



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

EI SAXOFÓN A INICIOS DEL IMPRESIONISMO
TESINA
OPCIÓN DE TITULACIÓN

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA
INSTRUMENTISTA – SAXOFÓN

P R E S E N T A:
GUSTAVO ROBLES MARTÍNEZ

ASESORA DEL TRABAJO ESCRITO: DRA. ARTEMISA
MARGARITA REYES GALLEGOS

CDMX. marzo 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

SINODALES.

Julio Cesar Díaz Flores (presidente).

Artemisa Margarita Reyes Gallegos (secretario).

Roberto Benítez Alonso (vocal).

Samuel García Sánchez (suplente).

Marcia Medrano Serrano (suplente).

AGRADECIMIENTOS

Previamente, a Dios, por darme sabiduría y conocer el bello arte de la música

A mis padres y mis hermanos, que me han ayudado y brindado su apoyo incondicionalmente durante la formación de mi carrera.

A mi esposa e hijos, por su paciencia y apoyo. Ustedes han sido parte de este proceso y mi motivación para llegar a este punto.

También quiero agradecer extensamente el apoyo, entrega y dedicación, así como su generosidad, paciencia y motivación, a la Dra. Artemisa Margarita Reyes Gallegos, quien, a pesar de no haber sido su alumno, aceptó ser mi asesora del trabajo escrito y de quien he aprendido mucho.

Un profundo agradecimiento, a mis profesores, por compartir sus conocimientos, por sus enseñanzas en este asombroso instrumento y porque han sido parte importante en mi formación instrumental y musical. Me refiero a los maestros José Luis Romero Alarcón, Roberto Benítez Alonso, Remi Álvarez y Julio César Díaz Flores.

A mis compañeros saxofonistas del cuarteto de saxofones Sax-Time, con los que compartí musicalmente grandes momentos y a todos mis colegas músicos e instrumentistas de la FaM.

Por último, a la Facultad de Música de la UNAM, por ser mi casa de estudios y permitirme vivir grandes experiencias en ella.

Contenido

SINODALES.	2
Introducción	1
Historia del saxofón	3
Choral varié Op. 55.	6
Contexto histórico.....	7
Biografía del compositor	8
Choral varié Op. 55.	12
Análisis musical de la obra	13
Rhapsodie.....	24
Contexto histórico	25
Biografía del compositor.	28
Elise Boyer Coolidge-Hall.....	32
RHAPSODIE.....	35
Análisis musical de la obra	39
Divertimento.	61
Contexto histórico.....	62
Biografía del compositor	65
Análisis Musical de la obra	68
Comentarios finales.	86
Bibliografía.....	88

Programa de concierto

Choral varié Op. 55 para saxofón alto y piano Paul Marie Théodore Vincent
d'Indy
(1851-1931)

Rhapsodie para saxofón alto y piano Claude Achille Debussy
(1862-1918)

Divertimento para saxofón alto y piano Roger Boutry
(1932-2019)

Allegro

Andante

Presto

Estudio de concierto balafón para saxofón alto solo Christian Lauba
(1952-)

Saxofonías para saxofón tenor y piano Gerardo Antonio Cárdenas Gutiérrez
(1957-)

El océano primordial

Encantamiento

El secreto del Arlequín

Introducción

Ha pasado más de un siglo desde que el saxofón fue inventado por el belga Adolphe Sax. A partir de entonces, este instrumento ha ido adquiriendo interés entre los compositores, de manera que hoy en día cuenta con mucha popularidad y un amplio repertorio para los intérpretes.

Esta investigación permite conocer el origen y desarrollo del saxofón desde las primeras patentes registradas por su inventor hasta los principales compositores e intérpretes que han favorecido su evolución. Asimismo, cuenta con el análisis de algunas obras representativas del repertorio de este instrumento.

En el presente trabajo, se presentan, en primera instancia, aspectos relevantes de la historia del instrumento, datos de su incorporación en obras para orquesta, aspectos sobre la primera escuela que impartió clases de saxofón e información con respecto a la integración de este instrumento a las bandas militares.

Debido a los conflictos políticos que ocurrían, el desarrollo del saxofón no fue tan rápido como el de otros instrumentos de aliento, por ejemplo, el trombón, la trompeta o el clarinete. A pesar de esto, los grandes saxofonistas han hecho posible que el instrumento defina su propia historia.

La saxofonista Elise Hall, por ejemplo, juega un papel importante en la elaboración de un repertorio para el desarrollo del instrumento: dos de sus obras representaron un reto para los compositores de ese momento, debido a que, por su reciente creación, no conocían al saxofón. Hoy estas obras son distintivas en el repertorio del instrumento.

En segunda instancia, las obras seleccionadas para el desarrollo de este trabajo aportan información para conocer diferentes estilos de composición surgidos hasta el momento. Así como la biografía de sus autores, el análisis y los aspectos técnicos interpretativos de cada una de las obras seleccionadas. Este proyecto

incluye una sucesión de recomendaciones basadas en la práctica obtenida a través del estudio de las obras mencionadas, las cuales requieren, para el instrumentista, una búsqueda continua de recursos técnicos e interpretativos que podrán encontrar en este trabajo con el fin de que futuros intérpretes de este repertorio obtengan un apoyo y motivación para el conocimiento de otras obras y nuevos retos en la interpretación musical.

Historia del saxofón

En 1840, Antoine-Joseph Sax, mejor conocido como Adolphe Sax, estaba obsesionado por un sueño quimérico: crear un instrumento de viento que, por el carácter de su voz pudiera aproximarse a los instrumentos de cuerda, pero que tuviera la fuerza e intensidad de los instrumentos de aliento metal. Esta visión lo llevó a construir el saxofón (Chautemps, Kientzy, & Londeix, 1998, pág. 17).

En 1841, Adolphe Sax lo presentó oficialmente en la primera exposición de la industria belga. Durante los primeros tiempos, era él quien tocaba el saxofón. EL 3 de febrero de 1844, lo tocó por primera vez ante el público, en la sala Hertz con la obra *Chant sacré*, de Hector Berlioz. En diciembre del mismo año, el compositor y musicólogo Georges Kastner utilizó el instrumento para su oratorio *Le dernier Roi de Juda*: nuevamente Sax participó ejecutando el saxofón (Chautemps, Kientzy, & Londeix, 1998, pág. 21).

Cuando Sax inventó el saxofón, su primer pensamiento fue que la familia de saxofones formara parte de un nuevo concepto en la orquesta sinfónica, y que con el tiempo se integrara como parte indispensable entre los instrumentos orquestales. Lo cierto es que esta idea no fue bien aceptada (López Sanz, 2016, pág. 2).

A pesar de ello y gracias a su relación con el General Rumigny, Adolphe Sax logró introducir el saxofón a las bandas militares francesas en 1845, agrupaciones que integraron el instrumento con gran entusiasmo. Tras un constante trabajo por perfeccionarlo, logró patentar la familia del saxofón el 28 de junio de 1846 en París, integrada por siete miembros que cubren toda la tesitura del piano (Segarra Asensio, 1998).

El 7 de julio de 1857 se implementó la cátedra de saxofón en el Conservatorio de Música de París, a cargo de Adolphe Sax, con el objetivo de mejorar el nivel de los músicos de las bandas militares. El programa de estudios tenía una duración

de dos años. Sax formó a más de ciento treinta saxofonistas en los diferentes miembros de la familia del instrumento, hasta que la catedra cerro en 1870 debido a la guerra franco-prusiana, lo que ocasionó que los alumnos fueran llamados a las filas militares (Villafruela, 2007, pág. 22).

Las primeras presentaciones del saxofón durante el siglo XIX fueron en la ópera cómica y dentro de algunas composiciones sinfónicas. Otros compositores importantes de esta época lo incorporaron en sus obras como: Ambroise Thomas, en *Hamlet* (1868); Georges Bizet, en *L'Arlesiana* (1873), Jules Émile Frédéric Massenet, lo empleó en numerosas ocasiones entre ellas en *Hérodiade* (1881) y *Werther* (1886).

La participación del instrumento en las orquestas era ocasional; no obstante, en sus interpretaciones destaca por su calidad sonora, el color y la riqueza tímbrica así como de una gran expresividad, logrando que el saxofón sea capaz de cubrir las máximas exigencias artísticas, combinando su sonido con los instrumentos de metal y la suavidad de las maderas, como afirmó Hector Berlioz en su artículo para el *Journal des Debats*, el 12 de junio de 1842 (Segarra Asensio, 1998).

Es de tal naturaleza que no conozco ningún instrumento actualmente en uso que pueda comparársele, puede figurar como intérprete en toda clase de obras, especialmente en pasajes lentos y dulces. Es pleno, blando, vibrante, de enorme fuerza y susceptible de endulzar.

Y concluyó con 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” (Villafruela, 2007, pág. 18).

Otros compositores importantes que elogiaron las cualidades del saxofón fueron Giacomo Meyerbeer, quien al oírlo exclamo: “He aquí para mí el ideal de sonido” o Gioacchino Rossini expresó: “Yo nunca he escuchado nada tan bello” (Villafruela, 2007, pág. 19).

El acontecimiento que hizo que el saxofón pudiera sobrevivir en el tiempo fue su incorporación a la plantilla de las bandas militares de Francia, a finales del siglo XIX fue el momento cumbre de estas bandas, ellas propiciaron el surgimiento de miles de saxofonistas, gracias a lo cual el instrumento perduro hasta la actualidad

La introducción del saxofón al continente americano marcó una pauta importante en las renovadas bandas de viento, las cuales incluyeron a la familia de los saxofones como parte de su instrumentación. La expansión de este instrumento fue considerablemente rápida, por lo que con el transcurso de los años llegaron a formarse una cantidad importante de intérpretes en el continente americano. La fecha más antigua localizada sobre la introducción del saxofón en la Ciudad de México ha sido registrada por el saxofonista Dr. Julio César Díaz, el cual expuso que el 12 de noviembre de 1862 se ejecutó el instrumento por primera vez en este país. (Díaz Flores, 2022, pág. 213)

Un papel esencial en la creación de obras de concierto con un alto nivel artístico para el saxofón, a comienzos del siglo XX, corresponde a la iniciativa de la señora Elise Boyer Coolidge Hall (1853-1924), de nacionalidad norteamericana, pero nacida en Francia. Cuando decidió aprender a tocarlo, comisionó 22 obras para saxofón y orquesta entre los años 1900 y 1918, de las que se destacan *Rapsodie* (1904) de Claude Debussy; *Choral varié, Op. 55* (1903) de Vincent d'Indy, y *Légende, Op. 66* (1918). (Chautemps, Kientzy, & Londeix, 1998, pág. 22.).

Choral varié Op. 55.
Vincent d'Indy (1851-1931)

*Las envidias son el mal y
nosotros solo existimos para el
bien y lo bello.¹*

¹(Bau, Vincent D'indy (1851-1931), 2016)

Contexto histórico.

Durante el siglo XIX, el crecimiento capitalista y la industrialización desencadenan un desarrollo que transforman radicalmente a Europa. La concepción de la realidad cambia a un ritmo vertiginoso y todo esto afecta al arte. En Francia después de la guerra franco-prusiana, que llegó a su fin en 1871, floreció una época de mayor productividad artística, la pintura alcanza su mayor esplendor, con ella se descubre la luz y el color. Ante este mundo cambiante, el arte pictórico de la segunda mitad del siglo XIX ofrece el camino del impresionismo (Gombrich, Torroella, & Setó, 1997, pág. 7).

Los pintores impresionistas, en contraposición a sus antecesores, se caracterizaron por dar máxima importancia al color y la luz prefiriendo en general pintar paisajes. El nombre de “impresionistas” se les dio en son de burla, por el cuadro de Claude Monet titulado *Impresión, sol naciente (Impression, soleil levant)*, esta corriente acabó por influir en la música a finales del siglo XIX. (Alegre Martínez, 2008, págs. 1 y 2).

Durante esta última etapa Europa vivía la decadencia musical del romanticismo, que dominaba por géneros como la sinfonía, la sonata, la ópera y el poema sinfónico, que habían alcanzado su esplendor en compositores como Hector Berlioz, Frédéric Chopin, Johannes Brahms y, Richard Wagner, quien con sus monumentales óperas ejercía una fuerte influencia en todo el continente (Heredia Vázquez, 2005).

En Francia, en consecuencia, los compositores comenzaron a sentir la necesidad de independizarse del espíritu wagneriano y buscar una identidad musical propia. Esto los llevó a explorar otras fuentes de inspiración y a experimentar con una serie de recursos técnicos y expresivos a veces muy novedosos, y en ocasiones, muy antiguos, con lo que conformaron un nuevo estilo que iba a revolucionar la

música occidental y a perfilarse como la primera corriente musical europea del siglo XX, llamada *Impresionismo Musical* (Heredia Vázquez, 2005).

Un compositor francés que se encontraba justo en este punto de transición es Vincent d'Indy, quien fue educador de decenas de compositores; pese a ser uno de los músicos franceses contemporáneos influido por diversas corrientes musicales, desde la música antigua y religiosa hasta la música romántica de Berlioz, Liszt y Wagner (Pérez, 2010), algunos consideran que no se encontraba tan apartado de los ideales impresionistas (Sánchez Suárez, 2013, pág. 19).

Biografía del compositor



Vincent d'Indy, compositor francés, en 1913².

Paul Marie Theodore Vincent d'Indy nació el 27 de marzo de 1851 en París, en una familia ligada al teatro y a la música; debido a la muerte de su madre, fue su abuela materna, Rézia Thérèse d'Indy, quien se encarga de cuidar de Vincent y de apoyar su formación musical (Pérez, 2010).

² (Borgex , 1913)

Desde pequeño empieza sus estudios musicales en piano y armonía. A los 6 años trata de hacer el texto de la opereta *La pequeña Méchante*. En su juventud es cuando comienza a amar la naturaleza, esta será la esencia de varias de sus composiciones.

A los 18 años presenta su primera composición: *Tres romances sin palabras, Op. 1* para piano. Su pasión musical lo lleva por líneas diversas, es así que declara: “Soy un apasionado de la música más que nunca, mis compositores favoritos son Beethoven, Gluck, Weber, Mendelssohn, Meyerbeer” (Bau, 2016, págs. 7 y 8).

En 1870, cuando estalla la guerra franco-prusiana, D’Indy se enlista en el batallón 105 de la Guardia Nacional que defendería a París. Después de este conflicto, estudia Derecho, y en 1871 decide ser músico profesional, un año después abandona la carrera de leyes para dedicarse definitivamente a la música, lo cual expresa con estas palabras: “Quiero a partir de hoy consagrarme enteramente a la música, no como un simple amateur sino como artista. Tomo esta resolución muy formalmente y no me volveré atrás” (Bau, 2016, págs. 10 y 11).

En 1872, conoce a César Franck con quien toma clases de órgano y fuga en el Conservatorio de París. Con él, conoce y aprende a admirar la música sacra del siglo XVI. Su admiración por Franck será permanente (Pérez, 2010).

En 1876, asiste a la presentación de *El Anillo de los Nibelungos* de Richard Wagner, en Bayreuth, lo que lo convierte en un entusiasta wagneriano. La influencia de Wagner se quedará plasmada en algunas de las obras de D’Indy en especial en su obra *Fervaal*, que estrenó el 12 de marzo de 1897, para la cual escribe el libreto al estilo wagneriano (Pérez, 2010).

A los 28 años, D’Indy inicia su carrera como director de orquesta, actividad que le dará apoyo económico y lo llevara a recorrer el mundo de la música occidental muchas veces para dirigir conciertos o presentar sus obras. (Bau, 2016, pág. 26).

En 1879, decide participar en el concurso *Premio de la ciudad de París*; para ello, prepara durante 4 años una obra basada en el texto de Friedrich von Schiller, *Le Chant del cloche (Canto de la campana)* obra que termino en 1883. Esta producción, que formaba parte por doquier del repertorio de conciertos, puso a D'Indy en la primera línea de la joven escuela francesa (Bau, 2016, pág. 28).

