



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA  
OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN SAXOFÓN

PRESENTA  
EDGAR DAEL ALONSO MARTINEZ

ASESOR: GUSTAVO MARTÍN MARQUEZ



ENM  
UNAM

MEXICO, D.F. 2004



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.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

*Que necesidad de las palabras. Nada de esto es un sax.*

Joe "Stormy" García

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Edgar Dael Alonso  
Martínez

FECHA: 12 - Enero - 2004

FIRMA: P.A. 

## DEDICATORIA

A mi padre, por su apoyo incondicional.

A mi madre, por impulsarme a demostrar de lo que puedo ser capaz.

A mis maestros, por ser mis amigos.

A mis amigos, por ser mis maestros.

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
A MANERA DE PRELUDIO.....	8
<b>PIERRE - MAX DUBOIS, <i>LA LIEBRE Y LA TORTUGA,</i></b>	
<b>IMPROMPTU PARA SAXOFÓN ALTO Y PIANO.....</b>	<b>11</b>
Pierre Max Dubois, datos biográficos.....	12
Relación autor - intérprete.....	13
Biografía de Jean Marie Londeix.....	14
Referencias extramusicales.....	15
<b>ANÁLISIS DE LA OBRA.....</b>	<b>17</b>
FORMA.....	17
MELODÍA .....	18
ARMONÍA.....	20
<b>UNA PROPUESTA DE INTERRELACIÓN</b>	
<b>ENTRE LA MÚSICA Y EL PROGRAMA.....</b>	<b>22</b>
<b>PAUL CRESTON, <i>SONATA PARA SAXOFÓN ALTO EN MI BEMOL</i></b>	
<b><i>Y PIANO</i> OPUS 19.....</b>	<b>23</b>
Paul Creston, datos biográficos.....	24
Cecil Leeson, datos biográficos.....	26
Referencias.....	27
<b>ANÁLISIS DE LA OBRA.....</b>	<b>28</b>
ESTILO.....	28
FORMA.....	29
RITMO.....	30
MELODÍA.....	32
ARMONÍA.....	34
<b>ACERCAMIENTO PERSONAL.....</b>	<b>35</b>

**ALEXANDRE GLAZUNOV, *CONCIERTO PARA SAXOFÓN***

<b><i>Y ORQUESTA DE CUERDAS OPUS 109</i></b> .....	36
Biografía de Alexandre Glazunov.....	39
Datos biográficos de Sigurd Manfred Rascher .....	41
<b>ANÁLISIS DE LA OBRA</b> .....	43
FORMA.....	43
MELODÍA.....	45

**PIERRE - MAX DUBOIS, *SUITE FRANÇAISE*,**

<b>PARA SAXOFÓN SOLO</b> .....	48
Datos Biográficos de Georges Gourdet .....	48
Referencias.....	49
<b>ANÁLISIS DE LA OBRA</b> .....	51
FORMA.....	51
ANÁLISIS DE LOS MOVIMIENTOS.....	51
<b>¿UNA OBRA PARA UN SOLO SAXOFÓN</b>	
<b>Ó PARA TODOS LOS SAXOFONES?</b> .....	54

<b>ASTOR PIAZZOLLA, <i>HISTORIA DEL TANGO</i>, SUITE PARA SAXOFÓN SOPRANO Y PIANO.....</b>	57
Biografía de Piazzolla.....	59
Relación del autor e interprete.....	61
Nobuya Sugawa.....	61
Referencias. ....	62
<b>SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN.....</b>	63
<b>ANÁLISIS DE LA OBRA.....</b>	64
ESTILO.....	64
<i>Bordel 1900.....</i>	65
<i>Café 1930.....</i>	67
<i>Night Club 1960.....</i>	70
<i>Concert d'aujourd'hui .....</i>	74
<b>A MANERA DE CONCLUSIÓN.....</b>	76
<b>ANEXO 1.</b>	
<b>PROGRAMA.....</b>	80
<b>SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO.....</b>	81
<b>BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS.....</b>	85

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende dar un breve panorama de la inserción, del desarrollo y del desenvolvimiento del saxofón en la música de concierto, así como su proceso de aceptación, que está inevitablemente ligado a los nombres de compositores e intérpretes.

Debido a su naturaleza, no es sólo un trabajo histórico, de análisis o de interpretación. Al ser éste un trabajo de notas al programa se limita a abarcar brevemente los elementos arriba mencionados. Por imponerse márgenes estrechos, no se pretende incluir todo el desarrollo del instrumento; pero a partir de ciertas obras, algunas de ellas fundamentales y de ciertos autores e intérpretes (todos ellos trascendentales), se puede esbozar un primer acercamiento al saxofón, como instrumento y como medio expresivo, a la música escrita para él y a la música, que es siempre nuestra razón primera.

En la elaboración de este trabajo se ha contado con tres tipos de fuentes. El primer tipo incluye los recursos bibliográficos: libros, diccionarios y artículos. Se entiende que es éste el tipo de fuentes accesibles a estudiantes de nivel profesional en nuestro campo. Debido al objeto de estudio no se ha podido contar con fuentes primarias, como cartas y documentos de los autores o a los manuscritos originales. No sobra advertir que la inmensa mayoría de los documentos que sirvieron de referencia para este trabajo están redactados en idioma inglés. Por otro lado, esto refuerza la validez de este trabajo pues por ejemplo, en el caso de Dubois, será la primera referencia que se podrá contar en idioma castellano en este país.

El siguiente tipo de fuente incluye el material estrictamente musical, es decir, las partituras y las grabaciones disponibles. El trabajo de análisis sobre la partitura, aún cuando siempre tiene referencias a otro tipo de textos, es nuestra primera herramienta como músicos. Es un trabajo que en ocasiones se pasa de largo asumiendo que la música habrá de fluir por sí sola, del corazón; sin embargo, el trabajo de escritorio puede y debe ser la manera en que uno como estudiante primero y como profesional después se acerque a la comprensión de las obras. En cuanto a las grabaciones, en el caso del saxofón las fuentes siguen siendo pocas. Si bien del Concierto de Glazunov es posible conseguir más de una versión, aún en tiendas

locales, hay obras que aún permanece inéditas, como la Suite Francesa de Dubois o que sólo se han grabado, por ejemplo, en Japón.

La tercera fuente es uno mismo y su experiencia con la música. Esta es, en un sentido, la fuente más directa y sin embargo la más compleja. Del trabajo que uno hace sobre la música, con y para la música, del abordar la partitura con y sin el instrumento surge lo que uno y sólo uno puede decir sobre una obra.

El trabajo esta construido sobre el siguiente esquema. Primero una parte introductoria sobre el saxofón y su historia; después se aborda cada obra iniciando por su génesis, después datos biográficos del autor y en su caso del interprete que le inspiró. Se sigue con una sección donde se incluyen aquellas referencias que sin ser directamente parte de la obra nos ayudan a comprenderla mejor. El análisis de las partituras esta planteado por temas como estilo, forma, melodía, armonía y ritmo. De ser posible, se usó el propio criterio del autor para enfocar el análisis de la obra. Finalmente se procuró incluir una visión personal de cada pieza. Es intención del autor el lograr que al final el lector tenga una visión en conjunto de como las obras, los autores y los intérpretes se entrelazan en el tiempo y en el espacio a través de un hilo conductor, el saxofón y la música que este ha hecho posible.

Es deseo del autor que el presente trabajo pueda servir como referencia en lengua castellana sobre las obras y los autores aquí presentados, especialmente a los saxofonistas, pero también a los compositores a quienes se espera motivar a acercarse a las posibilidades musicales del saxofón.

Dael Alonso.

Julio de 2003

## A MANERA DE PRELUDIO

El saxofón es un instrumento inventado, es un hijo de la era industrial. No tiene, como casi todos los instrumentos musicales clásicos, un largo desarrollo que se pierda en las brumas del tiempo. El saxofón además tiene su apellido en el nombre, tiene un inventor, un padre.

Pero a su joven edad este instrumento no ha tenido una vida fácil, ha estado alguna vez a punto de la desaparición y el olvido, ha sido menospreciado, vilipendiado, rechazado. Es claro el por qué; no tiene un noble origen, no está engendrado de las perfumadas maderas de los bosques o por la brillante plata de los reyes. Está hecho, originalmente, de cobre; material vil, reservado para el trabajo industrial. Además no se ha rodeado de las "mejores amistades"; ha sido ni más ni menos que militar, cirquero y jazzista.

Sin embargo ha sobrevivido y hoy se encuentra más fuerte que nunca; es bien recibido en todo el mundo musical. Se encuentra tan cómodo en las mejores salas de conciertos como en los más sucios arrabales; en los más prestigiados estudios de grabación como en los escritorios de los académicos, en los conservatorios y en las calles.

Claro que para ser aceptado en los círculos selectos de la música de concierto ha tenido que pasar largo tiempo, mucho esfuerzo y no poco sacrificio.



Hacia 1840, Antoine - Joseph Sax, apodado "Adolphe", inventor, fabricante de instrumentos y músico tenía la idea de crear un instrumento de viento "que por el carácter de su voz pueda aproximarse a los instrumentos de cuerda, pero que tenga más fuerza e intensidad" <sup>1</sup>

Utilizando el taller de su padre en Dinant, Bélgica lo logró llevar a cabo. "Lo he fabricado de cobre y en forma de cono parabólico. El saxofón tiene por embocadura una boquilla de caña simple. La digitación es como la de la flauta y el clarinete." <sup>2</sup>

Sax presentó su invención por primera vez al público en 1841 en Bélgica y en Francia en 1844. El 21 de marzo de 1846 registró la primera patente de "un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones"

El saxofón fue impuesto en las bandas militares por un decreto de 1845 y se institucionalizó su enseñanza en el Conservatorio de París en 1857. El compositor Rossini llegó a declarar sobre éste en 1844, "... el más rico y perfecto de los instrumentos de viento. El saxofón tiene el sonido más bello que conozco..." <sup>3</sup>

Todo apuntaba a un brillante futuro. Pero la revolución de 1848 y el cierre de la cátedra de saxofón en 1870, por razones de presupuesto, truncaron la difusión y el desarrollo del instrumento.

Hacia 1900, el saxofón de concierto tuvo un pequeño repunte debido a la labor de Elise Hall en Boston, sin embargo, con algunas pocas excepciones, el saxofón fue relegado de la música de concierto hasta la tercera década del siglo XX. En esa década surgen, al parecer simultáneamente, intérpretes y luego compositores que comienzan a interesarse por el

---

<sup>1</sup>Cita de Adolfo Sax en; Londeix, Jean Marie et. al. El saxofón

<sup>2</sup> Londeix op. cit. pag. 18

<sup>3</sup> Ibid, pag. 21

saxofón. Dos grandes nombres de virtuosos destacan en Europa, Marcel Mule <sup>4</sup> con su cuarteto y Sigurd M. Rascher. Cabe señalar además a Cecil Lesson en Estados Unidos.

Estos pioneros explotaron y desarrollaron las potencialidades del instrumento, formaron alumnos, transcribieron centenares de obras pero, sobre todo, convencieron, impulsaron, a veces forzaron, a compositores para escribir música que aprovechara las cualidades del saxofón.

Entonces empieza la verdadera historia. Miles de obras han incluido al saxofón en la música de concierto a partir de esa década. Se ha desarrollado la técnica, el repertorio, los recursos. Hoy se enseña el saxofón en casi todos los conservatorios y escuelas de música del mundo. Se aprovecha de él como solista, como instrumento de cámara, como parte, aún ocasional, de la orquesta, etc.

Veamos ahora como las obras del programa se insertan en esta historia.

---

<sup>4</sup> Ninguna de las obras que generan este trabajo esta directamente relacionada con Mule, sin embargo cabe hacer el reconocimiento al gran maestro francés.

## PIERRE - MAX DUBOIS,

### LA LIEBRE Y LA TORTUGA, IMPROMPTU PARA SAXOFÓN ALTO Y PIANO.

Se ha considerado que Pierre Max Dubois ocupa un lugar especial entre aquellos compositores que han elegido escribir para el saxofón. Su catálogo de obras para este instrumento supera las cuarenta y ofrece con ellas un grupo de literatura musical sólido en una amplia variedad de estilos

La liebre y la tortuga es una de las obras más populares de Pierre Max Dubois. Esta pieza es representativa del lado programático de su personalidad musical. Es ésta una obra de virtuosismo. Su motivación extra musical da lugar a la confrontación de dos conceptos: lo muy lento y lo muy rápido. Las escalas complejas, típicas del lenguaje de Dubois, son exigidas al máximo de velocidad, mientras en el lento se expresen las posibilidades sonoras, de gama y de timbre, del saxofón; es decir, desde lo más grave y oscuro a lo más agudo y brillante. Esta, la cuarta obra que Dubois compuso para el saxofón y la primera dedicada a su amigo Jean - Marie Londeix, fue escrita en 1957.

William Edwin Bingham<sup>5</sup> considera tres períodos representativos de la obra de Dubois:

El período de residencia en Italia que sucede a la obtención del Gran Premio de Roma en 1955. Para entonces Dubois se había establecido como un compositor importante. Muchos de sus conciertos para instrumento solista fueron escritos entre 1955 y 1960.

El segundo período situado alrededor de 1967, cuando el compositor ya había disfrutado de veinte años de éxito. Desde 1960 se había concentrado en combinaciones inusuales de instrumentos. Para el final de la década había escrito alrededor de ciento cincuenta piezas y ya era una figura establecida cuya música era ejecutada por los mejores solistas y las mejores orquestas en Francia, su país natal. Además su reputación en el extranjero crecía a través del gran número de obras suyas que se publicaban.

El tercer período, ubicado hacia 1982, muestra la permanente adherencia de Dubois al ideal neo - clásico, pero también muestra un refinamiento contemporáneo de esa técnica. En ésta se refleja su larga asociación con el Conservatorio de París. En este período es notable la ausencia de grandes obras orquestales. La cantidad de obras escritas es mucho menor. Sin embargo su aporte al repertorio de instrumentos menos usuales puede ser ejemplificado con su

---

<sup>5</sup> Bingham, William Edwin, Pierre Max Dubois: A performance guide to selected Works for the Saxophone. p. 3.

Suite Concertante para armónica y orquesta, y un segundo Concierto para saxofón y orquesta que al parecer no ha sido editado. La obra que nos ocupa, pertenece, entonces, a ese primer período.

### **Pierre Max Dubois, datos biográficos.**<sup>6</sup>

Dubois nació en Graülhet, región de Languedoc el 1 de Marzo de 1930. Comenzó sus estudios musicales en el conservatorio de Tours, donde inició con el clarinete. A pesar de que el piano se convirtió en su instrumento principal (obtuvo un premio en piano a la edad de 15 años) mantuvo su interés en los instrumentos de viento. También estudió órgano y teoría musical.

Dubois comenzó su carrera de compositor mientras estudiaba en Tours, su primer trabajo publicado *Au Pays Tourangeau* fue escrito cuando tenía diecisiete años. En éste se identificaban suficientemente bien sus dones para la composición al grado de garantizarle su ingreso al Conservatorio Nacional Superior de Música de París (CNSM). Durante su permanencia, estudió piano con Jean Doyes. Como pianista pudo haber aspirado a una carrera de concertista pues ganó honores en piano en el conservatorio y ofreció series de conciertos en Francia y en el extranjero. Pero en vez de perseguir una carrera como intérprete, Dubois eligió desarrollar sus habilidades como compositor y estudió en el conservatorio con Darius Milhaud. De dos obras de sus años como estudiante (1944-1953) se seleccionaron suites para orquesta, *Suite humoristique* e *Impresiones foraines*; ambas recibieron radiodifusión y la segunda, que fue comisionada por la RTF en 1949, fue adaptada posteriormente para ballet. Dubois ganó el Premio de Roma en 1955 con su cantata *Rire de Gargantua* y el Gran Premio Musical de la de la Ciudad de París en 1964, además de el Gran Premio de la música ligera de la l'ORFT. Fue repetidamente profesor residente en París y Québec. Fue notable como profesor de análisis en el CNSM.

Además de la influencia de Milhaud, con quien mantuvo una obvia similitud estilística, recibió la influencia de Jean Françaix, Sergei Prokofiev e incluso de Francis Poulenc.

Su obra es vasta, (más de 300 composiciones muchas de ellas editadas por Leduc) y comprende desde música instrumental, piezas para piano, orquesta, ballet, instrumentos de

---

<sup>6</sup> La mayor parte de la información biográfica sobre Pierre Max Dubois proviene de Bingham, W.E. pag 12-17

viento y orquesta de cuerdas, hasta música para la escena, y música vocal. También incluye trabajos pedagógicos, estudios de concierto y literatura para niveles intermedios. Además, su obra programática provee una fuente de material para presentaciones públicas que tiene gran atractivo entre las grandes audiencias.

Pierre Max Dubois murió el 29 de Agosto de 1995.<sup>7</sup>

### Relación autor intérprete

El interés de Pierre Max Dubois en el saxofón se incrementó debido a su amistad con el entonces estudiante de Jean - Marie Londeix, quien cita que un amor compartido fue el punto de inicio de una amistad perdurable. Londeix permanece como uno de los grandes impulsores de la obra de Dubois y como uno de los grandes virtuosos del saxofón ha estrenado muchos de sus trabajos importantes para el instrumento. Entre las composiciones directamente conectadas por la colaboración entre Londeix y Dubois está: *Divertissement*, obra para saxofón alto y orquesta con la cual Dubois recibió su Primer Premio en composición del CNSM y el Primer Premio del *Referendum des Concerts Padeloup*.

