



---

# **Universidad de Valladolid**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,  
PLÁSTICA Y CORPORAL

MÁSTER EN PROFESOR DE EDUCACIÓN SECUNDARIA,  
BACHILLERATO, FORMACIÓN PROFESIONAL Y  
ENSEÑANZA DE IDIOMAS.

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

**El repertorio idiomático de saxofón en las programaciones de los  
Conservatorios de Castilla y León.**

Alumno D. Víctor Cano Mínguez

Tutor D. Manuel Del Rio Lobato



## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar, al conjunto del profesorado que integra el Máster. Gracias a ellos, es posible presentar este trabajo.

Mención especial merece Manuel del Rio, mi tutor, por todos sus consejos, colaboración y su apoyo constante durante la elaboración del presente trabajo.

Y por último, lo más importante, mis padres, mi gran apoyo durante toda esta etapa.



## RESUMEN

El presente trabajo aporta un análisis exhaustivo de las obras compuestas para saxofón. Esta inquietud por la composición de obras para el instrumento nace en el periodo de prácticas del máster en el Conservatorio de Valladolid. Surge después de haber observado las programaciones didácticas de la asignatura de saxofón y comprobar que, en efecto, no se estudia debidamente la diferenciación entre los diferentes repertorios. Es por esto, que el objetivo principal del trabajo se centra en los diferentes repertorios saxofonísticos existentes. Para ello, se va a llevar a cabo una investigación, la cual pretende explorar si, en realidad, existen varios tipos de repertorio, y de ser así, si cada uno de ellos tiene un lenguaje específico que lo haga exclusivo para ser interpretado por el saxofón, debido a sus características sonoras propias. El análisis de los diferentes repertorios muestra que, los repertorios tienen diferentes características dependiendo del instrumento para el que haya sido compuesto. Además, para llegar a una conclusión, se hará un estudio de la evolución del saxofón, desde sus orígenes a como lo conocemos hoy en día. Esta evolución estará además respaldada por el análisis de tres obras compuestas para el saxofón en periodos diferentes de la historia.

**PALABRAS CLAVE:** Evolución, lenguaje específico de saxofón, repertorio, saxofón



## **ABSTRACT**

This dissertation provides an exhaustive analysis of some musical pieces that have been composed for the saxophone. This concern about the composition of saxophone repertoire arises in the master's internship in the Conservatorio de Valladolid. It arises after noticing that the educational programming of the saxophone subject does not have a specific subject in which the differences of the repertoire are properly explained. For that reason, the main purpose of the present dissertation is focused on the different saxophone's repertoires. In order to do the analysis, a research is going to be performed. This research is going to explore whether there are a great variety of repertoires. If that is the case, examine if each of them contains a specific saxophone's language that makes the repertoire exclusive for saxophones interpretation according to its own sound characteristics. The analysis performed shows that repertoires have different characteristics depending on the instrument they were address to. Furthermore, to reach some conclusions, a study about the evolution of the saxophone will be accomplished, from its origin until the present day. This evolution will be supported by the analysis of three musical pieces of different historical periods addressed to the saxophone.

**KEYWORDS:** Evolution, saxophone's specific language, repertoire, saxophone





## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	iii
RESUMEN .....	v
ABSTRACT.....	vii
TABLA DE ILUSTRACIONES. ....	xi
I. PREÁMBULO.....	1
1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. JUSTIFICACIÓN .....	3
3. ESTRUCTURA DEL TRABAJO .....	4
4. HIPÓTESIS.....	5
5. OBJETIVOS.....	6
6. METODOLOGÍA .....	7
7. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	9
II. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA .....	11
2. ORIGEN DEL SAXOFÓN. ADOLPHE SAX. ....	11
2.1. Otros saxofonistas de la época. ....	17
2.2. Acústica del saxofón.....	19
2.2.1. Formación del sonido en el saxofón. ....	20
2.3. Primeras composiciones para el saxofón.....	21
2.4. El saxofón en la orquesta. ....	23
2.5. El saxofón en el impresionismo; Elisse hall.....	24
2.6. Años 1930- 1940. ....	27
2.7. El saxofón en España.....	31
2.8. Música en los años 50-60.....	36
2.9. La programación en los Conservatorios.....	43
III. OBJETO DEL TRABAJO. ....	47
3. JACQUES IBERT; <i>CONCERTINO DA CAMERA</i> . ....	47
3.1. Jacques Ibert. ....	47
3.2. <i>Concertino da camera</i> . ....	47
3.3. Análisis de la obra. ....	50
3.4. Comparación <i>Concertino Saxofón y Flauta</i> . ....	55
4. EDISON DENISOV; <i>SONATE</i> . ....	63
4.1. Análisis de la obra. ....	64
5. FUMINORI TANADA/ <i>MYSTERIOUS MORNING III</i> . ....	73
5.1. Fuminori Tanada .....	73
5.2. <i>Mysterious Morning III</i> . ....	73

5.3. Análisis de la obra .....	74
IV. CONCLUSIONES.....	81
V. BIBLIOGRAFÍA.....	85
Webgrafía.....	87

## TABLA DE ILUSTRACIONES.

Ilustración 1. Puente de Dinant. Imagen Propia. ....	11
Ilustración 2. Prototipo del primer saxofón expuesto en el museo de Dinant. Imagen propia.13	
Ilustración 3. Tubo sonoro abierto. Imagen extraída de <a href="http://www.lpi.tel.uva.es">www.lpi.tel.uva.es</a> . ....	19
Ilustración 4. Tubo sonoro cerrado. Imagen extraída de <a href="http://www.lpi.tel.uva.es">www.lpi.tel.uva.es</a> .....	20
Ilustración 5. Imitación entre los instrumentos. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc. ....	50
Ilustración 6. Imitación entre los instrumentos. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc. ....	51
Ilustración 7. Inicio tético de la melodía. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc. ....	52
Ilustración 8. Síncopa utilizada desde el inicio. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc. ....	52
Ilustración 9. Interpretación de un músico jazz. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc. ....	53
Ilustración 10. Interpretación de un músico clásico. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc.....	53
Ilustración 11. Adaptación rítmica. Imagen extraída del libro Jean-Marie Londeix Maître du saxophone moderne. ....	53
Ilustración 12. Síncopa en el Concierto para flauta. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc.....	54
Ilustración 13. Escala Mixolidia. Elaboración propia.....	54
Ilustración 14. Comparación pasajes de ambos conciertos. Elaboración propia. ....	56
Ilustración 15. Analisis formal Concertino da camentra. Elaboración propia. ....	57
Ilustración 16. Inicio tema B. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc. .....	58
Ilustración 17. Climax del primer movimiento. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc. ....	58
Ilustración 18. Análisis armónico. Elaboración propia.....	59
Ilustración 19. Análisis formal segundo movimiento. Elaboración propia. ....	59
Ilustración 20. Inicio del segundo movimiento. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc. ....	59
Ilustración 21. Juegos melódicos propios del Clasicismo. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc.....	60
Ilustración 22. Coda del tercer movimiento. Elementos compositivos anteriores. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc.....	62
Ilustración 23. Análisis formal primer movimiento. Elaboración propia. ....	64
Ilustración 24. Serie original, inicio de la obra. Sonate, Alphonse Leduc.....	65
Ilustración 25. Compás de enlace, serie transportada. Sonate, Alphonse Leduc. ....	65
Ilustración 26. Análisis formal segundo movimiento. Elaboración propia. ....	67
Ilustración 27. Análisis formal del tercer movimiento. Elaboración propia.....	70
Ilustración 28. Bajo ostinato y posterior melodía libre. Sonate, Alphonse Leduc.....	71
Ilustración 29. Registro sobreagudo. Mysterious Morning III, Henry Lemoine. ....	75
Ilustración 30. Armónicos naturales. Mysterious Morning III, Henry Lemoine. ....	75

Ilustración 31. Armónicos naturales desde multifónicos. Mysterious Morning III, Henry Lemoine. ....	76
Ilustración 32. Microtonalidad. Mysterious Morning III, Henry Lemoine.....	76
Ilustración 33. Microtonalidad descendente. Mysterious Morning III, Henry Lemoine. ....	77
Ilustración 34. Efecto Doppler a través de la microtonalidad. Mysterious Morning III, Henry Lemoine. ....	77
Ilustración 35. Growl. Mysterious Morning III, Henry Lemoine. ....	78
Ilustración 36. Multifónicos. Mysterious Morning III, Henry Lemoine.....	79
Ilustración 37. Frulato. Mysterious Morning III, Henry Lemoine.....	80
Ilustración 38. Slap. Mysterious Morning III, Henry Lemoine. ....	80

# I. PREÁMBULO

## 1. INTRODUCCIÓN

El Máster en profesor de Educación Secundaria Obligatoria, Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas de la Universidad de Valladolid, ha sido una oportunidad perfecta para completar mi formación de músico y saxofonista, estudiada durante muchos años en el Conservatorio. Pero además, dicho máster ofrece una serie de conocimientos sobre la didáctica y la metodología de la música para aplicarla en el aula. En primer lugar, las asignaturas del módulo genérico nos permitieron entender los procesos educativos, sociales y psicológicos que experimentan los adolescentes, ya que estos algún día serán mis alumnos. Posteriormente, en las asignaturas del módulo específico de música, aprendimos las diferentes metodologías y didácticas que podremos utilizar a la hora de impartir clase. Sobre todo, este módulo ha sido necesario para poder distinguir entre la concepción de ser músico (o intérprete de saxofón) e impartir nociones de música. Además, cabe destacar que todos estos conocimientos didácticos y prácticos adquiridos durante el presente máster se han podido aplicar durante el periodo de prácticas en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid.

Es necesario hacer hincapié, que el Conservatorio es el lugar donde he sido realmente consciente de las necesidades de los alumnos mediante la observación, el análisis y la reflexión sobre lo que conlleva dar clase, las programaciones de aula, las programaciones de saxofón y más concretamente, sobre el repertorio en el último ciclo de las EE.PP<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Enseñanzas profesionales

Durante el periodo de observación, pude conocer de primera mano, que los alumnos realmente no son conocedores de la diferencia existente entre un repertorio de saxofón y para saxofón. Es por esto, que recordé una afirmación que hizo el gran saxofonista francés Jean Marie Londeix, que decía: “*Musique de saxophone et musique pour saxophone.*” Dicha afirmación fue pronunciada en una de sus conferencias durante el *Sevilla Sax Meeting* que tuvo lugar en el mes de mayo del año 2016, en Sevilla. La misma, nos hace replantearnos si en realidad, los saxofonistas conocemos la diferencia entre los repertorios que se escriben para ser tocados por un saxofón o la que podría ser tocada con cualquier otro instrumento. Jean Marie Londeix pretendió hacernos ver esta diferencia, y es la que los alumnos deberían conocer en cuanto al repertorio de saxofón.

Por esta razón, se ha creído conveniente analizar las programaciones del último curso de saxofón de los Conservatorios de Castilla y León, puesto que es aquí donde se comienza a incluir los dos tipos de repertorio. Esto me ha producido una cierta inquietud reflexiva sobre este tema, que me ha llevado a plantear este trabajo.

## 2. JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo pretende analizar los diferentes tipos de repertorio, ya que el saxofón es un instrumento que tiene unas capacidades infinitas, y que a veces, por falta de conocimiento de las características del mismo, no explotamos todo lo que el instrumento nos puede ofrecer. Para ello, necesitamos conocer que existen obras pensadas con un lenguaje para el saxofón. No obstante, esto no se enseña hasta los últimos cursos de Conservatorio, y por eso es necesario hacer un análisis sobre los repertorios para conocer en profundidad las capacidades intrínsecas del saxofón.

En los últimos cursos del Grado Profesional de saxofón es cuando se enseña los diferentes tipos de repertorio, y hasta más tarde, al finalizar el Grado Superior, no fui conocedor de la existencia de los mismos. Además, tampoco conocía la existencia de un lenguaje específico del instrumento que los compositores utilizan al crear las obras.

Londeix afirma que los repertorios varían según las épocas en los que han sido compuestos. Es por esto, que podemos establecer un umbral en 1960 con la obra de E. Denisov, *Sonate*. Precisamente dicha obra marca un antes y un después en la manera de componer para el saxofón, y será la obra que enlace los dos tipos de repertorio.

El repertorio escrito hasta dicha fecha, 1960, no cuenta con un lenguaje específico y propio del saxofón. Esta obra marcará un antes y un después en la composición del repertorio porque es cuando se comenzará a destacar y emplear las cualidades intrínsecas de la familia del saxofón a la hora de componer.

Es necesario aclarar que en las descripciones de las obras compuestas para el saxofón antes del 1960, están notablemente influenciadas por un lenguaje más característico de otros instrumentos y éstas cuentan con unas dificultades añadidas para el saxofón. Cabe destacar que tampoco serán objeto de estudio aquellas obras en las que el compositor haya indicado que puede ser interpretada por un saxofón o cualquier otro instrumento.

### **3. ESTRUCTURA DEL TRABAJO**

La estructura del trabajo de fin de máster consta de cuatro capítulos principales que hacen referencia a la evolución del repertorio de saxofón: el primer capítulo titulado, preámbulo, hace una breve introducción sobre el tema que nos concierne además de establecer una serie de hipótesis que nos ayudarán a realizar el análisis de las obras. Por otro lado, este capítulo también trata sobre los objetivos que se persiguen mediante la realización de dicho trabajo. En el segundo capítulo, atiende a la fundamentación teórica del saxofón. Es por esto, que se va a estudiar la evolución del saxofón desde sus orígenes hasta la actualidad. El objeto de estudio del trabajo se centra en el tercer capítulo. Dicho capítulo pretende analizar tres obras musicales que muestren la evolución del lenguaje propio del saxofón. Es en este apartado donde se realizará procederá a analizar el repertorio anterior a la *Sonate* de E. Denisov (anterior a 1960), la propia *Sonate* (1960) y la literatura que sigue a la composición de esta obra (posterior a 1960). Por último, se establecerán una serie de conclusiones obtenidas al finalizar el estudio del tema.



## 4. HIPÓTESIS

El objetivo principal de este estudio es analizar el repertorio de antes y después de 1960, observando que diferencias se aprecian en la composición del mismo, como es el uso de un lenguaje específico.

Para llevar a cabo el análisis del objeto de investigación, es necesario establecer una serie de premisas o hipótesis de las que partir. Dichas hipótesis serán contrastadas a lo largo del presente trabajo. Las mismas están diseñadas para abarcar la didáctica del saxofón.

- Los fines perseguidos por los docentes a la hora de programar el repertorio variarán y serán diferentes atendiendo a la naturaleza del mismo, distinguiéndolo entre propio y no propio.
- El diverso repertorio incluido habitualmente en las programaciones objeto de estudio, no posee un lenguaje específico y original que ponga en valor las verdaderas características del saxofón como por ejemplo el *Concertino da camera* de Jacques Ibert.
- El repertorio que utiliza el lenguaje intrínseco del instrumento no está presente de forma general en las obras orientativas en los diversos conservatorios.
- Una vez estudiada en profundidad la evolución del repertorio de saxofón, determinar mediante el análisis de la obra *Mysterious Morning III* (1996) de Fuminori Tanada si existe o no un lenguaje propio del saxofón y mostrar qué características lo conforman.

## 5. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo, como se ha mencionado anteriormente, es destacar las diferencias entre los repertorios existentes de saxofón. Para poder indagar sobre el tema en cuestión, es necesario establecer una serie de objetivos más concretos y para ello, se dividen en dos categorías generales y específicos. Los objetivos específicos partirán de la base de los generales.

En cuanto a los objetivos generales, está el de conocer las diferencias entre un repertorio fuertemente influenciado por otros instrumentos, así como flauta, clarinete, violín, y la voz humana entre otros; y un repertorio que utiliza un lenguaje auténtico y original para saxofón, el cual pone en valor sus características y posibilidades instrumentales. Con este objetivo permitiremos a los alumnos de saxofón la adquisición tan necesaria de un conocimiento más amplio sobre los dos tipos de repertorio, puesto que ambos son fundamentales a la hora de interpretar. Además, también se plantea este objetivo con el fin de que me ayude a elegir de forma crítica la selección de repertorio a la hora de crear mi propia programación de aula.