De 1884 a 1890, sus composiciones van en aumento y se vuelven más reconocidas debido a que algunas de ellas están inspiradas en la naturaleza. En 1894. Alejandro Gulmant, Carlos Bordes y Vicent D'Indy fundan *la Schola Cantorum*, para Vincent será el proyecto de formación y apoyo a la música más importante de su vida. "Esta será una escuela de música religiosa y profana con ideas modernas para dar un empuje nuevo a la música antigua y al canto gregoriano". D'Indy empieza a impartir cursos de composición a los que acudirán los mejores de las nuevas generaciones de compositores franceses. Estos cursos los impartió durante diez años, mientras continúa componiendo algunas obras esenciales y otras obras de temas religiosos que estrenará en la *Schola Cantorum* (Bau, 2016, págs. 33-35). La *Schola* también servirá de apoyo para dar a conocer obras de importantes compositores franceses, como: Camille Saint-Saëns, Paul Dukas, César Franck, Gabriel Fauré, Claude Debussy, Ernest Chausson, entre otros (Bau, 2016, pág. 46).

El 12 de marzo de 1897, D'Indy estrena su *Ópera Fervaal Op. 40* en el Teatro de la Moneda, de Bruselas. Aunque la crítica lo acogió con muy diferentes criterios, todas las opiniones coincidían en reconocer la gran importancia de la obra (Bau, 2016, pág. 36).

En 1903, compone su *Choral varié Op. 55* para saxofón y orquesta, interpretada por primera vez el 15 de enero de 1904 en Boston por Elise Boyer Coolidge Hall (McBride, s.f.).

En 1905 es invitado a Estados Unidos y Canadá para realizar una serie de conciertos. Será el primer director de orquesta europeo invitado oficialmente a

exponer obras de los músicos modernos franceses. Su viaje se verá interrumpido por una terrible noticia: una grave enfermedad provocaría la muerte de su esposa Isabelle, esto lo dejó en depresión durante meses. En septiembre de 1906, reanuda sus actividades y continúa con sus viajes constantes (Bau, 2016, pág. 47).

Durante los años 1914 y 1915, termina de componer su última gran obra dramática: *La Légende de Saint-Cristophe Op. 67*, historia sobre un tema sacro con prólogo y tres actos, la cual se estrenó el 9 de junio de 1920 en París con éxito notorio (Bau, 2016, págs. 49-50). Para 1922, hará un segundo viaje a Estados Unidos y Canadá; esta vez, sin problema alguno.

Del año 1924 hasta su muerte en 1931, compuso varias obras menores. Su producción es numerosa, pero cada una de menor amplitud. De este período, podemos destacar su trabajo sobre canciones populares y sus temas mediterráneos: (Bau, 2016, págs. 54-55).

Opus 82 (1924). *Trois chansons populaires françaises* para coro mixto.

Opus 87 (1925-1926). *Diptyque méditerranéen. (I. Soleil matinal, II. Soleil vespéral)*. Poema sinfónico, para orquesta.

Opus 89 (1926). *Caneen* en mi bemol para flauta, violoncello, piano y orquesta de cuerdas.

Opus 95 (1928). *Six paraphrases, sur des chansons enfantines de France, (I. Le galant chasseur et la belle laitière, II. La bergère et son chaton, III. IL pleut, bergère..., IV. L'enfant do..., V. Compère Guillery, VI. Petit papa...)*. Para piano.

Durante su vida, fue nombrado “miembro de honor” de casi todas las academias de música en Europa. Su repertorio incluye tanto música sinfónica, para piano,

instrumental, de cámara, vocal, como dramática de escenario. Además de componer y escribir los libretos de sus obras dramáticas, escribe libros sobre Beethoven, Wagner y César Franck. D'Indy fue el cabecilla de toda una generación de compositores franceses que buscaban salir de la ópera cómica que solo ofrecía beneficio económicos. D'Indy Muere el 2 de diciembre de 1931 en París Francia. (Pérez, 2010).

Choral varié Op. 55.

El *Choral varié* fue compuesto en 1903 bajo encargo que realizó Elise Boyer Coolidge Hall, quien lo interpretó por primera vez en Boston el 15 de enero de 1904 y luego el 17 de mayo en el Nouveau Théâtre de París (Chautemps, Kientzy, & Londeix, 1998, pág. 22).

Elise Boyer Coolidge Hall fue una norteamericana que desarrolló su carrera de saxofonista a comienzos del siglo XX y que encargó obras para su instrumento a varios de los compositores más conocidos de su época, entre ellos Vincent d'Indy, quien no solo incluyó el saxofón en su concierto con orquesta *Choral varié* (1903), también lo incorporó en su Ópera *Feerval* (1897), donde utilizó un soprano, dos altos y un tenor como soporte instrumental para las voces. (López Sanz, 2016, pág. 74).

En 1905 volvió a ser interpretado el *Choral* junto con otras obras como: *Légende* de André Caplet, el *Lento en do menor* de Georges Longyn, y el *Divertissement espagnol* de Charles Loeffler. (Chautemps, Kientzy, & Londeix, 1998, pág. 22).

El *Choral* y estas obras ayudaron a los compositores a comprender el potencial expresivo que ofrecía el saxofón.

El coral.

Forma musical vocal propia de la iglesia protestante, típicamente alemana, creado por Martin Lutero y sus contemporáneos en el siglo XVI. Los corales durante el citado siglo se cantaban al unísono, pero posteriormente se armonizaron de forma muy sencilla para las cuatro voces: soprano, contralto, tenor y bajo. La línea principal era la voz superior (soprano).

El término *coral* se usa con frecuencia para describir solo la música, ya sea una melodía de una sola línea o una versión totalmente armonizada. Podemos considerar las siguientes formas: Coral figurado, Coral canónico, Coral fugado y Coral variado. El coral llegó a su perfección con las obras de Johann Sebastian Bach, quien produjo una colección monumental de adaptaciones vocales e instrumentales (Latham, 2008, págs. 377-378).

Aunque el coral es típicamente vocal, también se escribieron corales para órgano, como preludio de las funciones religiosas y el coral variado (en el que la melodía puede identificarse a pesar de la ornamentación con que se adorna o varía) constituye una de las más bellas formas del arte religioso del siglo XVIII (Llacer Pla, 2010, pág. 35).

Análisis musical de la obra.

El análisis de esta obra se realizó con la partitura para piano y saxofón alto en Mi bemol:

Editions Musicales, A. Durand & Fils (1903).

Tonalidad de la obra Mi bemol mayor.

Tonalidad para saxofón alto Do mayor.

Esta doble tonalidad es debido a que el saxofón es un instrumento transpositor y el saxofón alto se encuentra un tono y medio por debajo de la nota real del piano.

ESTRUCTURA DE LA OBRA

Tema A	Tema A'	Tema B			
Compases 1 al 20	Compases 21 al 33	Del compás 34 al 69			
		Frase 1	Frase 2	Frase 3	Puente
		Compases 34 al 42	Compases 43 al 52	Compases 52 al 61	Compases 62 al 69

Tema A variado		Tema C		Puente
Del compás 70 al 87		Del compás 88 al 129		Compases 130 al 141
Frase 1	Frase 2	Frase 1	Frase 2	
Del compás 70 al 78	Del compás 79 al 87	Del compás 88 al 102	Del compás 103 al 129	

Tema B'		Tema A' variado			
Del compás 142 al 162		Del compás 163 al 194			
Frase 1	Frase 2	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4
Del compás 142 al 149	Del compás 150 a 162	Del compás 163 al 170	Del compás 171 al 184	Del compás 185 al 194	Del compás 195 al 202

Puente	Coda
Compases 203 al 214	Del compás 215 al 229

Tema A.

La obra inicia presentando en el piano los motivos A y B durante los primeros 14 compases en forma de canon a la octava. Los primeros 6 compases se encuentran en la tonalidad de Mi bemol mayor. Nuevamente estos motivos se repiten en los compases del 7 al 14, ahora en tonalidad de Sol bemol mayor, siguiendo con un puente de 6 compases. Posteriormente, estos temas son separados y desarrollados individualmente. (Ilustración 1).

Ilustración 1. Presentación de los motivos A y B, compases del 1 al 14.

Tema A'

El motivo A, esta vez es presentado por el saxofón solista comenzando en el segundo tiempo de manera sutil y expresiva, se desarrolla durante los compases 21 al 33 acompañado por el piano con acordes pedales y se divide en dos semifrases, la primera se encuentra en Do menor y una segunda en Sol menor (Ilustración 2).

Ilustración 2. Primera semifrase compas 21 al 28. Segunda semifrase compas 29 al 33.

Tema B.

El tema B se desarrolla en tres frases y un puente.

En la primera frase, en la voz del solista (compás 34), el saxofón hace la preparación hacia el motivo B, el cual se presenta y se desarrolla de forma más

animosa, al mismo tiempo, el acompañamiento del piano nos presenta brevemente el motivo A junto con un bajo arpegiado en Do menor y con acordes en Mi mayor (Ilustración 3).

Ilustración 3. Primera frase se desarrolla durante los compases 34 al 42.

En esta segunda frase, el motivo B se vuelve más extenso y se presenta con pequeñas variaciones rítmicas, creando un efecto de oscilación; éste se desarrolla en una sola frase, pasando al piano el motivo B en este último compás (Ilustración 4).

Ilustración 4. La segunda frase se desarrolla durante los compases 43 al 52.

En una tercera frase, el motivo regresa a Mi bemol mayor. El piano retoma la melodía y la duplica a la octava, repitiendo el motivo B durante 10 compases, llevando cromáticamente el motivo a un pequeño clímax en los compases 58 y 59, marcado por un *fortíssimo* (*ff*). (Ilustración 5). Posteriormente, la melodía baja de intensidad a un *mezzoforte* pasa a un puente armónico.

Ilustración 5. El motivo B regresa a Mi bemol y se desarrolla del compás 52 al 61.

El puente nos conducirá al siguiente tema y se desarrolla durante 8 compases. Las líneas cromáticas conducen lentamente a otra tonalidad generando tensión hacia la siguiente frase. (Ilustración 6).

Ilustración 6. Compases 62 al 69.

Tema A variado.

En esta sección el tema se divide en dos frases que, son expuestas por el piano. La primera frase retoma el tempo, presenta el motivo A junto con su primera variante y se desarrolla en Sol menor, su variante en forma de progresión nos conduce con un crescendo nuevamente hacia el motivo en un *fortíssimo*. La segunda frase se repite durante 9 compases más a la tercera mayor superior con la misma dinámica y agógica (Ilustración 7).

Ilustración 7. Primera frase del compás 70 al 78, segunda frase compases 79 al 87.

Tema C

A continuación, aparece un nuevo tema (tema C). En una primera frase, interviene el piano con el tema de una manera sutil y con ligeras variantes del tema A, utilizando la estructura de la frase anterior (motivo, variante, motivo). Esto durante los compases 88 al 102.

Posteriormente, en una segunda frase (Ilustración 8), el saxofón reafirma la melodía del motivo C, y a su vez, en el acompañamiento aparece el motivo B en forma de bajo *ostinato* formando una excelente unión de los dos temas, creando un ambiente de serenidad y tranquilidad (Ilustración 8).

Ilustración 8. Motivos B y C. Se desarrolla en Sol menor durante los compases 103 al 129.

La siguiente frase es una sección media o puente expuesta por el piano, y se diferencia por el cambio de acompañamiento contrastante de triadas mayores y aumentadas, esta sección se presenta junto con el motivo B' en la voz inferior, muy marcado, y con un tempo más movido. (Ilustración 9). En una segunda semifrase, el motivo regresa, ahora de manera sutil y distante con una nota pedal en Re bemol que nos prepara hacia una modulación y re exposición del mismo motivo.

Ilustración 9. El puente se desarrolla del compás 130 al 141.

Tema B'

A continuación, se presenta una re exposición del tema B modulando a Do mayor, el cual llamaremos tema B'. Este se desarrolla en dos frases interpretadas por el solista de forma animosa. En la primera frase el piano continúa acompañando en grupetos de dieciseisavos generando tensión sobre la dominante. (Ilustración 10).

Ilustración 10. La primera frase se desarrolla durante los compases 142 al 149.

En una segunda frase (compases 150 al 162), la armonía se mueve hacia la subdominante, lo que generando aún más tensión sobre la melodía; a su vez, el saxofón empieza el motivo B' en una sonoridad más grave hasta subir hacia un *sforzato* tornando de manera más dramático el tema y terminando en el compás 157. Durante 5 compases más, el piano desciende armónicamente diluyendo la tensión de la frase y llevándonos al siguiente re exposición de otro tema.

En esta re exposición se presentan los motivos A' y C'. A este tema lo denominaremos A' variado, se desarrolla en compases de 2/2 y 3/2 y se divide en 4 frases.

La primera frase se presenta el motivo A' regresando a la tonalidad de Do menor (Ilustración 11).

163 *Modéré* **A'**

Modéré (♩=72)

p

Do m. 166

Ilustración 11. Primera frase se desarrolla durante los compases 162 al 170.

En la segunda frase se desarrolla el motivo C' en Fa menor. En estas dos primeras frases, los motivos son interpretados primero por el saxofón solista, el piano acompaña de manera arpegiado, evocando el sonido de un arpa. (Ilustración 12).

Musical score for Illustración 12, measures 175-184. The top staff shows a melodic line starting at measure 175 with a green oval highlighting the first phrase. The bottom staff shows piano accompaniment with arpeggiated chords. Dynamics include 'poco più f' and 'C'.

Ilustración 12. Segunda frases compases 175 al 184.

La melodía avanza y cambia de intensidad hacia un *fortíssimo*. Nuevamente se presentan los motivos ahora interpretados por el piano. En una tercera frase, se presenta primero el motivo A' que se divide en dos semifrases, el acompañamiento cambia a arpeggios en tresillos ascendentes, mientras que el saxofón solista agrega pequeños ornamentos entre cada semifrase. Por último, la cuarta frase presenta el motivo C' con la misma intensidad, el acompañamiento se mantiene de la misma forma en arpeggios de tresillos. (Ilustración 13).

Musical score for Illustración 13, measures 185-194. The top staff shows a melodic line with a yellow oval highlighting a phrase. The bottom staff shows piano accompaniment with arpeggiated chords. Dynamics include 'Fau Mouv' and 'Do m.'

Ilustración 13. La tercera frase se desarrolla del compás 185 al 194 en Do menor y la cuarta frase durante los compases 195 al 202.

La melodía llega de forma precipitada hacia un puente armónico, disminuyendo la intensidad musical en un contraste cromático ascendente; al mismo tiempo, las líneas cromáticas conducen con sutileza y serenidad hacia la coda. Ilustración 14.

The image shows a musical score for a bridge section. The top staff is highlighted in yellow. The word "Puente" is written in blue above measure 206. The word "retenu" is written above measure 214. The score includes dynamic markings such as *sfz*, *p*, *f*, and *dim.*

Ilustración 14. Puente armónico cromático, compases 206 al 214.

Coda

Finalmente, se presenta la coda con el motivo A' regresando al tempo inicial y a la tonalidad de Do menor. En esta última frase la melodía se desvanece gradualmente hasta perderse en un pequeño susurro llegando así al final de la obra. Ilustración 15.

The image shows a musical score for the final coda. The top staff is highlighted in red. The word "Coda" is written in red above measure 215. The tempo marking "Très lent" is present. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *sfz*. The key signature is Do menor.

Ilustración 15. Coda final, compases 215 al 229.

Sugerencias y comentarios.

El *Choral varié* es un trabajo bien integrado para saxofón solista y orquesta; a diferencia de otras obras, esta no tiene pasajes o frases con grandes complejidades técnicas, de modo que, a simple vista, y auditivamente, parece fácil

de ejecutar. Sin embargo, no deja de ser importante en el repertorio clásico del saxofón.

Los elementos que se consideran característicos y que podrían ayudar al intérprete para el estudio de la obra musical son los siguientes:

El análisis estructural de la obra, este nos puede ayudar a identificar en dónde inicia y dónde termina cada tema o frase musical. Asimismo, nos permite entender y resaltar las ideas principales, conociendo su estructura y su desarrollo armónico-melódico.