Además, colaboraron en la composición de la Sonata para saxofón alto y piano de 1956 dedicada a Daniel Deffayet, *La Lièvre et la Tortue* de 1957, el Concierto de 1959 dedicado a Londeix, las *Pièces Caractéristiques en Forme de Suite* de 1962, *Dix Figures à Danser* también del mismo año, Sinfonía da Camera y *Hommage à Hoffnung*. Hasta 1987, Londeix proclamaba al menos noventa y tres ejecuciones de esas obras. Otros saxofonistas comparten también el entusiasmo por las obras de Dubois. Daniel Deffayet, Georges Geourdet y Francois Dannels.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Obituaires de juin á septembre 1995. Ubicado en <http://musicaetmemoria.ovh.org/obi-0695-0995.htm>

<sup>8</sup> Bingham, pag.15

## Biografía de Jean Marie Londeix

Nació en Libourne, suroeste de Francia en 1932. Estudió piano, saxofón, armonía, música de cámara e historia de la música. Ha sido alumno de Marcel Mule, Fernand Oubradous y Norbert Dufourq. Obtuvo del Conservatorio Nacional de París un Primer Premio y un Premio de Honor<sup>9</sup>.

A través de una carrera de intérprete que incluye enseñar en el Conservatorio de Música de Burdeos en Francia, Jean Marie Londeix ha atraído elogios de audiencias y críticas por igual. El periódico norteamericano The Washington Post le nombró: "El más reverenciado de los saxofonistas franceses" añadiendo que "él ha hecho del Conservatorio de Burdeos, el líder mundial de estudios en saxofón".

Londeix se ha presentado más de 600 veces en conciertos como solista, apareciendo en varias ciudades a lo largo del mundo, siendo sus presentaciones el primer concierto o recital de saxofón en muchas de las salas de concierto del mundo. En primeros años de la década de los cincuenta se convirtió en uno de los primeros instrumentistas de viento en presentar recitales completos. Hay al menos trece discos de acetato y seis discos compactos con sus créditos. Aproximadamente cien de las obras más importantes para saxofón han sido escritas o dedicadas a Londeix.

Más de ciento treinta estudiantes extranjeros han viajado a través del mundo para estudiar con Londeix en el Conservatorio de Bordeaux. Entre esos estudiantes formados, ahora embajadores de la música por su propio pie, un gran número de ellos enseña en universidades y conservatorios y actúan internacionalmente.

Londeix es presidente honorario de la Asociación de Saxofonistas de Francia (ASAFRA) y presidente del Comité Internacional de Saxofón del Congreso Mundial de Saxofón. Es responsable de la fundación del ensamble internacional de saxofones y comisionó y estrenó mas de cincuenta obras originales para este grupo de excelente calidad.

Habiendo llevado una carrera doble, como saxofonista y maestro, Londeix es también autor de más de veinte importantes trabajos pedagógicos para el saxofón, muchos de los cuales han sido traducidos al menos a cinco lenguas<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Londeix, Jean Marie. Hello! Mr. Sax.

<sup>10</sup> <http://www153.pair.com/bensav/Conferences/Londeix.JM.html>.

## Referencias Extramusicales

La liebre y la tortuga es una fábula esópica. Es decir, es una de las fábulas griegas que según los estudios son en realidad anónimas y que pertenecen a un género popular y tradicional que se difundía de manera oral. Estas fábulas en algún momento fueron recopiladas y posteriormente formaron colecciones, atribuidas a un personaje que linda entre la historia y el mito, llamado Esopo.

La misma estructura es compartida por la mayoría de las fábulas: Un relato en prosa, en el que se expone el tema en forma breve y escueta y que se concluye con una moraleja, llamada epimitio, cuando la moraleja antecede al texto se le llama promitio. Se supone, sin embargo, que la presentación explícita de la moraleja es de aparición tardía, de ahí que no siempre se adapte exactamente a la fábula. Los personajes suelen ser animales parlantes, donde cada uno de ellos denota características estereotípicas.

Una clasificación de la fábula presenta tres diferentes tipos: Fábulas de confrontación o agonales; estas constituyen el tipo fundamental y son las más numerosas. En ellas dos y a veces más personajes disputan sobre algo. Las fábulas de situación, en las que se presenta al personaje ante una situación dada y de ello se extraen conclusiones. Las fábulas etiológicas tratan de explicar la causa de algo<sup>11</sup>. La fábula que nos ocupa responde, entonces, al primer tipo.

**Esopo** es un personaje al que, a partir del siglo V a.C., se le fue atribuyendo el relato de fábulas tradicionales y se convirtió en una figura emblemática, cuyo nombre sirvió para caracterizar el género fabulístico. Se estima que murió en 560 a.C. Si bien su misma existencia es objeto de discusión. Sus fábulas llegaron hasta nosotros merced a una recopilación de Demetrio Falero, que vivió en el siglo IV a.C.

---

<sup>11</sup> Esopo, Fábulas.

La versión que aquí se incluye, como apoyo a la investigación sobre la obra proviene de una traducción realizada a partir del texto griego de la edición de E. Chambry<sup>12</sup>.

### **La tortuga y la liebre**

Una tortuga y una liebre discutían sobre su rapidez. Y, tras fijar fecha y lugar, se separaron. Así pues la liebre, despreocupándose de la carrera, confiada en su rapidez natural, se echó junto al camino y se puso a dormir. La tortuga, consciente de su propia lentitud, no dejó de correr y así, sobrepasando a la liebre que dormía, alcanzó el premio de la victoria.

### **Impromptu.**

Una composición para instrumento solista, la naturaleza de la cual ocasionalmente sugiere improvisación, se piensa que el nombre probablemente se deriva del modo casual en que la inspiración para cierta pieza viene al compositor.<sup>13</sup> No se puede establecer un lineamiento formal o de otro tipo, pues cada autor que a utilizado el nombre le ha impreso características particulares. El término se utilizó por primera vez en el siglo XIX, por lo que podemos decir que es uno más de los géneros de miniatura acuñados en el periodo romántico.

---

<sup>12</sup> idem.

<sup>13</sup> Brown, Maurice, *Impromptu*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 9, p. 31

## ANÁLISIS DE LA OBRA

Bingham considera a Pierre Max Dubois un compositor adherido al ideal neoclásico. Y explica el concepto como sigue:

El término neoclásico puede incluir una amplia variedad de técnicas y procedimientos que reflejan un proceso compositivo ecléctico. Como una reacción contra el irrestricto emocionalismo del periodo romántico, lleva consigo técnicas contemporáneas junto a una simplicidad clásica[...]Provee a los compositores de un principio de orden y refleja la perspectiva escolástica actual sobre periodos anteriores de la historia de la música.<sup>14</sup>

*Le lièvre et la tortue* es un trabajo humorístico, este tipo de trabajos son encontrados frecuentemente en su obra.

Dubois transforma los dos conceptos mencionados en música a partir del tratamiento temático. El tema lento que representa a la tortuga en su trabajoso andar y lo rápido que obviamente representa a la liebre en sus diversas manifestaciones, tema de la burla, tema de la carrera y tema del descanso.

## FORMA

Acerca de la forma en Dubois, Bingham escribe: "La estructura formal es quizá el elemento unificador más importante en la música de Dubois. De acuerdo al ideal neoclásico, la mayoría de su trabajo utiliza límites formales bien establecidos".<sup>15</sup>

Sin embargo en la liebre y la tortuga se atreve a romper ese formalismo neoclásico al menos en la propuesta. Desde el título plantea una forma romántica, el *impromptu*, que no obliga al compositor a alguna estructura formal.

Habiendo analizado la obra se descubre una forma básicamente binaria. La parte A, lento, dividida a su vez en tres partes. La introducción en el saxofón solo, el tema acompañado por el piano, y el tema variado por grupetos. El tema de la burla puede servir como un pequeño puente o bien como una introducción a la sección B. La sección B es el tema de la liebre corriendo y una parte intermedia con el tema en el piano y elaboración rítmica en el saxofón

---

<sup>14</sup> Retomado en Bingham pág. 6 de Donald J. Grout *Historia de la música occidental* p. 693.

<sup>15</sup> Bingham Op Cit pag 159

que podría ser llamado el tema del descanso. Una reexposición que finaliza con una gran coda o síntesis, esta a su vez presenta una pequeña coda en el súbito presto.

Esquema #1.

Esquema del análisis formal de la liebre y la tortuga

SECCION	A				B					
	Andante		puente		Allegro Spirituoso				Síntesis	
TEMA	a	a'	c	d	e	d	a	d	Coda	
COMPASES	11	12	7	4	19	11	10	4	8	4

## MELODÍA

Una de las fuerzas compositivas de Dubois es su construcción melódica...Muchas de sus melodías son de orientación escalar y los patrones comprenden una gran parte del material de elaboración dentro de una frase...las melodías son idiomáticas para el saxofón e incluso aquellas que son expansivas no se extienden al registro altísimo del saxofón...el uso de patrones reemplaza frecuentemente la invención de melodías...la extensión de esos patrones es vista en la secuencia y repetición de muchas melodías.<sup>16</sup>

El tema de la tortuga, es una melodía que se puede considerar idiomática por el uso extenso del rango del saxofón; lenta y dulce que muestra las posibilidades expresivas del instrumento. Explota la posibilidad de realizar grandes saltos, incluso mayores al rango de la octava



<sup>16</sup> Bingham op. cit. págs. 150 - 152.

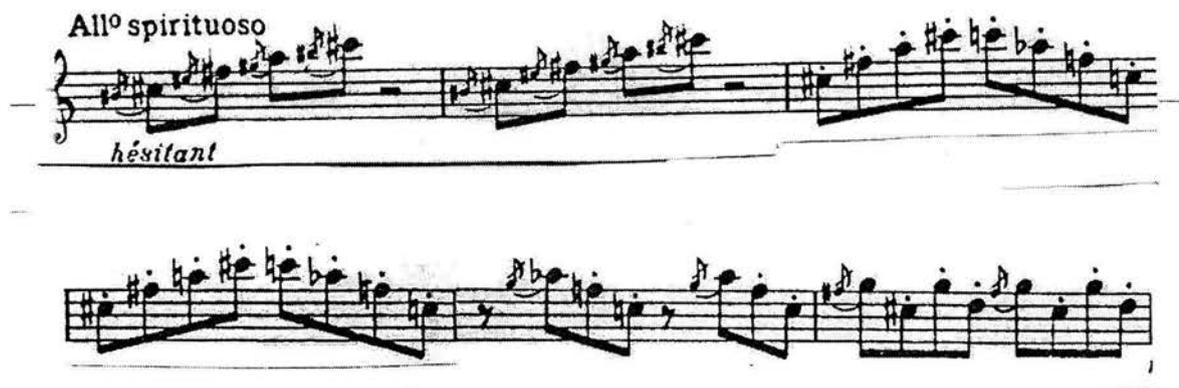
Esta melodía exige dominio del *legato* y del *vibrato*, además requiere control del matiz piano en todo el registro del saxofón.

El tema de la liebre corresponde a un desarrollo por patrones, donde el recurso técnico es el uso de los seicillos, que ascienden y descienden de forma equilibrada preponderantemente por grados conjuntos.



Esta melodía, además de exigir velocidad y habilidad en el ejecutante, exige ligereza; al igual que el tema de la tortuga requiere dominio del *legato*. Para acentuar la ligereza de la liebre evita el uso del registro grave.

Un tercer tema es el tema de la burla, dibujado en octavos con apoyaturas de medio tono.



Este el único tema que aprovecha el recurso del *staccato*. Para acentuar el carácter alegre y excitante se vale de la articulación y del uso de apoyaturas. Se sabe que la articulación en el saxofón puede entenderse de varias maneras, | pues es uno de sus más importantes recursos expresivos. Aquí la intención de gracia es la que se entiende ha de predominar.

Y tenemos, en la sección media del desarrollo de la carrera de la liebre, una pequeña sección media con un tema que podría remitir a la confianza o descanso de la liebre. Además de la figura rítmica dieciseisavo con puntillo treintaidosavo, también usa algunos saltos, no mayores a la octava. Al detener el movimiento continuo, inevitablemente cambian el carácter, a pesar de verse continuamente alternado por el tema de la carrera.

Las melodías por sí solas caracterizan bastante imaginativamente a los personajes y las situaciones de la fábula. El trabajo melódico de Dubois muestra una amplia variedad de recursos, siempre comprendiendo las posibilidades del saxofón.

## ARMONIA

La armonía de Dubois son reminiscencias de la corriente neoclásica...su vocabulario armónico se basa en acordes por terceras. Esos acordes frecuentemente se extienden para producir sonoridades de novena, oncenaria y trecena...acordes diatónicos frecuentemente funcionan como referencia tonal.<sup>17</sup>

La obra tiene un fuerte sentimiento tonal, es decir, aún cuando no se tiene una adherencia tradicional a una tonalidad sí podemos sentir zonas de atracción, por ejemplo el tema de la tortuga se desarrolla alrededor del Mi bemol.

La politonalidad influye el lenguaje armónico, el fundamento de la música es tonal, pero el proceso lineal de composición de su obra, se desarrolla, en muchas instancias, en planos armónicos separados <sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Bingham p.155

<sup>18</sup> Idem p. 156

Este tipo de trabajo armónico lo vemos claramente en la obra, principalmente en los acordes por terceras que acompañan al tema de la tortuga.

The image shows a musical score for a piece titled "Très doux". It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth notes and rests, marked with a dynamic of *pp* (pianissimo). The lower staff contains a harmonic accompaniment consisting of chords, with a *simile* marking indicating a similar texture. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Se puede incluir aquí el trabajo de textura de Dubois. En él la textura es un elemento importante, que permite diferenciar el cambio de secciones. Con ellas reemplaza frecuentemente fórmulas cadenciales y finales de frase. El cambio de textura también acentúa los cambios de tempo.

The image shows a musical score with three systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked "Allegro spirituosissimo". The second system is marked "Andante" and includes a *cour* (crescendo) marking. The third system is marked "All° spirituosissimo" and includes a *hésitant* (hesitant) marking. The score features various rhythmic patterns and dynamic markings, illustrating changes in texture and tempo.

## UNA PROPUESTA DE INTERRELACIÓN ENTRE LA MÚSICA Y EL PROGRAMA.

Escuchamos al saxofón-tortuga, que con grandes esfuerzos se acerca a la línea de salida descendiendo suavemente desde lo más agudo a lo más grave, se detiene en el calderón y empieza su carrera. Escuchamos su pisada y el largo movimiento de su pata hasta que vuelve a posarse en el suelo, es decir, de sus cuatro patas; dulcemente sigue avanzando hasta que toma un pequeño respiro. La escuchamos seguir su andar, ahora un poco más ágil pero igualmente lento; realiza grandes esfuerzos y luego se vuelve a posar en el suelo. Por un momento escuchamos la burla de la liebre-piano, a la tortuga no parece importarle y la oímos seguir su camino. Ahora oímos de nuevo a la liebre, esta vez en el saxofón. El tema de la burla, alegre confiado, de la liebre se destaca con pequeños y confiados saltos se acerca a la salida y se detiene justo al llegar a ella. Arranca la liebre- saxofón, su velocidad es inobjetable, nos olvidamos por completo de la tortuga mientras la liebre se mueve del saxofón al piano y de regreso, veloz, ágil, equilibrada en su forma. Poco a poco oímos a su ventaja convertirse en confianza y descanso, como si dejase de preocuparse de la carrera y más de disfrutarla, hasta que después de correr un poco más se detiene por completo. Entonces escuchamos a la tortuga -no se ha detenido sólo no la oíamos- unos cuantos compases bastan para demostrar su perseverancia. Súbitamente, la liebre reinicia su carrera, hasta que parece convertirse en una acción desesperada. Al final escuchamos de nuevo la burla.

¿Será ahora contra la liebre?

**PAUL CRESTON,**  
**SONATA PARA SAXOFÓN ALTO EN MI BEMOL Y PIANO OPUS 19.**

En 1934 el saxofonista norteamericano Cecil Leeson audicionó para la National Music League (NML), organización cuyo propósito principal era asistir la carrera de jóvenes artistas. Después de dos intentos con pianistas insatisfactorios, Creston, quien era también miembro de esa organización fue asignado como acompañante de Leeson.

Paul Creston escribió sobre este encuentro en sus notas autobiográficas:

Después de que tuvimos nuestro primer ensayo, bajamos a una pequeña taberna y bebimos una o dos cervezas para relajarnos y conocernos[...]Le confíe que debido a la necesidad, yo había tomado este particular trabajo de acompañante para mantenerme a mí y a mi familia, pero mi verdadera esperanza era la de ser compositor: Leeson contestó, Bien, escíbeme una pieza para el saxofón <sup>19</sup>

De la relación entre el pianista y compositor y el saxofonista surgieron tres obras para saxofón solista, compuestas por Creston:

- Suite para saxofón en Eb y piano, Opus 6 de 1934
- Sonata para saxofón alto en Eb y piano, Op. 19 de 1939
- Concierto para saxofón alto en Eb y orquesta, Op. 26 de 1941

Aunque Creston dejó de ser el acompañante de Leeson en marzo de 1937, trabajaron juntos nuevamente en 1939, cuando Creston escribió su Sonata especialmente para Leeson. Ese año Paul Creston había recibido la renovación de la beca Guggenheim y Leeson se acercó a él para que escribiera otra gran obra para saxofón; a él se le había dicho que cuando el comité decidió otorgar la beca a Creston, había sido la grabación de la Suite Opus 6 lo que los convenció.

Creston envió la obra terminada el 28 de agosto de 1939 y fue estrenada por Cecil Leeson y Josef Warner al piano en el Carnegie Chamber Music Hall el 15 de febrero de 1940. Aún cuando ya había sido interpretada tres veces antes (9, 11 y 15 de enero) en algunos

---

<sup>19</sup> Morris, Willie L. The development of the saxophone compositions of Paul Creston, p.105

colegios, el autor siguió considerando esa presentación como el estreno, al haber sido la primera ejecución en un escenario profesional.

