

## PROLOGO

El conjunto de obras escritas para el saxofón llamado “clásico” abarca decenas de miles de partituras originales. En el repertorio universal hay ¡35.000 registradas! De ellas, las dos terceras partes han sido compuestas entre 1970 y la actualidad, y cada año se siguen componiendo ¡tres mil nuevas piezas! En tal selva de obras desconocidas, se hacía necesario elegir para los estudiantes las páginas más representativas del instrumento, las más valiosas musicalmente y las más características de su tiempo. Esta ha sido la tarea que ha acometido Miguel Garrido al haber escogido obras musicalmente sustanciales sin limitarse a las páginas esencialmente virtuosas. Entre “Hymne” de Hector Berlioz (pieza lamentablemente desaparecida) y las piezas futuristas de Christian Lauba, ha elegido partituras que trazan esa historia desconocida del instrumento en el reino de la música escrita, culta. Todas se insertan en la historia, pudiéndose equiparar a las más conocidas obras mayores escritas para los demás instrumentos de la orquesta sinfónica.

Dotado de recursos extremos, el saxofón es sin duda uno de los instrumentos de viento más complejos, uno de los mejor dotados también para la música concertante. Eminentemente contemporáneo como demuestran las obras propuestas en esta selección -si por la falta de intérpretes el saxofón no suscitó obras de los grandes compositores románticos, interesa sin embargo en nuestros días a un número impresionante de jóvenes compositores abiertos a la modernidad y a las posibilidades idiomáticas del instrumento- actualmente está entre los mejor provistos de repertorio a solo.

Miguel Garrido consigue en esta selección situar históricamente un instrumento que es el suyo. Proporciona en las obras seleccionadas la información necesaria para formar la imagen correcta. Desvela certeramente las “señales” en la escritura que, como el humo, señal de fuego, permiten al intérprete recrear la música tal como fue concebida...

*Jean Marie Londeix*

**BERIO LUCIANO**  
**SEQUENZA IX**  
**(1980/81)**

Nace el 24 de octubre de 1925 en Oneglia (Italia) y fallece el 27 de mayo de 2003 en un hospital de Roma.

Auténtico experto en obras abiertas, desde su fantasía sin fronteras y desde su voluntad de envolver al intérprete y al oyente para hacerlos partícipes de su juego sonoro. Berio semejava una especie de fausto musical contemporáneo; él mismo se definió como un hombre invadido por un “deseo de querer poseerlo todo, de ver cómo funciona y cómo funcionaban todos los materiales de la música”, para mostrarlos después en un acto comunicativo pleno.

Uno de los principales representantes de la vanguardia musical europea. Es reconocido por su trabajo en la música experimental, particularmente en su *Sinfonía para orquesta* y también fue un pionero en la música electrónica. Quizá el compositor más importante de su generación.

Nacido en el seno de una familia de músicos, Luciano Berio vivió inmerso desde niño en un mundo plagado de notas e instrumentos. Su padre, organista, al igual que su abuelo, fue su primer profesor y con él aprendió piano y los rudimentos básicos de la música. Más tarde y tras la Segunda Guerra Mundial, estudia en el Conservatorio de Música de Milán, donde compagina los estudios musicales con los estudios universitarios de derecho. Entonces un joven si excesivos prejuicios respecto al desarrollo de su carrera musical, las experiencias artísticas de Berio fueron muchas y diversas. Así se podía ver como pianista acompañante en las clases de canto del Conservatorio, como director asistente en diversos teatros de ópera italianos, improvisando jazz con sus amigos en algún bar milanés e incluso acudiendo a todo tipo de conferencias y encuentros de la intelectualidad universitaria. Berio no ha puesto nunca límite a su curiosidad. Y sólo conociendo esta primera época de su vida, básicamente receptiva, podemos entender sus ensayos sobre el rock y el folk o sus investigaciones sobre el teatro musical.