El uso de algunos recursos técnicos como, el vibrato, nos puede ayudar a darle mayor expresividad a cada frase resaltando ciertas notas a considerar, el uso correcto es, primero mantener la nota afinada y posteriormente realizar la vibración de la misma sin perder su afinación.

La agógica, que se recomiendan en la obra, nos ayudará a tener una buena conducción entre frase y frase; de este modo mantendremos la intensidad de la obra para una favorable interpretación. Otro elemento que nos puede acercar para mejorar nuestra interpretación y estilo musical es conocer su contexto histórico, esto nos ayudara a comprender el periodo musical que corresponde identificando así los diferentes ámbitos y estilos musicales.

Partitura Musical.

Vincent d'Indy

Concerto pour saxophone alto & Orchestre

Reduction pour saxophone et piano par l'auteur

Editions Musicales A. Durand & Fils 1903

Imprimé en Paris, France.

Rhapsodie
Claude Debussy (1862-1918).

El arte es la más bella de las mentiras.
*Achille Claude Debussy.*³

³ (Ortega Blake, 2013).

Contexto histórico

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, a finales del siglo XIX surge en Francia una corriente artística llamada Impresionismo, que supuso una gran revolución en el contexto artístico del momento (Roldán Samiñán, 1998, pág. 113). El término impresionismo se aplica a todas las artes, como la literatura y la música, su vertiente más conocida, y aquella que fue la precursora, es la pintura. (Ariza Rodríguez, 2015, pág. 121). El nombre de Impresionista se le dio por la alusión al cuadro de Monet.



Claude Monet. Impression, soleil levant. 1873.⁴

El impresionismo pictórico se nos muestra como un arte de sensación, muy de acuerdo con la evolución material e ideológica de su tiempo. Técnicamente, se vale del color para estudiar los efectos que la luz provoca en los contornos (Roldán Samiñán, 1998, pág. 113). En muchos casos, se recurrirá a una pincelada pequeña o quebrada de colores puros de diferentes tonalidades que el ojo humano se encargará de hibridar en un tono unitario, aportando así color y luminosidad a las sombras. El juego del color crea armonizaciones cromáticas de gran efectismo y grata delicadeza (Ariza Rodríguez, 2015, pág. 126).

⁴ Realizado en 1873. Óleo sobre lienzo, * 48 x 63 Cm. Ubicado en el Museo Marmottan Monet, París. (Gonzalvo Mourelo, 2012).

La primera exposición de arte impresionista tuvo lugar el 15 de abril de 1874 en el salón del fotógrafo Gaspar Félix Nadar. Las figuras principales de este movimiento fueron: *Éduard Manet, Claude Monet, Auguste Renoir, Edgar Degas, Berthe Marie Morisot, Camille Pissaro y Alfred Sisley* (De Vega & Almudena, 2009).

Así como los pintores impresionistas usaron nuevas teorías y técnicas acerca del color con el fin de poder expresar una “idea” de la realidad (Sánchez Suárez, 2013, pág. 80). Los compositores también buscaron en la música crear un lenguaje totalmente nuevo.

El impresionismo musical surge de una serie de compositores franceses de finales del siglo XIX y principios del XX, cuyo mayor exponente fue Claude Debussy (Ariza Rodríguez, 2015, pág. 123), aunque también destacan las influencias claramente impresionistas apreciables en las obras de *Paul Dukas (1865-1935), Albert Roussel (1869-1937), Charles Koechlin (1867-1950), Alexis Roland Manuel (1891-1966), André Caplet (1878-1925), Florent Schmitt (1870-1958) o Vincent D'Indy (1851-1931)* (Alegre Martínez, 2008, pág. 6).

La música impresionista se caracterizó por crear nuevas sonoridades mediante las armonías y los timbres (Bautista Coronado, 2016, pág. 91), utilizando escalas como la de tonos enteros, la pentatónica, la hexafónica y los modos griegos (u otras construidas a voluntad del compositor). A partir de ahí será la imaginación del compositor la que pueda proporcionar un abanico infinito de posibilidades. (Alegre Martínez, 2008, pág. 17).

En búsqueda de crear un lenguaje totalmente nuevo, los compositores inspirados por este estilo, empezaron a considerar el *color sonoro* como lo más importante de una pieza musical: el timbre, los matices tonales, la complejidad de los acordes y la riqueza orquestal son relativos al color en la pintura. Un acorde para ellos, será un color (Vivares, 2015, pág. 1).

Podemos decir que la pintura y la música comparten algunas cualidades como son:

- *La naturaleza como punto de partida:* si el pintor plasma la “impresión” en un golpe de vista, el compositor trata de evocar con su música una imagen visual tan nítida como pueda.
- Tanto en música como en pintura, no se pretende destacar el objeto, si no el *impacto o impresión* que produce en el espectador u oyente.
- Si en la pintura gana protagonismo *la luz y el color*; en música las armonías tradicionales serían sustituidas por otras no basadas en tonos mayores y menores, sino en escalas no usadas habitualmente. El *sonido* constituirá el alma de la música como el *color* la de la pintura, contribuyendo a ello el colorido de la instrumentación.
- Si la pintura valora el color por sí mismo, sin ninguna finalidad, el músico impresionista valorará y buscará el sonido en sí mismo, como objeto de placer y sin finalidad alguna.
- Si el color impresionista surge de la combinación de colores que se superpone dando un sentido de totalidad, el sonido impresionista surge de sonidos independientes que pierden su personalidad y que producen al juntarse, el efecto que se ha llamado *disolución Impresionista*. (Alegre Martínez, 2008, pág. 3).

La música del siglo XIX está llena de emotivas evocaciones de la naturaleza bosques y valles, mares y arroyos- debido a compositores que habían conocido poco o nada de la pintura impresionista. (Roberts, 2001, pág. 84). La pincelada espontánea y los colores libres y brillantes fueron adoptados por numerosos artistas que, al defender la libertad individual por encima de la fidelidad a la

tradición, establecieron las bases de la era vanguardista y constituyeron los cimientos teóricos y estéticos del arte moderno del siglo XX (Cía, 2011).

Pero no era todo lo que acontecía en aquellos años. La época del impresionismo coincidió con la caída definitiva de la monarquía en Francia y con la creación de la Tercera República, a cuyo surgimiento contribuyeron los impresionistas de forma silenciosa y particular. Durante la infancia de Debussy, París se recuperaba no solo de la violencia de la Comuna de 1871, que llevó a la caída de Napoleón III y su Segundo Imperio, sino de las cicatrices ocasionadas por la reurbanización de Georges-Eugène Haussmann (el Barón), en la que nuevos bulevares habían erradicado extensas partes de la antigua ciudad. La recuperación fue rápida, y el París moderno, fundido con los restos de la vieja ciudad, se convirtió en la envidia de Europa. (Roberts, 2001, pág. 75).

Biografía del compositor.



Retrató del músico Claude Debussy (junio de 1908)⁵.

⁵ (Gaillard, 2018).

Claude Debussy nació el 22 de agosto de 1862 en Saint–Germain en Laye, en el extremo noroeste de París (Latham, 2008, pág. 444). Su padre Manuelli-Achille Debussy trabajó como vendedor de porcelana, agente de negocios, empleado de una imprenta y funcionario. Mientras que su madre Victorine Manuory, trabajaba el arte de la costura (Bautista Coronado, 2016, pág. 93). Los primeros años de Claude Debussy fueron inestables debido a las múltiples ocupaciones y encarcelamiento de su padre en 1871 (Latham, 2008, pág. 444).

Las primeras noticias documentadas sobre la actividad musical de Debussy nos remonta hacia 1870 y 1871, cuando en París y en la Francia del norte se estaba gestando la situación que conduciría a la guerra con Prusia (Nichols, 2001, pág. 18). En ese contexto, su padre se unió a la Comuna y, designado capitán, lideró un ataque al fuerte de Issy. Fue arrestado, puesto en libertad y, al ser derrotada la Comuna el 22 de mayo, nuevamente fue encarcelado. En diciembre se le juzgó y se le condenó a cuatro años de cárcel de los cuales solo cumplió uno. Mientras estuvo en la prisión de Satory, Manuelli-Achille conoció a Charles de Sivry, que era músico (Nichols, 2001, pág. 20).

La madre de Sivry, Mme. Mautè de Fleurville, daba clases de piano y aseguraba ser alumna de Frédéric Chopin, así que a Manuel-Achille le pareció buena idea mandar a su hijo Claude a tomar clases con Mme. Maute (Bautista Coronado, 2016, pág. 93). Al término de un año de trabajo bajo su dirección y persuadido por su maestra, Claude Achilles se presentó al concurso de ingreso en el Conservatorio de París, donde fue brillantemente admitido.

El 22 de octubre de 1872, Debussy entró a la clase de piano del Conservatorio de París (Gourdet, 1974, pág. 19). Su profesor fue Antoine François Marmontel, quien contaba con una buena reputación (Nichols, 2001, pág. 22). Durante sus años en el Conservatorio Debussy recibió algunos premios por sus habilidades en solfeo y piano. (Ramírez Caudillo, 2015, pág. 104). Podemos aventurarnos a pensar que vio en el piano y la música sus dos únicos elementos estables dentro de un mundo

en permanente e inquietante cambio (Nichols, 2001, pág. 20). Posteriormente, en 1880, se inscribió a las clases de composición con el profesor Ernest Guiraud (Latham, 2008, pág. 444). Es aquí donde compone sus primeras obras: *Madrid, princesse des Espagnes* y *Ballade á la lune* que datan de 1879 (Ramírez Caudillo, 2015, pág. 104).

Recomendado por su maestro Antoine François Marmontel, entre 1880 y 1882. Debussy fue contratado como tutor de los hijos de Madame Nadezhda von Meck (dama rusa protectora de Piotr Ilich Tchaikovski). Por la influencia de ella mantuvo acercamiento con la música rusa, especialmente la de Borondin y la de Mussorgsky (Borrero Morales, 2008, pág. 3). En 1884, Debussy participa en el *Prix de Rome* donde obtuvo el primer lugar con su cantata *L'enfant prodigue* (Latham, 2008, pág. 444). Al ganador se le otorgaba una beca para realizar estudios en la Villa Medici de Roma, durante dos años. La señora von Meck, al enterarse que había logrado el premio que le permitía continuar su formación en Roma, llegó a decir "Muchacho bien dotado. Su larga permanencia junto a mí le ha hecho ampliar sus horizontes y afinar su gusto al contacto con músicos extranjeros. Esta profundización de su saber le ha sido muy útil" (Borrero Morales, 2008, pág. 3).

En 1889, la imaginación de Claude Debussy se vio fuertemente impactada. París fue la sede de la exposición universal que le dio un espacio importante a la música popular representada por orquestas, cantantes y bailarines de diversos países. Fue aquí donde descubrió el arte oriental. Las orquestas de percusión y las danzas rituales lo cautivaron. En especial, los bailarines y la orquesta de gamelanes de la isla de Java atraparon su imaginación, lo que aportó una fuerte influencia en sus obras posteriores. (Mestanza Revoredo, 2017, pág. 47).

Entre 1890 y 1910, Debussy compuso y produjo sus obras más conocidas. Entre las primeras obras importantes que atraen la crítica, se pueden citar el *Cuarteto de cuerdas en Sol menor*, obra que estrenó en 1893, y el *Prélude á l'après-midi*

d'un faune, estrenada en diciembre 1894. Aunque se puede decir que su Ópera *Pelléas et Mélisande*, representada por primera vez en 1902, lo calificó como un compositor de prestigio. Entre sus composiciones para piano más representativas, encontramos *Estampes* (1903), *L'Isle Joyeuse* (1904), *La Mer* (1905), *Images* (dos series 1905 y 1907) y sus 24 *Preludios* (dos series 1909-1912) (Rodríguez Laiz, 2012, pág. 3).

La fama creciente le obliga a estancias en Viena y Budapest (1910), Turín (1911), Rusia (1913), Holanda y Roma (1914), para dirigir sus propias composiciones. No ocupó cargos ni buscó jamás puestos estables. Careció de discípulos. Solo tuvo amigos con quienes gustaba hacer música, conversar y discutir sobre arte y poesía. Actuó frecuentemente como colaborador musical en diversas revistas, generalmente literarias (Borrero Morales, 2008, pág. 4). En 1917, realiza su última aparición en público. Muere de cáncer en 1918. (Ramírez Caudillo, 2015, pág. 105).

La música de Debussy fue la precursora de la mayor parte de la música moderna. Su estilo era nuevo y peculiar y su armonía contenía importantes aplicaciones para el futuro, su tratamiento de acordes fue revolucionario en su tiempo: los utilizaba de una manera colorista y efectista sin recurrir a ellos como soporte; esto lo convirtió en uno de los compositores más importantes de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Sus innovaciones fueron, por encima de todo, armónicas (Rodríguez Laiz, 2012, pág. 4).

El manejo armónico de Debussy es muy amplio, empleó escalas no tradicionales: utilizó las escalas pentatónicas, escala de tonos enteros, los modos eclesiásticos o medievales e incluso escalas inventadas (Rodríguez Laiz, 2012, pág. 7). Debussy buscó la forma de escapar de la tonalidad, del modo mayor y menor. Frecuentemente encontraba inspiración en ideas pictóricas y literarias, de ahí que su música suene libre y espontánea, casi improvisada, sin sujetarse a la armonía tradicional. Su enfoque de color tímbrico, la atmósfera orquestal, la fluidez

melódica y la armonía son elementos distintivos del impresionismo. (Mestanza Revoredo, 2017, págs. 49-50). También creo una paleta de infinitas gamas sonoras y polícromas.

Debussy siempre rechazó el término impresionista. No obstante algunos críticos contemporáneos lo calificaron de impresionista, dada la semejanza entre el efecto que producía esta clase de música y los cuadros de la escuela impresionista. Aun hoy se sigue empleado este término para describir su música. Debussy no creó una escuela de composición, pero sí liberó a la música de las limitaciones armónicas tradicionales. Además, con sus obras demostró la validez de la experimentación como método para conseguir nuevas ideas y técnicas (Rodríguez Laiz, 2012, pág. 4).

Elise Boyer Coolidge-Hall.



Elise Hall (la dama del saxofón).⁶

Elise Boyer Coolidge Hall era hija de una prominente familia de Boston. Nació, según sus propias declaraciones, “accidentalmente” en París el 15 de abril de 1853. Sus primeros años de juventud los pasó en Francia. En 1879 se casó con

⁶ (<http://admin-elblogdemarcel.blogspot.com/2010/05/elise-hall.html>, 2010)

Richard John Hall, el primer cirujano estadounidense en realizar una apendicetomía exitosa (R. Noyes, 2006).

En la década de 1890, Elise manifestó una enfermedad auditiva que fue avanzando gradualmente. Su esposo le aconsejó que tocara un instrumento de viento para prevenir una mayor pérdida de la audición. Ella, que en sus tiempos libres tocaba el piano y el violín, se dispuso a buscar un instrumento de viento. Un día en una plaza de Santa Bárbara, encontraron a un pobre diablo tocando un raro instrumento “un saxofón”. Así fue como decidió tocar este instrumento. (Chautemps, Kientzy, & Londeix, 1998, pág. 21).

Después de la muerte repentina de su esposo en 1898, Elise regresó a Boston, donde continuó con sus lecciones de saxofón con el oboísta principal de la Orquesta Sinfónica de Boston, Georges Longy. Su amplia formación musical y su singular habilidad en el saxofón, la llevaron a ser la primera instrumentista amateur en participar con la Orquesta Sinfónica de Boston. Este suceso ocurrió cuando se interpretó la primera suite de “*L’Arlesienne*” de Georges Bizet en el Symphony Hall los días 24 y 25 de diciembre 1899: en aquellos momentos, resultó extremadamente difícil encontrar un saxofonista competente y la Sra. Hall completó la plantilla orquestal (R. Noyes & Morante Escarbajal, 2011).