La Sonata Op. 19 de Paul Creston ocupa un lugar sumamente especial en todo el repertorio para solista de saxofón. Ha sido la más ejecutada. Treinta años después de su publicación sería la obra para saxofón y piano más grabada con no menos de quince versiones hasta ese momento.<sup>20</sup> Además es la obra sobre la que más artículos se han escrito, con al menos tres tesis doctorales y artículos publicados en *Saxophone Journal* y *Saxophone Symposium*.

### **Paul Creston; datos biográficos.**

Paul Creston, nació con el nombre de Giuseppe Guttovergi el 10 de Octubre de 1906 en la ciudad de Nueva York de padres inmigrantes italianos, Gaspare Guttovergi y Carmela Collura. A la edad de ocho años comenzó a tomar lecciones de piano y a enseñarse el mismo a tocar el violín de su hermano. Creston también mostró interés en la literatura, escribiendo su primer poema a la edad de doce años, y comenzando una novela un año después. Por causa de la pobreza financiera de su familia, la educación formal de Creston terminó después de dos y medio años de escuela secundaria. Durante la secundaria, fue apodado “Cress”, debido a un personaje que representó en una obra. Más tarde en su vida, el alargó ese nombre a Creston y escogió por nombre de pila Paul, y cambió legalmente su nombre a Paul Creston en 1944. Creston trabajó en varios negocios, bancos, y compañías de seguros para pagar lecciones de órgano y piano, mientras estudiaba inglés, lenguas extranjeras, misticismo, composición y orquestación por sí mismo. Sus maestros de piano durante este periodo incluyen a Gaston Dethier, Carlo Stea y G. Aldo Randegger.

Aunque Creston había estado componiendo como diversión o pasatiempo desde los ocho años de edad, su desarrollo como compositor aumentó durante los años '20 y hasta 1932, cuando finalmente se decidió a elegir la composición como su carrera. Creston aprendió a improvisar trabajando como organista de teatro de 1926 a 1929 y eventualmente se convirtió en el organista de la iglesia San Malachy en la ciudad de Nueva York de 1934 a 1967. En julio de 1927, Creston se casó con la bailarina profesional Louise Gotto (1903-1989), quien era miembro de la compañía de Martha Graham y quien influyó a Creston con sus ideas acerca del ritmo y la danza. La importancia del ritmo llegaría a ser la firma de su estilo musical. Su

---

<sup>20</sup> Chautemps, Kienzy, Londeix .El Saxofón.

primer estreno fue en 1933 con la música incidental a la obra *Iron Flowers* (flores de acero). El éxito de las primeras composiciones de Creston le creó muchas nuevas oportunidades. De 1944 a 1950, Creston condujo un cuarteto en el programa de radio "The hour of Faith" (La hora de la Fe), que se transmitía cada domingo por la mañana. Creston también trabajó como instructor de composición en más de catorce colegios y universidades de 1942 a 1962. En 1960, Creston recibió la subvención del Departamento de Estado de Estados Unidos como un especialista americano, la cual le permitió dar conferencias sobre música norteamericana por más de un mes en Turquía e Israel. Sirvió como profesor de composición y orquestación en el Colegio de música de Nueva York entre 1963 y 1967, y en 1968 se convirtió en artista en residencia en el Colegio Central del Estado de Washington en Ellensburg. Durante este tiempo, apareció como director invitado y conferencista en varios colegios y universidades a través del país. En 1957 se retiró del Colegio Central del Estado de Washington y se mudó al Rancho Bernardo en California, que se ubica en las cercanías de San Diego. A Creston le fue diagnosticado cáncer en 1984 y murió el 24 de agosto de 1985.

Creston escribió 121 composiciones con número de opus incluyendo piezas para piano, canciones, música de cámara para varios instrumentos, obras corales, obras para banda sinfónica y más de 35 obras orquestales incluyendo 6 sinfonías. Es especialmente reconocido por sus contribuciones a la literatura de instrumentos entonces desperdiciados como la marimba, el trombón, el arpa, el acordeón y el saxofón. Sus obras han sido ampliamente tocadas por grandes orquestas y artistas. En una encuesta preparada por Robert Sabin en los tardíos años 1950, Creston y Aaron Copland compartieron el primer lugar en menciones del número de obras orquestales ejecutadas por las grandes orquestas sinfónicas norteamericanas. Creston también compuso obras sin número de opus, especialmente para la radio, la televisión y para películas. Compuso para el programa de teatro *Storyland Theatre* y para las partes dramáticas del programa de radio *Philco Hall of Fame*. Creston contribuyó con partituras para la serie de la CBS-TV *The Twentieth Century* y recibió un Premio Christopher por el segmento *Revolt in Hungary*. El documental del poeta William Carlos Williams, *In the American Grain* le ganó a Creston un premio Emmy. Además escribió numerosos artículos para periódicos de música y es autor de dos libros *Principles of Rhythm* y *Rational Metric Notation*.

Entre los premios y honores de Creston se encuentran: dos de la Asociación Guggenheim (1938,1939); el premio del círculo de críticos de Nueva York (1943) por su Primera Sinfonía; la Mención de Mérito de la Asociación Nacional de Compositores y

Directores (1941); el premio en música de la Academia de Artes y Letras (1943); y la Mención de Honor de la Asociación Nacional de Educadores Católicos (1956).<sup>21</sup>

### **Cecil Leeson, datos biográficos**<sup>22</sup>

Poco conocido en Europa, el saxofonista Cecil Leeson, nacido el 16 de diciembre de 1902 en Cando (Dakota del Norte), está considerado el pionero de los solistas norteamericanos; durante su carrera trató de promover las formas más consumadas de la expresión musical clásica del saxofón.

Se inició en la música tocando el saxofón barítono en la banda de fútbol americano de la Universidad de Arizona en 1919, pero no fue hasta que lo transfirieron al Dana Musical Institute en Warren, Ohio que consideró el ejecutar su instrumento como una carrera profesional. Su primer recital solista fue el 13 de diciembre de 1922 con la banda militar y de concierto del Dana Institute.

Durante la década de 1920 comenzó a construir una reputación como concertista en saxofón clásico. En 1934 se mudó a Filadelfia en la búsqueda de mayores oportunidades para tocar y para presentar su audición en la National Music League (NML) Fue él quien dio el primer recital de saxofón en Nueva York (Town Hall) el 5 de febrero de 1937 y quién, el 13 de enero de 1938, con la Orquesta Filarmónica de Rochester, se encargó de la primera audición del Concierto en mi bemol de Glazunov en los Estados Unidos.

Además de ocho conciertos, Cecil Leeson sugirió, encargó y estrenó veinte sonatas y diecinueve obras de música de cámara. De entre los compositores a los que animó a escribir, podemos mencionar a Janommir Weinberger, Paul Creston, Eduard Moritz, Burnet Tuthill, Leon Stein y, mas recientemente, Robert Sherman y Morris Knight.

Cecil Leeson empezó a enseñar desde los comienzos de los años treinta, asentando poco a poco su notoriedad como profesor, al mismo tiempo que aumentaba la de concertista. Compositor también de cinco conciertos y tres sonatas para saxofón, Cecil Leeson grabó también tres microsuros en los que figuran cinco sonatas y dos quintetos con cuerdas.

---

<sup>21</sup> Paul Creston Collection- Miller Nichols Library Special Collections ubicada en [http://www.umkc.edu/lib/spec-col/Creston\\_col.htm](http://www.umkc.edu/lib/spec-col/Creston_col.htm)

<sup>22</sup> Chautemps et. al. Op. Cit pag. 24 y Morris op. cit. pags. 99, 100.

## Referencias

Acerca del género de Sonata para saxofón y piano Jean Luis Chautemps menciona:

Lo cierto es que resulta difícil encontrar obras realmente notables en este género con más de dos mil títulos, aparte de la Sonata para saxofón y piano de Edison Denisov (1970). Como ocurre con el concierto, en la actualidad el género de la sonata se aleja de las preocupaciones corrientes de los compositores. Parece que nunca se escribió una sonata antes de que Paul Hindemith se interesase, al igual que sus alumnos por el saxofón como instrumento de recital <sup>23</sup>

Sabemos que el término musical sonata hace regularmente referencia a la forma de la obra. Sabemos también que tal forma se caracteriza tradicionalmente por ser tripartita, donde al menos una de esas partes se conforma a su vez de dos temas o grupos de temas y un grupo de cierre.

---

<sup>23</sup> Chautemps, op. cit. p. 34.

## ANÁLISIS DE LA OBRA

### ESTILO

Paul Creston concibió el arte de la composición como una práctica espiritual. Se ocupaba mucho más de elementos como el diseño melódico, el color armónico, el pulso rítmico más que de imitar la naturaleza o de contar historias. La piedra angular de la música de Creston fue la canción y la danza. Esto no es sorprendente si consideramos su asociación con la compañía de danza de Martha Graham. Mucha de su música refleja esta asociación, pues así como los bailarines usan el pulso y el ritmo para crear su arte, Creston los usó en la misma manera para crear sus composiciones<sup>24</sup>

La obra está escrita en tres movimientos, donde cada uno de ellos es una representación musical de cada una de sus descriptivas indicaciones de tiempo y carácter.

- I. With vigor [♩ -126] traducido como Con vigor
- II. With tranquility [♩ - 66] traducido como Con tranquilidad
- III. With gaiety [♩ - 160 ] traducido como Con regocijo

Al respecto de las indicaciones metronómicas Steve Mauk escribió:

Cuando Crestón visitó el Ithaca College en 1976 escuchó a uno de mis estudiantes ejecutar esta obra en una clase magistral. Cuando le preguntó acerca de las indicaciones de tiempo el dijo: "La persona que puso las marcas de tiempo en esta pieza era un tonto! Si, estoy hablando de mi mismo. El primer movimiento esta bién a 126, pero el segundo y el tercero son demasiado rápidos. El segundo movimiento debe ser tocado alrededor de 52 - 54 y el tercero alrededor de 144".<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Morris op. cit. pags.13- 18

<sup>25</sup> Mauk, Steve, *A Master lesson On Creston's Sonata*, en *Saxophone Journal*, Marzo Abril 1999

## FORMA

No es de extrañar, que Creston optase por formas clásicas como la sonata, especialmente si se considera su punto de vista al respecto.

En un acercamiento creativo a la forma, debemos seguir el espíritu del tipo de forma en lugar de seguirlo a la letra; debemos añadir "nuevo vino en viejas botellas". A ese respecto uno debe tener un elemento de variación en cada repetición y un elemento de repetición en cada variación<sup>26</sup>.

El primer movimiento corresponde a una forma allegro de sonata modificado. El primer movimiento de forma sonata contrapone dos temas de naturaleza opuesta, cada uno de ellos dividido a su vez en periodos. Uno de los temas es sumamente rítmico, en él las acentuaciones y sus cambios se han de destacar especialmente. El otro tema es de gran lirismo, donde lo más destacable son los giros melódicos. En esta oposición Creston opta por la prevalencia de la rítmica tanto así que la gran presentación del tema primario construye el momento climático del movimiento. Según el propio pensamiento de Creston esta forma se basa en el principio de contraste.

Esquema #2.

Esquema formal primer movimiento

Exposición		Transición	Reexposición desarrollada			
Primario	Secundario	puente	Prim	Sec	síntesis	Coda
12	14	9	20	30	34	4

---

<sup>26</sup> Morris op. cit. p. 13-18

El segundo movimiento, el más lento de los tres, parte del principio de repetición y variación; aún así mantiene una forma tripartita.

#### Esquema #3 Esquema formal segundo movimiento

Sección A		Sección B		Reexposición	
: A :	A'	B	A''	Coda	
14	9	11	11	3	

El tercer movimiento tiene una clara forma de Rondó. Para Creston esta forma corresponde al principio de repetición.

#### Esquema #4 Esquema del tercer movimiento

:A:	puente	B	A'	C	puente	A'	puente	D	A	coda
39	6	31	30	54	4	35	840	34	7	

## RITMO

El concepto de ritmo fue una constante preocupación en la vida creativa de Paul Creston. Dedicó gran parte de ella estudiar y a escribir acerca de él. De ello se generaron dos libros ya mencionados en su biografía: *Principles of Rhythm* de 1964 y *Rational Metric Notation* de 1979, donde explica con detalle sus teorías acerca del ritmo. En una carta dirigida a Fanny Brandeis, Creston declaró.

Los ritmos son la fuerza impulsora de mi música. De hecho, como en la mayoría de mis composiciones, el ritmo está concebido y calculado, la armonía y la melodía son creadas para conformarse y para intensificar la estructura rítmica<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> idem.

Un buen ejemplo de ello está en el diseño del segundo periodo de la melodía del tema primario del movimiento inicial. El ritmo acentúa el movimiento ascendente hasta llegar al F#:



Su riqueza rítmica se muestra en el inicio del tercer movimiento, donde muestra elementos de superposición de estructuras rítmicas, es decir, tanto divisiones regulares como irregulares del compás; traslape de la melodía, hemiola y anacrusa.

With gaiety [♩ - 150]

E♭ Alto Saxophone *p crisp*

Piano *pp crisp*

*> detached always*

## MELODÍA

Paul Creston consideró a la melodía como la segunda área de importancia del estudio de la música. La dividió en diversas partes de una manera casi científica. Como Elementos de la melodía incluyó: registro, rango, intervalo, movimiento, dirección, contorno, dinámicas, grupo tonal, tensión-relajamiento, y medio. Estos elementos podían estar determinados los unos por los otros. También escribió unos Principios de la Construcción Melódica y los dividió en siete partes:

- El balance de la tensión relajación
- El balance de la construcción interválica
- El balance de la dirección
- El balance del patrón
- El balance de los grupos tonales
- El balance del stress
- La observancia de los centros tonales.

De acuerdo con sus propios principios y elementos se puede caracterizar a los temas principales de la sonata:

El tema primario del primer movimiento tiene rango de una octava y media, mantiene su registro principalmente en la sección media del saxofón. El uso de intervalo es mayormente por grados conjuntos y saltos de terceras. Mantiene un movimiento, preponderantemente ascendentes. El contorno se dibuja suavemente ascendente y poco ondulante, con dinámica en fuerte, manteniendo como grupo tonal el Do frigio. Inicia relajadamente y paulatinamente aumenta la tensión. Como medio para esta melodía, está claro, el saxofón.



El tema secundario del primer movimiento, por su parte, tiene rango de dos octavas, mantiene su registro principalmente en la sección aguda del saxofón. El uso de los intervalos es mayormente por grados conjuntos y saltos de cuartas. Mantiene un movimiento preponderantemente descendente. El contorno se dibuja marcadamente descendente, con dinámica en piano, manteniendo como grupo tonal el Do y el Mi bemol. Es característicamente relajado. Mismo medio.



El tema principal del segundo movimiento tiene rango de una cuarta tanto ascendente como descendente partiendo de la nota inicial, mantiene su registro principalmente en la sexta octava del piano. El uso de los intervalos es mayormente por grados conjuntos. Mantiene un movimiento balanceado entre ascenso y descenso. El contorno se dibuja suavemente ondulante, con dinámica en piano, manteniendo como centro tonal la nota Fa. Es un tema preponderantemente relajado, como medio elige al piano para presentar el tema.



El tema principal del rondó del tercer movimiento tiene rango de una octava, mantiene su registro principalmente en la sección media del saxofón. El uso de intervalo es mayormente por saltos de cuartas y terceras. Mantiene un movimiento equilibrado entre ascenso y descenso. El contorno se dibuja marcadamente ondulante, con dinámica en piano,

manteniendo como grupo tonal el B y el F#. Es claramente un tema de tensión. Como medio usa el saxofón



## ARMONIA

La armonía fue el tercer elemento de la composición en que Creston se enfocó, escribió que había dos maneras de acercarse a su estudio: El analítico, el cual involucraba el conocimiento de los términos musicales y el creativo que requería del desarrollo del sentido del acorde y del sentido armónico.

En cuanto a su uso de la armonía Creston escribió:

Refiriéndose al análisis armónico de mi música, recuerda que virtualmente siempre practiqué la pantonalidad, la cual defino como: el libre uso de todas las tonalidades prefiriendo ello a limitarse a uno o dos tonos incluso por uno o dos compases<sup>28</sup>.

Un claro ejemplo del uso de la armonía en la obra es el acompañamiento al tema del segundo movimiento; mientras una indicación de carácter *expresivamente* acompaña al primer acorde A mayor, en la mano izquierda del piano, en la derecha surge la melodía, el tema se desarrolla bien a partir del séptimo grado de la tonalidad o bien como un tema en modo frigio sobre G#, depende de la interpretación armónica. Mientras la mano izquierda le acompaña con acordes de séptima en inversión que parecen dibujar una escalera, una progresión descendente por grados conjuntos que habrá de cerrarse y reiniciarse en el quinto compás. El tema dura siete compases, al final de lo cual se sitúa tranquilamente sobre La mayor.

---

<sup>28</sup> Carta a Aarón Smith, en Morris op. cit. p. 60

## ACERCAMIENTO PERSONAL

La Sonata Opus 19 de Paul Creston esta considerada como una obra estándar del repertorio para saxofón. Su permanencia en el repertorio es fácilmente explicable por el gusto que ella provoca. Si bien poco ha permeado al gran público no es tanto debido a la obra si no al incipiente grado de conocimiento de la música de saxofón clásico Es esta obra un gran ejemplo de las cualidades expresivas del instrumento.

**ALEXANDRE GLAZUNOV,**  
**CONCIERTO PARA SAXOFÓN Y ORQUESTA DE CUERDAS.**

El 14 de Diciembre de 1933 en un concierto de la Sociedad Musical Rusa en el Conservatorio Tusse de París fue estrenado el Cuarteto para Saxofones de Alexandre Glazunov. La presentación parece haber sido excepcional, el propio compositor había escrito sobre los ejecutantes

Los interpretes son tales virtuosos que es difícil imaginar que tocan el mismo instrumento que escuchamos en el jazz. Yo estaba pasmado por su respiración y resistencia, y también por la suavidad y pureza de su entonación<sup>29</sup>.