Durante la Segunda Guerra Mundial fue reclutado por el ejército, pero en su primer día de servicio sufrió una herida en una mano mientras aprendía a manejar la pistola. Después de un tiempo en un hospital militar, escapó y se integró a la lucha en grupos antinacis. Después de la guerra fue cuando estudió en el Conservatorio de Milán, teniendo que abandonar los estudios de piano debido a la herida en su mano, concentrándose desde ese momento enteramente en la composición. En 1947 se estrenó en público uno de sus primeros trabajos: *Suite para piano*.

Durante este tiempo, Berio se ganó la vida acompañando clases de canto. Así conoció a su primera mujer (estuvo casado tres veces), la mezzo-soprano estadounidense Cathy Berberian. Berio escribió numerosas piezas en la que explotaba la *única y versátil* voz de su esposa (*Sequenza III, Visage*).

menos breve que se repite constantemente, sustentando voces superiores variadas.

Es el más brillante de todos los movimientos. Es una especie de pasacalles<sup>11</sup>, construido sobre un motivo burlón de doce semitonos de los cuales dos de entre ellos (el primero y el quinto) son repetidos. Este tema es obstinadamente tocado diez veces antes de que el solista lo toma y adueñándose de él, lo transforma en un aire melancólico no falto de humor y desenfado (número 13). Previamente en el número diez aparece una primera “voz” del solista hasta el segundo compás del número doce donde el acompañamiento es diferente. En el número quince reaparece fracturado, pero completo el tema del ostinato cuatro veces aún en la orquesta bajo la voz del saxofón. Finaliza con una cadencia cuyo diseño se basa en el bajo ostinato (tercer compás del principio del movimiento: negra, dos corcheas y corchea).

### INTERMEZZO

Literalmente, “en el medio”. Evidentemente, todo lo interpuesto en medio de alguna cosa puede recibir este nombre, pero el término no siempre conserva este sentido. El primer uso musical de esta palabra aparece en el siglo XVI en Italia, donde se estableció la práctica de interpolar entretenimientos ligeros entre las secciones de otros de mayor magnitud. Posteriormente se definió como una pieza de música o danza intercalada en la ópera o la comedia, entre los actos de una pieza mayor, para alegrar y descansar en cierta medida el espíritu del espectador, ensombrecido por el pensamiento trágico y tenso por su atención a temas graves (Rousseau, *Dictionnaire de Musique* de 1767). Incluso del intermedio nació la ópera cómica. Actualmente, intermezzo, en su acepción teatral, significa habitualmente un pasaje musical interpuesto en una ópera, pero que tiene cierta conexión con la estructura general de la obra. En el romanticismo se dio un ligero paso hacia la independencia de esta forma (Schumann, Brahms, etc) incluso se publican pequeñas piezas para piano y otros instrumentos, separadas, con ese nombre. Aquí la palabra ha perdido todo sentido definido.

Algunos compositores han usado más modernamente el término para designar un movimiento de una sonata, sinfonía, etc.

Emplazada en el centro de la partitura en la versión orquestal, nos recuerda el opus 4 de Schumann (*seis intermezzos*). El compositor encadena libremente unas series más o menos completas de doce notas, separadas por un motivo rítmico de cierto dramatismo de tres notas obstinadamente acompasadas (primeros diez compases).



Su estructura está conformada por dos temas. El primero (A) el presentado por la orquesta y un segundo tema (B) presentado cuando el saxofón aparece. El tema A lo protagoniza literalmente el saxofón a partir de la tercera parte del quinto compás después

<sup>11</sup> Composición basada en un cierto número de variaciones sobre un bajo que se repite (ostinato), de compás ternario y modulación moderada.

**DEMERSSEMAN JULES AUGUSTE EDOUARD****FANTAISIE SUR UN THÈME ORIGINAL PARA SAXOFÓN ALTO Y PIANO  
(1860)**

Nació en Hondschoote (Bélgica) el 9 de enero de 1833 y muere a los 33 años en París el 1 de diciembre de 1866. En 1844 ingresa en el Conservatorio de París, estudiando con Tariot y Tulou. Al siguiente año, con solamente 12 años, obtiene el Primer Premio de flauta.