Ya en Boston, Elise Hall decidió dedicar su tiempo, pasión y fortuna a promover la Boston Orchestral Club, que ella misma fundó y dirigió (Chautemps, Kientzy, & Londeix, 1998, pág. 21), creando oportunidades orquestales para músicos aficionados con un “alto nivel de competencia y posición social”. Su primera presentación con la Orchestral Club fue el 2 de febrero de 1900, estando a la batuta George Longy. (R. Noyes, 2006). Programaban sobre todo música francesa y, en cada presentación pública, Elise Hall actuaba como solista presentando una obra con saxofón. Esto llevó a Longy y a Elise a percatarse de la escasez del repertorio orquestal para el saxofón, por lo que Hall se dispuso a encargar nuevas obras

para este instrumento a los más importantes compositores franceses de ese momento (R. Noyes, 2008).

La primera obra producto de esta tarea fue el *Diversissement espagnol pour orchestre et saxophone* de Charles Martin Loeffler, que se estrenó el 29 de enero de 1901, en el Copley Hall. Otros compositores importantes que escribieron para el saxofón fueron: Chares Loeffler, Georges Longy, Paul Gilson, Claude Debussy, Andre Caplet, Vicent d'Indy, Georges Sporck, Jules Mouquet, Henry Wollett, Paul Dupin, Leon Moreau, Philippe Gaubert, Jean Hure, Gabriel Grovlez, Francois Combelle, Florent Schmitt, etc. Elise Hall encargó y estrenó un total de 22 obras entre 1900 y 1918. (Chautemps, Kientzy, & Londeix, 1998, pág. 22).

Con Claude Debussy ocurre un hecho relevante que muestra la dificultad y la ironía que quizá tenían los compositores hacia el instrumento. En una carta dirigida a su mujer, el compositor escribe: “Por lo que a mí respecta he olvidado su sonoridad hasta el punto de olvidar también cumplir con el encargo”. (R. Noyes, 2006). Aun así, Debussy consigue componer una obra de gran relevancia para el saxofón. Es la primera obra donde comienza a tratarse de manera diferente el sonido de este instrumento, buscando la homogeneidad y jugando con los diferentes colores que puede ofrecer.

El miembro de la familia de los saxofones, que explota todo este repertorio encargado por Elise Hall es, de forma exclusiva el alto, las características de este repertorio inician, de alguna manera, la búsqueda de los recursos tímbricos del instrumento (a veces de manera no intencionada como el caso de Debussy, quien acepta desconocer el verdadero timbre del instrumento) (Canon Mínguez, 2017, pág. 26).

Antes de morir, Elise tuvo la satisfacción de oír una orquesta de saxofones formada en Boston por Abdon Laus. Elise Hall murió de una hemorragia cerebral el 27 de noviembre de 1924.

RHAPSODIE

La *Rhapsodie pour alto saxophone and orchestra* de Claude Debussy es un encargo de Elise Hall, quien solicitó a través de George Longy, a los compositores franceses, entre ellos Claude Debussy, escribir obras para el saxofón, que era poco conocido en ese momento. (Verlag, 2010, pág. V).

En el verano de 1901, Debussy preparaba afanosamente *Pelléas et Mélisand* para su estreno en la *Opéra-Comique*, cuando aceptó el encargo con un generoso pago de honorarios de la Sra. Hall, en el que Georges Longy, director de la Boston Orchestral Club, actuó como intermediario entre la saxofonista y el compositor (R. Noyes, 2008, pág. 420).

Debussy aceptó la comisión y volvió a sus actividades habituales. Durante ese año y los dos siguientes desestimó el encargo, y no volvió a acordarse hasta junio de 1903, cuando inesperadamente Elise se acercó a él preguntado sobre su pieza. Él le aseguró que estaba ocupado principalmente con su obra y otra, *Ramses II*. Mientras Debussy ideaba esta excusa, Longy realizó otra visita sorpresa (R. Noyes, 2008, pág. 21) al no tener nada que mostrar sobre el encargo que se iba retrasando. Debussy entregó a Longy una copia de la partitura para piano y voz de *Pelléas et Mélisande* acompañada de una breve dedicatoria como regalo a Elise Hall: (Verlag, 2010, pág. V).

A Madame Rich J.Hall.
Hommage de reconnaissance
Sincère et profonde
Claude Debussy
Mai/1903.

Habiendo presenciado la perseverancia de los estadounidenses, Debussy se dispuso a cumplir su obligación (Maaïke, 1983). Después de una semana de escribir el encargo de Elise, Debussy escribe una carta dirigida a André Messager

el 8 de junio de 1903, donde relata su exasperación y también el progreso de su obra como el resultado de un considerable esfuerzo:

¡Me he retrasado demasiado con usted...! He aquí el motivo: desde hace algunos meses, una dama, que no contenta con ser americana y permitirse el lujo bizarro de tocar el saxofón, me ha encargado por medio de Georges Longy una pieza para orquesta y saxofón obligato... Desconozco si a usted le gusta este instrumento; por lo que a mí respecta, he olvidado su sonoridad hasta el punto de olvidar también cumplir con el encargo. Pero la tenacidad de los americanos es proverbial y... ¡la dama del saxofón llegó hace ocho o diez días al número 58 de la rue Cardinet preguntándome por el estado de su pieza! Naturalmente le aseguré que tras *Ramses II* era lo primero en lo que pensaría. Sin embargo, estoy deprimido y ando buscando desesperadamente las combinaciones más originales que son más apropiadas para sacar a la luz este acuático instrumento. He pensado llamarla "Rapsodie orientale". (Es lo mejor que se me ocurre en este momento). He trabajado como en los buenos tiempos de *Pelléas*, pero veo anochecer una y otra vez como si estuviera viviendo una continua resaca. Los días pasan, como debe ser, y estaba demasiado aturdido como para escribirle (R. Noyes & Morante Escarbajal, 2011).

Debussy decide trabajar arduamente en la *Rhapsodie* y, pese a haber mencionado anteriormente la "llegada" de Hall, parece que todo respondía a una exageración bastante dramática que aludían a las visitas sorpresa de Longy.

En otra carta dirigida a su amigo el poeta Pierre Louÿs, a finales de julio o principios de agosto de 1903, comienza a escribir en un estilo exhausto y vertiginoso.

Perdóneme... Durante muchos días he sido el-hombre-que-trabaja-en-una Fantasia-para-saxofón-en-mi bemol (intenté decirlo tres veces seguidas sin respirar...). Si tenemos en cuenta que esa fantasía fue encargada, pagada y ya me he gastado el dinero hace más de un año, usted podría pensar que soy un vago. Por un lado, la idea de componer esa fantasía no me interesó demasiado, pero sin ella, yo nunca hubiera sido capaz de escribirle semejante carta. El saxofón

es un animal de caña, cuyas cualidades me son totalmente desconocidas. ¿Recuerda a la dulzura romántica de los clarinetes o más bien a la vulgar ironía del sarrusofón (o del contrafagot)?. Al final tengo frases melancólicas luchando contra redobles de caja. (R. Noyes & Morante Escarbajal, 2011).

Las dificultades de Debussy con el instrumento eran evidentes, incluso con el título de la pieza, en diferentes momentos, se refería a la obra como una *Rapsodie Orientale*, *Fantasie pour saxophone alto en mi bemol* o *Rhapsodie Árabe*. (Maaïke, 1983). Sin embargo, se propuso honrar a su obligación, al igual que muchos otros que fueron persuadidos a escribir para el saxofón, titulado a la obra *Rhapsodie mauresque pour Orchestre et Saxophone principal*. (Verlag, 2010).

Tras unas vacaciones en Bichain, Debussy regresaba a París para cumplir con una serie de “encargos desagradables”. Todo parecía indicar que se reuniría con la Sra. Hall y Longy. Lo cual no fue así y se citó con su nuevo editor, Jacques Durand, quien redactó un contrato por medio del cual compraba la *Rhapsodie pour orchestre et saxophone* por 100 francos). Contrato que fue firmado por Debussy el 17 de agosto de 1903. Ni Durand ni Hall vieron jamás el manuscrito de la *Rhapsodie* antes de que Debussy muriera, ya que el compositor había encontrado la manera de que le pagaran ¡dos veces por la misma breve partitura! (R. Noyes, 2008, pág. 423).

El importante trabajo requerido a mediados de agosto para los tres bocetos sinfónicos de *La Mer*, junto con otros proyectos de verano, causó que la *Rhapsodie* fuera desestimada nuevamente quedando olvidada por el compositor. (Verlag, 2010, pág. VII).

En septiembre de 1905, un mes antes del estreno de *La Mer* y tras cumplirse cuatro años del encargo de Hall, Debussy buscó una solución amistosa, al escribir a su editor Jacques Durand: “Madame E. Hall, la dama del saxofón, me ha preguntado educadamente por su fantasía; me gustaría complacerla, porque ha sido tan paciente como una “piel roja” y merece una recompensa”. Pese a su

petición, parece que ahora el editor no estaba dispuesto a complacer de manera inmediata los deseos del compositor de entregar rápidamente la obra a la Sra. Hall. Frente a este dilema, el compositor retuvo el manuscrito y añadió lo siguiente (Noyes, 2008, pág. 424).

Esquisse d'une 'Rhapsodie Mauresque' pour Orchestre et Saxophone Principal. à Madame E. Hall. avec l'hommage respectueux de Claude Debussy (1901 - 1908).

La partitura de Elise Hall permaneció intacta con Debussy hasta su muerte el 25 de marzo de 1918. (R. Noyes, 2008, pág. 425).

Finalmente, poco después de la muerte del compositor, la segunda esposa de Debussy, Emma (cuyo de apellido de soltera era Bardac), confió esta partitura manuscrita rebautizada como “*Esquisse d'une 'Rhapsodie Mauresque' pour Orchestre et Saxophone principal*” al mejor amigo del compositor Jean RogerDucasse, quien era un orquestador experimentado y editor de música que trabajó durante los meses de primavera y verano de 1918 para extraer la parte del saxofón solista de la partitura orquestal completa, e hizo una reducción para piano, utilizando la información contenida de acuerdo con las especificaciones del manuscrito original de Debussy, (R. Noyes, 2006). En 1919 Jacques Durand publicó el trabajo bajo el título *Rapsodie pour Orchester et saxophone*. Se estrenó el 14 de mayo de 1919 en la sala Gevau, Paris, con André Caplet director de la Orchestral Société Nationale y con el solista Pierre Mayeur (Verlag, 2010, pág. VII).

Tras dieciocho años de haber sido encargada esta obra, finalmente se le entregó el manuscrito original a la Sra. Elise Hall. Lamentablemente, ella nunca interpretó y ni escuchó la *Rhapsodie*. (R. Noyes, 2008, pág. 434) El manuscrito original, mejor conocido como “el manuscrito de Hall” se encuentra en el Conservatorio de

Nueva Inglaterra (NEC) en Boston, desde 1919. (R. Noyes & Morante Escarbajal, 2011).

Rhapsodie (rapsodia)

Pieza instrumental en un movimiento, a menudo basada en melodías populares, nacionales o folclóricas. El término (que en cultura clásica griega indicaba la recitación de poesía épica, en particular la de Homero), fue usado con sentido musical por primera vez por Václav Jan Tomásek en el siglo XIX, como título de una colección de seis piezas para piano publicadas alrededor de 1803; posteriormente se empleó para determinar piezas sin forma específica. Las rapsodias pueden ser apasionadas y nostálgicas, o, en ocasiones, improvisadas. El interés surgido en el siglo XIX por la música húngara y gitana para violín inspiró a compositores como Franz Liszt, Antonín Dvorník, Ernő Dohnányi, Béla Bartók, y Johannes Brahms. El elemento improvisatorio de la rapsodia inspiró a Claude Debussy a componer dos obras (una para saxofón alto y otra para clarinete) (Latham, 2008, pág. 1250).

Análisis musical de la obra

El siguiente análisis de la obra se hará sobre la reducción para saxofón alto y piano de la edición de Henry Lemoine, (arreglo de Vincent David) que fue publicada como una versión en la que el saxofón adopta las frases o solos que se asignaron a cada instrumento en la versión original. La parte del piano se ha escrito de tal manera que se puede utilizar para acompañar al solista. En la edición original de Jacques Durand (incluyendo la versión orquestal y la reducción de piano) podemos notar cómo la parte solista es desmerecida por largas y extendidas frases.

Existen otras versiones de esta obra en las que lo único que se intercambian son algunas pequeñas frases armónicas entre el piano y el saxofón.

En este trabajo solo se analizará la versión de Henry Lemoine ya que es una de las primeras versiones en la que el saxofón tiene más intervenciones y la que se apega armónicamente a la original de J. Durand.

Partitura

- *Serie: Claude Delangle*
- *Categoría / Instrumento: Saxofón Eb y piano*
- *Editorial: Lemoine*
- *Código: 26675*
- *Publicado: 28/08/2001.*

La obra se construye por varios motivos diferentes, cada uno está asociado a un ritmo determinado o aun tipo de escalas. Estos motivos se mezclan a lo largo de la obra. Debussy logra esta combinación perfecta obteniendo un gran cuadro orquestal.

Una crónica del estreno de la *Rhapsodie* en Winterthur, Suiza, declara que la partitura fue expresamente “compuesta para mostrar el timbre del instrumento solista, en vez de que el instrumento y su técnica sirvan a la obra de arte”. Así, la obra no es descrita como un concierto tradicional, sino como una “impresión sonora colorista con una gran dosis melódica por parte del solista. (R. Noyes, 2008, pág. 417).

ESTRUCTURA DE LA OBRA.

PRIMERA SECCIÓN							
Temas	A	B	C	D	C'	B'	A'
Motivos	A	b - b2	c - b - a	d	c'-b'- a'	a'- b'	a'- c'
Compases	1 - 13	14 - 30	31 - 38	39 - 53	54 - 60	61 - 69	70 - 84

SEGUNDA SECCIÓN							
Temas	A - D			E		F	
Se divide	Parte 1	Parte 2	Parte 3	Parte 1	Parte 2	Parte 1	Parte 2
Compases	85-94	95-114	115-145	146-165	166-200	201-216	217-245

TERCERA SECCIÓN							
Temas	G			D'	E'	Coda	
Se divide	Parte 1	Parte 2	Parte 3	Parte 1	Parte 1	Parte 1	Parte 2
Compases	246-265	266-285	286-311	312-333	334-353	354-373	374-386

Primera sección.

Esta obra inicia con el tema A. El piano se introduce en un carácter moderado, con una nota pedal sobre la dominante Sol#, creando un fondo sonoro sobre el cual se incorpora el primer motivo importante, al cual llamaremos motivo “a” y se presenta en las voces exteriores, esta primera frase se desarrolla sobre la escala

de Do sostenido Frigio, (Do#-Re-Mi-Fa#-Sol#-La-Si-Do#). Ilustración 1.

The image shows a musical score for 'Rhapsodie' by Claude Debussy, arranged for saxophone and piano. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. It is marked 'Tres modere' and 'Piano'. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows the piano part with a 'pedal Sol #' annotation and the saxophone part with a circled 'motivo a'. The second system (measures 5-8) shows the piano part with a circled 'motivo a' and the saxophone part with a circled 'motivo b'. The third system (measures 9-13) shows the piano part with circled 'motivo a' and 'motivo b' and the saxophone part with a circled 'motivo a'. The score is annotated with 'Rédaction pour saxophone et piano Révision V. David', 'RAPSODIE pour orchestre et saxophone', and 'Claude Debussy 1903'.

Ilustración 1. Se presenta el primer motivo y se desarrolla durante los compases del 1 al 13.

En la siguiente frase, se presenta el tema B, el saxofón solista da inicio con carácter expresivo en forma de introducción, anticipando la entrada al siguiente motivo, el motivo (b) que se complementa por un segundo motivo, el motivo (b2). Durante diez compases más, el saxofón continúa con la línea melódica de forma tranquila y sutil, el piano se incorpora y reitera los dos motivos, a y b, en los compases 22 y 23, con un bajo en progresión por 5^{tas} descendentes, anticipando la modulación. Ilustración 2.

Ilustración 2. El tema B se desarrolla durante los compases 14 al 30, y presenta los motivos b y b2.