Tales interpretes eran ni más ni menos que el Cuarteto de la Guardia Republicana, el cuarteto de saxofones emergido de la sobresaliente banda militar francesa. Sus integrantes y fundadores hoy son íconos de la historia del saxofón Marcel Mule, Paul Romby, Fernand Lomé y Georges Chauvet. Glazunov había concebido escribir para ellos debido a la intervención de su amigo Thomas de Hartmann.

Entre la entusiasta audiencia de ese recital se encontraba el saxofonista alemán, Sigurd Rascher entonces de solo 26 años de edad. Después de aplaudir "hasta que sus manos estuvieron rojas", según sus propias palabras, se introdujo en los camerinos, y debido a su entusiasmo tuvo problemas para expresarse, así que sosteniendo la mano del compositor preguntó:

¿Podría tocar para usted?

Joven, he conocido el saxofón por cincuenta años, contestó Glazunov paternalmente

Por favor, por favor, maestro, podría <sup>30</sup>

La mañana siguiente Rascher se presentó con su instrumento en el departamento del compositor. Después de tocar su saxofón y ante la muy positiva respuesta del maestro se atrevió a preguntar cuidadosamente por un concierto. La respuesta ha sido de las más enriquecedoras para el repertorio del saxofón

*Oui, para un músico como tal escribiré uno!*

---

<sup>29</sup> Carta de Glazunov a Steinberg del 10 de Diciembre de 1933 en Steve Mauk , *Glazunov's Concerto for Alto Saxophone And String Orchestra*, [Saxophone Journal](#)

<sup>30</sup> Rascher, Sigurd, [Alexandre Glazunov.: Concerto pour Saxophone Alto avec l'orchestre de cordes](#)

El concierto se estrenó por Rascher el 26 de noviembre de 1934 en la iglesia Nikolai en Nykoping, Suecia dirigido por Tord Benner. El estreno en Francia llevó a cabo con Marcel Mule como solista en una transmisión de la Radio-coloniale, dirigido por Henri Tomasi el 20 de enero de 1935.

El origen del concierto se ha prestado a controversias debido a la información que aparece en su publicación. En la portada de la edición publicada se lee.

A. GLAZOUNOV et A. PETIOT  
CONCERTO  
EN MI BEMOL  
SAXOPHONE ALTO  
avec accompagnement de piano<sup>31</sup>.

En la esquina inferior izquierda también se lee

"Existe également pour saxophone -alto et Orchestre a cordes"

Sin embargo en un facsímil de la portada del manuscrito se lee:

A Mr. Sigurd M. Rascher  
Alexandre Glazunov  
Concerto pour  
Saxophone alto  
avec l'orchestre de Cordes  
en mi $\flat$  maj.  
1934 <sup>32</sup>

Esta disyuntiva editorial es el origen de la controversia. ¿Es un autor o son dos? ¿Está escrito para saxofón y piano y existe una orquestación, o bien está escrito para saxofón y orquesta y existe una reducción al piano? El propio Glazunov resuelve tal cuestión en una carta escrita a Maximilian Oseevich Shteinberg, profesor de composición del conservatorio de San Petersburgo, el 4 de junio de 1934.

---

<sup>31</sup>La edición a que se hace referencia es la de Alphonse Leduc, Editon Musicales, Francia.

<sup>32</sup> Rascher, Sigurd M. Alexandre Glazounov Concerto pour Saxophone alto avec l'orchestre de cordes.

Completé el Concerto para saxofón, ambos el score y el piano[...]el acompañamiento esta construido por las cuerdas, con mucho divisi, el cual en algún punto substituye a la ausente sección de alientos...<sup>33</sup>

Además, André Sobchenko, quien hizo una recopilación de las cartas del autor durante sus años en Paris, escribió "...en todo el archivo de cartas Alexander Glazunov nunca menciona el hecho de que haya trabajado con compañía!"<sup>34</sup>

Una vez resuelta la controversia solo queda aclarar porqué aparece el nombre de A. Petiot en la portada de la edición del concierto. Según Jaques Charles:<sup>35</sup>

Andre Petiot colaboraba regularmente con Editions Leduc en varias asignaciones de publicación y edición...Es mas probable que Petiot estuvo a cargo de corregir las pruebas puesto que ni Mule ni Rascher lo hicieron y Glazunov estaba realmente cansado al final de 1935.

Es un hecho histórico que el gobierno soviético había cesado de pagar las regalías de los trabajos franceses y en respuesta las franceses habían hecho lo mismo con los trabajos rusos. "Bajo esas circunstancias, la presencia del nombre de Petiot como coautor del concierto, solo podría servir a un propósito: permitir a Glazunov obtener las regalías francesas".<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> André Sobchenko *Letters From Glazunov "The saxophone Concerto Years"* Saxophone Journal, September/ October 1997.

<sup>34</sup> idem.

<sup>35</sup> Mauk, Steve, Op. Cit.

<sup>36</sup> idem.

## Biografía de Alexander Glazunov<sup>37</sup>

Nació el 10 de agosto de 1865 en San Petersburgo, Rusia. Reconocido como un prodigio musical debido a su excelente memoria y a su oído, comenzó a estudiar piano a los nueve años de edad con su madre y teoría musical con N. Elenkovsky. Su habilidad para componer se hizo evidente a los once años de edad. Su don para la composición ensombreció sus habilidades pianísticas y su interés en componer le llevó a conocer en 1879 a Balakirev, quien le recomendó con Rimsky-Korsakov, comenzando a estudiar con él un año después fuera del ambiente del conservatorio. Durante dos años Glazunov estudió bajo la dirección del maestro compositor y orquestador, "haciendo progresos, no día con día sino hora con hora"<sup>38</sup>

Los instrumentos en que se ejercitó fueron, además del piano, la viola, el violonchelo, el clarinete, el trombón y el corno francés. Según sus biógrafos nos encontramos a imitación de su maestro ante un músico puro, que busca casi exclusivamente la forma, el tema, el desarrollo, sin procurar la expresión de sentimientos o emociones. Es decir, nos encontramos ante un técnico excepcional, a la altura de su mentor Rimsky Korsakov, del que asimiló la temática rusa y que dominó de igual manera el arte contrapuntístico de M. Reger y Taneyev.

Ya en 1882, a los dieciséis años, estrena con éxito su primera Sinfonía, bajo la dirección de Balakirev. Esta Sinfonía atrajo el interés del mecenas y editor Mitrofan Belaiev, que subvencionará la carrera del joven músico. La prominencia de la carrera de Glazunov en el desarrollo de la música rusa fue posible en gran parte por el patronato de Belaiev, gracias a él Glazunov no solo recibió exposición internacional, si no se le proveyó de intercambio con otras notables figuras de la vida musical rusa, entre otros Borodin, Skryabin, Lyadov, Blumerferd y otros. A ellos se les llegó a conocer como el "Círculo Belyayev". Glazunov y sus contemporáneos consolidaron el nacionalismo musical ruso y trabajaron para integrarlo completamente a la corriente musical Europea<sup>39</sup>.

Su carrera atraviesa una dura crisis alrededor de 1890, debido a que Glazunov empieza a tener dudas incluso sobre su propia valía, aunque comienzan a disiparse a finales de la década de los 90 cuando es nombrado Profesor de composición en el Conservatorio de San

---

<sup>37</sup> Fuentes para la biografía de Alexander Glazunov: Bingham, William E. Pierre Max Dubois A performance guide for the saxophone. Alexander Glazunov, Centro de Información de Música Clásica 1998-1999, localizado en <http://www.members.tripod.com> ; Sobchenko, André, Op. Cit.

<sup>38</sup> Borris Swarz, . *Glazunov*. New Grove Dictionary for Music And Musicians. vol. 7, pag. 428

<sup>39</sup> Dice Kramer"(no) es de sorprenderse que en este deseo de integración con Europa occidental estuviera implícita la semilla de la destrucción del nacionalismo ruso" Kramer, Jonathan, Invitación a la Música.

Petersburgo (1899), al que estuvo asociado la mayor parte de su carrera y del que, después de los disturbios políticos y la huelga de estudiantes de 1905<sup>40</sup>, llegará a ser director. Conservó el puesto de director hasta 1930. En ese entonces estuvo en la cumbre de su poderes creativos. Tanto internacional como nacionalmente el público y la crítica reconocen el talento del compositor, que es distinguido en 1907 como doctor honorario de música por las universidades de Cambridge y Oxford, y en 1922 como artista del pueblo de la URSS. Sin embargo su permanencia en el puesto de director del conservatorio no estuvo libre de problemas. A pesar de su extraordinario esfuerzo para mejorarlo y de su personal interés en los estudiantes, Glazunov era demasiado conservador para gran parte de la facultad.

La vida de inmigrante de Glazunov se inició el 15 de junio de 1928, cuando aceptó ser jurado en el concurso Schubert, en Viena. Viajó a través de Europa y se estableció en París. Debido a su decadente salud (bronquitis, infecciones en los oídos) solo compuso unas cuantas obras durante la última parte de su vida<sup>41</sup>. Afortunadamente para los saxofonistas, accedió a escribir el Concierto para saxofón, opus 109<sup>42</sup>, "bajo la influencia de los ataques más que la solicitud del saxofonista Danés Sigurd Rascher"<sup>43</sup>.

El concierto muestra que las capacidades del compositor no se habían deteriorado debido a sus problemas de salud, mismos que le llevaron a la muerte el 21 de marzo de 1936 en Neuilly-sur-Seine, Francia. En 1972, sus restos fueron repatriados a Leningrado y las autoridades rusas le reconocieron oficialmente como Gran Compositor Ruso del Periodo Soviético. En París permaneció el archivo Glazunov, completado por el instituto Glazunov de Munich.

---

<sup>40</sup> Anderson, Keith, Music for saxophone and Orchestra. Disco compacto. Naxos, 1991, 8.554784

<sup>41</sup> Un catálogo de sus obras muestra que de 1930 hasta su muerte escribió del Opus 107 al 110.

<sup>42</sup> El mismo catálogo menciona que tanto el Cuarteto para saxofones en si bemol de 1932 y el Concierto para saxofón comparten el mismo número de Opus. Rijen, Onno van, compilador. Alexander Glazunov, <http://www.home.wanadoo.nl>

<sup>43</sup> Carta de Glazunov, fechada el 17 de marzo de 1934. Sobchenko Op. Cit.

## Datos biográficos de Sigurd Manfred Rascher<sup>44</sup>.

Nació en Elferfeld (actual Wuppertal), Alemania el 15 de Mayo de 1907. Recibió su Diploma de la escuela superior de Música de Stuttgart en 1930 e intentó hacer una carrera como clarinetista profesional, pero luego cambió al saxofón, en el cual se convirtió en uno de los mas grandes ejecutantes del mundo.

Los orígenes musicales de Rascher, además del riguroso entrenamiento recibido en la academia (de la que se graduó después de abandonarla por un tiempo por razones económicas), incluyen experiencias en bandas de baile y ser maestro en escuelas primarias.

En un artículo escrito por uno de sus alumnos se menciona:

él encontró repugnante la idea de tocar música de entretenimiento. De cualquier manera no pasó mucho antes de que su innato optimismo le llevara a plantearse preguntas acerca de su recién adquirida defensa musical: "debe ser posible hacer más con el saxofón!"<sup>45</sup>

En 1934 fue nombrado profesor de saxofón en el Conservatorio Real Danés de Copenhague, y más tarde fungió como tal en el Conservatorio de Malmoe, Suecia. Se identificó tanto con la vida musical de Suecia y Dinamarca que incluso ha sido llamado músico escandinavo. En los Estados Unidos enseñó en la Escuela de Música de Manhattan, la Universidad de Michigan y la Escuela de Música Eastman; además impartió clases en muchas otras universidades y colegios.

Las giras de conciertos ocuparon gran parte de su tiempo desde 1932, cuando tocó el concierto para saxofón de Edmund von Borck primero en el Congreso de Música en Hanover y luego con la Filarmónica en Berlín. Rascher fue escuchado en todos los centros musicales importantes de Europa e incluso en las remotas Australia y Tasmania (1939 y 1959). Su debut en Estados Unidos tuvo lugar en 1939 con la Orquesta Sinfónica de Boston, para luego hacerlo con la Orquesta de Filadelfia, la Orquesta de Cleveland, la Orquesta Sinfónica Nacional y muchas otras orquestas en ese país así como en Europa.

El hecho de que Rascher tuviera éxito en extender el rango del saxofón, de las estándar dos y media octavas hasta cuatro octavas, además de su técnica sorprendente y su suprema

---

<sup>44</sup> Rascher, Sigurd, Top - Tones for the Saxophone, Four - Octave Range Carl Fisher editor, Nueva York 1941.

<sup>45</sup> Kelly, John - Edward Musical Pioneer and Beacon of Idealism: Sigurd M. Rascher. 2001 localizado en [www.jonhwardkelly.de](http://www.jonhwardkelly.de)

musicalidad, atrajeron la atención de varios compositores. La lista de quienes escribieron para él incluye a Alexander Glazunov, Paul Hindemith, Karel Husa, Jaques Ibert, Edmund von Koch, Erick Larsson, Frank Martín, Darius Milhaud, Henry-Dixon Cowel y muchos otros de los que apenas conocemos los apellidos como Bentzon, Coates, Dahl, Gläser, Hába, Hartley, Hlobil, Lamb, Osterc, Wirth y Worly.

Con respecto a la posibilidades artísticas del saxofón, Rascher sostuvo que Adolfo Sax, su inventor, tenía en mente un instrumento que debiera ser tan flexible como un instrumento de cuerda y tan poderoso como uno de viento metal. Este debía poseer gran agilidad técnica y un poder expresivo equiparable al de un violonchelo. En el desarrollo de sus propias habilidades, Rascher ha llegado a acercarse tanto como puede ser posible a los altos ideales del inventor del saxofón. Ha demostrado, con su poder expresivo y su gama de colores, que el aparente límite superior del saxofón es debido más a la falta de habilidad en el ejecutante que a la culpa del instrumento o de su inventor.

El que Rascher alcanzó gran éxito en acercarse a los ideales de Adolfo Sax con respecto al tono y a las capacidades técnicas del saxofón fue atestiguado por el acontecimiento de que en 1938 él recibió una fotografía de Adolfo Sax de parte de la hija del inventor, quien entonces tenía mas de ochenta años de edad, con un comentario a efecto de que en un concierto en Estrasburgo, ella había escuchado a Rascher tocando su instrumento como creía que su padre imaginó debiera sonar el saxofón.

## ANÁLISIS DE LA OBRA.

### FORMA

Sobre la forma del concierto Alexander Glazunov escribió

El Concierto está escrito en Mi bemol mayor y sigue sin interrupción. Primero va una exposición Allegro Moderato, 4/4 y termina en sol menor. Después un corto desarrollo seguido por un cantable Andante en Do bemol mayor, (algunas veces Si mayor) 3/4 es la transición a una pequeña cadencia. La conclusión inicia después de la cadencia con un Fugato condensado 12/8 en do menor. Todos los elementos previos aparecen de nuevo lo que lo lleva a la Coda en Mi bemol mayor. La forma es muy condensada, y el tiempo total no es mas de dieciocho minutos <sup>46</sup>

Rascher también hace su aporte sobre la discusión a la forma del concierto

El Concerto parece estar en un movimiento, pero claramente, tiene tres partes; "Allegro moderato", "Tranquilo", "Allegro". Una maestría madura es el sello característico del desarrollo temático, que continúa intensificándose hasta la metamorfosis. La expresividad lírica de el saxofón saca de este trabajo romántico tardío la mayor ventaja.

<sup>47</sup>

Hasta aquí parece haber acuerdo, sin embargo otra fuente introduce la controversia: <sup>48</sup>

El concierto para saxofón difiere del estándar de tres movimientos que caracteriza al concierto del periodo clásico y romántico[...] a pesar de su título es mas propio verle como un concertino[...] de acuerdo con Apel el concertino es -en el estilo de un concierto, pero en forma libre, usualmente en un solo movimiento con secciones de variada velocidad y carácter- Una descripción mas certera del concierto de Glazunov no puede ser encontrada.

Se plantea entonces la pregunta necesaria: ¿Cuál es la forma; un concierto de tres movimientos condensados o un concertino de forma rapsódica? Sin embargo, la respuesta no es tan obvia pues ambas posturas tienen fundamentos.

---

<sup>46</sup> Carta de Glazunov a Shteinberg, 4 de junio de 1934 en Sobchenko op. cit.

<sup>47</sup> Rascher, op cit.

<sup>48</sup> Bingham, op. cit. p. 281

Si partimos de la postura de los tres movimientos, los esquemas formales quedarían.

Esquema # 5

Esquema del Allegro

Introducción	A	B	A	C	A	puente
10	16	10	4	26	8	10

Esquema # 6

Esquema del Andante

D	E	E'	A'	Cadenza	F
35	22	14	4	27	14

Esquema # 7

Esquema del Allegro

Fugato (G)	A'/H	H A'	G A'/G	C'	A'	C'	I	F	A'	C'	A'	Coda
14	8	5 3	8 20 22	10	8	8 8	12	12	4	9		

La respuesta que se plantea aquí es que a nivel formal tenemos tres movimientos, si bien aparecen condensados y firmemente entrelazados cada uno de ellos mantiene su propia característica. El primero tiene clara forma de rondó. El segundo es una forma de despliegue, es decir, una sola melodía que se desarrolla sobre sí misma, al final del cual se presenta la cadencia. El tercer movimiento es el que induce a la disputa formal, pues expone tanto nuevos temas como la mayoría de los anteriores en un desarrollo y síntesis complejo que produce la

sensación de rapsodia. Ahora bien, a nivel de desarrollo temático la propuesta de análisis a partir del concepto de tratamiento rapsódico resulta altamente aceptable.