Una vez conocidos los objetivos generales, es necesario atender a los objetivos específicos que se van a plantear:

- Señalar las causas compositivas que favorecen la aparición del repertorio contemporáneo de saxofón.
- Seleccionar los propósitos educativos que se persiguen a través de un repertorio de o para saxofón.

- A partir del análisis del *Concertino da camera* de Jacques Ibert (1935), la *Sonate* de E. Denisov (1960) y *Mysterious Morning III* de Fuminori Tanada se determinará si efectivamente existe un lenguaje idiomático propio del saxofón así como afirmó Jean-Marie Londeix en la conferencia de Sevilla en el 2016; y de ser así, establecer cuáles son las características que lo definen.

## 6. METODOLOGÍA

En este apartado del presente trabajo, se atiende a la investigación sobre el tema en cuestión. En esta sección se relata el proceso que se ha seguido para analizar los diferentes tipos de repertorio. Además, se hará hincapié en las metodologías utilizadas para la realización del estudio de caso.

En primer lugar, se llevará a cabo un análisis de las programaciones de saxofón de los Conservatorios de Castilla y León, poniendo especial atención al último ciclo de las EE.PP, como se ha mencionado previamente. Dichas programaciones se han obtenido a través de las páginas web de los Conservatorios, y si no hubiera sido posible de esta forma, se obtuvieron a través del contacto directo con el profesor.

Para realizar el análisis del tema que nos concierne, se utilizará una metodología etnográfica. Si se analiza ‘etnográfica’ etimológicamente, descubrimos que este término proviene del griego “ethnos” (tribu, pueblo) y “grapho” (yo escribo). Se podría decir que la traducción literal es “descripción de los pueblos”. Este método se utiliza para referirse a la descripción del modo de vida de un grupo de individuos. (Woods, 1987).

Esta metodología también trata sobre el estudio de un grupo de personas durante un tiempo determinado mediante la observación o mediante la realización de entrevistas para conocer su comportamiento en la sociedad. Por el contrario, en la práctica, esta metodología consiste en describir detalladamente todos aquellos comportamientos observables del ser humano. Además, permite la incorporación de pensamientos, ideas, experiencias, etc. revelada por las personas mismas, sin necesidad de que nadie describa esto. Para su realización, es fundamental observar durante largos periodos de tiempo, de esta forma, podremos recoger una serie de datos y si fuera necesario realizar entrevistas. (Giddens, 2007).

Por otro lado, el presente trabajo posee un enfoque cualitativo e inductivo de las programaciones de los Conservatorios de Castilla y León. Lo que se pretende es observar qué repertorio es programado y no en qué medida se propone un repertorio propio o no. Cabe destacar que, este enfoque es menos preciso que uno cuantitativo, pero no por ello es menos empírico. El enfoque cualitativo se centra en la comprensión de una realidad con sus aspectos particulares, observada a partir de la lógica y el sentir de sus protagonistas, es decir desde una perspectiva interna, y por lo tanto, una perspectiva más subjetiva. (Serrano, 1998).

En esta investigación, como se ha dicho anteriormente, se ha atendido especialmente a la naturaleza del repertorio programado, y por ello ha sido necesario su división en propio o no propio. De esta diferenciación ha sido posible la extracción de ciertos aspectos que nos serán relevantes en esta investigación. Dichos aspectos serán comentados en las secciones posteriores.

Cabe destacar que se necesita utilizar una metodología analítica para poder determinar si existen unas características que le son propias al lenguaje saxofonístico. “El análisis, entendido como la descomposición de un fenómeno en sus elementos constitutivos,

ha sido uno de los procedimientos más utilizados a lo largo de la vida humana para acceder al conocimiento de las diversas facetas de la realidad". (Echevarría, 2010).

La metodología anterior enunciada por Echevarría, extrapolada a un ámbito musical, tratará de descomponer la partitura a través de un análisis formal, armónico y sobre todo melódico de las obras para poder entender que recursos compositivos han sido utilizados por el compositor; y conocer si éstos son inherentes al lenguaje del instrumento. Esta descomposición de la partitura servirá como premisa para obtener unas conclusiones generales.

## **7. ESTADO DE LA CUESTIÓN.**

Sobre el tema que se va a tratar, el principal percusor de mantener el debate sobre la existencia o no de un repertorio propio es Jean-Marie Londeix ya que una de sus conferencias más realizadas es sobre este tema.

También en el libro biográfico *Jean-Marie Londeix Maître du saxophone moderne* habla sobre cómo ha evolucionado el repertorio ya que él padeció esta evolución cuando pasó de ser estudiante del Conservatorio a solista internacional.

Es cierto también, que la mayoría de los libros biográficos sobre los grandes intérpretes de la historia del saxofón hablan sobre el repertorio que estos llevaban a los conciertos que ofrecían por el mundo, o que como pedagogos programaban para las clases. Así ocurre por ejemplo en el libro *Marcel Mule su vida y el saxofón* de Daniel Lumbreras.

Otro estudio existente es el que realizó Daniel Kientzy como tesis doctoral que posteriormente se convirtió en uno de los libros más demandados *Saxologie*. Este trata de

mostrar la acústica del saxofón con el objetivo de mostrar todas las posibilidades acústicas que ofrece el saxofón y también intentar unificar criterios en cuanto a las nuevas grafías utilizadas por los compositores.

## II. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

### 2. ORIGEN DEL SAXOFÓN. ADOLPHE SAX.

La creación del saxofón se remonta a la segunda mitad del siglo XIX. El saxofón fue creado por Adolphe Sax. En el momento de su creación, nos encontramos en un momento de incertidumbre musical, puesto que debido al arte wagneriano, que reducía cualquier posibilidad de originalidad, las naciones se veían obligadas a recurrir a su pasado e inspirarse en su folclore. Por tanto, nos encontramos en un punto intermedio entre la renovación wagneriana y la tradición de Brahms. (Histoclasica, 2014).

El 6 de noviembre de 1814 nace Adolphe Sax en la ciudad de Dinant, Bélgica. Provenía de una familia de tradición fabricante de instrumentos musicales y trabajadores del cobre. Gracias a su padre, Charles-Joseph Sax, Adolphe se formó tanto musicalmente, como en la fabricación de instrumentos. (Segarra, Adolphe Sax y la fabricación del saxofón, 1999).



Ilustración 1. Puente de Dinant. Imagen Propia.

Adolphe cuenta con una sólida formación en la Escuela Real de música de Bruselas, donde estudió canto, solfeo, armonía, flauta y clarinete, este último instrumento con Bender.

Estando en contacto directo con los instrumentos en el Conservatorio, Adolphe Sax decidió mejorar las imperfecciones que encontraba en ellos, mejorándolos. (Asensio, 2014).

Como se ha comentado anteriormente, Sax era clarinetista, y en el año 1838 patenta un clarinete bajo que causa una verdadera revolución en los ambientes musicales y le aporta cierto renombre. Se podría decir que este es el primer acontecimiento en la vida de Sax, que además le puso en contacto con influyentes personalidades del mundo de la música. Este será el comienzo de la creación del saxofón.

Sax quería crear un instrumento que revolucionase la familia de instrumentos de viento. Un instrumento que con el carácter de su voz pudiera tener semejanza con la familia de cuerda, pero con mayor fuerza e intensidad, como la familia de viento, y con esta idea, nace el saxofón. Las características que Sax quería tener en el nuevo instrumento nos dan una idea de lo que buscaba, sobre todo en estos primeros años de historia del saxofón, y por tanto, el tipo de repertorio que podemos encontrar. (Jean-Louis Chautemps, 1990).

En 1841, se presenta el saxofón originario, el saxofón Bajo en Do (actualmente se trata del saxofón barítono). Sax llega a crear el saxofón introduciendo una serie de modificaciones que permitan lograr una mayor calidad de sonido y resolver algunos problemas acústicos que tenía el clarinete. El propio creador define su invento como un instrumento capaz de modificar su sonido según convenga, además de poder conservar una igualdad perfecta en su extensión. (Delage, 1992).



Por un lado, se podría decir que Adolphe se inspiró en el clarinete bajo para crear la forma del saxofón, su forma la imaginó a partir de este y por otra pensaba que, en su época, la sonoridad de los sonidos graves en los instrumentos de viento era, generalmente, demasiado dura y pesada. Solo los instrumentos de viento metal podían satisfacer al aire libre, mientras que los instrumentos de cuerda no podían ser utilizados a causa de su débil potencia sonora. (Segarra, Adolphe Sax y la fabricación del saxofón, 1999).



*Ilustración 2. Prototipo del primer saxofón expuesto en el museo de Dinant. Imagen propia.*

En 1842, Adolphe se traslada a París, lo que marcará un antes y un después en su vida. Es allí, en París, donde construirá su propio taller que más tarde pasará a convertirse en una fábrica y en el cual, llevará a cabo sus mayores invenciones. Este traslado viene producido por el desaliento que le causó no recibir la medalla de oro por la industria belga a causa de su juventud. Sax se convirtió en una de las grandes personalidades de su época, contando con el apoyo de muchas personas influyentes del mundo musical, entre las que se encuentran; G. Kastner (autor de diversas obras pedagógicas y musicográficas), Savart (profesor en el Colegio de Francia), Fétis (fundador de la Revista musical francesa), Haberneck (director que estrenó las sinfonías de Beethoven en Paris), Meyerbeer (compositor

alemán especializado en las grandes óperas) y Berlioz (compositor francés del romanticismo). Estos Músicos supusieron un apoyo para él para afrontar los problemas que le surgían con otros fabricantes de instrumentos. Según su biógrafo Albert Remy, Sax “tuvo que afrontar la envidia y celos, la rabia y odio de sus rivales pasó todo tipo de miserias, sufrimientos y aflicciones. La gloria fue su recompensa tardía, muy tarde en el curso de su larga carrera” (Asensio, 1999, pág. 26)

Posteriormente, en junio de 1844, se celebró la exposición de productos de la industria francesa en París, donde Sax presentó conjuntamente sus instrumentos de metal (la familia nueva de Saxhorns, saxotrombas y trompetas) e instrumentos de madera (flautas, clarinetes y el saxofón). En dicha exposición, Sax causa la admiración del jurado, que le concedió la medalla de plata.

El asentamiento del saxofón fue favorecido por la modificación de las plantillas instrumentales en las bandas militares francesas. Estas estaban sumidas en un grave abandono y decaimiento, hasta tal punto, que se decide reorganizarlas, hecho que tiene lugar en 1845. A través de un concurso público, se decidió entre las dos propuestas presentadas. La primera de ellas, era la propuesta elaborada por Michael Caraffa<sup>2</sup>, dicha propuesta consistía en mantener la instrumentación antigua. Por otro lado, encontramos la propuesta innovadora de Sax, que se diferencia respecto a la instrumentación de Caraffa en la inclusión de los siguientes instrumentos; los saxhorns, trompetas de tres cilindros, los propios saxofones, trombones de varas y una pequeña flauta en Re b. Tras el concurso público, la propuesta de Sax fue la vencedora, y por tanto, también su invento, el saxofón, que fue incorporado oficialmente a las

---

<sup>2</sup> Director de la Gimnasia Militar francesa.

músicas militares de Francia en 1845. Dicha resolución ministerial impone dos saxofones (barítono y alto, en lugar de los fagotes y oboes) en las bandas de música de los regimientos de infantería. Posteriormente, un decreto imperial de 1854 acoge de manera entusiasta al saxofón en las bandas militares, imponiendo 8 saxos: 2 barítonos, 2 tenores, 2 altos y 2 sopranos. (Segarra, Adolphe Sax y la fabricación del saxofón, 1999).

En 1867, se suprimen las bandas de música de los regimientos de caballería, que utilizaban instrumentos de Sax. Debido a esto, muchos instrumentos dejan de venderse, por lo que se paralizan los encargos. Dichos hechos provocan unas pérdidas que hacen que Sax se declare en quiebra en agosto de 1873. Esta no fue la primera, ya que en 1852 sufrió otra. Pero la más relevante es la última, en mayo de 1877, de la cual no se recuperará y para hacerle frente tiene que vender su colección de instrumentos, abandona sus talleres y se ve obligado a vender sus fondos editoriales.

Cuando todo parecía perdido, comienza a trabajar primero con su sobrino y posteriormente junto a su hijo. El fruto de este trabajo es la patente para la mejora de los saxofones del año 1880. Finalmente, Adolphe Sax, muere el 7 de febrero de 1894 en París sumido en la soledad y miseria ya que su invento más relevante, el saxofón, está a punto de ser relegado al olvido. (Segarra, Adolphe Sax y la fabricación del saxofón, 1999).

Sax no fue únicamente un inventor de instrumentos, se implicó en gran medida en la pedagogía, con el único objetivo de que su instrumento se divulgara de la manera en la que él lo había concebido.

En 1836, se crea la Gimnasia de la Música Militar<sup>3</sup>. El primer profesor de saxofón que se hizo cargo de la clase dentro de la Gimnasia de música Militar, fue F. Cokken, que posteriormente sería profesor de fagot del conservatorio; Sax no pudo acceder a este puesto ya que era extranjero (belga). (Segarra, Historia del saxofón, 2004).

En 1857, Sax se convierte en profesor de unas clases que se crearon de manera paralela a las del conservatorio, que habían sido creadas por el ministerio de la guerra. Como aclaración hay que decir que él nunca fue profesor del Conservatorio de París. Las clases anteriormente citadas, dependían económica y administrativamente del ministerio de la guerra, tenían una duración de dos años y el plan de estudios contenía las siguientes materias; solfeo, armonía y composición, y las especialidades instrumentales de: corneta de pistones, saxofón, saxhorn y trombón de pistones. Entre 1857 y 1870 Sax formó a más de 130 saxofonistas.

Los métodos utilizados por Sax eran diversos, combinando métodos originalmente escritos para saxofón como por ejemplo, el *Método Completo y Razonado de Saxofón* de G. Kastner publicado en 1846 con otros que él mismo arreglaba, sirva de ejemplo las fantasías y variaciones normalmente sobre temas de óperas de compositores como Klosé y Savari.

Al finalizar el curso se debían presentar una serie de solos de concurso, donde se quería demostrar la destreza técnica del saxofonista y quizá se dejaba de lado el interés musical de estas obras. La mayoría de ellos estaban compuestos por J.B. Singelée (1812-

---

<sup>3</sup> Consistía en la formación de músicos militares para la posterior adhesión a las bandas. Estas clases eran completamente independientes a las del conservatorio.

1875) y Jules Demersseman (1833-1866). En numerosas ocasiones fue el propio Sax, el cual a través de su propia editorial, encargaba piezas para la difusión del saxofón. (Segarra, Adolphe Sax y la fabricación del saxofón, 1999).

Nos encontramos en el periodo la guerra Franco-Prusiana y debido a esto, los alumnos fueron llamados a filas y las clases se cerraron en 1870. Este hecho provocó un gran vacío compositivo.

Sax deseaba que el saxofón se implantara de manera permanente en el Conservatorio, pero esto no se logrará hasta mucho más adelante, en 1942. Mientras tanto, Sax invitaba a los compositores a escuchar el saxofón y todas las características que poseía para así lograr conseguir más literatura para el instrumento y lograr un impulso para favorecer el aumento de saxofonistas y por tanto el número de ventas, pero desgraciadamente esto no sucedió. Esto provocará un paréntesis en la evolución del saxofón tanto por la falta de instrumentistas como por la falta de literatura.

### **2.1.Otros saxofonistas de la época.**

Se considera que Adolphe Sax fue el primer saxofonista de la época. No obstante, hubo otros importantes saxofonistas que ayudarán a la divulgación del saxofón por Europa y también por América. Algunos de los saxofonistas más relevantes de esta época son:

- J.F Cokken: fue el primer profesor de saxofón de la historia. Sus condiciones como saxofonista son desconocidas, posteriormente fue profesor de fagot del

CNSMDP<sup>4</sup>. En esta época los instrumentistas de viento solían elegir el saxofón como segundo instrumento. Dejó un gran método sobre todos los saxofones. (Segarra, Historia del saxofón, 2004).

