.* *f* *p* *poco sf* *mp* *mf*

*p* *cresc.* *f* *p* *poco sf* *mp* *mf*

261

38

*f* *mp* *f* *p* *cresc.*

*UNIS*

*cantabile*

*p* *mp* *poco sf* *mf*

*p* *mp* *poco sf* *mp* *mf*

*vile DIV.* *mp espress.* *f* *p* *poco sf* *mp* *mf*

*UNIS*

*f* *p* *poco sf* *mp* *mf*

*mp* *mf* *p* *poco sf* *mp* *mf*

265

*f* *mp* *f*

*UNIS*

*cantabile*

*p* *mp* *poco sf* *mf*

*vile DIV.* *mp* *f* *p* *poco sf* *mp* *mf*

*UNIS*

*f* *p* *poco sf* *mp* *mf*

*mp* *mf* *p* *poco sf* *mp* *mf*

769 39 (♩ = 120)

mf mp p UNIS PIZZ PIZZ PIZZ P UNIS PIZZ P UNIS PIZZ P

273 41

ARCO V ARCO V ARCO V ARCO V mp

277 rallent. a Tempo Allegro (♩ = 112) 44 dolce cantabile

mf p DIV. UNIS UNIS spiccato sempre ARCO p







326 **51** animando poco a poco

mp p UNIS DIV. a 2 poco

330 **52**

mf detaché con forza marcato

333 **53** Allegro (♩ = 120)

f p UNIS più f