## MELODÍA

El tema, que en la introducción se presenta en las cuerdas al unísono, será el principal a todo lo largo del concierto, apareciendo variado cada vez. El tema tiene el rango de una octava teniendo como tónica el Mi bemol y como extremos Si bemol. El motivo característico es la negra con puntillo ligada a un octavo a medio tono descendente. Podemos considerarle un tema abierto o modulante. Es interesante seguir el desarrollo y metamorfosis de este tema principal a lo largo del concierto

Allegro mod<sup>to</sup> M.M. ♩ = 92

Introducción

The image shows a musical score for the introduction of a piece. It is written for piano and consists of two staves. The tempo is marked 'Allegro mod<sup>to</sup>' and the metronome marking is 'M.M. ♩ = 92'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music begins with a piano introduction, indicated by the word 'Introducción' on the left. The score features a descending eighth-note motif with a dotted quarter note, which is the characteristic motif mentioned in the text. The music is marked with dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano). The score ends with a fermata and a *p* dynamic marking.

Es revelador que la exposición del tema en el saxofón sea tan diferente en el contorno y el movimiento y sin embargo mantenga la temática fundamental.

Exposición del tema en el saxofón.

The image shows a musical score for the saxophone. It is written on a single staff in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music begins with a piano introduction, indicated by the word 'Introducción' on the left. The score features a descending eighth-note motif with a dotted quarter note, which is the characteristic motif mentioned in the text. The music is marked with dynamics such as *p* (piano). The score ends with a fermata and a *p* dynamic marking.

El tema aparece en su forma original en el saxofón justo antes de la cadencia.

*A tempo* en el número de ensayo 21

Tempo 1º

21

*p*

This musical score is for a saxophone part. It begins with a rehearsal mark '21' in a box. The tempo is marked 'Tempo 1º'. The music is in a 4/4 time signature and a key signature of two flats. It starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. There are some markings above the staff, including a '2' with a flat and a '3' with a flat.

En el 27 de ensayo, aparece sumamente transformado como contrapunto a un nuevo tema

tema

tema

27

*Più moderato* ♩ = 100

*dolce cantabile*

*cresc.*

*mf espress.*

*cantabile*

*cresc.*

41

This musical score is for a saxophone part. It begins with a rehearsal mark '27' in a box. The tempo is marked 'Più moderato' with a quarter note equal to 100 (♩ = 100). The music is in a 4/4 time signature and a key signature of two flats. It starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. There are some markings above the staff, including a '2' with a flat and a '3' with a flat. The score is divided into two systems, with the first system ending at rehearsal mark 41. The first system includes the tempo marking 'Più moderato' and the dynamic 'mf espress.'. The second system includes the tempo marking 'Più moderato' and the dynamic 'mf espress.'. There are also markings for 'dolce cantabile', 'cantabile', and 'cresc.'.

Lo mismo sucede en el número de ensayo 41

The image shows a musical score for rehearsal mark 41. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time, marked *dolce cantabile*. The middle staff is a piano accompaniment in bass clef, marked *staccato sempre* and *mp*. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, which is shaded grey. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Y también en el 49

The image shows a musical score for rehearsal mark 49. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time, marked *sf*, *f*, and *dim.*. The middle staff is a piano accompaniment in bass clef, marked *sf*, *f*, and *energico*. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, marked *sf*, *f*, and *energico*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Todas estas presentaciones indudablemente recuerdan el tema principal, de hecho son reelaboraciones el tema principal. Su metamorfosis demuestra, no solo la habilidad del compositor, si no una concepción unitaria del concierto.

**PIERRE - MAX DUBOIS,**  
**SUITE FRANÇAISE, PARA SAXOFON SOLO**

La Suite Francesa fue escrita por Pierre Max Dubois en 1962, en ese año escribió también para saxofón *Dix figures à Danser* y las *Pièces Caractéristiques en Forme de Suite*. Podríamos decir que ese año Dubois concibió al saxofón en su acercamiento con la danza.

Esta obra es una reinterpretación contemporánea de una suite de danzas barroca, aunque no necesariamente francesa. Sus ocho movimientos están basados en los mismos metros, tiempos y ritmos que identificaban los movimientos estilizados prevalecientes en la música instrumental del barroco.

La Suite tiene la dedicatoria al saxofonista, Georges Gourdet.

### **Datos Biográficos de Georges Gourdet**

Georges Gourdet fue pupilo del virtuoso del saxofón Marcel Mule. Gourdet tuvo la distinción de obtener tres primeros premios del Conservatorio de Paris; en saxofón, en música de cámara y en musicología.

En 1951 después de la muerte de Georges Charon, Mule invitó a Gourdet a integrarse al Cuarteto de Paris en el saxofón tenor. Poco después de unirse al cuarteto, propuso que se le cambiara el nombre al de Cuarteto Marcel Mule.

Gourdet probó ser un hábil vocero para el cuarteto. Con gran conocimiento y efectividad daba conferencias a las audiencias de todos los niveles. Sus discursos antes de los conciertos del cuarteto eran muy populares. En alguna ocasión Marcel Mule declaró que hubiera sido imposible hallar a nadie mejor calificado para el puesto. En 1960 Gourdet cambió al saxofón alto en el cuarteto, donde permaneció hasta su desintegración en 1967<sup>49</sup>.

Geroges Gourdet fue editor principal de la colección de saxofón de la editorial Billaudout.

---

<sup>49</sup> Sax Journal, Marcel Mule. Otoño, 1985

## Referencias

Sobre el término suite, se puede partir de la siguiente idea:

Suite en sentido general es cualquier conjunto de piezas instrumentales obligadas a ser ejecutadas en una sola sesión; durante el periodo barroco era un género instrumental que consistía en varios movimientos en la misma tonalidad, algunos o todos los cuales, estaban basados en las formas y estilos de la música para danza<sup>50</sup>.

La música que se ha generado en torno al término suite abarca una amplia variedad de manifestaciones en la historia. Es posible discernir un proceso histórico continuo en el que el principio de la suite puede ser descubierto. Algunos de los principios que han sido propuestos son: estilización decreciente; la alternancia de danzas de paso y de salto; la alternancia de danzas de grupo y de pareja; y la alternancia o emparejamiento de tiempos y de grados de tensión. Sin embargo, lo más importante, es el hecho que la mayoría de las suites, tomando completa la historia del género, son simplemente demasiado diversas para aceptar una teoría unificada. Aún más, para un gran número de ellas la composición de las piezas y su arreglo en un orden fueron dos actos separados, algunas veces llevados a cabo por personas diferentes.

La suite en su forma estándar, es un hecho histórico pero no una necesidad taxonómica. Se puede entender como un grupo de piezas en la misma tonalidad que contiene: allemande, courante, sarabande y gigue. La duplicación de danzas, la adición de *doubles* o variaciones, la interpolación de piezas entre las cuatro danzas básicas y la presencia de movimientos introductorios no afecta el estatus clásico mientras la condición básica es conocer que la suite debe tener una duración razonable para tocarse en una sola sesión.

La secuencia que un profesional tomaría como estándar de la suite francesa viene de las suites de D'Anglebert, a quién se considera colocado en el pináculo del clasicismo francés (periodo barroco). De sus publicaciones se extraen dos conclusiones; la primera que alrededor del tercer cuarto del siglo diecisiete, la suite era sobre todo una manera de arreglar piezas que ya habían sido compuestas, en otras palabras era un orden de ejecución. La segunda conclusión es que los franceses normalmente colocaban sus danzas adicionales después de la gigue; la suite francesa es distinguida también frecuentemente por su provisión de más de una courante.

---

<sup>50</sup>David Fuller, *Suite*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 3 p.333- 350

Las suites que han obligado a todas las demás a tomarles como punto de referencia son las cuarenta y cinco escritas por J.S. Bach y sobre todo las seis suites para violonchelo solo. La forma que Bach utiliza en estas es: preludio, allemande, courante, sarabanda, X, gigue, donde la X equivale a un par de minuets en las dos primeras suites, un par de bourrées en las dos segundas y un par de gavotas en la quinta y sexta suites.

## ANÁLISIS DE LA OBRA

El hecho de que esta obra pretenda ser una reelaboración de una suite de danzas barroca no hace más que reconfirmar la tendencia neoclásica de Dubois. Las suites de danzas ocupan una parte importante de su trabajo. Otros compositores incluyen también danzas contemporáneas en adición a las imitaciones del barroco.

### FORMA

Con los elementos expuestos en el apartado anterior se puede concluir que si bien esta es una suite contemporánea en el estilo barroco, no podría considerarse que esté apegada a los estándares del barroco o del clasicismo francés. Por ejemplo, en Bach las Suites francesas carecen de movimientos introductorio y son las más fáciles desde el punto de vista técnico, razón por la cual se les llamó pequeñas suites.<sup>51</sup> Ninguna de tales características se presenta en esta obra. Se puede especular que la intención no era escribir una suite en el estilo francés, si no una serie de danzas que en su momento se incluyeron en una suite. Así lo muestra el hecho de que teniendo dos gavotas se extiende hasta incluir dos danzas más. Sin embargo, una vez teniendo estos elementos salta a la vista una ausencia. En esta suite no hay una *allemande*. Es decir, excede los requerimientos de una suite estándar, pero suprime uno de sus elementos más comunes. Nuevamente no quedaría más que especular sobre el motivo de esta ausencia. Lo que sí podemos aceptar es que esta ausencia acentúa el carácter francés de esta suite.

### ANÁLISIS DE LOS MOVIMIENTOS

#### Prélude.

El preludio corresponde en su forma al esquema A- B -A', entendiendo que este esquema equivale a un forma binaria compuesta<sup>52</sup>. Está escrito en estilo quebrado, es decir, la melodía, el bajo y la armonía implícita surgen a partir de una sola línea melódica. Para lograrlo

---

<sup>51</sup> Estrada, Luis Alfonso, *La Suite en J. S. Bach*, *Revista Pauta* Octubre, 1989

<sup>52</sup> De acuerdo con Estrada sin embargo esta forma se puede considerar ternaria desde otras perspectivas de análisis.

se vale de saltos, preponderantemente de octava. El hecho de que los diferentes registros del saxofón tengan cualidades particulares y por ello puedan y tiendan a sonar tan diferentes entre sí, acentúa el efecto de escuchar dos instrumentos o voces diferentes. El bajo en las secciones "A" se caracteriza por el motivo rítmico de dos dieciseisavos y octavo, el cual contrasta con la fluidez de la melodía que se le yuxtapone. Acentuando el carácter barroco tenemos un frecuente uso de mordentes. La sección "B" tiene un movimiento mas fluido y si bien tiene algunos momentos de salto se mantiene como una sola línea. En cuanto su armonía se entiende que a pesar de la libertad de movimiento en cuanto a escalas y cambios de escalas hay un fuerte tendencia de atracción hacia Do como centro tonal.

### Courante

Según Bingham, el hecho de que las escalas cambien de tonalidad rápidamente a veces incluso cada cuatro dieciseisavos y el que regresen al centro tonal con la misma facilidad es una característica neoclásica que identifica la música de Dubois<sup>53</sup>

Y este hecho es sumamente evidente en la *courante*, caracterizado por un movimiento continuo de escalas complejas que en treintaidosavos ascienden y descienden a gran velocidad por todo el registro del instrumento. Por ello podría corresponder al modelo histórico de la *corrente italiana*<sup>54</sup>. Esta danza requiere del instrumento una paleta de matices que van del doble piano al doble forte, todo ello preponderantemente ligado. Nuevamente la forma corresponde al esquema A- B - A y a pesar de la gran cantidad de escalas seguimos teniendo como polo de atracción al sonido Do.

### Sarabande

La zarabanda se amolda al arquetipo del barroco. Es un movimiento lento que representa una danza estilizada en ritmo ternario que acentúa el segundo tiempo. Se inserta en un esquema A-B-da Capo a la A. La sección A se mueve principalmente en el registro medio, ocupa preponderantemente octavos y negras ligados en pequeñas frases de dos compases. La

---

<sup>53</sup> Bingham p. 28

<sup>54</sup> Kinaston, Trent. *Preface* en Bach, J.S. Six Suites for Violoncello Solo, transcribed and edited for saxophone.

sección B no excede el registro medio-agudo, con figuras que incluyen dieciseisavos traza un *crescendo* sostenido que añade movimiento a la pieza.

### Gavotte I

Esta gavota retoma el estilo quebrado del preludio. No corresponde al compás del tipo barroco pero mantiene la característica de iniciar las frases en la mitad del compás. También comparte la forma A-B-A de las otras danzas. Debido a la abundancia de saltos se define un contrapunto a la melodía. Ambas líneas se dibujan claramente pues definen muy bien su ámbito al limitarse a áreas específicas del registro del instrumento.

### Gavotte II

Mantiene el estilo quebrado, ahora la melodía es preponderantemente anacrúsica. Si bien en la gavota anterior es claro cual es la melodía y cual el acompañamiento, aquí ambas voces parecen tener la misma importancia, además de estar entrecruzadas.

### Bourrée

Marcado en tempo allegro vivo, con compás a la breve, dos medios, este movimiento retoma la característica de danza. Inicia en la segunda parte del tiempo débil. Se vale de mordentes para acentuar el carácter barroco y de la gama de matices del instrumento para separar los planos melódicos.

### Menuet

El minueto retoma el estilo barroco pero agrega elementos de novedad. Mantiene el compás ternario y una sensación de danza elegante en la sección A, pero para evitar el estancamiento rítmico desplaza el acento con ligaduras generando una hemiola tipo

1 2 3 1 2 3 1 2 1 2 1 2. La sección B introduce tresillos, en una línea ondulatoria, donde cada primer octavo de tresillo se separa de la melodía principal generando un contrapunto superior, en la misma sección opone un tema en octavos adornados por apoyaturas.

### Gigue

Marcado como *Tempo presto*, compás de seis octavos es este el mas complejo de los movimientos de la suite. Es un movimiento explosivo, con carácter brillante y de gran despliegue técnico. Inicia en anacrusa, y hace un despliegue de seicillos y otros grupetos irregulares como ochillos, nuevillos e incluso diesillos. La sección B se vale de grandes trinos. Para generar la ilusión de acompañamiento se vale de acentos. Las escalas que predominantemente tienen un diseño ascendente cambian de tonalidad a veces cada compás, pero con la misma facilidad regresan a la región tonal original. La reexposición, muy sintetizada, no es menos explosiva que la sección anterior dando a la suite un final sumamente brillante.

## **UNA OBRA PARA UN SOLO SAXOFÓN O PARA TODOS LOS SAXOFONES?**

Lo Suite Francesa para Saxofón Solo es una muestra de las posibilidades del instrumento aún sin ningún tipo de acompañamiento. Su característica de virtuosismo le permite, por ejemplo, generar la ilusión de melodías sobrepuestas y su cualidad, que en ocasiones es defecto, de tener timbres específicos en cada registro genera la posibilidad de utilizar cada uno de ellos en temas característicos, provocando la sensación de escuchar dos instrumentos diferentes.

Es sumamente interesante que la portada de la obra mencione para saxofón solo pero no mencione específicamente a alguno de los miembros de la familia. El catálogo de saxofón de la editorial Alphonse Leduc publicita la obra para todos los saxofones, sin embargo en el interior de la obra sí se menciona a un miembro específico de la familia: el saxofón alto. Si consideramos que Georges Gourdet, a quien está dedicada la obra, no se limitó a uno solo de los saxofones si no que practicó varios de ellos, se puede pensar más en la posibilidad de

ejecutar la suite en cualquiera de los miembros de la familia que en restringirse solo al alto. Ahora bien, es pertinente hacer una aclaración sobre la denominada familia de los saxofones.

Daniel Kientzy escribió<sup>55</sup>:

Desde su invención se pensó en el saxofón en plural. Adolphe Sax había previsto incluso dos familias; en mi bemol y en si bemol para las bandas y en fa y en do para las orquestas sinfónicas. Esta última familia tuvo una existencia efímera, ya que en el siglo XIX casi no había salida para ella[...]El repertorio clásico se concentró básicamente en el alto; el jazz diversificó la utilización de los saxofones, aunque los músicos se especializaron en uno de los miembros de la familia[...] respecto a la música contemporánea, se considera toda la familia de los saxofones y se exige a los saxofonistas que la practican que posean todos o casi todos sus miembros. Estos instrumentos se comportan como una verdadera familia. Es decir: tienen cualidades y defectos que se podría considerar que son hereditarios, guardando al mismo tiempo cada uno su propio carácter.

La familia de los saxofones actualmente consiste en:

- Sopranino en Mi bemol,
- Soprano en Si bemol,
- Alto en Mi bemol,
- Tenor en Si bemol,
- Barítono Mi bemol,
- Bajo Si bemol
- Contrabajo en Mi bemol.

Si se reúne a todos los miembros se puede cubrir una extensión muy similar a la de una orquesta sinfónica.

A pesar de lo amplio de la familia y de sus posibilidades, la música de concierto durante mucho tiempo estuvo principalmente dirigida al saxofón alto. Una de las razones es que era el instrumento principal de los primeros solistas. Otra razón la explica la necesidad de enseñanza del instrumento, específicamente en el Conservatorio de París. En una entrevista realizada en 1990 Marcel Mule declaró:<sup>56</sup>

Cierta continuidad era necesaria[...]pensé que el alto era suficiente[...]usábamos solamente el alto porque simplificaba la enseñanza. Hubiéramos tenido que traer el

---

<sup>55</sup> Chautemps, Kientzy, Londeix, , Op.Cit. pag 59

<sup>56</sup> Gibson, David J. *Interview, Marcel Mule*, en *Saxophone Journal*, mayo - junio del 2002

saxofón alto un día, el tenor otro día, el barítono otro. También es caro para el estudiante si tiene que comprar todos los instrumentos.