- H. Klose: Su principal disciplina fue el clarinete, siendo profesor en el CNSMDP. Escribe una metodología para la familia del saxofón, siendo esta una de las más relevantes a lo largo de la historia del instrumento.
- Ch.J.B Soallé: También clarinetista, su asociación con el director musical L.A. Jullien le llevó a presentar en Londres en 1850 un saxofón mezzosoprano recto en fa, construido por Sax y modificado, según algunas fuentes, por el propio Souallé, aunque no existen datos concretos sobre este hecho.
- L.Mayeur: Aprendió a tocar el saxofón junto a A. Sax. Interpretó como solista la primera suite de *L'Arlesienne* de G.Bizet donde obtiene una gran crítica. Está considerado uno de los maestros del saxofón de su época.
- H. Wuille: La importancia de este saxofonista está en que fue quien llevó a cabo la primera aparición del saxofón en América, lo que provocó la confusión de la prensa y de los asistentes en general en el concierto ya que nadie había visto con anterioridad el saxofón.
- E. Lefèbre: se comprometió con Sax a estudiar y difundir su instrumento. Y así fue, Lefèbre se traslada a EEUU donde se establecería definitivamente, formó parte en dos bandas de las más importantes de la época (Gilmore Band y Sousa Band), como solista, y actuó en un sinnúmero de recitales. Ha quedado para la historia como uno de los más importantes saxofonistas que llevó a cabo su carrera en América.

---

<sup>4</sup> Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París.

## 2.2. Acústica del saxofón.

El saxofón inventado por Sax, es un instrumento perteneciente a la familia de viento madera con una lengüeta simple y formado por un tubo sonoro abierto. Los saxofones están fabricados con latón precocido, y el sonido es producido por la vibración de una lengüeta simple, la cual al ponerse en contacto con la columna de aire produce una vibración dentro del tubo que produce el sonido. (Forns, 1948).

“Las vibraciones en los tubos sonoros están producidas por sucesivas dilataciones y condensaciones del aire introducido en el tubo. Los puntos de mayor dilatación se denominan vientres y los puntos de movimiento nulo nodos.” (Chorro, 2015).

Los tubos sonoros abiertos son aquellos que disponen de dos o más orificios. Es por esto que el aire vibra libremente, por lo que las vibraciones serán de mayor amplitud.

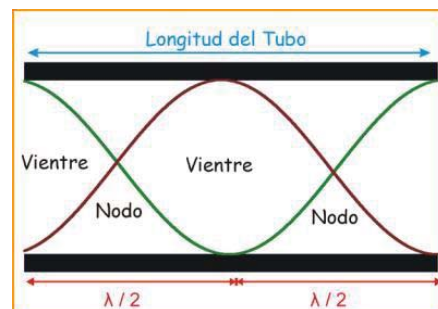


Ilustración 3. Tubo sonoro abierto. Imagen extraída de [www.lpi.tel.uva.es](http://www.lpi.tel.uva.es).

Por el contrario, los tubos sonoros cerrados son aquellos que disponen de un solo orificio es por esto que la vibración del aire se concentra en el único orificio abierto.



*Ilustración 4. Tubo sonoro cerrado. Imagen extraída de [www.lpi.tel.uva.es](http://www.lpi.tel.uva.es)*

### 2.2.1. Formación del sonido en el saxofón.

El saxofón, para la formación de sonido, partamos con que cuenta con todos los orificios del tubo cerrados. Entonces, el instrumentista envía una correcta presión de aire que junto con la correcta posición de la embocadura, produce un acercamiento de la caña a la boquilla. Esta acción conlleva una sobrepresión de aire en el tubo que se dirige hacia su extremo abierto. En dicho extremo, una parte es expulsada fuera del instrumento, el sonido que escuchamos y la otra gran parte se refleja en depresión y vuelve con la misma velocidad hacia la caña. Debido a la conicidad del tubo del saxofón, la depresión actual se convierte en sobrepresión y esto, junto a la flexibilidad de la caña, hará que esta se despegue de la boquilla. Mientras tanto, la presión de aire del instrumentista continúa, por tanto, la caña se volverá a pegar a la boquilla y esto, produce un movimiento periódico de oscilaciones de ida y vuelta dentro del tubo. (Kientzy, Saxologie, 2002).

Al accionar las diferentes llaves con las que cuenta el saxofón, los movimientos de las ondas serán más cortos o más largos, lo que producirá diferentes frecuencias. Cuanto menor



sea la presión, se forman menos nudos y vientres y por lo tanto el sonido será más grave. Mientras que a mayor presión, se forman más nudos y vientres por lo que el sonido que se produce será más agudo. “El saxofón produce solamente los primeros 16 sonidos fundamentales y los sonidos restantes ya son armónicos, obtenidos con la ayuda de la llave de octava.” (Chorro, 2015, pág. 7).

### **2.3. Primeras composiciones para el saxofón.**

Cabe destacar la necesidad de ampliar la literatura del instrumento, así como se ha comentado en apartados anteriores. Sax pedía a los compositores más música específica para el saxofón. Sin embargo, estos repertorios tardaron en llegar. El primer repertorio con el que contamos, que estaba escrito para el saxofón, aunque con influencias de otros instrumentos, fue arreglado por Sax para así poder ser interpretado.

En 1844, Héctor Berlioz compuso la primera obra conocida para saxofón, *El sexteto Canto Sagrado*, que fue estrenada el 3 de febrero de ese mismo año en la sala Hertz, bajo la dirección del propio Berlioz y con Adolphe Sax interpretando la parte de saxofón. El entusiasmo de Berlioz por la sonoridad del nuevo instrumento quedó expresado en un trabajo que publicó en 1842 en el *Journal des Debats*.

*Es de tal naturaleza que no conozco ningún instrumento actualmente en uso que pueda comparársele, a ese respecto. Es pleno, blando, vibrante, de enorme fuerza y susceptible de endulzar. Los compositores le deberán mucho al señor Sax, cuando sus instrumentos alcancen un uso general. Que persevere; no le faltarán los estímulos de los amigos del arte. (Pérez, 2013).*

Otro compositor muy importante es J.B. Singelée (1812- 1875) que trató al saxofón como un instrumento serio y apto para la música clásica. Estaba concienciado de la situación del saxofón y esto hizo que se preocupase por el repertorio del mismo, componiendo para los miembros principales de la familia. Cabe destacar que Singelée fue violinista, es más, el violín solista del Teatro Real de Bruselas, su repertorio para nuestro instrumento está compuesto para saxofón pero con un fuerte carácter marcado por la influencia de la escritura instrumental de los instrumentos de cuerda. (Delage, 1992).

También son destacables las obras de Singelée para el cuarteto de saxofón, siendo estas junto a las escritas por E. Jonas o Savary las más destacables de la época. En ellas observamos las mismas influencias del cuarteto de cuerda en el reparto de los roles de cada instrumento: soprano y alto en lugar de dos violines, el saxofón tenor en el de la viola y el saxofón barítono con relación al violonchelo.

Por último pero no menos importante, hay que destacar a otro compositor que fue muy relevante en la evolución del saxofón, Jules Demersseman (1833-1866), flautista y compositor nacido en Bélgica. Demersseman fue un compositor de gran renombre en su época gracias a sus composiciones para flauta, en formaciones muy diversas. Demersseman es, sin duda, uno de los compositores que más ha compuesto para el conjunto de los nuevos instrumentos de Sax, desde el trombón, pasando por la trompeta hasta el saxofón. Una de sus obras más relevantes es *Fantasía sobre un tema original para saxofón alto* (1860), encargada por Sax, puesto que necesitaba piezas de concurso para examinar a sus alumnos de la clase anexa al Conservatorio de París.

#### 2.4.El saxofón en la orquesta.

Es necesario hacer hincapié en las dificultades que el saxofón ha tenido para pertenecer a una orquesta. Pero, para entender mejor a que son debidas esas dificultades, es importante tener en cuenta cuando se produjo su creación, en 1845. Es por esto, por su reciente creación, con tan sólo 170 años de vida, que el saxofón es un instrumento relativamente nuevo. Cuando ni siquiera había sido creado, varias épocas musicales habían trascurrido, como son el Barroco y el Clasicismo. En la época del Romanticismo, es cuando el saxofón fue creado pero no pudo introducirse en la orquesta, ya que la plantilla se fija en los primeros años del Romanticismo, ni aprovecharse de las composiciones típicas de esta época (Segarra, El saxofón en la orquesta., 1999). Sin embargo, esto no fue el único problema que entorpeció su inclusión en la orquesta. El saxofón, se acoplaba perfectamente a otros estilos de música como podía ser el Jazz o las orquestas de baile, es decir, música que no se consideraba “cult”. Es por esto que se podría decir, que el saxofón no tuvo un ambiente propicio para poder gozar del buen ver de los compositores de la época. No obstante, a pesar de esta circunstancia, actualmente no es extraño ver al saxofón en la orquesta. Cabe destacar que, mucho del repertorio que podemos encontrar en estos años, cercano a Adolphe Sax, es para el saxofón en su vertiente sinfónica, ya que su calidad sonora, su color y su riqueza tímbrica deslumbraban a los compositores. (Segarra, El saxofón en la orquesta., 1999).

Apoyado por el pensamiento de Sax, el saxofón comienza a utilizarse en la ópera como un instrumento a mitad de camino entre la voz y la cuerda, Algunas de las óperas más importantes en las que se comienza a introducir el saxofón son *Le Dernier Rio de Juda* de Georges Kastner (intervención del saxofón bajo en do). Años más tarde, fue Ambroise Thomas quien lo introdujo en *Hamlet*. Es curioso destacar, que en esta pieza, se utiliza el

saxofón soprano para interpretar un solo que hace de enlace entre las dos partes del tema principal. (Segarra, El saxofón en la orquesta., 1999).

El saxofón, cuando es introducido en las composiciones sinfónicas, aparece como un instrumento camaleónico ya que se puede considerar que es un instrumento entre la madera y el metal. Un ejemplo de las primeras obras en que aparece así es *Suites de L'Arlesienne* compuesto por Georges Bizet, en 1872. Sin embargo, este compositor no fue el único, ya que Richard Wagner también lo incorporó en las representaciones de *Tanhauser* (1845) a consecuencia de la falta de trompas. También, el saxofón se introdujo en un ballet llamado *Sylvia*. La música fue compuesta por el francés, Léo Delibes en 1876. En esta obra, el saxofón se encuentra interpretando la sección más pesada de la familia de los vientos. Por último, Vicent d'Indy, contemporáneo de Sax, quiso equiparar el saxofón a la viola y compuso una obra para ser interpretada tanto con saxofón como con viola llamada *Choral Varié op. 55*. En esta ocasión, el saxofón también tiene un papel de soporte vocal. Esto es una muestra más del tipo de repertorio que se creaba para el saxofón en sus inicios, un repertorio típico de cuerda.

### **2.5.El saxofón en el impresionismo; Elisse hall.**

El cierre de las clases paralelas al Conservatorio de París debido a la guerra Franco-Prusiana, provocó un gran vacío compositivo. Los compositores no conocían las cualidades que podía ofrecer el instrumento y por tanto, no componen para el saxofón. Esta situación, la falta de literatura, hace que el saxofón no evolucione con el tiempo y esto lo acusará en su devenir histórico.

No obstante, gracias a Elisse Hall, el saxofón recobró su importancia en el mundo de los instrumentos. Elisse Hall (1853–1924) comenzó a tocar el saxofón por recomendación médica, lo que hizo, que al final tuviera interés en practicarlo. Fue una aficionada millonaria que comenzó a tocar el saxofón a la edad de 47 años después de contraer una enfermedad tifoidea. Al recuperarse tuvo grandes problemas auditivos, por lo que su marido, doctor, le aconsejó que comenzara a tocar un instrumento para paliar estos problemas. El destino cruzó a E. Hall y el saxofón mientras paseaba por la calle, y esta quedó prendada de su sonido y comenzó a practicarlo. A partir de este hecho, Hall destinó toda su fortuna y su interés en la difusión del saxofón. Comenzó tocando el saxofón junto a G. Longy. Posteriormente, en 1899, creó una sala de conciertos conocido como el Orchestral Club de Boston. En esta sala, se realizaban conciertos con una orquesta de músicos aficionados, apoyados por los músicos profesionales de la orquesta sinfónica de la ciudad. Esta formación, bajo la dirección de Hall, realizó numerosos conciertos en los que normalmente Elisse Hall era la solista. Esta orquesta pretendía dar a conocer la música francesa y el saxofón. Esto supuso una contribución en el desarrollo del mismo. Como los repertorios para el saxofón escaseaban, Hall encargó obras a los compositores franceses más relevantes de la época. Las composiciones, en su mayor parte, eran obras para saxofón y orquesta con un mayor o menor preponderancia del saxofón, ya que su calidad como intérprete no era muy elevada. Los compositores más relevantes de esta época fueron C. Debussy, F. Schmitt, A. Caplet, V. d'Indy, G. Sporck, G. Grovlez, etc. Estrenando algunas de ellas en varias de las más importantes salas de Boston y París, como la *Légende* de A. Caplet, *Choral Varié* de V. d'Indy, *Légende* de Schmitt o *Rapsodie* de C. Debussy. (Noyes, 2011).

En la obra *Rhapsodie pour orchestre et saxophone* compuesta por Debussy, ocurre un hecho relevante que muestra la dificultad y la reticencia de los compositores a escribir para el

saxofón. En 1901, Debussy aceptó el encargo de Hall a través de Longy, que actuó como intermediario entre ambos. Durante ese año y los dos posteriores, Debussy olvidó por completo el encargo, y no fue hasta 1903 cuando comenzó a escribir la *Rhapsodie* por una gran necesidad económica, no por el interés por el instrumento como él declara en una carta dirigida a su mujer. “Por lo que a mí respecta he olvidado su sonoridad hasta el punto de olvidar también cumplir con el encargo”. (Noyes, 2011).

Aun siendo así, Debussy consigue componer una obra de gran relevancia para nuestro instrumento. Es la primera obra donde comienza a tratarse de manera diferente el sonido del instrumento, buscando la homogeneidad, y jugando con los diferentes colores que puede ofrecer.

Debussy no fue el único compositor para el saxofón, también podemos destacar a Florent Schmitt y su obra *Légende Op 66* (1918). Al igual que ocurría en la *Rhapsodie pour orchestre et saxophone*, Schmitt y André Caplet que compuso *Légende pour saxophone alto et orchestre* (1903) estaban atraídos por el color del saxofón. Para escribir la obra para saxofón, el compositor se había inspirado en una *Légende* anterior para harpa, y se había servido de dicha obra para componer la de saxofón.

El saxofón, que explota todo este repertorio encargado por Hall, es de forma exclusiva el alto y las características de este repertorio inician de alguna manera la búsqueda de los recursos tímbricos del instrumento (a veces de manera no intencionada, como en el caso de Debussy, que reconoce desconocer el verdadero timbre del instrumento). El saxofón permite desarrollar elementos de color y timbre que interesaban a los compositores impresionistas.

A partir de 1920, la composición de obras para el saxofón en su vertiente concertante se ve frenada, Por el contrario, en su vertiente sinfónica, los compositores comienzan a sentirse atraídos por las posibilidades tímbricas del instrumento y comienzan a introducir el saxofón en sus composiciones. Algunas de las más destacadas que podemos encontrar en estos años son *Rhapsody in Blue* (1924) y *Un americano en Paris* (1928) de Gerorges Gerswin, *Bolero* (1928) de Maurice Ravel.

## **2.6. Años 1930- 1940.**

La crisis de los años 20 fue causada por la falta de referentes de saxofón. Esto provocó la falta de interés de los compositores de saxofón, y como consecuencia, no había repertorio para ser interpretado por el saxofón. Llegando a la década de 1930, se comenzó a componer para el saxofón, lo que producirá una evolución del instrumento. (Rousseau, 1982).

En esta evolución formaron parte varios intérpretes, entre otros Marcel Mule, que fue el primer profesor del Conservatorio Superior de Música de París. Otro de los saxofonistas fue Sigurd Rascher que destacó por su implicación en la búsqueda de un nuevo repertorio para saxofón, recibiendo numerosa literatura de compositores de relevancia de esta época. Estos dos saxofonistas hicieron que el repertorio de saxofón evolucionase de forma asombrosa, logrando poco a poco una mejor aceptación del instrumento entre los compositores. Esto facilitó la creación de más música para el saxofón, aunque ésta no poseyese un lenguaje propio del instrumento.