La melodía avanza y se presenta un nuevo motivo, el (motivo c) el cual es anticipado por el solista durante cuatro compases, al mismo tiempo nos conduce a la modulación y al siguiente tema (tema C). Esto se presenta en el compás 31, el tema modula a Do mayor y se desarrolla con los motivos c, a y b; a su vez, el bajo que acompaña a la melodía se mueve por movimiento contrario descendiendo cromáticamente. En esta frase comienza a haber una interacción entre los motivos expuestos por el saxofón y el piano. Ilustración 3.

Ilustración 3. Se presenta el tema C junto con los motivos a, b y c, que se desarrollan durante los compases 31 al 38.

Tema D.

Inicia en el compás 39 con un cambio de métrica a 6/8 en esta frase. El piano cambia de ritmo a 2, de modo que evoca un efecto danzante con un bajo *ostinato*. El solista presenta un nuevo motivo, el motivo d, que es complementado por una escala de Mi lidio (Mi-Fa#-Sol#-La#-Si-Do#Re#-Mi). en el compás 45. (Ilustración 4).

Musical score for Illustration 4, measures 41-48. The score is in 6/8 time. The top staff is for the saxophone (labeled 'Tema D (tubo)') and the bottom staff is for the piano. The saxophone part features a motif 'd' (circled in yellow) and a scale of Mi Lidio (circled in red). The piano part features a bass line with a 'pedal en Mi' (pedal on E) and a 2/2 time signature. The measure numbers 41 and 48 are indicated.

Ilustración 4. El tema D se desarrolla durante los compases del 39 al 53.

En una segunda semifrase, el motivo (d) ahora es complementado por una escala de tonos enteros que interactúa con el piano, de nuevo, hay este juego de motivos entre el piano y el saxofón. Ilustración 5. La escala de tonos enteros sugiere una reexposición de un tema, que es confirmado en la siguiente frase.

Musical score for Illustration 5, measures 53-58. The score is in 6/8 time. The top staff is for the saxophone and the bottom staff is for the piano. The saxophone part features a motif 'd' (circled in yellow) and a scale of whole tones (E. de tonos Enteros, circled in red). The piano part features a bass line. The measure numbers 53 and 58 are indicated.

Ilustración 5. Termina el tema D.

En esta re exposición el tema C, se presenta con ligeras variantes, por lo cual llamaremos tema C'. Nuevamente, el saxofón expone los tres motivos: a, b, y c. La armonía regresa a Do mayor y anticipa el regreso de otro tema. Ilustración 6.

The image shows a musical score for 'Tema C'' in 1st Tempo. The saxophone part is marked 'p espress' and contains three motifs: 'c' (circled in cyan), 'b' (circled in green), and 'a' (circled in blue). The piano accompaniment features a 'pedal en Sol' (pedal in G) and a 'ped. Do' (pedal in C). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Ilustración 6. Tema C' se desarrolla durante los compases 54 al 60.

En una segunda re exposición, el saxofón continúa con la línea melódica y retoma al motivo (b), esta vez solo lo presenta en un pasaje, por un breve momento, por lo que lo denominaremos b'. El piano incorpora pequeñas evocaciones del motivo (a) lo que sugiere un regreso de este motivo. Ilustración 7.

The image shows a musical score for Illustration 7. The saxophone part features motif 'b2' (circled in green) and 'motivo b'' (circled in green). The piano part features motif 'a' (circled in blue). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings like 'mf', 'p', and 'pp'. The saxophone part is marked 'ritard'.

Ilustración 7. El motivo b' se desarrolla durante los compases 61 al 69.

Finalmente, en una tercera exposición regresa el tema inicial con la misma impresión sonora del inicio, esta vez el motivo (a) interactúa con el motivo (c'), que es incorporado por el saxofón. A este regreso del tema lo denominaremos Tema

A', así mismo, la armonía vuelve al modo Do# frigio llevándonos al final de esta primera sección. Ilustración 8.

The image shows a musical score for 'Tema A' Do# Frigio' spanning measures 70 to 79. The top staff contains the melody, with a blue box highlighting a specific melodic phrase. The lower staves show the piano accompaniment, including a 'pedal en Sol#' and dynamic markings such as 'pp' and 'mf'. The score is annotated with various musical notations and colors.

Ilustración 8. Tema A' se desarrolla durante los compases 70 al 84.

Segunda sección.

En contraste, esta sección inicia con el cambio de métrica y ritmo, y nos indica que hay un cambio de tema o frase.

Esta primera gran frase inicia con la combinación de los motivos (a) y (d), y se divide en tres partes.

La primera parte aparece en Fa# menor, y se conforma por un acompañamiento rítmico *ostinato* que interactúa con el motivo (a) en el saxofón. Esta frase se divide en dos semifrases unidas por una escala pentatónica sobre Mi mayor. (Mi-Fa#-Sol#-Si-Do#). Ilustración 9.

The image shows a musical score for the '2da sección' spanning measures 85 to 94. The score is in Fa# menor. The top staff contains the melody, with a blue box highlighting 'motivo a' and a red box highlighting 'repetición'. The lower staves show the piano accompaniment, including a 'pedal Fa#' and dynamic markings such as 'pp' and 'p'. The score is annotated with various musical notations and colors.

Ilustración 9. Primera parte (2da. Sección) se desarrolla durante los compases 85 al 94.

En la segunda parte se desarrolla el motivo d, y aparece un nuevo motivo, en el compás 100 la armonía cambia al modo Mi bemol Mixolidio, el saxofón presenta por un instante el nuevo motivo, que se llamara (motivo e); del compás 109 al 114, el acompañamiento se mueve por movimiento contrario y reaparece el motivo (d), que ahora se caracteriza por su aumentación libre, la cual nos conduce a la tercera parte. Ilustración10.

The image shows a musical score for the second part of a piece, spanning measures 95 to 114. The score is written for saxophone and piano. The saxophone part features two motifs: 'motivo d' (measures 95-100) and 'motivo e' (measures 100-103). The piano accompaniment provides harmonic support. At measure 100, the mode changes to 'Mi bemol Mixolidio por aumentacion libre'. The section concludes at measure 114, which is marked as the beginning of the '3ra parte'.

Ilustración 10. La segunda parte se desarrolla durante los compases 95 al 114.

La tercera parte se divide en tres semifrases, en donde el motivo (d) interactúa con otros motivos.

En una primera semifrase se presenta el motivo (d) con el motivo (b), estos se desarrollan del compás 115 al 126, en el modo La lidio con un nota pedal sobre la tónica (Ilustración 11.) Escala de La Lidio: La-Si-Do#-Re#-Mi-Fa#-Sol#.

The image shows the first phrase of the third part of the piece, spanning measures 115 to 126. The score is in 3/4 time and features a saxophone melody and piano accompaniment. The mode is 'La Lidio'. The saxophone part includes 'motivo d' (measures 115-120) and 'motivo b' (measures 120-126). The piano accompaniment features a 'pedal de tónica' (pedal point on the tonic) in the bass line. The section is marked with dynamics like 'pp' and '<f'.

Ilustración 11. Primera semifrase, motivos d y b.

En la segunda semifrase, el motivo (d) se presenta con algunas variantes e interactúa con el motivo (a) que se presenta en el piano. A hora se desarrollan sobre la nota pedal de Sol. La armonía cambia al modo Sol lidio, esta se desarrolla del compás 127 al 136 (Ilustración 12.) Escala de Sol Lidio: Sol-La-Si-Do#-Re-Mi-Fa#-Sol.

Ilustración 12. Segunda semifrase, motivos d y a.

En la tercera semifrase, el motivo (d) regresa al modo La lidio con el motivo (b). El acompañamiento cambia a ritmo de corcheas ascendentes y se mueve en 8^{vas} paralelas ascendentes por aumentación, generando mayor tensión sobre la melodía, con un *crescendo* final, nos conducen hacia el nuevo motivo (motivo e) expuesto en la segunda parte. Ilustración 13.

Ilustración 13. Tercera semifrase se desarrolla durante los compases 137 al 145.

Tema E. (primera parte).

A continuación, se confirma el motivo (e). Esta primera parte se desarrolla en dos semifrases.

En la primera semifrase, el motivo (e) se desarrolla en Mi mixolidio y lo presenta el piano con acordes de 5^{tas.}, justas y 3^{ras.}, mayores, llevándonos con un *crescendo* a la parte culminante de la obra junto con un nuevo motivo denominado motivo (f), (Ilustración 14). Escala de Mi mixolidio: Mi-Fa#-Sol#-La-Si-Do#-Re-Mi.

Ilustración 14. Primera semifrase se desarrolla durante los compases 146 al 157.

La segunda semifrase continúa el motivo (e), y sobre él se desarrolla el motivo (f) en la parte superior, presentado por el saxofón solista; de igual manera, se divide en dos momentos, un antecedente y un consecuente. A hora estos dos motivos se desarrollan en modo Si mixolidio. (Ilustración 15). Escala de Si mixolidio: Si-Do#-Re#Mi-Fa#-Sol#-La-Sí.

Este último tema de la sección 2, que denominaremos tema F, se divide en dos partes F1 y F2.

En la primera parte F1, el saxofón presenta el motivo (d) con el motivo (b) estos se mueven por aumentación libre. Así mismo, el motivo (e) continúa como acompañamiento junto con notas pedales de Sol sostenido, en ocasiones aparece el motivo (b) en el piano apoyando a la melodía. (Ilustración 17).

The image shows a musical score for 'Tema F' from measures 201 to 216. It consists of three systems of staves. The top system (measures 201-206) features a saxophone melody with motives 'd' highlighted in yellow. The middle system (measures 207-212) features a piano accompaniment with motives 'b' highlighted in green. The bottom system (measures 213-216) features a piano accompaniment with motive 'e' highlighted in blue. The piano part includes 'notas pedales de Sol sostenido' (pedal notes of sustained G). The saxophone part is marked 'por aumentación libre' (ad libitum). The score is in 3/4 time and includes dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Ilustración 17. Parte F1 se desarrolla durante los compases 201 al 216.

Parte F2, esta segunda parte tiene similitud a la frase anterior, por lo que se puede considerar como consecuente de la parte F1. La diferencia de esta segunda parte es el motivo (b), que se presenta con el motivo (e), en un desarrollo más extenso: primero lo presenta el piano del compás 225 al 232, luego el saxofón del compás 233 al 246, y se desarrolla por aumentación libre que nos lleva a una tercera sección. Ilustración 18.

The image shows a musical score for Part F2, spanning measures 217 to 245. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a 'pedal de Sol #' (pedal point on G) and a melodic line. The score is annotated with 'variante' (measure 223), 'Plus chaud et en augmentant' (measure 229), and 'motivo b' (measures 229-239). The piano part includes dynamics like 'p dim.' and 'pp'. The melodic line includes a 'e' annotation and a 'f' dynamic marking.

Ilustración 18. Parte F2, se desarrolla del compás 217 al 245.

TERCERA SECCIÓN

La obra concluye en esta última sección que se desarrolla en tres temas y una coda.

En una primera frase se desarrolla un nuevo tema que se divide en tres partes, a este lo denominaremos tema G.

La primera parte cambia de tempo drásticamente a un ritmo muy marcado, generando tensión sobre una nota pedal; en el bajo, aparece el motivo (f), que modula a Do mayor, con lo que provoca aún más tensión hacia la melodía. Un nuevo motivo se agrega paulatinamente con el mismo carácter, a este lo llamaremos motivo (g), que después se complementa con el motivo (b) en el compás 262. Ilustración 19.

3ra Sección primera parte tema G

The image displays a musical score for the first part of the third section, titled 'tema G'. It consists of piano and bass staves. Key annotations include:

- Measure 250:** 'pedal DO' in the bass staff, 'p (marqué)' in the piano staff, and 'motivo f' in the bass staff.
- Measure 254:** 'pedal en DO' in the bass staff, 'Sol' in the bass staff, and 'motivo G' in the piano staff.
- Measure 263:** 'do-sol-re (5tas)' in the bass staff, 'F' in the bass staff, and 'motivo b' in the piano staff.

 Various musical motifs are circled in red and blue. The number '263' is printed at the bottom right of the score.

Ilustración 19. Primera parte se desarrolla durante los compases 246 al 265.

La segunda parte se caracteriza por su forma arabesca⁷, la cual se alterna con el piano y el saxofón de forma continua, y a su vez interactúa con los motivos; el acompañamiento sigue con el recurso de *ostinato* rítmico creando un fondo sonoro melódico junto con notas pedales que aparecen por un instante, de tal manera que interactúan 5 ritmos a la vez. Ilustración 20.

⁷ *Arabesque (arabesco)* es un término cuyo uso original se refería al estilo ornamental del arte y la arquitectura árabes. En música este término se refiere a la elaboración de un grupeto o figuras de escalas, o a la decoración contrapuntística de un tema básico cuya composición es florida y delicada como por ejemplo los Deux arabesques para piano de Claude Debussy.

Ilustración 20. Segunda parte se desarrolla durante los compase 266 al 285.

Esta tercera parte da una sensación de retorno de la primera parte, especialmente por el uso del motivo (g), sin embargo, este se desarrolla con los motivos (a) y (f) dándole su propia característica a esta tercera parte; el saxofón llega a la parte culminante de la obra con un retardo del motivo (g) en los compases 305 y 306; la melodía regresa con movimiento florido llevándonos al siguiente frase Ilustración 21.

Ilustración 21. Tercera parte se desarrolla durante los compases 286 al 310.

Tema D'

En esta parte se presenta una re exposición del tema D, ya que integra de nuevo los motivos d, a, y b, a excepción del piano, que presenta mayor movimiento; su estructura armónica, se desarrolla también en los modos La lidio, Sol lidio, La lidio y se puede dividir, asimismo, en tres semifrases, a esta parte la denominaremos tema D', que corresponde a la tercera parte de la segunda sección, debido a esto, la melodía nos conducirá a un segunda repetición del tema E. Ilustración 22.

Ilustración 22. Tema D' se desarrolla durante los compases 311 al 333.

Esta segunda repetición corresponde al tema E de la segunda sección, esta vez denominada E', a diferencia de la frase anterior, esta re exposición se desarrolla en una sola frase y cambia armónicamente al modo Re mixolidio. En esta última frase, la línea melódica del saxofón se incorpora con la dominante, con el bajo en el compás 345, conduciéndonos sutilmente a la coda. Ilustración 23. Escala de Re mixolidio: Re, Mi, Fa#, Sol, La, Si, Do, RE.

2 Tema E'

335

Re mixolidio

antecedente

repetición variada

f

consecuente

f

mp

349

Ilustración 23. Se desarrolla durante los compases 334 al 353.

CODA (La coda se divide en dos partes).

En la primera parte, se evidencia una interacción entre los motivos (a) y (d), con acordes con séptimas y novenas, creando una densidad hacia una tensión que se hace obvia en una segunda interacción entre los motivos (a) y (e), que de forma apresurada nos conducen a la parte final.

La segunda parte utiliza complementos melódicos que bajan la tensión de manera sutil hacia el motivo (d), el cual, con variaciones repetitivas nos conduce al final de

la obra, concluye primero el saxofón con un *fortissimo* en la dominante y luego de igual manera, el piano, con el motivo (g) hacia la tónica (Ilustración 24).

The image displays a musical score for the Coda of a piece, spanning measures 354 to 386. It is divided into three main sections: 'CODA 1ra. Parte', '2da. Parte', and 'variación'. The score is written for saxophone and piano. The first part (measures 354-386) is marked 'Reverso al Menor' and 'tonos enteros'. The second part (measures 387-396) is marked '2da. Parte' and 'dominante'. The third part (measures 397-406) is marked 'variación'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'cresc.', and 'ff'. Specific notes and chords are highlighted with colored boxes and labeled with letters (a, d, e, g) and numbers (354, 386). The saxophone part is written in treble clef, and the piano part is written in bass clef. The key signature is one sharp (F#).

Ilustración 24. Final de la obra, se desarrolla durante los compases 354 al 386.

En la obra, encontramos características y sutilezas tímbricas del impresionismo musical como: el uso de escalas modales, escalas de tonos enteros, el empleo de notas pedales, armonías paralelas, combinaciones de intervalos, cromatismo y escalas pentatónicas, que presentan una gran variedad de colores sonoros.