Si bien el estudio se realiza principalmente con el saxofón alto esto no tiene que limitar el acceso a los otros miembros de la familia. En la misma entrevista Mule declaró:

Si uno puede tocar el alto uno puede tocar los otros muy bien también. Es una cuestión de práctica y especialización[...] si uno puede tocar el alto y tiene buen sonido y precisión solo toma un par de semanas de practica acostumbrarse a los otros. Probablemente es mas fácil para un saxofonista el pasar de un saxofón al otro que para un clarinetista tocar un clarinete bajo.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> ibidem.

## ASTOR PIAZZOLLA, HISTORIA DEL TANGO, SUITE PARA SAXOFÓN SOPRANO Y PIANO.

En 1985, justo treinta años después de su regreso a Argentina, treinta años después del haber inaugurado la era del tango contemporáneo, el músico argentino Astor Piazzolla escribió La Historia del Tango. Pareciera que nos es casualidad, que una necesidad retrospectiva diera origen a esta obra. Esta suite, sin embargo, no limita su nacimiento a 1985, su génesis se ubica mucho antes. Se ubica en un momento, en un episodio que se ha llamado fundamental en la historia de una música que se nombra tango; mismo episodio que ha tenido resonancias inesperadas en otra música que se llama clásica o de concierto.

En 1954, con una beca otorgada por el gobierno francés, Piazzolla viajó a Paris para estudiar con la entonces considerada mejor pedagoga en el mundo de la música.

Nadia Boulanger es, en 1954 y 55, el nombre de la formación de Astor Piazzolla; discípula de Ravel, maestra de Igor Markevitch, Aarón Copland y Leonard Bernstein, se puede decir que esta mujer congestionaba toda la tradición musical europea<sup>58</sup>.

Al principio, Piazzolla trata de ocultar su pasado tanguero y de intérprete de bandoneón creyendo que su destino estaba en la música clásica. La relación maestra y alumno ha sido motivo de inmensa especulación, muchas son las supuestas citas de lo que ella le dijo:

Su obra esta bien escrita, Piazzolla. Queda usted admitido. Pero quiero que piense en algo que voy a decirle[...]Piénselo y me contesta en la próxima clase. Su obra es perfecta musicalmente, pero le falta sentimiento[...]No encuentro a Piazzolla en esa obra y eso me preocupa. ¿ Donde esta usted?<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Kuri, Carlos, La música límite, p. 43

<sup>59</sup> Piazzolla, Diana, Astor, citado en Carlos Kuri, op. cit. p. 43

Meses después Astor Piazzolla ejecutaría en respuesta a la solicitud de su maestra un tango que había compuesto sin pretensiones académicas. La respuesta influiría decisivamente en las historias de las músicas.

Su música me ha hecho vibrar. Su tango es música nueva y sobre todo sincera. Su *Triunfal* es ni mas ni menos que auténtico. ¡Siga en esto!. Profundamente. Haga como Ravel. ¿O usted se cree, acaso, que Bartok o que Stravinsky no son, en esencia, música popular?<sup>60</sup>

Treinta años después, con el éxito y la historiauestas, en el mismo año que es nombrado ciudadano ilustre de Buenos Aires, Piazzolla escribió una obra, casi un testamento, una visión de la historia de su música. Una visión de una historia que él contribuyo excepcionalmente a formar. Y lo hizo en pequeño formato, como un testamento puesto en una botella y echado al mar.

Desde 1980 e incluso antes muchos guitarristas clásicos habían comenzado a tocar su música, y fue en respuesta a la comisión del guitarrista argentino Roberto Aussel<sup>61</sup> que Piazzolla comenzó a escribir para guitarra de concierto. En 1985, además de escribir La Historia del Tango para flauta traversa y guitarra, escribió también el doble concierto para guitarra y bandoneón. El estreno de este concierto corrió a cargo de la orquesta filarmónica de Liege con Leo Brower dirigiendo; el solista en la guitarra fue Cacho Tirao, su compañero del Quinteto Nuevo Tango.

---

<sup>60</sup> Versión entrelazada, extraída de Ferrer, H. El libro del tango y Diana Piazzolla.

Citado en Kuri, op. cit. p. 43

<sup>61</sup> Piazzolla, Histoire du tango. Editorial Leduc. En la contraportada.

## Biografía de Piazzolla<sup>62</sup>

Astor Pantaleón Piazzolla nace el 11 de Marzo de 1921 en Mar del Plata, Argentina, hijo único de Vicente Nonino Piazzolla y de Asunta Mainetti. En 1925, la familia se traslada a Nueva York. Como Astor solía decir:

Era el tiempo de la prohibición y de la mafia[...] vagué por las calles mas de lo que fui a la escuela[...]mi mundo musical gradualmente creció alrededor del jazz, Duke Ellington y Cab Calloway a quien me las arreglaba para escuchar a la puerta del Cotton Club, a pesar de que era demasiado joven y demasiado pobre para entrar. Mi padre solía poner a tocar los viejos tangos nostálgicos de Carlos Gardel en el gramófono. Para cuando cumplí nueve años él me dio un bandoneón, y recibí clases de un profesor que me introdujo a la música clásica.

En 1929, cuando Astor tenía 8 años, su padre le regala su primer bandoneón que compra en una casa de empeños por 19 dólares. Estudia el bandoneón un año con Andrés D'Águila. En 1933 toma clases de música con el pianista húngaro Bela Wilda, discípulo de Rachmaninov y del que más tarde dijera "Con él aprendí a amar a Bach". Poco después, conoce a otro icono del tango: Carlos Gardel

En 1936, retorna con su familia definitivamente a la Argentina, a Mar del Plata, en donde comienza a actuar en algunos conjuntos. Y allí hace su segundo gran descubrimiento al escuchar por radio al sexteto de Elvino Vardaro, quién años más tarde sería su violinista. Esa forma distinta de interpretar el tango lo impacta profundamente y se convierte en su admirador. La inclinación de Astor por el tango y, en especial, por ese tipo de tango lo lleva a radicarse en Buenos Aires, en 1938. Tenía solo 17 años.

Astor siente la necesidad de avanzar musicalmente, y ya siendo el arreglista de la orquesta de Aníbal Troilo, inicia en 1941 sus estudios musicales con Alberto Ginastera y más tarde, en 1943, estudia piano con Raúl Spivak. Sus arreglos son demasiado avanzados para la época y terminaron por hacer que Troilo se los corrigiera para no espantar a los bailarines de las pistas.

En 1943, inicia sus composiciones de carácter académico con la Suite para Cuerdas y Arpa y en 1944 deja la Orquesta de Troilo para dirigir la orquesta típica que acompaña al

---

<sup>62</sup> Versión extraída de Pessinís, Jorge y Carlos Kuri en [www.piazzolla.org](http://www.piazzolla.org) y de Piazzolla, *Historie du tango* Ed Leduc.

cantor Francisco Fiorentino hasta 1946, en donde forma su primera orquesta que disuelve en 1949. Con esta orquesta, de formación similar a las demás orquestas típicas de la época comienza a desarrollar su impulso creador con composiciones y orquestaciones con un mayor criterio armónico y dinámico. Ese tango, más moderno y distinto empieza a provocar las primeras polémicas entre los tangueros clásicos.

En 1953 presenta la obra Buenos Aires (Tres movimientos Sinfónicos) - compuesta en 1951- en el concurso Fabien Sevitzy. Piazzolla gana el primer premio y la obra es interpretada en la Facultad de Derecho de Buenos Aires por la Orquesta Sinfónica de Radio del Estado con el agregado de dos bandoneones y bajo la dirección del propio Sevitzy. Estalla el escándalo, por las peleas a golpes que se desencadenaron al finalizar el concierto, debido a la indignación que provocó en cierto sector "culto" del público, la incorporación de dos bandoneones a una orquesta sinfónica. Uno de los premios que ganó en este concurso fue una beca otorgada por el gobierno francés para estudiar en París. Estudió dirección con Hermann Scherchen y composición con Nadia Boulanger. Ella le mostró que su identidad no estaba en la música intelectual sino en el tango, sazonado con un toque de estilo clásico y de jazz y moldeado por su propia intuición

Una vez que regresó a Buenos Aires fundó su primer octeto y usando lo que había aprendido de Ginastera, de Boulanger así como el fraseo tomado del jazz, Piazzolla imprimió a sus tangos nueva vida. Como era de esperarse esto causo bastante molestia en los tangueros conservadores. Desde entonces su tango fue una forma distintiva y moderna que explotó con su nuevo quinteto con el cual adquirió fama con su llamado "tango nuevo".

Finalmente, obtuvo reconocimiento internacional; conciertos y grabaciones fluyeron incesantemente. Desde 1960 hasta su muerte acaecida en julio de 1992, su éxito nunca dejó de crecer.

## Relación del autor e interprete

Desde 1979 y aproximadamente hasta 1990 son los años más exitosos de Piazzolla en cuanto a su difusión. Se intensifican las giras por todo el mundo: Europa, Sudamérica, Japón y Estados Unidos y realiza una vertiginosa serie de conciertos, fundamentalmente con el Quinteto, y también como solista de orquestas sinfónicas y de cámara; y en los últimos años con su última formación, el Sexteto, así como con cuartetos de cuerda. Es innegable que su música influyó en los músicos que le escucharon, algunos de ellos catalogados como de lo mejor del mundo en su género: el violinista Gidon Kremer, el chelista Yo-Yo Ma, el Kronos Quartet, los pianistas Emanuel Ax y Arthur Moreira Lima, el guitarrista Al Di Meola, los hermanos Assad, y numerosas Orquestas de Cámara y Sinfónicas.

No queda más que especular si hubo o no algún contacto entre Nobuya Sugawa o Ken-Ichiro Isoda con Piazzolla. Pero es evidente que las giras de este por Japón debieron dar pie a que los músicos de es país se viesan influidos por su obra. Desafortunadamente no fue posible encontrar información sobre el compositor y arreglista japonés Isoda.

**Nobuya Sugawa**, saxofonista clásico con formación en la Universidad Nacional de Bellas Artes en Tokio, Japón. Obtuvo el segundo lugar para alientos del concurso de Música de Japón, el mas prestigiado para música clásica. Actualmente es primer saxofón del Ensamble de Alientos de Tokio Kosei y da clases en la Universidad Nacional de Bellas Artes en Tokio. Es director del cuarteto "Trovere" que se ha distinguido por sus recitales y sus discos compactos. Se presentó en la ciudad de México el 19 de octubre de 1994 en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Información localizada en el programa de mano del mencionado recital.

## REFERENCIAS

Si estamos hablando de una historia del tango, no está de más saber de que se habla: Tango, según Gerard Beháge<sup>64</sup>, es

Desde un punto de vista musical, particularmente en lo que corresponde al ritmo prácticamente no hay duda de que los que se conoce internacionalmente como tango, el distintivo de la música popular urbana de Argentina y Uruguay esta emparentada con la contradanza cubana, con la habanero y con el tango cubano. El último junto con la habanera fue diseminado a través de Latinoamérica hacia 1850. En Brasil así como en el área del Río de la Plata *tango* era el nombre que se la daba a la habanera durante el final del siglo XIX. El tango brasileño en un principio, no era más que una adaptación local de la habanera cubana. Muchos géneros populares se desarrollaron a partir de la habanera. Todas esas danzas tienen en común la prevalecía del compás binario el acompañamiento de patrones rítmicos tipo octavo con puntillo dieciseisavo, dos octavos o treintaidosavo octavo treintaidosavo dos octavos y el diseño formal designado por la polka europea.

A pesar de sus muchos significados, la palabra tango designa al género de danza urbana más popular en Argentina del siglo XX. Se dice que el tango se desarrolló en los arrabales del las orillas de Buenos Aires. La cultura suburbana del arrabal consiste de elementos introducidos después de 1870 por millones de inmigrantes europeos frustrados, y por elementos la tradición del gaucho urbano. La tradición musical del Gaucho está particularmente representada por la payada y la milonga. Los textos improvisados de la milonga se referían a eventos cotidianos y frecuentemente eran voceros de la protesta social. La milonga, una danza de lejano origen africano en compás binario y ritmo sincopado contribuyó a la estructura rítmica del tango.

Desde un punto de vista estructural los primeros tangos tendían a una forma tripartita, pero alrededor de 1915 las formas binarias comenzaron a predominar. Se ha considerado a Enrique Delfino como el primer compositor en haber establecido la forma estándar del tango: dos partes de igual duración, la segunda de las cuales situada generalmente en la dominante o en la relativa menor de la tonalidad principal.

---

<sup>64</sup> Beháge, *Tango*. The New Grove Dictionary for music and Musicians Vol. pag 563

## SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN

En el presente, en medio de una exaltada búsqueda de la autenticidad y originalidad, en una constante búsqueda de la legitimidad, el tocar transcripciones suele ser criticado. Por otro lado, el oficio de la transcripción y el arreglo se encuentra en un momento de auge. En la necesidad, arriesguemos la palabra postmoderna<sup>65</sup>, de buscar el significado y el origen de las cosas y en la característica nuestra de perder tales significados y orígenes, se encuentra el principio de tal discordia. La presente obra es una transcripción. Fue escrita originalmente para guitarra y flauta, la presente adaptación esta escrita para saxofón soprano y piano.

La transcripción de obras para el saxofón nació con el instrumento y se volvió práctica común en los primeros saxofonistas que pretendían hacer música clásica con el saxofón. Baste como muestra que Marcel Mule, quien reinstauró la cátedra de saxofón en el Conservatorio de París en 1942, lo hizo a partir de estudios y repertorio de otros instrumentos. Por ejemplo estudios de Berbiguier y Terschak originales para flauta, Rode original para violín y Ferling original para oboe<sup>66</sup>. J. S. Bach es sin duda el autor del que más transcripciones se han hecho para la familia de los saxofones. Por supuesto la principal razón para ello es la falta de repertorio propio del instrumento, pero también hay que conceder que, en la larga lucha por lograr su legitimidad como instrumento de expresión clásica, los saxofonistas han volteado al pasado más que al futuro, es decir, han apostado por los compositores muertos o inmortales más que por los vivos. Por otro lado, es justo reconocer que muchas obras han sido enriquecidas por las posibilidades que el saxofón ofrece al ser transcritas para él. Para dar un argumento sobre la validez de la transcripción podemos citar a Ferruccio Bussoni: [...] *la buena y gran música universal permanece la misma, no importa a través de que medio sea sonada*.

En su reflexión lleva el concepto aún más lejos:

[...] la notación es en sí la transcripción de una idea abstracta [...] En el momento en que la pluma toma posesión del pensamiento este pierde su forma original [...] La idea se convierte en una sonata o un concierto, y esto es ya un arreglo del original<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Lyotard, Jean-François *La condición postmoderna*

<sup>66</sup> Rousseau, Eugene, *Marcel Mule, his life and the saxophone* en *Saxophone Journal*, Otoño de 1995

<sup>67</sup> Bussoni, Ferruccio. *Pensamiento Musical*. p. 90-91

## ANÁLISIS DE LA OBRA

La suite está estructurada en cuatro movimientos, donde cada uno de ellos hace una representación específica de cada una de las épocas de la historia del tango. En la edición de Leduc, es posible encontrar una nota de referencia programática a cada uno de los movimientos. Esta nota puede funcionar como guía para el análisis de los mismos. El elemento unificador es, por supuesto el tango; específicamente las figuras rítmicas y los giros melódicos, que al escucharse se reconocen como pertenecientes a este género. Podemos mencionar: síncopa o bajo sincopado, inicio de frases en tiempos débiles o en la parte débil del tiempo, desplazamiento de acentos, etc.

## ESTILO

Una muy interesante aportación a la discusión sobre cual es el estilo en Piazzolla, proviene del libro de Carlos Kuri<sup>68</sup>. En éste propone que la música de Piazzolla es una "música límite", es decir, no es música clásica pero tampoco tango es más bien una nueva música con un espacio propio y singular. No quiere decir con esto que sea una música de fusión o ecléctica. Kuri ubica la génesis de este estilo en el episodio de Piazzolla con Boulanger, pero aclara que la estética "piazzolleana", como le llama, no es un regreso al tango sino una reinterpretación que lo mueve de su sitio.

Piazzolla tramita la tensión generada entre la tradición musical europea y la raíz del tango, sin eliminar la tensión; transforma la tensión en identidad estética, nace así una cruzada tensa, inaudita y sin fisuras; es el lugar donde hace pie el poder de la estética piazzolleana<sup>69</sup>.

A pesar de ello en este estudio se sigue considerando la música de Piazzolla como música esencialmente popular, considerando la definición de Nicolas Prost, quien declaró: "Música popular es aquella que la gente ama a la primera escucha"<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Kuri, Carlos, La música límite, 2da edición, Ediciones Corregidor, Argentina 1997

<sup>69</sup> Idem pág. 191

<sup>70</sup> Mencionado por Nicolas Prost en una clase magistral en Ciudad Universitaria, México, D.F. 1998.

## Bordel 1900.

El tango comienza en Buenos Aires en 1882 y los primeros instrumentistas que la tocaban eran guitarra y la flauta, luego incorporaron el piano y después el bandoneón. Esta música debe ser tocada con mucha picardía y gracia, para visualizar la alegría de las Francesas, Italianas y Españolas que vivían en esos bordes, coqueteando con los policías, ladrones, marineros y malevos que visitaban. Esta época era completamente diferente a todas, el tango era alegre.<sup>71</sup>

En la referencia programática se manejan varios niveles; primero, el nivel espacio temporal, luego el medio de expresión musical, le sigue un requerimiento de carácter, también hace una descripción a nivel de imagen de lo que la música debe evocar y finalmente una caracterización comparativa de esta época frente a las otras. Si queremos ampliar esta imagen, podemos recurrir a otras fuentes.