Tanto Mule como Rascher son figuras importantes en el desarrollo del saxofón y su pedagogía. Por este motivo, se considera oportuno realizar un estudio detallado de los mismos. Dicho estudio contará con una biografía de ambos autores además de la ejemplificación de alguna de las obras con las características generales del repertorio dedicadas o encargadas por ellos.

### **2.6.1. Marcel Mule/Henri Tomasi.**

Marcel Mule nació el 24 de junio de 1901 en Aube, Normandía. Su padre era director de la Banda de vientos Beaumont-le-Roger de Eure, por lo que era una gran referencia musical para él. Esto contribuyó a su iniciación en los estudios de saxofón, violín y piano. Sin embargo, en esta época, no había saxofonistas reconocidos, por eso el hecho de tocar en una banda era la única manera de aprender a tocar el saxofón. (Lumbreras, 2009).

Mule estudió en la Escuela Normal de Évreux, donde se le concedió un diploma que le acreditaba para ejercer como docente de violín. No obstante, no pudo desempeñar este papel durante mucho tiempo debido a la Primera Guerra Mundial, ya que fue llamado al servicio militar y tuvo que trasladarse a París. En 1923, Mule se presentó a una audición para ingresar en la *Bande de la Garde Républicaine*, convirtiéndose después en el solista de la banda hasta 1936. Durante este periodo, tocó en orquestas de baile e incluso en bandas de jazz, de donde aprendió gestos técnicos como el vibrato que posteriormente, lo utilizaría en el saxofón. (Mule).



En 1927, Mule creó, junto a otros saxofonistas de la *Bande de la Garde Republicaine*, el cuarteto de saxofones que se compone de soprano, alto, tenor y barítono. Esto fue imprescindible para el desarrollo del saxofón en el plano camerístico. Debido a la escasez de repertorio para esta formación, Mule comenzó a transcribir y adaptar música que inicialmente fueron compuestas para otras formaciones. (*Sevilla* de Albeniz, Mozart, etc.). Debido a su destreza musical, el cuarteto recibió grandes elogios y fue objeto de composición por parte de compositores como Alexander Glazounov y Gabriel Pierné entre otros. (Lumbreras, 2009).

Además de arreglar y adaptar la música para el cuarteto de saxofones, también lo hace para saxofón solo, dando lugar a los primeros métodos para saxofón donde por primera vez se explica cómo desarrollar toda la técnica del saxofón. Estas adaptaciones renovaron la imagen concebida del saxofón y provocó cierto interés de otros compositores importantes como fueron: Darius Milhaud, Ibert, Tomasi o Glazounov.

En 1942, Claude Delvincourt director del CNSMDP ofreció a Mule la posibilidad de hacerse cargo de la clase de saxofón y este lo aceptó. Esto provoca el impulso definitivo que necesitaba el saxofón para convertirse en un instrumento valorado por los compositores más relevantes de la época. En este sentido, podemos hablar de las obras de Sancan, Pascal, Desenclos o Boutry. La música de estos presenta un fuerte estilo academicista de la música francesa instrumental de la época. Además, mantiene la línea compositiva que propusieron compositores como Ibert, basándose en otras composiciones para otros instrumentos antes de crear obras para saxofón. (Lumbreras, 2009).

Mule es dedicatario de una treintena de conciertos para saxofón y orquesta siendo una de las más relevantes el *Concerto (1949)*, de Henri Tomasi. Fue estrenada en 1950 en París por Marcel Mule y la ORTF<sup>5</sup>. Consta de dos movimientos: I. Andante y Allegro y II. Final. En este concierto, Tomasi introduce escalas exóticas, uso de la politonalidad, y ritmos muy propios de la música jazzística.

En las secciones anteriores hemos hablado de la necesidad de inspirarse en composiciones para otros instrumentos antes de escribir para el saxofón. En la obra *Concerto*, podemos observar la influencia compositiva del viento metal en el carácter de la obra. Cabe destacar que un año antes de la composición de esta, Tomasi compone su obra *Concierto para trompeta*. La influencia del viento metal, la podemos observar en las indicaciones agógicas que escribe el compositor, tales como “marcato” imitando claramente la articulación que puede llevar a cabo un instrumento de metal, que recuerda a los escritos con anterioridad en su concierto para trompeta.

### **2.6.2. Sigurd Rascher**

Sigurd Rascher nació el 15 de mayo de 1907 en Alemania. Comenzó estudiando clarinete con el profesor Philipp Dreisbach<sup>6</sup>. En 1930, empezó a trabajar con el profesor Gustav Bumcke<sup>7</sup>, quien pronto lo incorporó a su cuarteto. Pronto, quedó impresionado por sus innumerables posibilidades artísticas y por el deseo personal de tocar la música de J.S. Bach con el saxofón. (Erikson, s.f.).

---

<sup>5</sup> Orquesta Radio Televisión Francesa

<sup>6</sup> Clarinetista alemán (1891-1980)

<sup>7</sup> Compositor alemán. Hoy en día se realiza el *Gustav Bumcke International Saxophone Competition*.

Para poder interpretar la música de Bach era necesaria la ampliación del registro de saxofón, algo que él estudia y desarrolla a la perfección. En 1941, llegó a publicar un libro titulado *Top-Tones for Saxophone* donde daba a conocer la técnica requerida para el manejo del registro sobreagudo, dando a entender, que el aparente límite superior del registro del saxofón se debe a la carencia de habilidad del lado del interprete, no siendo un problema del instrumento. Este éxito, junto con su gran habilidad técnica y su gran expresión musical, hizo que compositores serios de la época se interesaran por el saxofón, tales como Glazunov, Hindemith, Ibert, Larsson o Milhaud.

En 1934, Rascher fue nombrado profesor del Real Conservatorio Danés, en Copenhague. Posteriormente también, en el conservatorio de Malmö, en Suiza Debido a las guerras en su país tuvo que exiliarse a Estados Unidos. En Estados Unidos es donde desarrolla su labor como emprendedor en la búsqueda del nuevo repertorio. (Segarra, Historia del saxofón, 2004).

### **2.7.El saxofón en España.**

El saxofón fue introducido en las músicas militares en España entre 1850-1859. Es en esta década cuando los primeros saxofones llegan a España. Sin embargo, donde tenemos constancia de que llegasen con más fuerza, fue al bazar Casa España en Barcelona, en cuyo escaparate se encontraba expuesto. Al parecer, los transeúntes barceloneses le llamaban, la cachimba sonora, sin duda por su forma. (Vega, 1962).

Tradicionalmente el aprendizaje del saxofón fue autodidacta, o bajo la tutela de los Músicos Mayores, directores de agrupaciones. Así mismo ocurrió en otros países como Francia o Bélgica con la diferencia de que, en estos países, existían los ya mencionados métodos de Cokken, Klosé, Mayeur, es de suponer que estos no llegaron a España hasta más adelante.

El primer método de saxofón del que se tiene constancia en España es el de Jose María Beltrán y Fernández. Nacido en Valencia en 1827, es el director de banda militar más condecorado que se conoce. Este autor, al parecer, no era especialista en el saxofón ya que escribió igualmente otros libros similares para diversos instrumentos (Cornetín, Fliscorno y Flauta). En su calidad de Músico Mayor, y director de banda, debía conocer las particularidades de diversos instrumentos, pero es discutible su especialización. Como era costumbre en la época, en este libro, los ejercicios se aplicaban a selecciones o fragmentos de óperas conocidas, como ya hicieran otros autores contemporáneos. (Torre, 1999).

Después de unos años, apareció un método de un autor que realmente si conocía el instrumento. El autor que dio a conocer el método fue Juan Marcos y Más. Dicho autor formó parte de la *Banda de Música del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos*, actual Guardia Real, actuando como no, de saxofonista. Posteriormente, fue Maestro y Director de la *Banda Municipal de Música de Albacete*, cargo que ocupó hasta su muerte en 1910.

En el año 1889, Marcos y Mas creó el tratado de instrumentación español que describe el saxofón, atendiendo a sus cualidades y virtudes. La descripción de este instrumento comienza de la siguiente manera:

*Es inapreciable la riqueza con la que ha venido a dotar las bandas, Adolfo Sax, con la invención de la familia de los saxofones; la aparición de uno solo en una banda, por numerosa que sea, se hace notar inmediatamente... »*  
*«...su timbre redondo, dulce, sonoro, hermoso y simpático, se presta a desempeñar todo género de música. Marcos y Mas.1889.*

El *Método completo y progresivo de saxofón y sarrusofón*<sup>8</sup> escrito por Juan Marcos y Mas, es sin duda muy completo. Primeramente, se explica detalladamente el mecanismo del instrumento, después se hace una reseña de notables reformas introducidas en el saxofón. Dichas reformas consistían en adiciones de llaves para realizar trinos, y palancas para pasajes en los graves. Sin embargo, las mismas no fueron patentadas y no llegaron a cuajar. Es necesario hacer hincapié en que la mecánica del saxofón del siglo XIX no se asemeja al que conocemos hoy en día. De hecho, Adolphe Sax había registrado la tercera patente del saxofón diez años después de su creación en 1880.

Nos encontramos, por lo tanto, ante un verdadero estudioso del saxofón, que en aquellos años dedicó su esfuerzo y tesón a la difusión de un instrumento que se encontraba todavía en evolución. En su empeño por dar a conocer su libro de saxofón, envió una

---

<sup>8</sup> El Sarrusofón fue inventado en 1856 por el director de banda Sarrus, instigado por Gautrot, fabricante de instrumentos gran competidor y enemigo de A. Sax, quien pretendía suplantar, con esta familia instrumental copia de los saxofones, el invento de Sax. (Segarra, Adolphe Sax y la fabricación del saxofón, 1999)

instancia a la *Escuela Nacional de Música y Declamación*, en la que solicitaba el examen de su método.

En el mejor de los casos en los conservatorios su enseñanza estaba en manos de instrumentistas de otras especialidades que desconocían la idiosincrasia del saxofón. El saxofón poco a poco comenzó a llegar a la gente, y una buena prueba de ello es lo que sucedió en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*.

*En el Conservatorio Superior de Música de Valencia, Miguel Llopis Bernat fue nombrado profesor de saxofón en 1976 con una matrícula de 80 alumnos. En 1978 fue contratado Gregorio Castellano para poder atender la creciente demanda de la clase de saxofón que en el curso 1980-81 llegó a tener 230 alumnos. (Segarra, El saxofón en España II, Diciembre 2006).*

En la década de los ochenta, el saxofón estaba considerado como un instrumento concertante. Es por esto que los intérpretes españoles viajaban al extranjero para recibir clases de los profesores más destacados entre los que podemos encontrar a J.M. Londeix y Daniel Deffayet. Posteriormente, se creó la ASE<sup>9</sup> y gracias a esta asociación se produjo el aumento de literatura propia para el saxofón gracias al contacto entre los intérpretes y los compositores. El aumento de la literatura en la década de los noventa, propició un avance definitivo a la música contemporánea que desarrolló nuevos recursos sonoros y expresivos en el saxofón. A día de hoy, el saxofón en España cuenta con una gran salud.

---

<sup>9</sup>Asociación de saxofonistas españoles ASE, que llegó a tener 500 socios y que entre otras cosas organizó encuentros entre compositores y saxofonistas.

*El instrumento lejos de ser considerado como un instrumento para divertir o como instrumento accesorio está integrado naturalmente al arte concertante de hoy en día más ambicioso, arte que conviene perfectamente a los diversos saxofones, que parece haberse inventado para ellos, arte a menudo nuevo portador del Espíritu de la más alta expresión artística de nuestro tiempo, capaz de expresar las emociones y la sensibilidades más nobles del hombre moderno. J. M. Londeix MALLORCA SAXOPHONE FESTIVAL. 4 -8/4/2009.*

Así como afirma Segarra (2006). La importancia que representaba la música en directo fue un impulso definitivo a la evolución del saxofón.

*Me atrevería a decir que con una asiduidad nada comparable a la actualidad e impensable hoy en día. No solamente en las principales capitales españolas, sino también en ciudades e incluso pueblos había muchas posibilidades de escuchar y bailar al ritmo de las músicas de moda que el tiempo imponía. –Cabarets, cafés, cines, casinos, comedias, espectáculos de variedades, salas de baile, etc. (Segarra, El saxofón en España II, Diciembre, 2006 pág. 8).*

En España, otro factor que fomentó la divulgación del saxofón fue la introducción de dicho instrumento en el mundo circense. A raíz de esta introducción, comenzó una tradición que recorrió el país durante décadas, utilizando el saxofón para el loable fin de alegrar y hacer reír. Además de utilizarse en estos espectáculos, es bien sabido que la música de verbena no puede ser pensada sin nuestro instrumento. En los pueblos, era el evento más esperado. No obstante, estas orquestas fueron decayendo en la década de los setenta, debido a la creciente falta de interés de los empresarios en el saxofón. Desde este momento en

adelante, los empresarios optaron por conjuntos instrumentales más reducidos que acompañaban a los cantantes emergentes. Aunque, gracias a esta decadencia emergente, el saxofón se fue introduciendo en los clubes de jazz, lo que da lugar a la formación de los mismos, que al contrario de cómo se pudiera creer, este género no había sido implementado todavía en España, puesto que era difícil encontrar escuelas donde estudiarlo. Esta asociación del saxofón y el jazz, ha sido utilizada en contra del instrumento y fue lo que provocó que no estuviera considerado como un instrumento serio y las partituras escasearan. (Segarra, El saxofón en España II, Diciembre 2006).

### **2.8.Música en los años 50-60.**

En los años comprendidos entre 1950 y 1960, el saxofón, gracias a la apertura de la clase de saxofón en el CNSMDP, dio el impulso definitivo y comenzó el desarrollo del repertorio clásico. Esto se produjo por los requisitos que eran necesarios para la obtención del Premio fin de estudios al concluir la formación en el Conservatorio. Para su obtención era necesaria la interpretación de obras que encargadas expresamente con este objetivo. Algunas de las obras más importantes de este periodo que se interpretaban son *Prelude, Cadence et Finale* de A. Desenclos (1956), *Sonatine* de Claude Pascal (1947) o *Lamento et rondo* de Pierre Sancan (1973). (Lumbreras, 2009).

Estas obras siguen una línea continuista con toda la literatura anterior del instrumento, ya que eran obras de concurso. Interpretando estas obras, se pretendía demostrar la habilidad del saxofonista, por lo que encontramos pasajes rápidos virtuosos y líneas melódicas más sencillas. Todas tienen un lenguaje académico, y no están influenciadas por la música que llegaba de otros lugares como por ejemplo de los Estados Unidos.



En los inicios de los años 50, era impensable que un saxofonista o unos instrumentistas de viento realizarán giras fuera de España para así dar a conocer el saxofón. En realidad, lo más habitual, eran los conciertos formados por un pequeño grupo de cámara, donde la duración era relativamente breve. (Umble, 2000). Sin embargo, en el año 1957, todo esto comienza a cambiar con la llegada de Jean Marie Londeix, estudiante de Marcel Mule y Jean Rivier.

Jean Marie Londeix fue profesor de saxofón en el *Conservatorio de Dijon* durante dieciocho años y posteriormente, ejerció la docencia en el Conservatorio de Burdeos. En 1957, obtiene en la Radio Francesa, la *Carte de soliste*<sup>10</sup> que le permitió grabar en un estudio, luego a grabar 12 LPs y 6 Cds. Además, logró ser solista de las mejores orquestas. Una vez conseguido esto, obtuvo un trabajo en la radio, y una reputación que le permitiría comenzar a dar conciertos por Europa y más tarde por el mundo entero como solista, con el saxofón. En sus primeros años como concertista, el repertorio de sus conciertos era el estudiado junto a su profesor Mule, las obras más programadas eran *Sonatine* (1947) de Claude Pascal, *Concertino da camera* (1935) de Ibert, *Concerto para saxofón alto op.109* (1935) de Glazounov o el *Concerto* (1949) de Tomassi. Más tarde, fundó el *Ensemble* de saxofones de Burdeos, lo que le llevó a disminuir su carrera como solista para poder ocuparse de esta agrupación. Debido a esta disminución de conciertos, Londeix tuvo la oportunidad de trabajar junto a compositores como Milhaud, Lauba, Rossé, Denisov, lo que contribuyó a que el nuevo repertorio diera un salto definitivo, ya que no solo se componían las obras, si no que gracias a Londeix este repertorio se tocaba en grandes salas de concierto de todo el mundo. (Umble, 2000).