También podemos observar, que la estructura de la obra se forma de pequeños motivos que se combinan entre ellos, como declara Robert P. Morgan. (Morgan, 1994, pág. 66).

La estructura de la música de Debussy, a menudo, se parece a un mosaico: aparentemente se trata de unidades separadas y cerradas en sí mismas que se combinan para formar unidades más largas, son entidades individuales que aparecen esparcidas en una corriente continua, sin divisiones. El empuje dinámico hacia puntos de énfasis climático, típico de la música alemana de aquel momento, es remplazado por una especie de equilibrio flotante existente entre las entidades musicales sutilmente interconectadas, que producen movimientos ondulantes caracterizados por gradaciones de color extremadamente refinadas, calmadas e intensas al mismo tiempo.

El análisis de la obra se realizó con la ayuda del maestro David Domínguez Cobo⁸ y se complementó con el realizado por Tomás Gilabert⁹.

Sugerencias y comentarios.

La *Rhapsodie* es una de las obras importantes en el repertorio del saxofón alto y es considerada una de las primeras obras impresionistas compuesta para este instrumento. Sin embargo, ha tenido cambios notorios, en esta versión podemos ver que se le han incorporado ciertos pasajes en la línea melódica del saxofón, extraídos de la versión original, para darle mayor importancia, valor y realce al instrumento solista, esto no impide que deje de ser importante también. Para esto se recomienda conocer y comparar la versión de Jacques Durand y la de Henry Leimon a fin de identificar cada pasaje o cambios.

⁸ El Mtro. David Domínguez es profesor de armonía y análisis musical en la Facultad de Música de la UNAM y en el Conservatorio Nacional de Música de México. ⁹ Musicnetmaterial (2013-septiembre-16) disponible en: <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2013/09/16/analisis-2-c-debussy-rapsodia-para-saxofon-yorquesta/> (ultimo acceso: 2020-03-21).

El trabajo de la versión de Henry Leimon contiene pasajes virtuosos que requieren poner en práctica las técnicas interpretativas que ofrece la línea melódica del saxofón, como son:

- Los armónicos (Sonidos sobre agudos).
- Escalas no tradicionales.
- Pasajes rápidos.

Para el estudio de esta obra es importante tener un dominio de las escalas con todas sus variantes en todo el registro del saxofón, así como el manejo de modos musicales y los armónicos. Actualmente existen diversidad de libros y métodos para la práctica de cada uno de ellos. Asimismo es preferible estudiar cada uno de estos recursos técnicos por separado logrando tener un dominio que abarque todo el registro del instrumento, incluido los armónicos. A continuación, nombrare algunos de ellos.

Los armónicos son notas que sobrepasan el registro normal del saxofón, con la ayuda de posiciones alternas y la manipulación de la embocadura podemos alcanzar notas agudas; para este recurso se recomienda consultar los siguientes métodos. *Top-Tones for the Saxophone* de Sigurd M. Raschèr. Y *Los armónicos en el saxofón* de Pedro Iturralde, que nos pueden ayudar a tener una mejor comprensión y dominio de este recurso.

Cuando hablamos de las escalas no tradicionales, nos referimos a aquellas que no sean la escala mayor y escala menor. Claude Debussy utilizó escalas no tradicionales, entre las que podemos mencionar en este análisis:

Escalas pentatónicas.

Escalas de tonos enteros.

Escalas basadas en los modos griegos.

Escalas cromáticas.

Para el estudio de estas escalas se recomienda utilizar el método de *Gammes et modes pour saxophone* (2 volúmenes) de Jean-Marie Londeix. El cual nos puede servir para tener una mejor ejecución y percepción auditiva de cada escala, resultando familiares al oído al interpretar la obra.

En algunas ocasiones encontramos frases o pasajes rápidos y lentos en la obra, algunos con mayor complejidad de técnica, una herramienta que nos puede ser de utilidad es el estudio lento con metrónomo e ir aumentando gradualmente la velocidad hasta llegar a la deseada, esto puede ayudar a tener una buena ejecución en cada pasaje o frase.

Por último, el estudio y análisis de la obra, con las dinámicas señaladas en la partitura, nos permitirán tener un mejor panorama, logrando la interpretación deseada.

Divertimento.

Roger Boutry (1932-2019)

***En una orquesta de armonía hay tantos colores como en
una Orquesta Sinfónica, siempre que los busquemos
Roger Boutry.***

Contexto histórico.

La Segunda Guerra Mundial (1939-1945) frenó considerablemente la inclusión del saxofón en las nuevas partituras de concierto. Obligando a los artistas a moverse constantemente por el territorio en forma de exilio, llevándolos a buscar un lugar donde poder desarrollar su estilo propio, sin la presión de los diferentes regímenes políticos (Acuña Toloza, 2015, pág. 12). Terminada la Guerra, el saxofón recuperó poco a poco su lugar en las orquestas, en nuevas obras, como *Ebony Concerto* de Igor Stravinski (1944); *Trois tableaux symphoniques* de Henri Dutilleux (1945); *Concerto pour ondes Martenot* de Andre Jolivet. (Chautemps, Kientzy, & Londeix, 1998, pág. 32).

En Europa, dos virtuosos de personalidades complementarias serán los encargados de establecer el "Saxofon Clásico": Marcel Mule (Francia, 1901-2001) y el alemán Sigurd Rascher (1907-2001) Hasta entonces, el saxofón era utilizado por instrumentistas poco conocidos. (Villafruela, 2007, pág. 29).

Después de Elise Hall, Marcel Mule fue el primero en despertar el interés de numerosos compositores debido a su altísimo nivel técnico y sus estudios sobre el vibrato, lo que le había hecho adquirir un gran prestigio. Entre los años 1932 y 1969, a Marcel Mule le fueron dedicadas 64 obras (21 obras para cuartetos de saxofón, 28 obras para saxofón con piano, 11 obras para saxofón y orquesta y 4 obras para saxofón solo) (Villafruela, 2007, pág. 29).

En 1942, fue nombrado profesor en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, por Claude Delvincourt. (Chautemps, Kientzy, & Londeix, 1998, pág. 23). Esto también favoreció la composición de nuevas obras; desde entonces, su labor como solista y pedagogo fue un impulso y un estímulo al desarrollo del instrumento. En su calidad de profesor formó a cientos de saxofonistas y estableció un método riguroso de enseñanza lo que permitió desarrollando la

escuela más importante de saxofón en el mundo: la escuela célebre francesa del saxofón (Segarra Asensio, 1998, págs. 3032).

Por otro lado, Sigurd Raschèr comenzaba a ser conocido por los años 30, (en 1932) entre su más sobresalientes logros estaba el haber logrado adquirir un virtuosismo notable, en particular al emplear con maestría los sonidos sobre agudos del instrumento, alargando así la extensión del saxofón alto a cerca de ¡cuatro octavas! (Chautemps, Kientzy, & Londeix, 1998, pág. 24). En la actualidad, los sobre agudos son habituales tanto en el repertorio del jazz como en el clásico, pero, en la época de Raschèr, no era así (Betancourt Pulido & Gustems Carnicer, 2017, pág. 65). En 1933, Raschèr viaja a Francia para trabajar con Hermann Scherchen, el gran director de orquesta defensor de la música vanguardista. (Chautemps, Kientzy, & Londeix, 1998, pág. 24).

Gracias a su capacidad de persuasión, el atractivo de su interpretación y las nuevas técnicas y recursos que desarrolló, logró despertar el interés de destacados compositores como: Jacques Ibert y Alexander Glazunov y poco después a Lars Erik Larsson y Frank Martin, que impresionados por las nuevas posibilidades que ofrecía el saxofón, le escribieron y dedicaron alrededor de 160 obras decisivas. (Villafruela, 2007, pág. 33).

Raschèr tocó a menudo como solista con las mejores orquestas y bajo las batutas de los más grandes directores. Los acontecimientos políticos de Alemania le obligaron a abandonar Berlín. Se estableció en los Estados Unidos en 1939, donde su influencia fue muy importante. Gracias a él y a Marcel Mule, el repertorio del saxofón se ha enriquecido con centenares de obras, en su mayoría de estilo tradicional, escritas para ellos o para sus alumnos (Chautemps, Kientzy, & Londeix, 1998, pág. 24).

Dentro de la historia del saxofón, no podemos omitir su relación con el jazz, pues ha estado entrañablemente vinculado a este género musical y probablemente sea el instrumento que más se asocie con él. En realidad, ambos se han desarrollado

muy interconectados. El estilo jazzístico estaba especialmente orientado hacia el saxofón, instrumento importante en las agrupaciones para este estilo hacia 1920. (Villafruela, 2007, págs. 25, 27), época que produjo grandes solistas como: Colemann Hawkins, Lester Young, Charlie Parker, Paul Desmond, Stan Getz y otros, cuyo talento contribuyó grandemente al desarrollo del instrumento (Betancourt Pulido & Gustems Carnicer, 2017, pág. 68).

El *jazz* fue descubierto por los compositores europeos después de la Primera Guerra Mundial. Lo que más captó su atención de los compositores fue su riqueza rítmica, las armonías que utilizaban, los patrones armónicos, el modo como los *jazzmen* ejecutaban sus instrumentos imitando las inflexiones de la voz humana, sonidos percutidos, etc. En el repertorio del *jazz* para saxofón podemos encontrar el uso de escalas pentatónicas, simétricas o disminuidas; la utilización de síncopas, acordes alterados, etc. Todo este tipo de escalas junto con otros elementos, normalmente son recursos utilizados por los *jazzmen* no solamente para sus melodías, sino para sus improvisaciones, con la finalidad de buscar un colorido personal y singular (Pérez Ruiz, 2008, pág. 51). Compositores importantes como Darius Milhaud, Arthur Honegger, Paul Hindemith, etc., han escrito para el saxofón y otros instrumentos, que se han influenciado de elementos jazzísticos y de diferentes tendencias del jazz que han ido surgiendo poco a poco.

El país europeo donde mayor trascendencia tuvo el *jazz* fue Francia, donde el saxofón tuvo mayor ámbito de desarrollo (Pérez Ruiz, 2008, pág. 50).

Una de las obras que podemos citar con características o con influencia del *jazz* es el *Divertimento* de Roger Boutry, compuesta en 1964 y dedicada a Marcel Mule, en la cual observamos cómo el compositor hace uso de escalas pentatónicas y de numerosos ritmos sincopados con el fin de dar un carácter jazzístico a la obra. (Pérez Ruiz, 2008, pág. 162).

Biografía del compositor



*Roger Boutry compositor, pianista y director de orquesta francés.*⁹

Roger Boutry nació en París, Francia, el 27 de febrero de 1932, demostró a una edad muy temprana que tenía un talento musical. Sus primeras lecciones fueron con el piano. (Oltra Garcia, 2007, pág. 40).

A los 11 años ingresó al Conservatorio Nacional Superior de Música de París, donde comenzó sus estudios con Nadia Boulanger, Tony Aubin y Jean Doyen, mostrando una habilidad sobre saliente en muchas disciplinas. A la edad de 16 años Boutry ya contaba con ochos primeros premios, incluidos los de piano y dirección de orquesta.

En 1954, recibió uno más por su *Rapsodie* para piano y 16 instrumentos de viento y, en éste mismo año ganó el premio de Roma por su cantata *On ne badine pas avec l'amou*, que le valió una fructífera estancia en la Villa Médicis. Después de este impulso comenzó su carrera internacional como pianista, debido al premio obtenido en el prestigioso concurso Tchaikovski en Moscú en 1958. (Oron, 2011).

⁹ (Martin, 2008)

Roger Boutry ha dividido su carrera profesional entre la composición, la enseñanza y la dirección. En 1962 fue nombrado profesor de armonía en el Conservatorio de París, hecho que marcó el comienzo de sus actividades pedagógicas.

En 1973, se le encomendó la dirección musical de la banda de la Garde Républicaine en París, el conjunto de vientos profesional más distinguido en esa época, creado el 4 de octubre 1802 por Napoleón. Fue presidente de este famoso grupo hasta 1997. (Oron, 2011). Como compositor consumado, pianista sobresaliente, director con un repertorio amplio y variado, en 1989 fue elegido 'personalidad del año' 'por el desarrollo de sus actividades artísticas. (Ortega Blake, 2013, pág. 40).

Roger Boutry se ha definido así mismo como un compositor versátil, en una variedad de géneros. Cuenta con más de 60 obras musicales publicadas. Su música se encuentra influenciada por Claude Debussy y Maurice Ravel, se le conoce como un pianista de primer nivel con un repertorio selecto, también se distingue por su arte de escribir para instrumentos de aliento, sus obras incluyen estudios virtuosos para trompeta, trombón, trompa, arpa y estudios en composición atonal para fagot (Oron, 2011).

Entre sus composiciones para saxofón encontramos obras como: *Azar* para saxofón alto y piano, *Improvisations*, *Etincelles* para cuarteto de saxofones, *Alternances*, *Sketch*, *Edats d'Azur* para cuarteto de saxofones y orquesta y, las más destacadas *Sérénade* y *Divertimento para saxofón alto y orquesta de cuerdas*. Ésta última fue elegida para la ronda final del 4^{to}. Concurso Internacional Adolphe Sax (Dinant-2006).

Realizó numerosas giras como pianista y director de orquesta en Europa, Estados Unidos, Australia, Japón y la antigua URSS. (Oron, 2011). Roger Boutry murió en París el 7 de septiembre de 2019 a la edad de 87 años, fue un músico excepcional y un pedagogo dedicado, con una personalidad discreta. (Kubik, 2019).

Divertimento

El divertimento es una forma musical muy próxima a la *suite*, que fue muy popular durante el siglo XVIII, y que generalmente se instrumentaba para una combinación de instrumentos solistas, los divertimentos solían mostrar un estilo desenfadado y alegre. (Denizeau, 2002, pág. 174).

Viena fue la capital del divertimento, aunque el término también se utilizó ampliamente en Alemania del sur, Bohemia e Italia. Fue cultivado por compositores austriacos como Georg Christoph Wagenseil y Joseph Haydn. El divertimento del siglo XVIII podía tener hasta nueve movimientos, aunque lo más común era que se usaran solamente alrededor de cinco (dos movimientos allegro en forma de sonata, uno lento y dos minuetos), (Latham, 2008, pág. 474). La estructura del divertimento es bastante laxa: no solo por el número de las partes que lo componen, sino que además los movimientos no mantienen una unión entre sí; por otro lado, el divertimento casi siempre está escrito para instrumentos solistas, aunque su ejecución se confíe muchas veces a pequeños conjuntos orquestales. (Denizeau, 2002, pág. 174).

W. Amadeus Mozart y Joseph Haydn escribieron varios divertimentos exclusivamente para instrumentos de aliento. El género propiamente dicho murió a principios del siglo XIX, aunque el término se utilizó de modo ocasional en el siglo XX para obras de un carácter ligero y brillante, la principal característica del divertimento es su libertad frente a todos los modelos formales y sintácticos. (Latham, 2008, pág. 474).

Divertimento (Obra).

Como género musical del siglo XVIII, es inusual que se haya compuesto un *Divertimento* para el saxofón alto, ya que el instrumento se desarrolló hasta mediados del siglo XIX. Sin embargo, Roger Boutry logra combinar esta forma con el instrumento y crea una obra excepcional. Este divertimento fue escrito en 1964

y dedicado a Marcel Mule. Se trata de una obra sobresaliente para Saxofón Alto y Orquesta de cuerdas (posteriormente se realizó la reducción de orquesta a piano) (Pérez Ruiz, 2008).

Se caracteriza por mostrar melodías de estructuración sencilla, pero de gran expresividad. Su lenguaje musical es claramente de influencia impresionista, basado en el empleo de modos, escalas sintéticas y complementos sonoros.

El *Divertimento* de Boutry es una de las obras más solicitadas en el repertorio obligado de concursos para saxofón; está escrita a modo de concierto clásico en tres movimientos, que inicia de una manera muy rítmica y sincopada que da paso a un segundo movimiento muy melancólico expresivo que termina con una cadencia donde se une al tercer movimiento cuyo final es muy brillante y rápido.