A nivel espacio temporal y de imágenes históricas Isabelle Leymarie menciona:

A finales del siglo XIX, inmigrantes, campesinos y soldados se hacían en los sórdidos suburbios de Buenos Aires. En este universo glauco, el gaucho, héroe de la Pampa, deja paso al compadre, proxeneta engominado que disimula el agujón de la miseria y el terror del abandono con su porte fanfarrón. Y en esa embriaguez del tango, mientras aprieta contra él a su mina, se toma la revancha frente a su amargo destino<sup>72</sup>.

A nivel de medio de expresión musical y de imagen otra fuente menciona:

La guitarra y la flauta le prestaron su voz a los primeros tangos, aquellos que por prohibidos se colaban por los postigos de las ventanas y se bailaban en las esquinas del barrio sur.<sup>73</sup>

Horacio Salas<sup>74</sup> menciona a los tangos prostibularios como un género de los comienzos del tango, caracterizado por las referencias claras a su origen y al ámbito en el que solían ejecutarse. Esto concuerda con la propuesta de Piazzolla de ubicar el origen del tango en esos lugares.

---

<sup>71</sup> Piazzolla op. cit. Nota de referencia incluida en la edición de la partitura de Leduc.

<sup>72</sup> Leymarie, Isabelle. La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente

<sup>73</sup> Soria, Gabriel. Historia del Tango CD, mutis cd0013

<sup>74</sup> Salas, Horacio. El Tango una Guía Definitiva, p. 267.

## FORMA

La forma del movimiento corresponde al siguiente esquema:

Esquema # 8

Introducción	Sección A	Sección B	Reexposición
11	36	58	47

## MELODÍA

El tema esta caracterizado por un contorno preponderantemente ascendente con saltos mayoritariamente de terceras. Normalmente empieza en el tiempo débil y manejan desplazamiento de acentos, un buen ejemplo de esto es el tema introductorio.

Molto giocoso ♩ = 180



## RITMO

Uno de los elementos que se considera unificadores del tango es el ritmo; especialmente algunos motivos como:



Este motivo se repite muy frecuentemente en la mano izquierda del piano durante el movimiento.



## ARMONÍA

La armonía de este movimiento es la más elemental en la obra. Toda la sección A se encuentra en Sol mayor y eventualmente inflexiona y después modula a Sol menor donde se desarrolla toda la sección B. La reexposición esta, claro, en Sol mayor.

### Café 1930.

Otra época del tango. Ahora se escuchaba y no se bailaba como en 1900. Era más musical y romántico. Las orquestas de tango eran formadas por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo, A veces se cantaba, la transformación era total. Mas lento, nuevas armonía y yo diría muy melancólico.<sup>75</sup>

Esta referencia programática incluida en la partitura también menciona varios niveles, aunque solo el título hace referencia al espacio. La siguiente cita puede ayudarnos a contextualizar la música a la que el movimiento hace referencia:

---

<sup>75</sup> Piazzolla, op.cit.

En los años treinta, conocidos como la década infame, la situación económica y social se deteriora. El tango bailado declina y se repliega sobre su saber adquirido, si bien el tango cantado sigue prosperando<sup>76</sup>

En cuanto al medio musical mencionado se le llamo tradicionalmente sexteto u orquesta típica; sin embargo se puede intuir que el movimiento hace referencia al tango cantado, genero predominante en la década de referencia. El máximo representante del genero del tango canción es Carlos Gardel. Sobre el genero del tango canción se encontró lo siguiente:

El tango canción es siempre vocal con acompañamiento instrumental y tiene un fuerte carácter sentimental. Este tipo representó principalmente en los años 1930 la transformación del tango en una vasto género popular ya no más asociado con el sub mundo del arrabal, las letras del tango canción sin embargo continuaron expresando visiones sobre el amor y sobre la vida altamente pesimistas, fatalistas y frecuentemente con finales patológicamente dramáticos<sup>77</sup>.

## FORMA

La forma del movimiento corresponde al siguiente esquema.

### Esquema # 9

Introducción	Sección A	Sección B	Reexposición
	A- B- A'	C- C'	A- B- Coda
14	16-12-9	22-8	16-10-6

## MELODÍA

El tema A tiene un diseño preponderantemente descendente tomando como esqueleto el acorde de Re menor en inversión. Es un tema preponderantemente legato con carácter molto expresivo.

---

<sup>76</sup> Leymarie Ibidem

<sup>77</sup> Béhage, op. cit.



Contrasta el tema B molto cantabile, con mucho más movimiento, mayor variedad en la articulación y un equilibrio entre ascenso y descenso.



El tema de la sección B maneja una gran variedad de recursos como el legato, saltos y apoyaturas, grupos irregulares y trinos. Lo destacable de la sección es la alternancia en la exposición de la melodía entre el saxofón y el piano.



## ARMONÍA

En la nota de referencia programática del movimiento se menciona el uso de nuevas armonías, lo que más destaca es el cambio en el uso del modo mayor y menor en oposición al movimiento anterior. En esta sección A se encuentra en modo menor y la sección B en modo mayor.

### Night Club 1960.

La época internacional comienza una nueva época transformante. Argentina y Brasil en Buenos Aires. La gente concurre a los night clubs para escuchar seriamente el tango nuevo. La revolución y el cambio total de ciertas formas del tango viejo. No bailable, si escuchable. Bossa nova y nuevo tango en una lucha conjunta.<sup>78</sup>

En este movimiento Piazzolla se incluye en sí mismo en la historia del tango. El concepto de tango nuevo, mencionado en la nota de referencia programática lo acuñó Piazzolla a su regreso a Argentina hacia 1955. Con ese término bautizó a su agrupación formada después de su estancia en Nueva York y a la cual se menciona como la que mejor sintetizó su pensamiento musical. Un acontecimiento trascendental en la vida de Piazzolla, es la muerte de su padre en 1959, a él compuso y dedicó una de las obras que más éxito le reportó: *Adiós Nonino*. Ambas circunstancias se reflejan en la composición de este tercer movimiento. Al escucharlo se puede sentir remembranzas tanto al tango *Adiós Nonino* como al Quinteto Tango Nuevo.

Entre 1958 y 1960 [Piazzolla] actúa en Estados Unidos, donde realizó la experiencia negativa del Jazz-Tango y donde a raíz de la muerte de su padre, en Octubre de 1959, escribe en Nueva York, su famoso *Adiós Nonino*. Al retornar, conformó el primero de sus célebres Quintetos, denominado Nuevo Tango (bandoneón, violín, bajo, piano y guitarra eléctrica). El Quinteto fue el conjunto que más perduró y el más querido por Piazzolla; la síntesis musical que expresó mejor sus ideas<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Piazzolla, op. cit.

<sup>79</sup> Pessini Op Cit

## FORMA

Formalmente el movimiento corresponde a una forma binaria compleja, siguiendo el siguiente esquema. En la nota de referencia programática se menciona el cambio total de las formas.

### Esquema # 10

Sección A					Sección A'					
A	B	C	D	E	A'	B'	C'	D'	E'	Coda
16	10	9	18	15	16	1	2	21	19	2

## MELODÍA

El movimiento ocupa varios temas contratantes, el primero de ellos *accentuato* ocupa sincopas acentos desplazados y diferentes articulaciones en un rango muy estrecho.



Por otro lado le contrasta el tema *cantabile* mucho más amplio tanto en el tratamiento de intervalos como en el contorno y dirección.



Es característico en este movimiento el uso de técnicas extendidas en el instrumento melódico. Si bien el tratamiento en tales técnicas difiere sensiblemente en la flauta y en el saxofón, las posibilidades contemporáneas del saxofón enriquecen la timbrica de la obra.

Tempo I<sup>o</sup> Deciso

Tempo I<sup>o</sup>

*f*

*f*

*(frullato)*  
gliss

*(frullato)*

*(frullato)*

*ff* *(legno)* *(legno)* *(legno)*

8

*p*

*f*

## RITMO

Una característica del movimiento es el manejo de distintos planos rítmicos. Si bien hasta ahora el piano había fungido como mero acompañante o bien como solista alternante, aquí hay momentos de franca confrontación, explicados en la nota de referencia programática como lucha de Tango y Bossa Nova. Un ejemplo de ello es el tema B *Deciso*, donde el trabajo rítmico del piano puede sugerir el ritmo de Bossa Nova y la parte del saxofón expone giros melódicos tanguísticos

Deciso

The image displays a musical score for a piece titled "Deciso". It consists of three systems of notation. The first system shows a piano part on a grand staff (treble and bass clefs) with a complex, syncopated rhythm. The second system shows a saxophone part on a single staff with a melodic line that includes slurs and accents. The third system, starting at measure 19, shows a piano part on a grand staff with a more rhythmic and driving pattern. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and various articulation marks like accents and slurs. A dashed line separates the first two systems from the third.

## Concert d'aujourd'hui.

Esta es la música de tango con conceptos de la nueva música: Esencia de tango con reminiscencias de Bartok, Stravinsky y otros. Este es el tango de hoy y del futuro. Abajo está el tango, arriba está la música. Una música donde se escucha toda la historia con un agregado, la nueva música.<sup>80</sup>

Quizá es útil recordar que la obra fue escrita en 1985, por lo que el movimiento, cuyo título puede ser traducido como *Concierto de Hoy*, haría referencia a esa época. La nota de referencia programática menciona a dos compositores a quienes se ha catalogado en la corriente nacionalista. Es posible que con esta obra Piazzolla haya pretendido integrar su música a la estética de esos autores. Sobre la influencia de la música popular sobre las obras de concierto Béla Bartók escribió<sup>81</sup>:

[...] ante todo puede usarse la melodía campesina sin introducirle modificación alguna... otro caso es cuando el compositor se vale de ella ya no textualmente, sino inventando por sí mismo la imitación de una melodía popular... la influencia de la música campesina sobre las obras de un compositor puede manifestarse de una última manera... que su música tenga la misma atmósfera propia de la música campesina [...] el módulo expresivo de la música campesina se ha convertido en su lenguaje.

Se puede considerar a este cuarto movimiento como correspondiente a esa tercera posibilidad.

### FORMA

La forma es un elemento que este movimiento tiene en común con los primeros tangos. Es una forma ternaria simple de acuerdo con el siguiente esquema.

#### Esquema # 11

A	B	A	ampliación
17	60	16	21

---

<sup>80</sup> Piazzolla, op. cit.

<sup>81</sup> Bartók, Béla. Escritos Sobre Música Popular, págs. 90-96

## MELODÍA

Aún cuando mantiene algunos giros melódicos del tango, este movimiento es marcadamente diferente de los anteriores. Los temas están contruidos preponderantemente por saltos, con un fuerte uso de acentos desplazados. Es de resaltar la construcción de despliegue de la sección B, donde un solo tema se desdobra sin marcar puntos evidentes de reposo.

## ARMONIA

La nota de referencia programática menciona la nueva música como parte conceptual del movimiento. El que el movimiento no presente armadura parece entonces un acto intencional, sin embargo, la exposición maneja el Fa sostenido mayor como área de referencia. Pasajes como el que sirve de ejemplo, muestran la cercanía del movimiento con estéticas menos tonales.

The image displays a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals, including a flat (b) and a sharp (#). The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) showing harmonic accompaniment with chords and single notes. The bottom staff is a bass line in bass clef, featuring a chromatic passage marked 'chro.' with a series of eighth notes. The overall style is characteristic of early 20th-century tango or Argentine music.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN.

La importancia de las obras, los autores y los intérpretes expuestos en este trabajo puede ser vista en diferentes planos: A nivel de desarrollo histórico del saxofón, a nivel de trascendencia geográfica de tal desarrollo y a nivel de su importancia en el desarrollo de un repertorio de concierto para el saxofón

Si bien hay ejemplos de desenvolvimiento del saxofón entre las décadas 1840 y 1920, parece que es alrededor de 1930 que se puede hablar del desarrollo del saxofón de concierto. Tal desarrollo se debió primordialmente a la labor de ciertos instrumentistas, que habiendo hecho del saxofón su medio de expresión, se encontraron en la circunstancia de no tener un repertorio propio. Dos caminos se eligieron, uno fue el de abordar individualmente la transcripción y adaptación de obras ya establecidas en la literatura musical clásica; el otro fue el iniciar una larga labor de convencimiento a los compositores para crear, no digamos un repertorio si no algunas obras que validaran al saxofón como medio de expresión dentro de la música clásica. Valga la insistencia, hay ejemplos de este fenómeno anteriores a la década de 1930, pero son los esfuerzos iniciados en esta época los que tienen una mayor trascendencia. Dos de las obras presentadas en este documento pertenecen a este momento histórico.

La Sonata Opus 19 de Paul Creston es uno de los primeros ejemplos del uso del saxofón como medio de expresión clásica en los Estados Unidos. Es tal la importancia que la mayor cantidad de estudios que hacen del saxofón el sujeto a investigar provienen de sus universidades. Sin embargo, en ese país el saxofón se enlazó de tal manera a la música de jazz, que llegaron a considerarse sinónimos, tal relación hizo que muchos compositores, cargados de prejuicios ante otras formas de expresión musical, vieran al saxofón como un instrumento menor o poco serio. Esto diluyó el impacto que las obras de Creston para saxofón pudieron haber tenido en el mundo musical.

En el Concierto de para Saxofón de Glazunov, también perteneciente a este momento del desarrollo del saxofón, confluyen varios caminos. Por un lado Glazunov compuso por primera vez para el saxofón pensando en el Cuarteto de la Guardia Republicana. Marcel Mule, su fundador, es el saxofonista que mayor trascendencia ha tenido a nivel de la enseñanza del instrumento. En el Conservatorio de París se inició esta enseñanza y en el mismo se retomó

más de medio siglo después. La segunda generación de saxofonistas surge de ahí. En los músicos egresados de sus conservatorios, recae la difusión de una técnica y un estilo que hoy se reconocen en cualquier lugar donde se presente un saxofonista clásico. Por otro lado, Glazunov aceptó escribir para el saxofón solista debido a la influencia del saxofonista alemán Sigurd Rascher. En Alemania hubo un gran desarrollo inicial del saxofón en la música de concierto, nombres como Gustav Bumcke, saxofonista o Paul Hindemith, compositor muestran un desarrollo temprano de la música para saxofón, equiparable al francés, pero la situación social detuvo tal desarrollo abruptamente por considerar al saxofón un instrumento extranjero.

Una segunda etapa se puede ubicar específicamente en Francia después de 1950. Para entonces la clase de saxofón ya había sido firmemente establecida en ese país por lo que el reconocimiento del saxofón como un instrumento de conservatorio era sólido y la cantidad y calidad de la nueva generación de saxofonistas es destacable. La música surgida de la estrecha relación entre el compositor Pierre Max Dubois y el saxofonista Jean-Marie Londeix representa a esta etapa. Ambos músicos están unidos estrechamente al Conservatorio de Paris, lugar donde uno de los elementos más valorados y deseados es la técnica. Las obras aquí presentadas son una muestra del nivel de desarrollo del instrumento, tanto técnico como expresivo; muestran también el nivel del conocimiento de las posibilidades del saxofón que se había logrado hasta entonces.

Una tercera etapa se puede ubicar hacia la década de 1980. Le caracteriza el desarrollo de nuevas posibilidades expresivas, de nuevas técnicas. También es una etapa de difusión y consolidación a nivel mundial del instrumento. La cantidad de repertorio surgido en las últimas dos décadas multiplica al que se había escrito hasta entonces. Se puede decir que en todos los lugares donde se escucha música de concierto se reconoce al saxofón como un instrumento clásico. La transcripción hecha por Isoda y Sugawa de la Historia del Tango de Piazzolla, representa esta tercera etapa. Esta obra reconcilia al saxofón con sus orígenes populares, pero también muestra que el desarrollo ya no se limita solo a ciertos países o regiones. Su difusión es tan grande que aún en países como Japón el saxofón se enseña y se ejecuta a muy alto nivel, al grado tal que un saxofonista japonés obtuvo el primer lugar en la más reciente edición del mas grande concurso para saxofonistas a nivel mundial. El hecho de que sea un a transcripción

enfatisa que en cada lugar donde algunos músicos optan por el saxofón como medio de expresión clásica la historia empieza de nuevo.

La conclusión que se puede extraer de este trabajo es que el repertorio del saxofón de concierto ha crecido a partir de la relación directa entre los interpretes y los compositores. En una interrelación donde los compositores han encontrado nuevos medios expresivos y los saxofonistas han desarrollado nuevas habilidades para responder a las exigencias y necesidades musicales. Es responsabilidad de los músicos que hemos optado por el saxofón lograr inspirar a nuevas generaciones de compositores para aprovechar las posibilidades de nuestro instrumento como medio de expresión musical.

**ANEXO 1.**

**SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO**

ESTA TESIS NO SE  
DE LA BIBLIOTECA

## PROGRAMA

### "La liebre y la tortuga"

(Impromptu para saxofón alto y piano)

Pierre Max Dubois

(1930-1995)

### Sonata Op. 19

(para saxofón alto en E $\flat$  y piano)

Paul Creston

(1906-1985)

- I. Whit vigor
- II. Whit tranquility
- III. Whit gaeity

### Concierto para saxofón y orquesta de cuerdas Opus 109

Alexandre Glazunov

(1865-1936)

### Suite Française

(para saxofón solo)

Pierre Max Dubois

- Prelude
- Courante
- Sarabande
- Gavotte I-Gavotte II
- Bourrée
- Menuet
- Gigue

### Historia del Tango

(para saxofón soprano y piano)

Astor Piazzola

(1921-1992)

- Bordel 1900
- Café 1930
- Night -Club 1960
- Concert d'aujourd'hui

Transcripción Ken - ichiro Isoda y  
Nobuya Sugawa

## SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

El saxofón es un instrumento inventado, es un hijo de la era industrial. No tiene, como casi todos los instrumentos musicales clásicos, un largo desarrollo que se pierda en las brumas del tiempo. El saxofón además tiene su apellido en el nombre, tiene un inventor, un padre.