---

<sup>10</sup> Para obtener esta "Carta" había que participar en numerosas emisiones en directo que servían de "prueba" y que eran emitidas en toda Francia

Era tal su interés por desarrollar un repertorio propio del saxofón que, durante el periodo como profesor en el Conservatorio de Dijon, decidió crear un material didáctico específico de saxofón. El resultado de esta inspiración es un número extraordinario de publicaciones de una calidad muy alta, entre ellos, los tres cuadernos de *Exercises mécaniques* y *Les gammes*, donde por primera vez se incorporaron numerosas y diversas articulaciones, que jugarían un papel importante en su método de enseñanza. Por último, otra de sus publicaciones fue su método pedagógico en cuatro fascículos, *Le saxophone en jouant*, *Le détaché* y los tres cuadernos de *Méthode de rythme*. (Umble, 2000).

Es necesario remarcar que este énfasis en el desarrollo del nuevo repertorio del instrumento lo podemos observar en la *Sonate* (1960) de E. Denisov. Esta ejercerá la función de bisagra entre el repertorio fuertemente influenciado por otros instrumentos y el repertorio original de saxofón.

### **2.8.1. La Sonate y su repercusión.**

Durante estos años, la música sufre una ruptura con la armonía tradicional. Esta ruptura hace que se pierda el sistema tonal y todas las características asociadas a dicho sistema. No obstante, se avanza en la manera de componer, así pues, el cromatismo y la disonancia eran primordiales para el desarrollo de la música de la segunda mitad del siglo XX. Gracias a estas nuevas concepciones armónicas, se fomenta el desarrollo del repertorio de saxofón. Esta es la razón por la que muchos compositores comienzan a percibir este instrumento como el más novedoso e interesante para plasmar pensamientos e ideas innovadoras. (Querol, s.f.).

En este marco musical general, encontramos a Denisov, un compositor continuista con la línea propuesta por Arnold Schoenberg<sup>11</sup>, que nació el 6 de abril de 1929 en Tomsk (Siberia). Antes de dedicar su vida a la composición de obras, era un erudito de las matemáticas lo que hace que tenga una gran capacidad técnica a la hora de componer. De hecho queda patente en todas sus composiciones y de especial manera en la *Sonate*. En 1956, terminó sus estudios musicales en el Conservatorio de Moscú. Antes de comenzar su línea compositiva propia estudió a los compositores contemporáneos del siglo XX, tales como Stravinsky, Bartók, Boulez, Nono, Stockhausen y Lutoslawski, entre otros. Este compositor adquiere importancia en la década de los setenta, cuando grandes concertistas de diferentes instrumentos le encargan obras que posteriormente se convertirán en referentes en la literatura de cada instrumento. Es en la década de 1980 cuando su música adquiere mayor auge, y es en este momento cuando empieza a mezclar influencias de otros tipos de música, como el jazz, o música tradicional rusa. (Querol, s.f.).

Así pues *Sonate* fue compuesta durante el verano de 1970 y fue dedicada a Jean-Marie Londeix. El compositor manifiesta un lenguaje complejo, meticuloso y exponiendo grandes muestras de precisión y dinamismo contrastado con el carácter lírico de otras secciones. Podemos considerar esta obra como una pieza completamente camerística, ya que el discurso musical está expresado tanto por el saxofón como por el piano, cada uno desempeñando un rol determinante para la buena interpretación de la obra, olvidando por tanto, el pensamiento de solista- acompañamiento. (Jean-Louis Chautemps, 1990).

---

<sup>11</sup> Compositor austriaco 1874-1951. Creador de la técnica compositiva del dodecafonismo. La finalidad de este sistema o forma de escribir la música era un principio en torno al cual se pudiera organizar una música atonal, evitando así todas las relaciones tonales y cuyo principal objetivo fuera la total desaparición de la jerarquía de los sonidos entre sí.

Esta sonata es histórica puesto que inicia al saxofón hacia el nuevo repertorio contemporáneo. Este va a ir apareciendo a raíz de la colaboración entre compositores e intérpretes. Muchas de las grandes obras contemporáneas han nacido de esta combinación y a continuación vamos a ver diversos ejemplos de ello.

La conocida como Escuela de Burdeos es un claro ejemplo de esto, con Londeix como profesor de saxofón, se comienza a realizar un trabajo con los profesores de composición y sus alumnos para crear nuevas obras para el instrumento. Los autores más relevantes en la creación de las obras son François Rossé, Christian Lauba, Christophe Havel, Thierry Alla o Etienne Rolin.

Como ejemplo de lo anterior, Jean-Marie-Londeix, para la composición de *Sonate* de Denisov, envió un *cassette* al compositor donde se incluían grabaciones caseras de los efectos y sonidos que podía llegar a producir el saxofón y esta, es la fuente principal de los recursos compositivos elegidos por Denisov. Esto es una muestra más del desconocimiento del instrumento que sufrían los compositores a la hora de componer para saxofón. (Umble, 2000).

El mismo *cassette* fue enviado a François Rossé y así comienza una colaboración que aún perdura. Ellos mismos describen esta experiencia como una búsqueda sin un objetivo concreto. Buscaban desarrollar un nuevo lenguaje característico del saxofón a través de la improvisación, y los sonidos que iban surgiendo entre ambos, después de haber estudiado la acústica. (Umble, 2000).

Gracias a estas colaboraciones, se producen dos hechos relevantes para la evolución del saxofón. En primer lugar, la apertura del repertorio hacia la familia completa del instrumento que, hasta el momento, el saxofón alto era el único que había contado con obras de relevancia y en menor medida el soprano y el tenor. A partir de la segunda mitad del siglo XX, y más concretamente a partir de 1970, los compositores piensan en el saxofón desde un punto de vista plural e incluso el papel preponderante del saxofón alto, prácticamente ha pasado a un segundo plano.

El segundo hecho significativo es que las corrientes y estilos musicales se entrelazan, dando lugar a un panorama musical muy variado y confuso. Esto ocurrió debido a que en muchos casos no podemos englobar una pieza en una sola corriente compositiva, si no que el resultado final, es una obra con diferentes influencias compositivas, un “collage” de estilos. (Segarra, Historia del saxofón, 2004).

El repertorio para saxofón contemporáneo no podría ser entendido sin el saxofonista Daniel Kientzy. Este músico utiliza los siete instrumentos de la familia del saxofón. Fue solista internacional y ha consagrado su carrera gracias al repertorio contemporáneo para saxofón. En el 2014, su repertorio comprendía más de 650 piezas siendo estas para diferentes agrupaciones y combinaciones instrumentales. No obstante no hay que olvidar el nivel pedagógico, para ello, Kientzy, escribió *Saxologie* (1990), un libro muy relevante en la trata del repertorio para el saxofón. Este libro se escribe para dar solución al problema que surge con las grafías en las piezas musicales. Dichas piezas son cada vez más personales y en el libro trata de describir y estudiar todas las nuevas técnicas que podemos encontrar en el repertorio de vanguardia. (Kientzy, *Saxologie*, 2002).

Anteriormente hemos hablado de la Escuela de Burdeos, pero también cabe destacar la Escuela de París con el profesor actual de la clase de saxofón al frente, Claude Delangle<sup>12</sup> profesor en el CNSMDP desde 1988. Sus trabajos de investigación sobre la acústica del saxofón en los laboratorios de *Acústica Musical* de la Universidad de París son los que le han llevado a trabajar con los compositores Claude Ballif, dando lugar a *Solfeggietto* (1981) o con Denis Dufour, *Cuellir à l'arbre un Petit Garçon* o *Opcit* de Philippe Hurel (1979). Esta producción de obras no se limita únicamente a los años 80, posteriormente durante los años 90, continúa esta producción de obras destacando *Le Chant des Ténébres* de Thierry Escaich, *Anubis et Nout* de Gerard Grisey o *Akaitz* de Félix Ibarondo. (Delangle, 2016).

El impulso definitivo al nuevo repertorio por parte de Delangle fue gracias a la editorial Henry Lemoine, ya que el saxofonista dio su nombre a dos colecciones, las cuales, incluían las obras contemporáneas que él recomendaba.

---

<sup>12</sup> Solista, investigador y pedagogo. Sucesor del saxofón clásico de Marcel Mule ha tocado con las mejores orquestas del mundo London BBC, Filarmónica de Berlín e impulsor de la música contemporánea. Desde 1986 es el solista elegido por Pierre Boulez para su *Ensemble InterContemporain*. <http://www.sax-delangle.com>

## **2.9. La programación en los Conservatorios.**

La programación como tal es algo relativamente novedoso, nace de la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo de 1990. Cabe destacar que surge no como una herramienta para el proceso, como en teoría debiera ser, si no como una respuesta a los anteriores modelos educativos que habían predominado, tales como el modelo tecnocrático y el modelo dirigista. (Andrés, 2012).

La programación cuenta con una serie de conceptos que aparecen de manera explícita y otros que aparecen de manera implícita. Sin embargo, es importante remarcar que programar no es igual que enseñar. Las programaciones deben considerarse una herramienta que el docente posee en el proceso de enseñanza y aprendizaje. Una buena programación cuenta con una variedad de ejercicios, como pueden ser aquellos que están pensados para el ejercicio de la memoria, reflexión y de previsión del futuro. Es obvio que programar exige un esfuerzo previo, pero este servirá para tener previstas muchas situaciones y ser más eficaz a la hora de enseñar. Es necesario a la hora de programar pensar en el futuro inmediato, conectando hipótesis con la realidad.(Andrés, 2012).

No cabe lugar a dudas que el docente no solo tiene que ser capaz de redactar una programación coherente que cumpla los requisitos del currículo, sino que también el docente debe de tener la capacidad de reacción ante las dificultades que se pueda encontrar durante la puesta en práctica de dicha programación, saber improvisar.

Para la correcta creación y desarrollo de una programación es necesario seguir los pasos que se muestran a continuación:

En primer lugar, es necesario conocer el contexto del centro, o más concretamente el de la clase, a todos los niveles posibles. Debemos conocer a los alumnos que estamos tratando de manera individual y también en su contexto social. Está claro que no todos son iguales, y por tanto sus necesidades pueden variar. Por esta razón debemos crear un plan de estudios abierto, que nos permita cambiar según las necesidades del alumnado.

El siguiente paso es ejecutar-analizar. Primeramente, debemos poner en práctica la programación que hemos creado y posteriormente, es imprescindible analizar los datos obtenidos al aplicar una programación, si fuera necesario habría que introducir los cambios oportunos durante la ejecución, es decir, ser capaz de improvisar sobre un guion marcado.

El último paso es la modificación, lo más importante de la programación será que los cambios realizados en el paso anterior sean introducidos como modificaciones para los cursos venideros para convertir el aprendizaje en un proceso más eficiente. (Andrés, 2012).

Llegados a este punto, se considera relevante aclarar que el término currículo ha sido introducido recientemente haciendo referencia a la importancia actual que se le otorga al proceso y no exclusivamente a los resultados. Para lograr definirlo, es necesario apoyarse en cuatro fuentes bien diferenciadas. (Coll, *Psicología y curriculum: Una aproximación psicopedagógica a la elaboración del curriculum escolar*, 1991).



La fuente sociocultural determina la función de los valores normas e ideales del sistema educativo. Por otro lado, la fuente psicológica explica los mecanismos de aprendizaje y construcción del conocimiento. La pedagógica es lo que entendemos por pedagogía y por último la fuente epistemológica, los conocimientos científicos propios de cada disciplina. (Coll, *Psicología y curriculum: Una aproximación psicopedagógica a la elaboración del curriculum escolar*, 1991).

Para realizar una correcta programación es necesario dividir este proceso en tres niveles, que parten de lo general a lo particular. El primer nivel es el desarrollo curricular, impuesto por la ley, la cual define las pautas principales para la organización de la enseñanza. En la enseñanza de Conservatorio se utiliza la orden del Real Decreto 756/1992 que establece las disposiciones generales de las Enseñanzas Elementales y Profesionales y también se utiliza la orden del Real Decreto 617/1995 que hace referencia a las Enseñanzas Superiores. No obstante, cabe destacar que cada Comunidad Autónoma adapta estas leyes a su conveniencia para llevarlas a cabo en los centros de su área de intervención. El segundo nivel es el Proyecto Educativo, elaborado por el Consejo Escolar y que se encuentra en los centros y cuenta con la participación de todos los miembros de la comunidad escolar. En teoría, este proyecto está pensado a medio-largo plazo, aunque es necesario revisarlo anualmente. También, en este segundo nivel, podemos encontrar el organigrama del centro y el reglamento de régimen interno. Por último, en el tercer nivel, podemos encontrar la programación. Existe la Programación General Anual (PGA), la cual recoge todas las actividades que se realizarán durante el curso. Es necesario conocer que en este apartado se encuentran las diferentes programaciones didácticas elaboradas por cada departamento del centro. Lo ideal sería que estas programaciones fueran desarrolladas en equipo y que fueran adaptadas al contexto. (Andrés, 2012).

La programación debe seguir unos pasos a la hora de ser redactada. Primeramente, hay que hacer un análisis inductivo, en que enlacemos el trabajo de aula con el contexto legal y educativo. Para ello, partiremos del currículo oficial, de otras programaciones que hayan sido puestas en práctica en los cursos anteriores e incluso de nuestra experiencia e incluso de los índices de los libros que solemos manejar. La programación debe querer cumplir unos objetivos realistas, pero al mismo tiempo debe ser idealista, optimista con intención de mejora, y dejando de lado la realización de pruebas o experimentos que por lo general es difícil llevarlos a cabo. (Andrés, 2012).

### III. OBJETO DEL TRABAJO.

En esta sección del presente trabajo tiene el objetivo de esclarecer la existencia o no de un repertorio propio saxofonístico, mediante el estudio de tres obras compuestas para saxofón en tres periodos diferentes.

La primera obra que se estudiará y analizará será el *Concertino da camera* (1935) de Jacques Ibert, la segunda será la *Sonate* de E. Denisov, y por último *Mysterious Morning III*, del compositor japonés Fuminori Tanada.

#### 3. JACQUES IBERT; *CONCERTINO DA CAMERA*.

##### 3.1. Jacques Ibert.

Jacques Ibert, nació en París en 1890. Su carrera musical se desarrolla en Francia. Estudió música en el Conservatorio de París durante la Primera Guerra Mundial. La figura de Jacques Ibert se perfila como la de un músico secundario respecto a grandes creadores de su generación como Poulenc, Milhaud o Honegger. A lo largo de su vida, ostentó cargos al frente de importantes instituciones musicales como la *Academia Francesa* de Roma o *L'Opéra-Comique*. Sin embargo, la mayor parte de su obra permanece casi en el olvido. (<https://www.biografiasyvidas.com>, s.f.).

##### 3.2. *Concertino da camera*.

El *Concertino da camera* se crea en el movimiento Neoclasicista, la tendencia estilística por excelencia del siglo XX. Este movimiento fue originado en Francia gracias a compositores como Erik Satie o Serguei Serguéievich Prokófiev. Su música se caracterizaba fundamentalmente por tener una claridad formal de los modelos de la época clásica. Además

este movimiento y por tanto la música que se compuso en estos años surgieron como respuesta a los excesos del romanticismo tardío y el sistema dodecafónico de Arnold Schönberg.

Una de las pocas obras que se ha mantenido en el repertorio es el *Concierto para flauta* (1934). La razón es que se trata de uno de los mejores conciertos que se han compuesto en todo el siglo XX para este instrumento. Esta obra es la fuente de referencia para Ibert para la composición del *Concertino da Camera para saxofón alto y orquesta*. No solo es la referencia para la estructura, los tempos y el carácter sino que también es referencia para la construcción de las líneas melódicas. Al escuchar esta obra, el oyente puede percibir una similitud entre ambas obras más que evidente. Ibert en la creación de esta obra no pretendía conseguir nada nuevo para la técnica del saxofón.

El *Concertino* para saxofón fue dedicada para Rascher (1907-2001) y escrita en dos movimientos que fueron presentados por separado, el primer movimiento el 2 de Mayo de 1935 y la obra completa el 11 de diciembre de este mismo año. El *Concertino da Camera* de Ibert siempre tendrá un grandísimo significado porque ninguna otra obra para saxofón tuvo esa larga investigación y profundo impacto en el desarrollo del repertorio para saxofón solo y orquesta. (Rousseau, 1982).