Análisis Musical de la obra

El análisis se hará de la partitura de reducción a piano y saxofón alto, La obra se divide en tres movimientos.

I Allegro ma non troppo

II Andante

III Presto.

Armonía de la obra.

Es una pieza que está alejada del proceso tonal tradicional; es decir no tiene una tonalidad fija en ninguno de sus movimientos. Además la armonía se mueve constantemente sobre escalas compuestas no tradicionales que nos proporcionan distintas sonoridades que se forman a partir de la utilización de diferentes escalas como la de 5 tonos, la de tonos enteros, cromáticas y la octatónica. Ello, con acordes extensos de quintas, cuartas, séptimas y novenas brinda un libre y complejo material sonoro de la obra.

El primer movimiento es un *Allegro*. El saxofón lleva todo el tiempo la melodía principal, excepto en los compases 44 y 45, que sirven como puente hacia el tema B.

Este movimiento tiene una forma ternaria A-B-A'.

Allegro ma non troppo

ESTRUCTURA DE LA OBRA

PRIMER MOVIMIENTO								
Intro.	Tema A			Tema B			Tema A'	
	1ª frase	2ª frase	Puente	1ª frase	Puente (<i>quasi Cadenza</i>)	2ª frase	1ª frase	Coda
Compás 1 al 3	4 - 26	27-44	45-45	46-65	66 - 67	68-78	79-111	112-124

Introducción:

El movimiento abre con un grandioso salto de octavas, a modo de llamado al asistente para captar su atención. Ilustración 1.



Ilustración 1. Introducción, compases del 1 al 3.

Tema A.

El tema A destaca por su carácter juguetón, alegre, dinámico, que se desarrollará durante la obra, el tema se divide en dos frases; la primera frase del compás 4 al 26 y la segunda frase del 27 al 44, el cual, con variaciones rítmico-melódicas repetitivas y pequeños desarrollos, acompaña al motivo principal en el transcurso de la obra.

El desarrollo y la construcción armónica del acompañamiento de la primera y segunda frases están constituidos por acordes basados en amplios arpeggios, generalmente de cinco notas en intervalos de terceras o cuartas, lo que provoca sonoridades complejas, algo confusas pero llenas de matices. Los acordes se desarrollan en un *ostinato* rítmico sincopado. Ilustración 3.

1ra Parte A repetición del tema 10

p un poco sostenuto

ritmico sincopado

Ilustración 3. Tema A se desarrolla en dos partes durante los compases 4 al 44.

Puente.

El puente está basado en un enlace de cuatro notas, que se repiten constantemente sobre ritmos que a su vez, cambian de forma regular.

44 puente 45 3 Tema B

p

dim.

Ilustración 4. Puente compas 44 y 45.

Tema B.

El tema B se desarrolla a lo largo de los compases 46 al 78. Es muy contrastante respecto al tema A, ya que se trata de un tema de construcción claramente melódica de carácter lírico, *cantabile*, muy expresivo y de notable influencia impresionista.

En esta primera parte, rítmicamente predominan los valores largos, además se destaca la utilización de cuatrillo de negras y lo arabesco de notas rápidas en forma ascendente y descendente. También se emplea el salto de cuartas.

Rítmicamente el tema se apoya en valores largos y en la figura de cuatrillos de negras. Melódicamente, se centra en el juego de una nota que actúa como centro de atracción y reposo, el Re, que ostenta los valores más largos de la frase, la cual se mantiene en una tesitura aguda y en una dinámica más fuerte, lo que otorga mayor expresividad al fragmento. Ilustración 5.

The image shows a musical score for 'Tema B' spanning measures 46 to 58. The score is presented on two staves. The first staff begins at measure 46, marked with a circled '3' and a red bracket labeled 'espressivo'. It contains a melodic line with a long note on 'Re' (D) and a green circled section labeled 'arabesco'. The second staff continues the melody with a blue circled section labeled 'P. atracción' and a 'mf' dynamic marking. The number '58' is at the bottom right of the staff.

Ilustración 5. Tema B, 1ª parte se desarrolla durante los compases 46 al 65.

Puente o Quasi cadenza.

Se desarrolla del compás 66 al 68 con la indicación *senza tempo*. El acompañamiento se detiene y desaparece simplificado en un trémolo. La *candenza* del saxofón está basada rítmicamente en continuos tresillos de corcheas; melódicamente se centra en intervalos de 4^{tas}. Justas. Ilustración 6.



Ilustración 6. El puente se desarrolla del compás 66 al 68.

Segunda Parte.

Anacrusa del compás 68: nuevamente aparece el tema, también variado, aunque con un aspecto más similar al original.

Esta segunda parte se desarrolla del compás 68 al 78 y se relaciona con la primera parte del tema B; de hecho, se trata de su re-exposición algo variada. Melódicamente, también se centra en el juego de una nota que actúa como centro de atracción y reposo, que ahora es el Re#, ostentando los valores más largos de la frase. Ilustración 7.



Ilustración 7. 2ª parte se desarrolla durante los compases anacrusa del 68 al 78.

Tema A'.

A modo de re exposición se vuelve a utilizar el motivo principal del tema A para desarrollar esta última sección del compás 79 al 112.

Empieza imitando de manera libre el motivo A (compás 79); adiciones, supresiones, alteraciones y desplazamientos rítmicos se aplican para conseguir

combinaciones distintas del tema y será posteriormente, en el compás 97 cuando el tema A se presente más fiel al del inicio de la obra. El acompañamiento se presenta igual sobre el mismo ritmo sincopado. Ilustración 8.

Ilustración 8. 3ª semifrase se desarrolla durante los compases 79 al 111.

Coda Final.

Esta se presenta a partir del compás 112 y termina en el compás 124; la temática que utiliza la coda se construye con elementos rítmicos melódicos del tema A, y del tema B. La distancia entre cada repetición va aumentando conforme avanza la melodía y al mismo tiempo se va desvaneciendo. Ilustración 9.

Ilustración 9. Coda Final.

II Andante.

El segundo movimiento de la obra está estructurado en forma de *Lied* binario, la cual muestra elementos temáticos en común entre el primer tema (A) y tema (A').

La armonía se desarrolla sobre amplios acordes con séptimas y novenas que cambian constantemente.

Estructura (*Il Andante*)

Segundo Movimiento			
Tema A		Tema A'	
1ª Parte	2ª Parte		3ª Parte
3 semifrases	1 semifrases	2 semifrases	2 semifrases
Copases 1 al 18	19 al 27	28 al 34	35 al 42

1ª. Parte.

Esta primera parte se desarrolla en tres semifrases, durante los compases 1 al 18. La primera semifrase es la construcción melódica del tema A, es de carácter *cantabile, dolce espressivo*, como indica la partitura. Rítmicamente, predomina en la construcción del tema, la figura de tresillos de corcheas. Melódicamente el intervalo de 3ª le da una mayor presencia.

En el segundo compás de la obra se desempeña con un ritmo más contemplativo, más reposado, sirviendo de contraste entre los movimientos rápidos de apertura y cierre. El acompañamiento nos ofrece armonías algo jazzísticas, las cuales le agregan a la línea melódica matices y sonoridades que son atractivas para el oído.

La segunda y tercera semifrase nos conduce con progresiones armónicas, hacia el clímax de este segundo movimiento. Ilustración .1

Andante (♩ = 65) 1a semifrase Tema A

11 2a semifrase

P. armonica P. armonica 12

Sol m. 7# La M. 7

Ilustración 1. Primer frase se desarrolla durante los compases 1 al 18.

2ª. Parte.

La segunda parte re expone el mismo esquema melódico, ahora sobre centros tonales distintos, con alguna mutación interválica y rítmica que no modifican demasiado el tema. Conforme avanza la línea melódica se percibe una progresiva acumulación de tensión que culminará en el compás 25 con un clímax justo en el cambio de compas a 5/4, que establece un punto de inflexión, entre los temas A y A' (ilustración 2). Ésta, a su vez, irá relajando la tensión del discurso cada vez más hacia el final.

Punto culminante

23 27

cédex a Tempo 19

/ Compás 25

Ilustración 2. Segunda frase, segunda semifrase punto culminante.

2ª. Semifrase del tema A', (anacrusa del compás 27). Básicamente en esta semifrase no se presenta ningún elemento temático nuevo. La tesitura del saxofón ahora se dirige hacia su tesitura grave. La dinámica va *diminuendo* hacia el *pianissimo*, el acompañamiento se reduce, con la desaparición de la línea del saxofón.

A modo de Coda (compás 35), solo será el piano el que interprete la tercera parte.

Estas dos últimas semifrases son una imitación dilatada del tema A, la cual es llevada ascendentemente a un si bemol del registro 7 y con un *diminuendo*, nos conduce hacia un final suave, libre de toda tensión (Ilustración 3).

(15) imitación del tema A

1ra semifrase

2da semifrase

35 42

Ilustración 3. Tercera frase se desarrolla durante los compases 35 al 42.

Cadencia. (3 frases)

La primera frase llega hasta el calderón; en ella se realizan imitaciones de motivos del segundo movimiento, que se mueven libremente con notas de paso y apoyaturas. La sección termina con un arabesco en *acellerando* libre que desciende hacia al calderón de reposo. (Ilustración 4).

CADENCE

motivos del tema A

pp

arabesco descendente libre

Ilustración 4. Primera frase de la cadencia.

La segunda frase de la cadencia continúa imitando el tema mediante una variación más ligera que permite reconocerlo. Todo esto se desarrolla en arpeggios, que culminan en una escala cromática ascendente para iniciar la tercera frase.

(Ilustración 5).

The musical score for the second phrase consists of three staves. The first staff begins with a *mf* dynamic and an *accel.* marking, followed by a *rit.* section. The second staff starts with *pp*, then *mf* and *cresc.*, leading to a *f* dynamic and an *arabesco* instruction. The third staff features a *dim.* marking, a *rit.* section, and a *culminate* instruction, ending with a red vertical line labeled *tercera sección*.

Ilustración 5. Segunda frase.

La tercera frase se limita rítmicamente sobre arpeggios descendentes y ascendentes, en un *ostinato* de intervallos de 5^{tas}. Disminuidas, este ritmo aumentara de velocidad gradualmente hasta llegar a un *accelerando súbito*, enlazando súbitamente al inicio del tercer movimiento. Ilustración 6.

The musical score for the third phrase is divided into two staves. The first staff is labeled *imitación rítmica* and contains a *rit.* marking. The second staff begins with *accel.* and *cresc.* markings, followed by the instruction *final de la cadencia* and *acelerando subito*.

Ilustración 6. Tercera frase, final de la cadencia.

III Presto.

El tercer y último movimiento del *Divertimento* vuelve a ser de *Tempo rápido*, y con estructura del *Rondo*.

Esta forma se divide en 3 temas, en los que muestran elementos temáticos en común A – B – A' – C – A''.

El movimiento no tiene una tonalidad fija, ya que se mueve constantemente sobre escalas compuesta de 5 tonos, de tonos enteros y escalas cromáticas.

ESTRUCTURA DE LA OBRA

Tercer Movimiento						
Tema A	Tema B		Tema A'	Tema C	Tema A''	
	1ª. frase	2ª. frase			1ª frase	2ª frase
Compases						
1 al 22	23 al 45	46 al 61	62 al 76	77 al 98	99 al 106	107 al 114

Tema A. (Estribillo)

Se trata de un tema de construcción rítmica, de carácter vivo, *leggero* donde el pulso está bien marcado. Melódicamente va a predominar durante el desarrollo del tema la siguiente frase, la cual presenta todos los diseños rítmicos característicos del tema. También destaca el empleo de saltos de 7^{ma}.

El saxofón empieza su intervención con el tema A, anacrusa del compás 6, junto con el acompañamiento, el cual destacará por el uso de acordes de 5^{tas}. Justas que irán acompañando al primer tema con un *ostinato* rítmico de corcheas. (Ilustración 1).

A esta frase le seguirán dos semifrases más, muy similares, en las que se expone de nuevo el tema con algunas variaciones en sus notas y con el mismo acompañamiento hasta el compás 22.

Ilustración 1. Inicia el tema A y se desarrolla durante los compase 1 al 22.

Tema B (1ª frase)

A continuación, se presenta el tema B con valores un poco más largos, con aspecto alegre y algo burlón.

Rítmica y melódicamente predomina la siguiente frase, (ilustración 2). En ella destaca el empleo de saltos de 10^{ma}. en ocasiones el piano coincide con el saxofón llevando la misma melodía en movimiento contrario, el acompañamiento continúa de la misma manera: en intervalos de 5^{tas}. sobre el mismo *ostinato* rítmico.

Ilustración 2. Tema B, primera frase se desarrolla durante los compases 23 al 45.

Tema B (2ª frase)

La segunda frase del tema B, nos lleva en una clara dirección hacia un crescendo final, durante los compases 46 al 61, mediante saltos de 10^{ma}. Y en un juego de

alternancia de compases de 3/8 y 2/4 la línea melódica nos conduce al clímax y hacia al regreso del estribillo. Ilustración 3.

Ilustración 3. Segunda frase se desarrolla durante los compases 46 al 61.

Tema A' (Estribillo).

Se divide en tres semifrases, durante los compases 62 al 76. En la primera, el tema vuelve bastante fiel al primero, el saxofón continúa con la línea melódica, aunque con algunos cambios en el acompañamiento (compás 65).

En la segunda semifrase el tema se repite rítmicamente, solo que esta vez a una 5^{ta}. Descendente.

En una tercera semifrase final, de nuevo reaparece el tema en la tesitura inicial, que ahora se complementa por una escala de Mi menor melódica en tresillos, que nos lleva de manera precipitada hacia el siguiente tema (compas 75-76). Ilustración 3.

Ilustración 3. Tercera semifrase del tema A', se desarrolla durante los compase 73 al 76.

Tema C (compases 77 al 98).

En el tema C, encontramos que el elemento temático utilizado rítmicamente es igual al del tema B del primer movimiento de la obra. Esto establece un vínculo

entre el primer y último movimiento. En cuanto al desarrollo del tema, éste se presenta con algunas variantes junto con movimientos más rápidos y se divide en dos frases, en las que se irá abreviando el motivo y omitiendo detalles paulatinamente; en la segunda frase aparece el clímax del tema, éste se torna más intenso debido a los movimientos rápidos ascendentes y descendentes que se presentan, dirigiéndose hacia la siguiente frase, donde resolverá el clímax. (Ilustración 4.)

Ilustración 4. Se presentan elementos del tema C del primer movimiento.

Tema A'' (compases 99 al 114).

En esta última re exposición, el clímax de la frase anterior resuelve de manera precipitada hacia el tema A'' que se divide en dos semifrases.

En la primera semifrase el estribillo o tema aparece con una serie de cambios que no había tenido antes, esto se presenta en los insistentes saltos de corcheas,

convertidos ahora en intervalos de 8ª. La armonía que acompaña paulatinamente se va ampliando sobre acordes de 9ª y 11ª que generan tensión sobre la melodía. (Ilustración 5).

(24) Tema A''



Ilustración 5. Tema A'' 1ª semifrase se desarrolla durante los compases 99 al 106.

En una segunda y última semifrase el tema es expuesto de nuevo. Primero en el acompañamiento del piano, al que posteriormente se le une el saxofón, para terminar juntos el tema en un *fortissimo* y sobre un clarísimo Do final, cerrando de esta manera el movimiento y la obra. (Ilustración 6).



Ilustración 6. Final de la obra, compases 107 al 114.

El análisis que aquí se desarrolla en detalle por el autor de este trabajo, tomo fuente de referencia el realizado por el musicólogo Dr. Héctor Oltra García (2007)¹⁰

¹⁰ (Oltra García, 2007)

Sugerencias y Comentarios.

En esta obra, durante el desarrollo de cada movimiento, podemos observar que el compositor hace uso de acordes extendidos, escalas no tradicionales y numerosos ritmos sincopados con el fin de darle un carácter algo jazzístico.

El *Divertimento* se divide en tres movimientos.