Pero a su joven edad este instrumento no ha tenido una vida fácil, ha estado alguna vez a punto de la desaparición y el olvido, ha sido menospreciado, vilipendiado, rechazado. Es claro el por qué; no tiene un noble origen, no está engendrado de las perfumadas maderas de los bosques o por la brillante plata de los reyes. Está hecho, originalmente, de cobre; material vil, reservado para el trabajo industrial. Además no se ha rodeado de las "mejores amistades" ha sido ni más ni menos que militar, cirquero y jazzista.

Sin embargo ha sobrevivido y hoy se encuentra más fuerte que nunca; es bien recibido en todo el mundo musical. Se encuentra tan cómodo en las mejores salas de conciertos como en los más sucios arrabales; en los más prestigiados estudios de grabación como en los escritorios de los académicos, en los conservatorios y en las calles.

Claro que para ser aceptado en los círculos selectos de la música de concierto ha tenido que pasar largo tiempo, mucho esfuerzo y no poco sacrificio. Hacia 1840, **Antoine - Joseph Sax**, apodado "Adolphe", inventor, fabricante de instrumentos y músico tenía la idea de crear un instrumento de viento "que por el carácter de su voz pueda aproximarse a los instrumentos de cuerda, pero que tenga más fuerza e intensidad" Sax presentó su invención por primera vez al público en 1841 en Bélgica y en Francia en 1844 desgraciadamente la revolución de 1848 y el cierre de la cátedra de saxofón en 1870, por razones de presupuesto, truncaron la difusión y el desarrollo del instrumento. Hacia 1900, el saxofón de concierto tuvo un pequeño repunte debido a la labor de Elise Hall en Boston, sin embargo, con algunas pocas excepciones, el saxofón fue relegado de la música de concierto hasta la tercera década del siglo XX. En esa década surgen, al parecer simultáneamente, intérpretes y luego compositores que comienzan a interesarse por el saxofón.

**La liebre y la tortuga, impromptu para saxofón alto y piano** escrita en 1957 es una de las obras más populares del compositor francés **Pierre Max Dubois** quien nació en

Graulhet, región de Languedoc, el 1 de Marzo de 1930 y murió el 29 de agosto de 1995. Esta pieza es representativa del lado programático de su personalidad musical catalogada dentro de la corriente neoclásica. La bien conocida fábula es la motivación extra musical que da lugar a la confrontación de dos conceptos: lo muy lento y lo muy rápido; escalas complejas, típicas del lenguaje de Dubois, son exigidas al máximo de velocidad, mientras que en lo lento se expresan las posibilidades de gama y de timbre del saxofón. Esta es la cuarta obra, de más de cuarenta, que Dubois compuso para el saxofón y la primera dedicada a su amigo **Jean - Marie Londeix**.

Del encuentro auspiciado por la National Music League en 1934, entre el pianista y compositor de padres italianos **Paul Creston** y el saxofonista norteamericano **Cecil Leeson**, nacido en 1902, surgieron tres obras para saxofón solista. Una de ellas, la **Sonata para saxofón alto en E $\flat$  y piano, Op. 19** compuesta en 1939, ocupa un lugar sumamente especial en todo el repertorio para solista de saxofón. Además de ser la más ejecutada es también la más grabada; treinta años después de su publicación era la obra para saxofón y piano con más grabaciones con no menos de quince versiones hasta ese momento. Creston, nacido el 10 de octubre de 1906 y muerto el 24 de agosto de 1985, concibió el arte de la composición como una práctica espiritual. Se ocupaba mucho más de elementos como el diseño melódico, el color armónico, el pulso rítmico, más que de imitar la naturaleza o de contar historias. La piedra angular de la música de Creston fue la canción y la danza. Esto no es sorprendente si consideramos su matrimonio con una bailarina de la compañía de danza de Martha Graham. Es de destacar su adherencia a formas clásicas, al respecto, él consideraba que se debía agregar "nuevo vino en botellas viejas". El nuevo vino consistió en una armonía pantonal y una riqueza rítmica excepcional; tanto se ocupó del ritmo que a él sujetaba los otros elementos musicales.

El origen del **Concierto para saxofón y orquesta de cuerdas Opus 109** se remonta a el 14 de Diciembre de 1933, en un concierto de la Sociedad Musical Rusa en el Conservatorio Tusse de París. Ese día fue estrenado por el Cuarteto de la Guardia Republicana, el Cuarteto para Saxofones de **Alexander Glazunov** (n. 10 de agosto de 1865, m. 21 de marzo de 1936). Entre la entusiasta audiencia de ese recital se encontraba el saxofonista alemán **Sigurd Rascher** (1907-2001), entonces de sólo 26 años de edad. La mañana siguiente Rascher se presentó con su instrumento en el departamento del

compositor. Después de tocar su saxofón se atrevió a preguntar cuidadosamente por un concierto. La respuesta del compositor ha sido de las más enriquecedoras para el repertorio del instrumento "*Oui, para un músico como tal escribiré uno!*". El concierto está escrito en Mi bemol mayor. Una maestría madura es el sello característico del desarrollo temático, que se intensifica hasta la metamorfosis, la expresividad lírica de el saxofón saca de este trabajo romántico tardío la mayor ventaja. La forma es muy condensada y ello se ha prestado a controversias, puesto que difiere del estándar de tres movimientos que caracteriza al concierto del periodo clásico y romántico.

La **Suite Française, para saxofón solo** fue escrita por **Pierre Max Dubois** en 1962. El que esta obra sea una reinterpretación contemporánea de una suite de danzas barroca, aunque no necesariamente francesa, no hace más que reconfirmar la tendencia neoclásica de Dubois. Las suites de danzas ocupan una parte importante de su catálogo. Si bien esta es una suite contemporánea en el estilo barroco, no podría considerarse que esté apegada a los estándares del barroco o del clasicismo francés aún cuando sus ocho movimientos están basados en los mismos metros, tiempos y ritmos que identificaban los movimientos estilizados prevalecientes en la música instrumental del barroco. La obra está dedicada al saxofonista **Georges Gourdet** quien fue pupilo del virtuoso del saxofón Marcel Mule. Gourdet tuvo la distinción de obtener tres primeros premios del Conservatorio de Paris; en saxofón, en música de cámara y en musicología. La Suite Francesa es una muestra de las posibilidades del instrumento aún sin ningún tipo de acompañamiento. Su característica de virtuosismo le permite, por ejemplo, generar la ilusión de melodías sobrepuestas y su cualidad de tener timbres característicos en cada registro genera la posibilidad de utilizar cada uno de ellos en temas específicos, provocando la sensación de escuchar dos instrumentos diferentes. Si consideramos que el dedicatario de la obra, no se limitó a uno sólo de los saxofones sino que practicó varios de ellos, se puede pensar en la posibilidad de ejecutar la suite en cualquiera de los miembros de la familia más que en restringirse solo al alto. Y es que desde su invención se pensó en el saxofón en plural, sin embargo a pesar de lo amplio de la familia y de sus posibilidades, la música de concierto durante mucho tiempo estuvo principalmente dirigida exclusivamente al saxofón alto.

Hacia la década de 1980 nos encontramos en una nueva etapa de la aceptación del saxofón. Se puede decir que en todos los lugares donde se escucha música de concierto se

reconoce al saxofón como un instrumento clásico. Le caracteriza el desarrollo de nuevas posibilidades expresivas, de nuevas técnicas. También es una etapa de difusión y consolidación a nivel mundial del instrumento. La cantidad de repertorio surgido en las últimas dos décadas multiplica al que se había escrito hasta entonces. La transcripción hecha por Ken- Ichiro Isoda y **Nobuya Sugawa** de la **Historia del Tango de Astor Piazzolla** (n. marzo 1921- m. julio 1992), representa esta etapa. Esta obra reconcilia al saxofón con sus orígenes populares, pero también muestra que el desarrollo ya no se limita sólo a ciertos países o regiones. Su difusión es tan grande que en muchos países del mundo se enseña y se ejecuta a muy alto nivel.

En 1985, justo treinta años después de su regreso a Argentina y de haber inaugurado la era del tango contemporáneo, Piazzolla compuso esta obra. Pareciera que no es casualidad, que una necesidad retrospectiva le diera origen. Sin embargo, su génesis se ubica en un episodio que se ha llamado fundamental en la historia de una música que se nombra tango; mismo episodio que ha tenido resonancias inesperadas en otra música que se llama clásica o de concierto. En 1954, con una beca otorgada por el gobierno francés, Piazzolla viajó a París para estudiar con la entonces considerada mejor pedagoga en el mundo de la música: Nadia Boulanger. Al principio, Piazzolla trata de ocultar su pasado tanguero y de intérprete de bandoneón creyendo que su destino estaba en la música clásica. Sin embargo, meses después, en respuesta a la solicitud de su maestra Piazzolla ejecutaría un tango *Triunfal*. La respuesta de la maestra influiría decisivamente en la historia de la música. "Su música me ha hecho vibrar. Su tango es música nueva y sobre todo sincera. ¡Siga en esto!. Profundamente". Treinta años después, con el éxito y la historiauestas, en el mismo año que es nombrado ciudadano ilustre de Buenos Aires, Piazzolla escribió una obra, casi un testamento, una visión de la historia de su música que él contribuyó excepcionalmente a formar. Y lo hizo en pequeño formato, como un mensaje puesto en una botella y echado al mar. El presentar esta obra en una transcripción para saxofón soprano muestra que en cada lugar donde algunos músicos optan por el saxofón como medio de expresión clásica la historia del saxofón comienza de nuevo.

Dael Alonso

## BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

### Consulta general

- Cadena, Agustín, Las ideas y sus caminos, Ediciones de la libélula, México (s/f)
- García\_Pelayo, Ramón, dir. Diccionario español - inglés, Ediciones Larousse, México, 1983
- Urdang, Laurence, editor, The Oxford Desk Dictionary, Oxford University Press, New York 1995

### Libros

- Bartók, Béla. Escritos Sobre Música Popular, Traducción de Roberto V. Rashella. Siglo XXI Editores. México 1997.
- Bussoni, Ferruccio. Pensamiento Musical. traducción de Jorge Velásco, UNAM, México, 1982.
- Chautemps, Jean Louis, et.al. El saxofón. Traducción de Carles Lobo I Sastre. Editorial Labor S.A. España 1990.
- Esopo, Fábulas. Introducción, traducción y notas de Gonzalo López Casildo, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- Gutiérrez Heras, Joaquín. Notas Sobre Notas. Compilación y Prólogo Consuelo Carredano. CONACULTA, Sello Bermejo. México, 1998.
- Kirkpatrick, Ralph. Interpreting Bach's Well-Tempered-Clavier. A Performer's discourse of Method. Yale University Press. New Haven and London.(s/a)
- Kramer, Jonathan. Invitación a la Música. Javier Vergara Editor. Buenos Aires 1993
- Kuri, Carlos. La música límite, 2da edición, Ediciones Corregidor, Argentina, 1997
- Leymarie, Isabelle. La Música Latinoamericana, Ritmos y Danzas de un Continente. Traducción Isabel Romero, Ediciones B, S.A. Barcelona, 1997.

Londeix, Jean Marie. Hello! Mr. Sax, Editions Musicales Alphonse Leduc, Francia, 2001

Lytard, Jean-François. La condición postmoderna. Editorial Planeta. Argentina, 1993

Rascher, Sigurd. Top - Tones for the Saxophone, Four - Octave Range. Carl Fisher editor, Nueva York, 1941.

Salas, Horacio. El Tango una Guía Definitiva. Editorial Santillana. Buenos Aires. 1996.

### Tesis

Bingham, William Edwin, "Pierre Max Dubois: A Performance Guide to Selected Works for the Saxophone". D.M.A. Project. University of Kentucky. Lexington, Kentucky, 1988.

Morris III, Willie L., "The Development of the Saxophone Compositions of Paul Creston" Doctor of Musical Arts Dissertation. University of Missouri. Kansas City, Missouri. 1993.

Leone, Carol S., D.M.A. "Interpreting de Rhythmic Structures of Paul Creston as Applied in the Six Preludes for Piano, Op. 38 and the Sonata for Saxophone and piano. Op. 19". University of North Texas, 1991.

### Revistas y artículos

Estrada, Luis Alfonso. "La Suite en Bach". Pauta, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical. Vol. VIII, No. 32 Octubre-Diciembre de 1989.

Gibson, David J. *Interview, Marcel Mule* en Saxophone Journal, mayo - junio del 2002

Hernández, Felipe "Notas para un solo de Sax". Pauta, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical. Vol. VIII, No. 29 Enero-Marzo de 1989.

Kelly, John - Edward Musical Pioneer and Beacon of Idealism: Sigurd M. Rascher. 2001  
localizado en <http://www.jonhwardkelly.de>

Mauk, Steve, *A Master lesson On Creston's Sonata*, en Saxophone Journal, Marzo Abril 1999

----- *Glazunov's Concerto for Alto Saxophone And String Orchestra*, Saxophone  
Journal Master Class, Dorn Publications, USA 1996 publicado originalmente en Charles  
Jaques, *Dossier Glazunov*" trans. Bernard Savoie, The saxophone Symposium, 13, no 3 Verano  
de 1988

Rascher, Sigurd M. Alexandre Glazounov Concerto pour Saxophone alto avec l'orchestre de  
cordes, en Classic Saxophone On-line, [www.classicsax.com](http://www.classicsax.com)

Rousseau, Eugene, *Marcel Mule, his life and the saxophone*. Saxophone Journal, Otoño de 1995

n.d, *Marcel Mule*. Sax Journal Otoño, 1985

Sobchenko André *Letters From Glazunov "The saxophone Concerto Years"* Saxophone Journal,  
September/ October 1997, Dorn Publications. localizado en [www.dornpub.com](http://www.dornpub.com)

## **Páginas Electrónicas**

<http://home.wanadoo.nl/ovar/glazun.htm>

[http://laurel.lso.missouri.edu/search/amorris+willie/amorris+willie/1,2,21,B/frameset&FF=  
amorris+willie+1+1959&1,1](http://laurel.lso.missouri.edu/search/amorris+willie/amorris+willie/1,2,21,B/frameset&FF=amorris+willie+1+1959&1,1)

<http://musicaetmemoria.ovh.org/obi-0695-0995.htm>

<http://www.classicsax.com/forums>

<http://www.danceworksonline.co.uk/sidesteps/people/glazunov.htm>

<http://www.dornpub.com/ken/clasrec2.html>

<http://www.dornpub.com/SaxjPDF/mule.pdf>

<http://www.dornpub.com/saxophonejournal.html>

<http://www.du.edu/lamont/SaxProgNotes.pdf>  
<http://www.home.wanadoo.nl>  
<http://www.jonhdwardkelly.de>  
<http://www.piazzolla.org/biography/biography-espanol.html>  
<http://www.saxalliance.org/dissertation.html>  
<http://www.umi.com/hp/Products/Dissertations.html>  
<http://www153.pair.com/bensav/Conferences/Londeix.JM.html>

## Partituras

Bach J.S. Six Suites for Violoncello Solo, transcribed and edited for saxophone by Trent Kinaston, Advance Music, Alemania, 1995.

Creston, Paul, Sonata Opus 19 for Eb Alto Saxophone and Piano, Ed. Shawnee Press, Inc. Delaware 1973. LA0014.

Dubois, Pierre Max, "Le Lièvre et la Tortue" Impromptu pour saxophone alto et orchestre: Saxophone alto et piano, Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1957. AL21,725.

Dubois, Pierre Max, "Suite Française", pour saxophone seul, Éditions Musicales Alphonse Leduc, Paris, 1962. AL.23138

Glazounov, Alexandre, Concerto en Mi $\flat$  pour saxophone alto et orchestre à cordes Op. 109. Edwin F. Kalmus & Co., Inc. Publisher of Music, Florida. A 5405

Glazounov, A. et A. Petiot, Concerto en Mi bémol pour saxophone alto avec accompagnement de piano, Edition Musicales Alphonse Leduc, Paris 1936. AL19256.

Piazzola, Astor, "Histoire du Tango" pour saxophone Sib et piano. Transcription de Ken-ichiro Isoda, partie de saxophone par Nabuya Sigawa, Paris, 1998. 26 820 H.L.

## **Discos compactos**

Concertos pour Saxophone. John Harle Saxophone. Academy of St. Martin In the Fields. Neville Marriner dir. Emi Classic. 724357211024

Historia del Tango. Cacho Tirao, guitarra, Julián Vat, flauta. Mutis. 1981. Buenos Aires. CD 0013

Instruments in Concert Das Saxophone. Detlef Bensmann, Saxophone, RIAS-Sinfonietta Berlin, David Shallol dir. 1992. KOCH SCHWANN. 3-1335-2.

Music for saxophone and orchestra. Sohère Rahbari, Saxophone, BRT Philharmonic Orchestra, Brussel. Alexander Rahbari dir. Naxos. 8.554784

Music for saxophone and orchestra. Theodore Kerkezo, Saxophone Philharmonic Orchestra. Martyn Brabbins dir. 8.557063

Piazzolla for two, Tangos for Flute & Guitar, Patrick Gallois flauta, Göran Sölscher guitarra. 1996. Deutsche Grammophon. 449 185-2

Saxophone Concerti. Pekka Savijokya Saxophone. The New Stockhelom Chamber Orchestra. Jorma Panula dir. BIS.

Saxophone Concertos. Eugène Rosseau Saxophone Orchestre de Chambre Paul Kuenz. Paul Kuenz dir. Deutsche Grammophon. 1972. 453 991-2

## **Otras referencias**

Catalogue SAXOPHONE Alphone Leduc. Paris. MAI 1997