Otra muestra más de la importancia de esta obra la aporta Perrin (1977, pág.126) “esta obra de concepción moderna es considerada como el concierto del saxofón clásico por excelencia”.

Es interesante considerar estas obras objeto de estudio, incluso, se deberían estudiar en detalle ya que ambas son de gran importancia tanto para el repertorio del saxofón como para el repertorio de la flauta. Además, nos ayudarán a la resolución de las hipótesis que se han planteado en el presente trabajo, que muchas de las obras anteriores a la *Sonata* de E. Denisov no estaban pensadas en su mayor parte para nuestro instrumento, sin expresar por tanto sus características instrumentales, ya que estaban pensadas con un lenguaje más idóneo de otros instrumentos, en este caso la flauta, y no para para el saxofón. Por esta razón, para analizar todas estas cuestiones que estamos planteando, se van a utilizar ambas partituras, de forma que las similitudes que presentas sean visibles. El análisis posterior se lleva a cabo a partir de la partitura original compuesta para once instrumentos puesto que en ella, están todas las voces. En la reducción de piano, como es habitual, el compositor o arreglista omite muchas notas para minimizar la dificultad en la interpretación pianística.

El *Concertino da Camera* es un concierto pero en pequeñas proporciones con respecto al acompañamiento, pues la aclaración del compositor es muy específica “Da Camera” y añade para “Saxofón y once instrumentos”, aquí ya no se habla de orquesta sino de un grupo instrumental pequeño. Por otro lado, los movimientos no son tan extensos como los de un concierto habitual.

### 3.3. Análisis de la obra.

Es necesario aclarar que una obra compuesta para saxofón consta de dos movimientos, *Allegro con moto* y *Larghetto-animato molto*.

1) *Allegro con moto*. El primer movimiento está construido influenciado por una melodía popular llamada *Fanfan La Tulipe* citada por Debussy en el fin de la cuarta exposición de *La Boîte à Joujoux*. En esta obra, se distinguen claras influencias del jazz como por ejemplo síncopas, cromatismos, escalas artificiales, acordes alterados y progresiones típicas del jazz. Sobre todo, en la exposición del tema.

2) *Larghetto-Animato molto*. El segundo tema es modal, melancólico, y muy íntimo. El *larghetto* contrasta con el final del movimiento en el cual vuelven a aparecer motivos y elementos más rítmicos y virtuosísticos.

En esta obra hallamos armonía por cuartas, quintas, acordes con novenas y séptimas pero sin terceras o quintas, un estilo compositivo muy parecido al de Bela Bartok (1881-1945) que propone un contrapunto por imitación entre los instrumentos que realizan el acompañamiento y el instrumento solista.

The image displays a musical score for saxophone and chamber orchestra. The staves are labeled: Fl. (Flute), Htb. (Horn), Clar. (Clarinet), Bsn. (Bassoon), Cor (Cor Anglais), Trp. (Trumpet), and Sax. Alto (Alto Saxophone). Red circles and arrows highlight specific musical motifs being imitated between different instruments. For example, a motif in the saxophone staff is circled in red, and a red arrow points to a similar motif in the bassoon staff. Another motif in the flute staff is circled in red, and a red arrow points to a similar motif in the horn staff. This illustrates the concept of imitation between instruments.

Ilustración 5. Imitación entre los instrumentos. *Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc.*

Ilustración 6. Imitación entre los instrumentos. *Concertino da camera y orquesta de cámara*. Alphonse Leduc.

En esta obra, se utiliza un recurso muy importante que es el tratamiento especial que Ibert hace de la síncopa para desplazar los acentos rítmicos de la melodía. El primer ejemplo se encuentra en la presentación del tema por parte del saxofón, donde la nota más importante es *La*, que por eso coincide con el acorde de *Sol* sin la tercera, es la tónica de la tonalidad y además es donde está la articulación de esa frase. Todo lo anterior va precedido por un *Mí* y un *Sol#* en la parte fuerte, por esta razón estamos ante un inicio tético.

Ilustración 7. Inicio tético de la melodía. *Concertino da camera y orquesta de cámara*. Alphonse Leduc.

Ilustración 8. Síncopa utilizada desde el inicio. *Concertino da camera y orquesta de cámara*. Alphonse Leduc.

La síncopa es un recurso incorporado de la música jazz, y como se puede observar esta obra está influenciada por estos rasgos jazzísticos. El músico de jazz siente la música a contratiempo, dando mucha más importancia a los tiempos débiles que a los tiempos fuertes. Es interesante observar las diferencias que hay entre la interpretación que realizaría un músico de jazz y un músico clásico de la primera parte (tema A) del primer tiempo del *Concertino*.



### Interpretación del músico de Jazz.



Ilustración 9. Interpretación de un músico jazz. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc.

### Interpretación del músico clásico;



Ilustración 10. Interpretación de un músico clásico. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc.

Existe otro análisis realizado por Jean-Marie Londeix, en él nos muestra la melodía simplificada y expresada en compases de  $5/4 + 3/4 + 5/4 + 2/4$ . Con esta “adaptación” rítmica, Londeix quiere mostrar el ritmo de forma natural, ya que al inicio de cada frase se genera un énfasis a las tónicas, en este caso la nota *La*. (Umble, 2000)

The image shows three staves of music. The top staff is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 252. It features dynamic markings *f* and *p*, and two boxed measures labeled '1' and '2'. The middle and bottom staves show the same melody adapted to a 3/8 time signature, with dynamic markings *f* and *p*.

Ilustración 11. Adaptación rítmica. Imagen extraída del libro Jean-Marie Londeix *Maître du saxophone moderne*.

El recurso de la síncopa que utiliza en la versión de saxofón, es similar al utilizado en el concierto para flauta como podemos ver en la siguiente imagen, donde la flauta enlaza

varios compases haciendo sincopas mientras el oboe toca negras a tiempo y el clarinete apoya las sincopas de la flauta.

Ilustración 12. Síncopa en el Concierto para flauta. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc.

El modo mixolidio es uno de los recursos que se utiliza frecuentemente en las composiciones e improvisaciones jazzísticas. Ibert utiliza este modo en numerosas ocasiones a lo largo de la obra, ya en el tema inicial del saxofón atendiendo a los sonidos empleados en la construcción de la melodía se puede observar este modo.

ESCALA MIXOLIDIA (Saxo en Eb)

Ilustración 13. Escala Mixolidia. Elaboración propia.

### 3.4. Comparación *Concertino* Saxofón y Flauta.

En la siguiente tabla se hará una comparación de los pasajes concretos de los dos conciertos que permitirá mostrar su evidente parecido. Todos los extractos han sido recopilados de las partituras de los conciertos para ambos instrumentos.

En dichos fragmentos podemos apreciar la característica articulación flautística dos ligadas, dos ligadas. Esto se ve de igual manera reflejado en la partitura para saxofón. El mantenimiento de esta articulación en el *Concertino da camera*, es una muestra más del desconocimiento de Ibert sobre nuestro instrumento, ya que ignoraba las innumerables posibilidades, a nivel de articulación, que podemos realizar, debido en gran medida, a la lengüeta simple.

En cuanto a los temas más líricos, es evidente la similitud entre ambas partituras si atendemos a las indicaciones agógicas que el compositor escribe en las mismas.

Concerto pour Flûte et Orchestre.	Concertino da Camera pour Saxophone
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	

Ilustración 14. Comparación pasajes de ambos conciertos. Elaboración propia.

## 1º MOVIMIENTO

Introducción 1-8	Tema A 9-51	Transición 52-64	Tema B 65-121	Desarrollo (B) 122- 189	Tema A (Reexposición) 190-232	Coda 233-248
---------------------	----------------	---------------------	------------------	-------------------------------	-------------------------------------	-----------------

Ilustración 15. Análisis formal *Concertino da camerra*. Elaboración propia.

La obra comienza con una introducción de ocho compases por parte del piano, siendo la primera intervención del saxofón en el compás número 9, número uno de ensayo. Aquí se presenta el tema A, en los dos primeros compases con un carácter alegre, sincopado, rítmico y los dos siguientes de manera más lírica.

Posteriormente, en el compás 52 (número cinco de ensayo), comienza una transición entre el tema A y el tema B. Este viene introducido por un motivo ascendente de la trompeta, que repetirá la trompa y por último y en un registro más grave el saxofón. Este segundo tema es melódico y cantable, creando un gran contraste con el tema A. En el inicio es el saxofón quien lleva la melodía y el piano acompaña con la realización de corcheas con una articulación en *stacatto* que da sensación de ligereza. Posteriormente se produce a la inversa, en el desarrollo de este tema B es el piano quien lleva la melodía del tema y es el saxofón quien acompaña.

The image shows a musical score for three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It includes the markings 'rall. molto' and 'Tempo'. Dynamic markings include 'mp' and 'p sost.'. Measure numbers 6, 7, and 8 are boxed. The second and third staves continue the melodic and harmonic development.

Ilustración 16. Inicio tema B. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc.

Esto será así hasta el compás 154 (número 15 de ensayo) donde la melodía la vuelve a tener el saxofón. Posteriormente, se produce la alternancia de compases binarios y ternarios, aparece de nuevo las síncopas, un matiz fuerte, un cambio de carácter. Aquí, se encuentra el punto culminante del primer movimiento ya que se condensa una gran densidad sonora, rítmica, armónica y tímbrica. Esto desembocará en la reexposición, compás 190, (número 18 de ensayo).

The image shows a musical score for three staves, titled 'SAXOPHONE ALTO SOLO'. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It includes the dynamic marking 'f'. Measure numbers 15, 16, and 17 are boxed. The second and third staves continue the solo with complex rhythmic patterns.

Ilustración 17. Climax del primer movimiento. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc.

La coda final estará formada por elementos utilizados por Ibert durante todo este primer movimiento del concierto.

A nivel armónico, el compositor sigue la premisa de tensión-relajación en la sucesión de los acordes. Por lo general, los acordes más estables se utilizan en las partes fuertes de los compases y los inestables, en las débiles. Esto se ve de manera muy evidente en los compases 9 al 13, el cuadro armónico sería el siguiente;

<b>Compás 9</b> Fuerte	Compás 10 Débil	Compás 11 Fuerte	Compás 12 Débil	Compás 13 Fuerte
I (T) II (Sub)	IV(Sub) V(dom)	III (T) IV(Sub)	V V/II (Dom) VII (T)	I (T)
CMaj7 D-7	F6 G7	E-7 FMaj7	G7 A7	C

Ilustración 18. Análisis armónico. Elaboración propia

## SEGUNDO MOVIMIENTO

Aria recitativo 1-54	Tema A 55-76	Puente 76-79	Tema B 79-122	Desarrollo B 122-202	Cadencia 202	Reexposición 203-279	Coda 256-279
----------------------------	-----------------	-----------------	------------------	----------------------------	-----------------	-------------------------	-----------------

Ilustración 19. Análisis formal segundo movimiento. Elaboración propia.

El *Larghetto*, la primera sección del segundo movimiento, es una sección muy íntima con indicaciones como “*quasi recitativo*”. El carácter es como el de un *Aria*<sup>13</sup>.

II

*Larghetto* (♩ = 60)  
*p* (*quasi recitativo*)

Ilustración 20. Inicio del segundo movimiento. *Concertino da camera* y *orquesta de cámara*. Alphonse Leduc.

<sup>13</sup>Es una pieza musical perteneciente a una obra, cantada por una voz. A ella puede unirse el coro, y según el número de cantantes que la formen, hablamos de dúo, trío, cuarteto etc. Es la esencia de la ópera  
www.conservatorioangelbarrios.com

En el número 24 de ensayo, el piano comienza a desarrollar un acompañamiento en una figuración de negras. Posteriormente, en el 26 de ensayo, es el piano el que coge la melodía, desarrollando una célula del tema que había expuesto anteriormente el saxo. Esta intervención del piano finaliza con la nueva participación del saxofón. A partir de aquí, y hasta el número 28, se produce un intercambio y un juego entre ambos instrumentos.

El *Larghetto* contrasta con el final del movimiento en el que vuelven a surgir motivos rítmicos y ansiosos que transcurren a lo largo de esta sección.

Como se ha comentado anteriormente, esta obra pertenece al periodo neoclásico. Dicha obra está influenciada por los conciertos para piano, violín, flauta, oboe, y clarinete de W. A. Mozart. Esto se puede observar en los juegos melódicos que realizan los instrumentos.

Ilustración 21. Juegos melódicos propios del Clasicismo. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc.



En el número 30, aparece el tema B de este segundo movimiento, es un tema con un carácter melódico, pero enérgico. Este tema está repetido con ligeras diferencias, a nivel melódico y armónico, y finaliza de manera más conclusiva que la primera vez que aparece.

El número 33 es una transición hasta el 34, momento en el que aparece un tema más lírico, igual que pasaba anteriormente en el *Larghetto* se establece un diálogo entre el saxofón y el piano concluyendo este en el número 35 de nuevo un tema enérgico, rítmico, que desembocará en la cadencia.

En este último movimiento, podemos encontrar una diferencia con respecto al concierto clásico, la cadencia. En el concierto clásico, la cadencia se encuentra al final del primer movimiento. En el siglo XVIII, se podía improvisar. Sin embargo, a partir del siglo XIX, ya no había lugar a la improvisación, tenía que estar escrita. La diferencia que encontramos en esta obra, es que la cadencia se encuentra en mitad del tercer movimiento. Encontramos en ella tres recursos importantes como pueden ser el cromatismo, un efecto sonoro y el registro sobreagudo.

En el número 41, es donde comienza la reexposición. Es completamente simétrico, menos los tres compases antes del 33 que los elimina, y el tema B lo modifica en la manera de exponerlo haciendo juego de pregunta y respuesta, hasta el número 44 en el que empieza la CODA, construida a base de células del tema A y del tema B.

The image shows a musical score for the Coda of the third movement of the Concertino da camera by Alphonse Leduc. The score is written for three staves. The first staff contains measures 44 and 45. The second staff contains measures 46 and 47. The third staff continues the music. Red circles highlight specific musical elements in measures 46 and 47. The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and a first ending bracket in measure 45. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

Ilustración 22. Coda del tercer movimiento. Elementos compositivos anteriores. Concertino da camera y orquesta de cámara. Alphonse Leduc.

#### 4. EDISON DENISOV; *SONATE*.

A continuación, se analizará la obra *Sonate* compuesta por E. Denisov. Como se ha dicho en el apartado Sonata y su repercusión, la obra fue compuesta en 1970 y dedicada a Londeix. La importancia de esta obra reside en la función de bisagra que hace entre los dos tipos de repertorio, el propio y no propio. El compositor utiliza un lenguaje complejo, meticuloso que expone grandes muestras de precisión, dinamismo, contrastado con el carácter lírico de otras secciones de la obra. Los tres movimientos de esta sonata evidencian tres formas totalmente diferentes.

Cabe destacar que la serie utilizada por Denisov en la *Sonata* está elaborada con la intención de rendir homenaje a su amigo y compositor Dimitri Shostakóvich, ya que el principal tetracordo de la serie (Re-Mí-Do-Si) corresponde a las letras D-S-C-H.

*Sonata*, E. Denisov; Do# Re Do Si Sol# La Sib Fa Sol Fa# Mib Mi (IR-2)

Para comprender mejor la música que se va a analizar a partir de este momento es importante conocer el testimonio de James C. Umble en el libro Jean-Marie Londeix, *Maestro del saxofón moderno sobre la pieza:* "Estos dos movimientos constituyen un cuadro sin centro del cual fluye la monodía de carácter improvisado, sobre melismas inspirados en cantos populares". (Umble,2000,p.507).

#### 4.1. Análisis de la obra.

Primer movimiento:

Exposición	Desarrollo	Enlace	Reexposición	Coda
1-32	33-92	93-99	100-113	114-Final

*Ilustración 23. Análisis formal primer movimiento. Elaboración propia.*

La forma de este primer movimiento sería como la de la Sonata tradicional, si no fuera porque Denisov escapa de la tonalidad desde el inicio, ya que no la fija y es más, desde prácticamente el primer compás entra en el desarrollo, por lo que “asentar” la tonalidad es imposible.