El primero es de carácter rítmico, sincopado y a la vez expresivo e incluye una *cadenza* del saxofón *solo*, aludiendo a la música del *jazz*.

Para abordar y estudiar este primer movimiento se sugiere primero subdividirlo rítmicamente para poder asegurar notas, ritmos sincopados y pasajes rápidos. Asimismo se recomienda estudiarla lentamente con metrónomo, a una velocidad cómoda, y poco a poco ir incrementado la velocidad sin perder el carácter y la intención de ligereza.

Los pasajes rápidos que requieren de mayor destreza; recomiendo estudiarlos compas por compas, repetir cada uno varias veces, hasta tocarlos con seguridad y de preferencia de memoria. Posteriormente ir agregando compases con la misma dinámica e ir uniendo la frase o pasaje completo; al final, lo mismo, con toda la frase o pasaje hasta conseguir la fluidez necesaria. Esto nos resultara favorable con la finalidad de lograr llevar un ritmo lo más estable y preciso.

El segundo movimiento es lento, de carácter melancólico, sin embargo, hay que cuidar mucho la calidad del sonido, la afinación y la conducción entre frase y frase. Una herramienta que nos puede ayudar a darles más expresividad a las frases es el uso del vibrato en algunas notas largas; este consiste en la ondulación ligera del sonido sobre la nota a destacar, sin perder la afinación de la misma, cada intérprete puede decidir qué notas resaltar con este recurso expresivo, por lo tanto lo dejo a consideración de cada ejecutante;

Otro recurso que incluso sugiere el compositor es el manejo del tempo, con el cual se puede jugar un poco llevándolo hacia adelante o atrás. Para conseguir esto, se recomienda primero mantener un pulso preciso; una vez que se tenga un pulso estable de la obra podemos ceder al manejo del tempo.

Al final de este movimiento se encuentra una cadencia (*Cadence*) más extensa, ésta se puede interpretar de manera un poco libre, también nos permite jugar con la velocidad del ritmo. El compositor señala algunas dinámicas como: *crescendo*, *diminuedo*, *ritardando*, *accelerando*, lo que puede ayudarnos a tener una buena interpretación. Otros intérpretes lo hacen muy a su estilo.

Considero conveniente escuchar diferentes versiones para tener un amplio panorama de interpretaciones, y así tener elementos para determinar una mejor interpretación de la cadencia.

El tercer movimiento destaca especialmente por su final brillante y rápido, quizás sea el más complicado de ejecutar, por los cambios de compás de 2/4, 3/4 y 3/8, que le agregan mayor dificultad; por ello se recomienda estudiarlo a una velocidad lenta, para entender muy bien cada ritmo, cada cambio de compás y cada frase o idea musical, especialmente desde el compás 36 hasta el final; de nuevo se aconseja subdividir cada tiempo, estudiar compás por compás para lograr tocar con mayor fluidez, con el fin de comprender cada frase y poder tocar el movimiento de principio a fin.

Otro aspecto que se debe cuidar en toda la obra, son los saltos de 5^{tas}, 6^{tas}, 8^{vas}, etc., para tener un mejor dominio de ellos recomiendo estudiar el método de escalas de *Jean-Marie Londeix (Les gammes conjointes et en intervalles)*.

También se debe cuidar la articulación, especialmente en el primer y tercer movimientos con la ayuda del método de *Jean-Marie Londeix (Le détaché, Staccato)* podemos lograr una articulación más fluida y al mismo tiempo una digitación precisa.

En lo personal, con la ayuda de estos métodos, me fue un poco más cómodo estudiar y resolver pasajes difíciles de la obra. Muchas veces estudiamos las obras sin antes estudiar técnica o métodos, pero verdaderamente éstos nos pueden ayudar a abordar las obras de una manera más factible.

Partition Musicale.

Boutry, Roger

Divertimento, pour saxophone alto et piano

Editions: Alphonse Leduc. 1964.

Inprimé en France.

Comentarios finales.

Desde mi perspectiva, la investigación realizada en este trabajo amplió mi panorama para complementar la recreación de cada obra con tales características, el largo proceso de análisis y síntesis, que me ha permitido recabar información precisa de los hechos relevantes de la historia y cada una de las obras expuestas en este trabajo.

El acercamiento histórico de cada obra fue valioso, esto me permitió conocer a fondo los antecedentes históricos y orígenes del compositor e intérprete. En la primera y segunda obras podemos notar los inicios de la creación de un repertorio propio para el saxofón, el cual era desconocido para muchos compositores debido a su reciente invención y lenta aceptación. La relación entre intérprete y compositor fue sustancial para lograr su inclusión en el gusto del público y el interés por incluirlo en las diferentes dotaciones de ensambles. Esto lo podemos notar en la *Rhapsodie* de *Debussy*.

A partir de ese momento inicia un avance notable para el saxofón, su sonoridad y la exploración de nuevas técnicas hacen que intérpretes y compositores volteen a ver cada vez más el instrumento para la creación de nuevas obras.

La exploración de sonoridades innovadoras, el uso de otras digitaciones, el uso de las técnicas extendidas en el instrumento han sido parte fundamental de su desarrollo y difusión del instrumento, que se ha incrementado paulatinamente; en la actualidad se sigue explorando con nuevas sonoridades, la estrecha relación entre compositor e intérprete sigue siendo parte fundamental.

Realizar este trabajo de investigación me ha permitido comprender más acerca de del instrumento a través de un recorrido por la historia. Asimismo, me ayudó a

reafirmar y asimilar conocimientos que en principio me eran imprecisos de sus diferentes técnicas, estilos, historia y estructura de cada una de las obras.

Con lo plasmado en este trabajo, pretendo ofrecer elementos para que el intérprete encuentre una mejor comprensión de cada obra seleccionada. Además, está la intención de aportar información que pueda ser útil a futuras generaciones.

Espero que también sirva como punto de apoyo para motivar el interés de nuevas investigaciones referentes al saxofón pues hoy en día aún quedan muchas obras por investigar. Considero que la información aquí contenida podría ser de gran relevancia y generar gran interés en el mundo del saxofonista.

Bibliografía.

- Alegre Martínez, M. A. (2008). *La Música Francesa Entre Los Siglos XIX Y XX El Impresionismo. Especial Referencia al Repertorio Pianístico*. Tesina, Universidad Internacional de Andalucía, Andalucía. Recuperado el 03 de Abril de 2020
- Ariza Rodríguez, J. A. (2015). *Niveles de Afinidad entre la Música, la Pintura y la Literatura. Un análisis comparativo del siglo XX*. MÁLAGA: Publicaciones y Divulgación científica. Universidad de Málaga. Recuperado el 11 de Agosto de 2019
- Bau, R. (julio de 2016). Vincent D'indy (1851-1931). *Revista Wagneriana en Castellá* (011). Recuperado el 15 de febrero de 2019, de www.associaciowagneriana.com/publicaciones.php?parent=8&cat=9&act=177&ano=2016
- Bau, R. (julio de 2016). Vincent D'indy (1851-1931). *Revista Wagneriana en Castellá* (011), Recuperado el 15 de febrero de 2019, de www.associaciowagneriana.com/publicaciones.php?parent=8&cat=9&act=177&ano=2016
- Bautista Coronado, G. A. (2016). *Notas al Programa*. México, CDMX. Recuperado el 11 de Agosto de 2019
- Betancourt Pulido, H., & Gustems Carnicer, J. (Mayo de 2017). Los métodos de saxofón: una evolución desde la música clásica al jazz. *Educación y Pedagogía*. Recuperado el 30 de Noviembre de 2019
- Borgex, L. (11 de febrero de 1913). *Archivo: Vincent D'Indy-1913.jpg*. Recuperado el 01 de Abril de 2020, de <https://archive.org/stream/vincentdindysavi00borg#page/30/mode/2up>
- Borrero Morales, F. D. (2008). *El Impresionismo Musical*. España. Recuperado el 06 de Septiembre de 2019
- Canon Mínguez, V. D. (2017). El repertorio idiomático de saxofón en las programaciones de los Conservatorios de Castilla y Leo. Recuperado el 22 de Septiembre de 2019, de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/25406>
- Chautemps, J. L., Kientzy, D., & Londeix, J. M. (1998). *El Saxofón*. SpanPress. Recuperado el 18 de febrero de 2019
- Cía, L. (24 de junio de 2011). *Impresionismo y Neoimpresionismo*. Recuperado el 15 de agosto de 2019, de Nuestro diario de arte:

<http://nuestrodiariodearte.blogspot.mx/2010/06/delimpresionismo-el-neo-impresionismo.html>

De Vega, M., & Almudena, V. (12 de Junio de 2009). <https://es.slideshare.net/Monicadva/presentacin-el-impresionismo-y-el-modernismo>.

Recuperado el 20 de Agosto de 2019

Denizeau, G. (2002). *Los Géneros Musicales*. (E. Jiménez Juliá, Trad.) España, Barcelona: Ediciones Robinbook, s. L., Barcelona. Recuperado el 28 de Noviembre de 2019

ecured.cu/Roger_Boutry. (10 de septiembre de 2019). Recuperado el 07 de septiembre de 2020, de <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Boutry-Roger.htm>

Gaillard, V. (08 de agosto de 2018). *THE NEW BARCELONA POST*. Recuperado el 02 de Abril de 2020, de <https://www.thenewbarcelonapost.com/es/debussy-o-monsieur-croche-un-dialogomusical/>

Gombrich, E. H., Torroella, R. S., & Setó, J. (1997). *Historia del Arte*. New York.

Gonzalvo Mourelo, R. (2012 de febrero de 2012). <http://verdadyverdades.blogspot.com/2012/02/impresion-sol-naciente-claudemonet.html>. Recuperado el 11 de agosto de 2019

Gourdet, G. (1974). *Debussy* (Espasa-Calpe, S. A. Madrid. ed.). (F. Ximénez de Sandoval, Trad.) España, Madrid: Librairie Hachette, París, 1970. Recuperado el 04 de Septiembre de 2019

Heredia Vázquez, R. (diciembre de 2005). *Correo del maestro*. Recuperado el 25 de abril de 2019, de <https://www.correodelmaestro.com/pruebas/anteriores/2005/diciembre/artistas115.htm>

<http://admin-elblogdemarcel.blogspot.com/2010/05/elise-hall.html>. (21 de mayo de 2010). Recuperado el 28 de Octubre de 2019

Kubik, S. (07 de septiembre de 2019). <https://www.francemusique.fr/actualite-Musicale/disparition-de-roger-boutry-compositeur-et-ancien-chef-des-formationen-de-lagarde-republicaine-76096>, Francés. Recuperado el 26 de Noviembre de 2019

Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo Cultural Económica. Recuperado el 01 de Septiembre de 2019

LLacer Pla, F. (2010). *Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. (MK 16294 ed.). España, VALENCIA: Real Musical. Recuperado el 30 de MAYO de 2019

- López Sanz, s. (2016). *La familia del saxofón en el repertorio sinfónico del siglo XIX* (Vol. 1). AV notas revista de investigación musical.
- Maaiké, G. (diciembre de 1983). <http://wiericke.com/publ/elisehall.html#elisehall>. Recuperado el 04 de septiembre de 2019
- McBride, W. (s.f.). *Adolphesax.com*. Recuperado el 04 de abril de 2019, de <https://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/historia/historia-delsaxofon/793-los-primeros-saxofones-patentados-entre-1838-y-1850-una-comparativa>
- Mestanza Revoredo, M. S. (diciembre de 2017). *Paralelismo conceptual entre el Impresionismo pictórico y la composición musical de Claude Debussy: el caso de Preludio a la siesta de un Fauno* (Vol. 1). Perú, Lima. Recuperado el 04 de Septiembre de 2019
- Morgan, R. P. (1994). *La Música del siglo XX*. (E. Casares, Ed., & P. Sojo, Trad.) España, Madrid: Alkal, S, A., 1994, 1999. Recuperado el 04 de Abril de 2020, de <https://www.elargonauta.com/libros/la-musica-del-siglo-xx/978-84-460-0368-7/>
- Nichols, R. (2001). *Vida de Debussy* (Primera Edición ed.). (V. Junyent, Trad.) Cambridge: The Press Syndicate of the University of Cambridge. Recuperado el 03 de Septiembre de 2019
- Oltra García, H. (junio de 2007). Roger Boutry Divertimento para Saxofón y Orquesta o Piano. (M. Fernández Gallegos, Ed.) *Viento* (6). Recuperado el 26 de Noviembre de 2019
- Orón, A. (febrero de 2011). *Congrès Mondial du Saxophone; All Music Guide* (Autor: Lynn Vought. Recuperado el 26 de Noviembre de 2019, de <https://www.bach-cantatas.com/Bio/BoutryRoger.htm>.
- Ortega Blake, A. (2013). *El Gran Libro de las Frases Célebres*. MEXICO: Peguin Random Hause. Recuperado el 09 de Septiembre de 2019
- Pérez Ruiz, A. (2008). *Influencia del Jazz dentro del Repertorio Clásico del Saxofón más Representativo del siglo XX*. España, Valencia. Recuperado el 27 de Noviembre de 2019
- Pérez, J. (Ed.). (21 de febrero de 2010). *Romanticismo y Tradición*. Recuperado el 29 de marzo de 2019, de <http://romanticismoytradicion.blogspot.com/2010/02/vincent-dindy-uncompositor-olvidado.html>
- Preckler, A. M. (2003). *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX* (Vol. II). COMPLUTENSE.
- R. Noyes, J. (18 de febrero de 2006).

- <https://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/1252-larapsodia-para-orquesta-y-saxofon-de-claude-debussy>. Recuperado el 20 de septiembre de 2019, de Adolphesax.com: www.jamesnoyes.com
- R. Noyes, J. (26 de noviembre de 2008). Debussy Rapsodie pour orchestre et saxophone Revisited. *The Musical Quarterly*, 90(3-4), 416-445. Recuperado el 04 de Noviembre de 2019, de <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdn020>
- R. Noyes, J., & Morante Escarbajal, M. (Marzo de 2011). <https://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/896-elise-hallel-saxofon-su-medio-de-expresion-musical>. Recuperado el 08 de Noviembre de 2019
- Ramírez Caudillo, D. E. (2015). *Notas al Programa*. México. Recuperado el 04 de Septiembre de 2019
- Roberts, P. (2001). Debussy: ¿Impresionista o Simbolista? *Quodlibet* (19), 25. Recuperado el 03 de Abril de 2020
- Rodríguez Laiz, M. A. (20 de mayo de 2012). Temas para la Educación. *Revista digital para profesoras de la enseñanza*. Recuperado el 7 de Septiembre de 2019
- Roldán Samiñán, R. (1998). *Historia de las formas Musicales* (Ediciones Si bemol S.L. ed., Vol. Primera Edición). Madrid, Villaviciosa de Odón. Recuperado el 13 de Agosto de 2019
- Sánchez Suárez, S. A. (2013). *El Impresionismo Musical y su Relación con los Aspectos del Lenguaje Armónico y Melódico en la Obra de Guillermo Uribe Holguín*. Medellín. Recuperado el 09 de 06 de 2019
- Segarra Asensio, M. (abril-mayo de 1998). *Galeón*. Recuperado el 10 de febrero de 2019, de <http://www.galeon.com/saxofon/articulos.htm>
- Verlag, G. H. (2010). Rhapsodie für Altsaxophon und Orchester Klavierauszug. En G. H. Verlag, & E. Günter Heinemann (Ed.), *Debussy* (HN 9989 ed., págs. 36 (VIII + 20 + 4 + 4), tamaño 23.5 x 31.0 cm). Germany: Urtext Edition, Piano reduction, paperbound. Recuperado el 28 de agosto de 2019
- Villafruela, M. (2007). *El Saxofón en la Música Docta de América Latina*. Chile, Santiago.
- Vivares, J. C. (2015). *Aproximación al Impresionismo musical*. Apuntes de cátedra, Instituto Superior de Música "José Hernández". Buenos Aires. Recuperado el 03 de Abril de 2020, de <https://studylib.es/doc/8714377/menos-es-m%C3%A1s---instituto-superior-dem%C3%BAsica-jos%C3%A9-hernande...>