Los recursos compositivos más utilizados son: la imitación libre y el poliacorde. La imitación libre cuenta con el mismo elemento rítmico, pero mediante la realización de ciertas modificaciones, como la variación del orden o los ritmos internos o melódicos, se logra resultados diferentes. El uso de poliacorde significa la superposición de dos acordes diferentes formados generalmente por dos partes, una superior formado por un acorde tríada o cuatríada y una inferior formada por un bajo que no guarda ninguna supuesta relación con el acorde de la parte superior.

A través de la superposición de melodías y la riqueza armónica (gran cantidad de acordes y armonías disonantes) consigue una gran textura contrapuntística de motivos cortos que se enlazan dando lugar a la superposición melódica comentada antes.

En los tres primeros compases de la obra, utiliza la serie original, Re-Mib-Do-Si-Do#-Sol#-la-Sib-Sol-Fa#-Mi-Fa intercalando los sonidos entre los dos instrumentos. Bien por ser

el primer movimiento y no desvelar demasiado temprano toda la riqueza compositiva de la obra, o simplemente por una decisión personal, Denisov unicamente utiliza alguna de las inversiones y transposiciones de la serie anterior.

The image shows a musical score for Saxophone Alto (Saxo alto en Mib) and Piano. The top staff is for the Saxophone Alto, and the bottom staff is for the Piano. The score is divided into two sections: 'SERIE ORIGINAL (P)' and 'TRANSPOSICIÓN P-2'. The 'SERIE ORIGINAL (P)' section is marked with dynamics *mf*, *p*, and *mf*. The 'TRANSPOSICIÓN P-2' section is marked with *p seco*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also numbered circles (1-12) and boxes (1-4) indicating specific notes or measures.

Ilustración 24. Serie original, inicio de la obra. Sonate, Alphonse Leduc

El primer acorde que aparece en la imagen tiene una interválica de novena menor, un intervalo que será la base para los acordes politonales siguientes. Hasta el compás 14, el saxofón y el piano van realizando un juego a través de las disonancias, introducidas mediante acordes por el piano.

El enlace entre la exposición y el desarrollo aparecerá mediante un compás de enlace realizado por el saxofón, donde la serie es una transposición de la serie original.

The image shows a musical score for Saxophone Alto (Saxo alto en Mib). The score is titled 'Soldadura 2 (S.2)'. The top staff is for the Saxophone Alto, and the bottom staff is for the Piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also numbered circles (1-12) and boxes (1-4) indicating specific notes or measures. The score is marked with dynamics *mf*, *p*, and *mf*. The bottom staff is marked with *ff*.

Ilustración 25. Compás de enlace, serie transportada. Sonate, Alphonse Leduc.

El desarrollo del movimiento constará de seis secciones, como buen compositor, Denisov, utilizará recursos compositivos nuevos, dando más interés a la obra y logrando puntos melódicos muy interesantes.

La primera sección (A) comienza con un contrapunto imitativo libre entre los dos instrumentos. Esto probablemente sea utilizado por Denisov para dotar a la obra de una cierta unidad. Los intervalos que el piano interpreta son los de novena menor como anteriormente se ha comentado. Esta primera sección llegará hasta el compás 40, el que nos llevará hacia la segunda sección.

Sección B (compás 42) comienza con el motivo principal del primer movimiento, pero esta vez en octava baja. Posteriormente, se recupera el diálogo entre los dos instrumentos. La melodía del saxofón se compone de la serie original con diferentes transposiciones.

Las secciones C, D y E son el clímax de este primer periodo, (compás 72) debido a su contrapunto y densidad tanto armónica como melódica. La parte de piano de esta sección comienza y termina mediante el empleo de poliacordes y también, los motivos principales de la exposición.

En la sección F, el saxofón comienza a interpretar con una melodía descendente de arpeggios disminuidos. Consecutivamente, se continúa con un contrapunto libre imitativo, terminando esto en el compás 93. A partir de dicho compás, el saxofón interpreta dos

compases de enlace que lleva a una progresión de acordes por parte del piano al final del desarrollo.

La reexposición (compases 100-113) comienza con el motivo principal de la obra y utiliza la serie original. Al llegar al último compás, introduce un acorde disonante con el cual la explosión final será absoluta. Este acorde volverá a ser utilizado en el final de la pieza.

En este acorde, superpone de nuevo el modo menor con el modo mayor suprimiendo la tercera de ambos acordes. De esta manera, rompe la estabilidad de ambos acordes, creando una atmósfera totalmente inestable que dará paso a un segundo movimiento.

Segundo movimiento:

La estructura formal de este movimiento es como la de un lied ternario (ABA)

Sección A	Sección B	Sección C
Hasta el motivo	Hasta el motivo	Hasta el final de la obra.
		

Ilustración 26. Análisis formal segundo movimiento. Elaboración propia.

El segundo movimiento es una meditación de carácter improvisado pero estando toda la música escrita. Practicamente todo el movimiento es para saxofón solo introducirá acompañamiento de piano en la tercera parte o sección C del movimiento. En este sutil acompañamiento, introduce acordes formados por novenas menores.

La primera sección comienza con un sonido multifónico formado por tres sonidos. A nivel de interpretación, es importante resaltar la nota superior, Fa#, ya que es la nota que enlaza los dos primeros movimientos, dotando a la obra de unidad.

El movimiento es de carácter improvisado, pero todo él tiene una rítmica implícita, por lo que es recomendable subdividir el movimiento para lograr mayor estabilidad. Los principios y los finales de las frases deben ser sin lengua, para no perder el carácter de la meditación por culpa de una articulación demasiado dura.

Este movimiento es la primera representación del nuevo lenguaje para saxofón. Dicho movimiento da dando lugar a nuevas sonoridades desconocidas hasta este momento. Utiliza una gran variedad de recursos compositivos, mostrados en su mayoría por Londeix en ese *Cassette*.

- Glisandos significa pasar de un sonido a otro (ascendiendo o descendiendo). Implica pasar rápidamente por las notas intermedias de ambos sonidos. En intervalos largos nos ayudamos de las llaves mientras que en intervalos pequeños, se realiza únicamente desplazando la garganta ayudándonos con un leve movimiento de la embocadura.

- Multifónicos es una sucesión de sonidos producidos al mismo tiempo usando digitaciones especiales. Para ello, necesitaremos la ayuda de la variación de la presión del aire y la posición de la garganta.

- Micro-intervalos es la distancia que existe entre dos sonidos. Es más pequeña que el semitono y se llevan a cabo con digitaciones especiales. Además de



las digitaciones, la embocadura y posición de la garganta nos puede ayudar para variar la velocidad del aire puesto que sólo con las llaves no se consiguen las alturas deseadas.

- Frulatto consiste en interrumpir intermitente la columna de aire debido al golpeo de la lengua sobre la caña.

- Sonidos a la inversa trata de reproducir a la contra la envolvente de un sonido. Los pasos a seguir son los inversos a una articulación normal: ataque, decaimiento, sostén y relajación.

- Slap: consiste en producir un ataque seco y percutido, producido por un efecto de ventosa de la lengua sobre la caña. Cuando se retira la lengua, se produce el golpeo de la caña sobre la boquilla y es así como se produce el slap.

A parte de estas nuevas técnicas, Denisov explota las posibilidades técnicas ya conocidas.

- Articulación: Utiliza todas las tipologías de la articulación. Gran variedad, aprovechando todas las diferentes tipologías de la articulación.

- Utilización de casi todo el registro del instrumento (llegando desde la nota más grave hasta la nota más aguda del instrumento).

- Cabe destacar que, por lo general, las notas del registro sobreagudo están asociadas a dinámicas más fuertes (*f* y *ff*).

- Se realiza una gran cantidad de saltos y cambios de registro para crear una sensación de “polifonía”. Este efecto se logra mediante la utilización de tres métodos: grandes saltos a una velocidad rápida para que el efecto al oído sea de estar escuchando dos notas a la vez; El otro recurso compositivo que utilizaba era más

sencillo, a través de los multifónicos; Y por último, los trémolos, interesante interpretarles de manera expresiva, y no de manera mecánica.

Tercer movimiento;

SECCIÓN	COMPASES
Introducción	Compases 1-2
A	C.2-17
B	C.18-20
C	C.21-33
D	C.33-C.43
E	C.44-53
F	C.53-75
Puente a la CODA	C.76-78.
CODA	C.79- Final

*Ilustración 27. Análisis formal del tercer movimiento. Elaboración propia.*

El tercer movimiento es enérgico , brillante con una gran influencia de la música Jazz. Dicha influencia viene dada por elementos compositivos tradicionales de esta música, como el bajo ostinato, que podemos encontrar al empezar el movimiento, y durante toda la sección A y C, notas blues, melodías sincopadas etc. El tercer movimiento está inspirado en un trio, formado por saxofón, contrabajo y piano, donde la mano izquierda del piano asume el papel del contrabajo. Al igual que pasaba en el segundo movimiento tiene un carácter de improvisación, pero a la vez es una composición extremadamente calculada.

La sección A comienza, como se ha comentado anteriormente, con un bajo ostinato realizado por el piano durante los doce primeros compases, donde aparecerán los acordes de dominante para concluir esta primera sección. Esta, está construida en forma de diálogo entre la melodía expuesta por el saxofón y el piano, produciendo un juego con la tensión de la obra. Utiliza gran variedad de series para formar la sección la original, inversa, retrógrada y retrógrada inversa.

La sección B es más sencilla desde el punto de vista armónico, ya que no emplea tantos acordes de dominante, sustituyéndolos por acordes triadas mayores y menores, basándose en la estructura de un modo jónico. En la primera sección, era el saxofón el que comenzaba el diálogo, sin embargo, en la tercera sección es el piano el que interpreta la melodía.

La sección C comienza de nuevo con un bajo ostinato partiendo de la serie original. A medida que transcurre la sección, avanzará convirtiéndose en una melodía libre. El diálogo continúa de manera más sencilla, únicamente con la mano izquierda el piano.

The image shows a musical score for two instruments: A. Sax. and Piano. The Saxophone part is in the treble clef, 4/4 time, and begins with a melodic line marked 'p' (piano). The piano part is in the bass clef, 4/4 time, and begins with a bass line marked 'pp quasi Pizz' (pianissimo quasi pizzicato). The bass line is numbered 1-7 and labeled 'Serie original P'. The score is divided into two measures by a vertical line. Above the saxophone staff, there are markings '1-2' and '1 2 3' above the first measure, and '4 5' above the second measure. The piano part continues with a similar rhythmic pattern in the second measure.

Ilustración 28. Bajo ostinato y posterior melodía libre. Sonate, Alphonse Leduc.

En la sección D, se produce un cambio significativo a nivel melódico, ya que la conversación entre instrumentos se producirá de manera arpegiada y no de manera lineal como anteriormente. Es relevante que estos arpeggios utilizan todo el registro del saxofón, haciéndose notar, una vez más, el conocimiento del saxofón por parte de Denisov.

La sección E muestra de nuevo de manera clara la gran influencia del Jazz en esta pieza. Las melodías son rítmicas sincopadas en forma de improvisación, alternándose con un contrapunto libre elaborado. A nivel compositivo, es una sección muy interesante. En primer lugar, la mano derecha del piano está doblada por la mano izquierda, dotando a esta sección de gran color. A nivel armónico, encontramos politonalidad, gran cantidad de dominantes y notas blues añadidas. La sección finaliza en “tutti”, para concluir de manera concluyente.

La sección F, probablemente, sea una de las más líricas y expresivas del movimiento. Esta sección se subdivide en tres secciones, comenzando las dos primeras con un bajo ostinato y en la última reaparecen los acordes de novena menor del primer movimiento.

Considerando el equilibrio del registro, es interesante como se produce el puente que conduce a la coda. Denisov, utiliza correctamente la amplitud que otorga el piano, puesto que utiliza la mano izquierda del piano en el registro grave con arpeggios de dominante y disminuidos, mientras que la mano derecha en el registro más agudo dejando al saxofón el registro central.

La coda es majestuosa. Denisov, consigue una sonoridad sólida ya que para dar una unidad a todo el tercer movimiento utiliza técnicas compositivas que el oído ya ha percibido antes. La politonalidad, las progresiones descendentes, la secesión de acordes de dominante con gran cantidad de notas añadidas, el continuo diálogo entre el piano- saxofón y la utilización de las tensiones.

## 5. FUMINORI TANADA/ *MYSTERIOUS MORNING III*.

### 5.1. Fuminori Tanada

La última obra que será analizada fue compuesta en el año 1999. En esta obra se ponen de manifiesto todas las posibilidades sonoras que posee el saxofón. La obra es *Mysterious Morning III* del compositor japonés Fuminori Tanada. El autor de la misma nació en Okayama y estudió composición y acompañamiento desde 1979 hasta 1983 en Tokio. Posteriormente, en el año 1984, se traslada a París donde estudia en el Conservatorio para perfeccionar sus estudios de composición, orquestación y acompañamiento. (Londeix, 2003).

Durante su estancia en París, conoció a Claude Delangle, hecho que tendrá una gran relevancia en la composición de *Mysterious Morning III*. Tuve el honor de conocer a Fuminori durante mi experiencia Erasmus. En una de las conversaciones que tuvimos me contó como Delangle se puso en contacto con él a raíz del deseo del saxofonista de realizar un disco con música exclusivamente de carácter oriental. Esta petición le resultaba extraña debido al desconocimiento de esta música. Tanada ha estudiado siempre la música occidental, porque en Japón tienen la posibilidad de escoger entre diferentes tipos de música, la tradicional oriental o la occidental.

### 5.2. *Mysterious Morning III*.

*Mysterious Morning III* fue compuesto en 1996, pero Tanada compuso su primer *Mysterious Morning* en 1995 y utilizó el mismo nombre genérico para cuatro trabajos diferentes durante los dos siguientes años. El primero fue escrito para harpa, el segundo para cuarteto de saxofones, el tercero para el saxofón soprano, y por último el cuarto, para dos harpas y ensemble.

Tanada, para realizar esta composición, se inspiró en compositores de jazz como Charlie Parker e instrumentos japoneses tan antiguos como el Shakuhachi.

Cuando Tanada compuso la obra, dio instrucciones muy precisas de cómo había que interpretarla, para lograr el sonido deseado en cada parte. Escribió términos como “nerveux”, “inestable” “inquiet” entre otros. Es por esto que hay que prestar especial atención al sonido propio del intérprete. Para una correcta interpretación de esta pieza es importante que el foco principal del intérprete esté puesto sobre el propio sonido, ya que Tanada escribió instrucciones muy específicas con lo que quiere lograr en cada parte, a través de términos “nerveux”, “inestable” “inquiet”... Además, especificó que esta pieza debería estar tocada con una continuidad, dando la impresión de un saxofonista nervioso improvisando. El discurso musical sólo se podía interrumpir por las respiraciones. Incluso estas respiraciones están descritas como “breath rapidly” (respiración rápida). Tana, pretende cumplir esta continuidad en la obra utilizando recursos como la microtonalidad, los sonidos multifónicos, sonidos espontáneos entre otros recursos. Se podría decir, que es la obra que cuenta con más características propias del lenguaje del saxofón.

### **5.3. Análisis de la obra.**

En esta sección se va a realizar un análisis para conocer donde se utilizan las técnicas enumeradas en las secciones anteriores que serán las características que determinen el lenguaje propio del instrumento.

#### **5.3.1. Registro sobreagudo.**

Al contrario de lo que podemos imaginar, el registro sobreagudo no está explotado, únicamente en dos ocasiones. Esto se debe al tamaño del soprano, puesto que las frecuencias

de las notas están mucho más cerca unas de otras y el registro sobreaguado no tiene el mismo impacto que por ejemplo en el alto donde las ondas son mucho más grandes.

Aun siendo una técnica no demasiado explotada, Tanada la utiliza con suma inteligencia, ya que, el sobreaguado se produce justo después de la nota más grave del instrumento, lo que hace escuchar un gran cambio. Por aumentar aún más la dificultad de este pasaje, Fuminori añade el efecto del bisbigleando sobre el “Re”.

Ilustración 29. Registro sobreaguado. *Mysterious Morning III*, Henry Lemoine.

### 5.3.2. Armónicos.

El uso de este efecto, demuestra, el gran conocimiento del compositor sobre el instrumento, que sabe que, sobre un sonido fundamental, podemos conseguir, variando la presión del aire y la colocación de la garganta, los armónicos de este sonido fundamental.

Ilustración 30. Armónicos naturales. *Mysterious Morning III*, Henry Lemoine.

En la página 6 de la obra, hace un uso totalmente distinto de esta técnica compositiva, utilizando un multifónico, para después variando también la colocación de la embocadura, presión del aire y la posición de la lengua, para independizar un armónico de este primer multifónico.

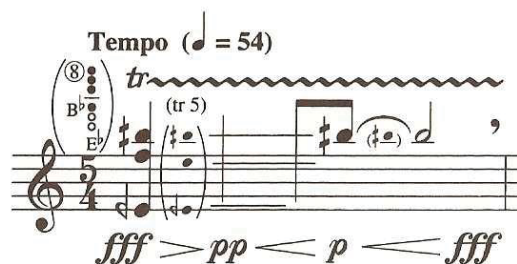


Ilustración 31. Armónicos naturales desde multifónicos. *Mysterious Morning III*, Henry Lemoine.

### 5.3.3. Microtonalidad.

Tanada usa la microtonalidad de tres maneras diferentes a lo largo de la obra. La primera, en el inicio de la pieza. Con la microtonalidad pretende imitar el sonido del instrumento japonés shakuhachi. Este instrumento tiene una particularidad, y es que, no puede mantener un sonido completamente estable. Con el propósito de crear una obra musical oriental, el saxofón, utilizando esta técnica, hace una imitación al instrumento japonés.

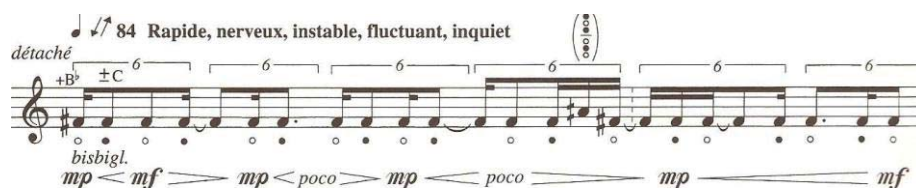


Ilustración 32. Microtonalidad. *Mysterious Morning III*, Henry Lemoine.

El segundo uso de la microtonalidad se encuentra en la página 7, donde escribe un pasaje descendente a través de la microtonalidad.



**Poco più mosso** (♩ = 78)  
*sempre legato / sonorité sombre*

(dans la résonance)  
**ppppp** **ppp**

Ilustración 33. Microtonalidad descendente. *Mysterious Morning III*, Henry Lemoine.

El tercer uso de esta técnica, lo encontramos en la página 3. En este caso, Tanada para evitar el “clásico” descenso cromático, utiliza la microtonalidad. En la página posterior, podemos encontrar el efecto *doppler* cuando va descendiendo por cuartos de tono y escribiendo al mismo tiempo dinámicas de pianísimo a fortísimo para volver al matiz inicial.

*ib. p* *molto* *ff*

Ilustración 34. Efecto Doppler a través de la microtonalidad. *Mysterious Morning III*, Henry Lemoine.

### 5.3.4. Growl.

Tanada explica que, la parte de la voz debe ser cantada muy ligeramente más alta o más baja que la línea instrumental, con el objetivo de tener dos líneas melódicas diferentes, la instrumental, y la que realizamos con la voz. Esto ocurre por primera vez en la tercera página, cuando la voz imita el descenso que realizamos con el saxofón.

The image shows a musical score for two parts: Saxophone and Voice. The Saxophone part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. It is marked 'flatt.' and 'Sax.'. The melody consists of a series of eighth notes that descend in pitch, with a growl effect indicated by a wavy line under the notes. The Voice part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. It is marked 'sub. ff' and 'Voix (en Si♭)'. The melody consists of a series of eighth notes that oscillate slightly above and below a central pitch, with a growl effect indicated by a wavy line under the notes. The overall dynamic is marked 'ff'.

Ilustración 35. Growl. *Mysterious Morning III*, Henry Lemoine.

Un segundo uso de esta técnica se produce en la página número nueve. La intención de Tanada, es la misma tener dos líneas próximas, a una distancia interválica muy pequeña.

### 5.3.5. Multifónicos.

El estudio de los multifónicos, es verdaderamente interesante, ya que, a parte de los multifónicos como tal, los utiliza con un uso microtonal también como podemos observar en la página 6.

The image shows a musical score for a piece titled "Multifónicos. Mysterious Morning III" by Henry Lemoine. The score is divided into two systems. The first system is in 3/4 time, marked "Large" with a tempo of 54. It features complex rhythmic patterns with triplets and trills, including markings like "(tr Tf)", "(tr 6)", and "(tr 5)". The second system is in 4/4 time, marked "sim. molto accel." and includes markings like "bisbigl.", "flatt.", and "tr C2". Dynamics range from "sub. fff" to "sub. pp".

Ilustración 36. Multifónicos. *Mysterious Morning III*, Henry Lemoine.

### 5.3.6. Frulato.

Tanada usa el *Frulato* junto con otros efectos al mismo tiempo, para dar una impresión de deterioración del sonido. Tanada, aunque no lo escribe, hace distinción entre los dos tipos de frulatos. En las partes fuertes, él espera un frulato “duro”, es decir, la lengua contra el paladar, para interrumpir la columna de aire. Esto lo realizaremos en la página 3 por ejemplo.

Sin embargo, en la última frase de la composición, Tanada espera otro tipo de frulato, algo más suave, ya que se refiere a éste como “more and more breathy and colourless” página

10 (más y más aire en el sonido). Esto también ocurre en otras partes de la obra, como por ejemplo en la página 7 en matiz de “subtone”.

Ilustración 37. *Fulato. Mysterious Morning III, Henry Lemoine.*

### 5.3.7. Slap.

Tanada usa únicamente el *Slap* en una ocasión, pero es un lugar importante, ya que es el inicio de la sección donde juega con el registro extremo del saxofón.

Ilustración 38. *Slap. Mysterious Morning III, Henry Lemoine.*

Este Slap, no es seco, es decir, el intérprete debería tocar esto simplemente con un ataque algo más duro de lo habitual, pero nunca como un completo Slap.

## IV. CONCLUSIONES

Bien es cierto que el saxofón cuenta con muy poca historia, tan sólo 170 años. Sin embargo, a lo largo del presente trabajo se ha podido comprobar, una vez estudiado el repertorio de saxofón, que hay una gran diferencia entre el repertorio anterior a la *Sonate* de E. Denisov y el repertorio posterior. Los resultados obtenidos después de analizar las obras muestran la existencia de características propias del lenguaje del saxofón y esto es lo que marca la diferencia entre ambos repertorios. Dichos resultados han sido una sorpresa puesto que no esperaba que las diferencias entre los repertorios fueran tan notorias.

La primera conclusión a la que se ha podido llegar es que el repertorio que existe anterior a la obra *Sonate*, está fuertemente influenciado por el lenguaje propio de otro instrumento. Como consecuencia de esta influencia, las capacidades intrínsecas del saxofón no son explotadas, de forma que se vea el potencial de dicho instrumento, como por ejemplo el *Concertino da camera* compuesto por Jacques Ibert. La ausencia de obras compuestas expresamente para el saxofón es probable que se deba a la falta de conocimiento sobre las capacidades del instrumento de los compositores. Además, también se puede deber a que los compositores no eran especialistas en dicho instrumento, probablemente por su corta historia de vida.

Es necesario remarcar, que la falta de lenguaje saxofonístico en los repertorios anteriores, no lo hace menos importante o de menor calidad. De hecho, estos repertorios han sido los que, en cierta manera, han impulsado el desarrollo del saxofón, al tener la necesidad de transformar los repertorios con un lenguaje más propio del saxofón. Como se ha dicho

anteriormente, el repertorio anterior ha ayudado de alguna forma a que los saxofonistas sean capaces de controlar mejor su instrumento. Por esta razón, estas obras merecen ser estudiadas ya que tienen una gran importancia en la historia del saxofón. Además, cabe destacar que estas obras están dotadas de un valor pedagógico importante, por lo que es necesario estudiar estas obras antes que las dedicadas exclusivamente al saxofón. La diferencia entre repertorios no se enseña hasta los últimos cursos del Conservatorio, por lo que no aparece en las programaciones hasta que no se alcanza los últimos niveles de saxofón. Esto se debe a que se necesita un control sobre el instrumento a nivel técnico y también una madurez que es necesaria adquirirla a través de otro repertorio. Por tanto, el alumno no cuenta con una formación completa de saxofón puesto que no conoce un repertorio dedicado exclusivamente al mismo.

La segunda conclusión a la que he llegado en este trabajo, es la importancia que han tenido saxofonistas y pedagogos como Marcel Mule, Sigurd Rascher o Elise Hall. Gracias a ellos, el saxofón tuvo su lugar en el mundo de los instrumentos ya que estos se dedicaron a agrandar la literatura del saxofón mediante la realización conciertos por todo el mundo. Estas giras alrededor del mundo provocaron cierto interés por el saxofón, así que los compositores comenzaron poco a poco a querer escribir un repertorio que contuviese cada vez más rasgos de un lenguaje cada vez más idiomático del saxofón. De esta forma, el repertorio atendería a todas las posibilidades sonoras del saxofón. Habiendo estudiado la evolución del saxofón, considero que, es en esta época, cuando el lenguaje de saxofón comienza a independizarse del de otros instrumentos. Esta independencia se ve reflejada en las obras que se crean a partir de la *Sonate*. Las mismas tratan de revolucionar el concepto de dicho instrumento dándole la posibilidad de modificar el color del sonido del saxofón, obteniendo un timbre polivalente, un

recurso sonoro que no todos los instrumentos pueden ofrecer. Esto provocó que el saxofón se hiciera un hueco entre los instrumentos clásicos.

Dentro de la diversidad estilística de la música contemporánea y sobre todo en las piezas actuales más vanguardistas, destaca un rasgo común: la profundidad con la cual son tratadas las cualidades del saxofón, desde los diferentes contrastes dinámicos que puede ofrecer, a la propia riqueza y amplitud de la familia instrumental. Por esta razón, considero que sí que se puede decir que existe un repertorio propio e intrínseco de saxofón, si definimos el mismo, por aquel que puede ser interpretado solo por este instrumento.

Este repertorio posee las siguientes características:

- Timbre: si unimos el propio timbre original del instrumento y su amplísima capacidad de modulación y variación.
- Articulación: Sin duda el aspecto más desarrollado. Están documentadas más de 100 formas de articulación/emisión del sonido sin contar aquellas que prescinden del uso de la boquilla.
- Dinámicas: espectro dinámico extremo
- Ámbito: registro de 4 octavas en casi todos los miembros de la familia.

El propio empleo de diferentes saxofones en una misma obra para la amplitud del ámbito

- Técnicas contemporáneas extendidas: No limitado a recursos contemporáneos relativamente habituales en otros instrumentos (frulato, voz+sonido, multifónicos). Aunque este no sea un rasgo que defina en sí mismo este repertorio.

Por último, creo que la música para saxofón, puede tener un largo recorrido, ya que los saxofonistas, podemos desarrollar nuestra propia música, nuestro propio lenguaje. El futuro de nuestro instrumento se basa en la colaboración entre los compositores y los intérpretes, como demostró Jean-Marie Londeix. En mi opinión, los saxofonistas, como intérpretes, debemos comprometernos a ayudar en este proceso.



## V. BIBLIOGRAFÍA

Andrés, V. P. (2012). *Programación para oposiciones de conservatorios*. Madrid: Editorial Musicalis.

Azorín, J. R. (2004). Evolución histórica de los instrumentos de viento-metal. Antecesores de la trompeta moderna. Sistema de válvulas, pistones y su aplicación en los instrumentos de metal. *Musicalia*.

Chorro, I. M. (2015). *Los armónicos en el saxofón*. Valencia: Piles.

Coll, C. (1991). *Psicoogía y curriculum: Una aproximación psicopedagógica a la elaboración del curriculum escolar*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Coll, C. (2013). El currículo escolar en el marco de la nueva ecología del aprendizaje. *Aula 219*, 31-36.

Delage, J.-L. (1992). *Adolphe Sax et le Saxophone*. Lyon: Editions Josette.

Delangle, C. (26 de Septiembre de 2016). Entrevista a Claude Delangle. (R. Paños, Entrevistador)

Echevarría, J. D. (2010). El método analítico como método natural. *Nómadas*, 327-353.

Forns, J. (1948). *Historia de la música*. Jose Forns.

Giddens, A. (2007). *Sociología*. Madrid: Alianza editorial.

Hemke, F. (1975). *The early History of the saxophone*. Winsconsin: University of Winsconsin.

Jean-Louis Chautemps, J.-M. L. (1990). *El saxofón*. Barcelona: Labor.

- Kientzy, D. (2002). *Saxologie*. Nova musica.
- Londeix, J.-M. (2003). *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2003*. New Jersey: Roncorp, Inc.
- Lumbreras, D. D. (2009). Marcel Mule su vida y el saxofón. *Revista viento*, 34-39.
- Martínez, M. y. (2010). *Investigación Etnográfica. Métodos de Investigación Educativa en Ed. Especial*. Madrid.
- Mule, M. (s.f.). Historia del vibrato en el saxofón. (C. Delangle, Entrevistador)
- Perrin., M. (1977). *Le Saxophone, son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*. Paris: D'Aujourd'hui.
- Rousseau, E. (1982). *Marcel Mule: His life & the saxophone*. París: Jeanne Inc.
- Segarra, M. A. (1999). *Adolphe Sax y la fabricación del saxofón*. Valencia: Impromptu.
- Segarra, M. A. (1999). El saxofón en la orquesta. *Doce notas*, 17-18.
- Segarra, M. A. (2004). *Historia del saxofón*. Valencia: Impromptu.
- Segarra, M. A. (Diciembre 2006). El saxofón en España II. *Revista Viento* , 9.
- Serrano, G. P. (1998). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. Técnicas y análisis de datos*. Madrid: La muralla.
- Torre, R. F. (1999). *Historia de la música militar en España*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- Umble, J. (2000). *Jean-Marie Londeix: Maître du saxophone moderne*. Cherry Hill, NJ: Roncorp Publications.

Vega, V. (1962). *Diccionario de rarezas, inverosimilitudes y curiosidades*. .  
Barcelona: Gustavo Gili S.A.

Woods, P. (1987). *La escuela por dentro. La etnografía en la investigación educativa*.  
. Barcelona: Paidós.

## Webgrafía

Erikson, E. (s.f.). <http://www.allmusic.com>. Obtenido de  
<http://www.allmusic.com/artist/sigurd-rasch%C3%A8r-mn0001543995>.

Histoclasica, J. (1 de Septiembre de 2014). <http://histoclasica.blogspot.com.es>.  
Obtenido de <http://histoclasica.blogspot.com.es/2014/09/musica-segundamitad-SXIX.html>

<http://www.adolphesax.com/>. (s.f.). Obtenido de  
[http://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/entrevistas/1260-entrevista-a-marcel-  
mule-por-claude-delangle](http://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/entrevistas/1260-entrevista-a-marcel-mule-por-claude-delangle).

<https://www.biografiasyvidas.com>. (s.f.). Obtenido de  
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/ibert.htm>.

Kientzy, D. (s.f.). <http://www.kientzy.org/>. Obtenido de [http://www.kientzy.org/sp-  
accueil.php](http://www.kientzy.org/sp-accueil.php)

Martin, R. (s.f.). <https://www.edrmartin.com/>. Obtenido de  
<https://www.edrmartin.com/es/bio-jean-marie-londeix-8894/>

Noyes, J. (Marzo de 2011). <http://www.adolphesax.com/>. Obtenido de  
[http://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/896-elise-hall-el-  
saxofon-su-medio-de-expresion-musical](http://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/896-elise-hall-el-saxofon-su-medio-de-expresion-musical).

Pérez, A. C. (8 de Febrero de 2013). *<http://elbauldelsaxofon.blogspot.com.es>*.  
Obtenido de <http://elbauldelsaxofon.blogspot.com.es/2013/02/el-saxofon-sonido-de-sax.html>.

Querol, I. B. (s.f.). *<http://www.adolphesax.com>*. Obtenido de  
<http://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/925-memoria-sobre-edison-denisov-y-su-sonata-para-saxofon>.