Rápidamente adquiere una gran reputación como virtuoso de la flauta, gracias a su elegancia, brillantez y su buen gusto.

Como compositor, era conocido por sus virtuosas fantasías para flauta y la opereta *Princesa Kaika*, que ha caído en el olvido. También dejó como legado una serie de obras de diversos géneros (solos, fantasías, serenatas) para los instrumentos inventados por Adolphe Sax y por supuesto para los saxofones. Aparte de su célebre *Fantasia sobre un tema original* para saxofón alto y piano, tiene otras muchas composiciones para saxofón. Entre sus producciones, se encuentran los inevitables solos para los concursos de fin de año de la época, pero también dos obras de una gran riqueza, un *Ave María* (1865) con una instrumentación insólita: voz de soprano o tenor, saxofón alto, trombón, saxhorn bajo y saxhorn contrabajo. Esta obra es interesante en un doble sentido: su instrumentación, en primer lugar, pone en evidencia que el saxofón en esa época (antes de la *Arlesienne* 1872) sea considerado como un instrumento capaz de integrarse en un conjunto (dejando en entredicho a ciertos compositores). Esta pieza debe de ser considerada la primera obra de música de cámara utilizando el saxofón por las características descritas, (aunque por realidad histórica fuera el *Canto Sacro* de Berlioz). Desgraciadamente se ha perdido. La segunda obra es la *Serenata op.33*. Bella obra de salón con dos temas principales, el primero presentado por el saxofón y el segundo por el piano sobre un ritmo de barcarola. Ambos temas se verán variados, entrelazados en el desarrollo y cadenciados para encontrarse al final superpuestos en la coda. Estas dos obras son realmente piezas de música de cámara: el interés musical es más importante que el hecho de valorar al fútil saxofonista con escalas y rápidos arpeggios. Característica propia del repertorio de final del XIX.

Otras obras de saxofón en las que el compositor utiliza al saxofón:

AÑO	TÍTULO	INTRUMENTACIÓN	DEDICATARIO
1862	Fantaisie, op. 32	Alto y piano	
1865	Primer solo	Soprano y piano	
1865	Primer solo	Barítono y piano	
1866	Primer solo (Allegro et Allegretto)	Alto y piano	M. Staps
1866	Primer solo (Andante et Boléro)	Tenor y piano	C. Panne



El compositor francés Christian Lauba ha escrito una nueva versión de la cadencia que ha sido publicada por ediciones Leduc como *Étude n° 13*.

*Quería una versión de solista de la cadenza que se debe tocar con orquesta en una sala de conciertos amplia. Tomé como modelo el concierto para violín del mismo Glazounov y también la tradición rusa que se encuentra en los conciertos de Tchaikovski y Rachamaninov*

*La cadenza será efectivamente el Étude n° 13 publicado por Leduc, quien me la pidió y se puede tocar como un “ejercicio de style”*

Christian Lauba

La primera grabación de *concierto* con la nueva versión de la cadencia de C. Lauba ha corrido a cargo de Richard Ducros y la Orquesta Sinfónica de Mulhouse, con la dirección de John Neschling en una grabación realizada en la iglesia de Saint-Etienne de Mulhouse el 8 de mayo de 2010 (Adria 10-33-03/1).

Cuando Sigurd Rascher le insinuó a Glazounov que no estaba muy de acuerdo con la cadencia, éste revisó y alargó su cadencia introduciendo algunos cambios. Una nueva edición a sugerencia de la hija de Rascher, Carina, salió a la luz en 2010, editada por la editorial Banreiter (para saxo alto y piano), según el manuscrito dado por Glazounov a Sigurd Rascher y la edición de Leduc, en la que ya no aparece el nombre de Petiot y sí la primera cadencia propuesta por el compositor, la segunda ampliada y la sugerida por Rascher y que fue la que tocó en sus conciertos, así como una puntual simplificación en la parte de piano, que la hace más pianística, algunos cambios más en la articulación, que quizá hacen más lógica la expresión del fraseo y en los tiempos (por ejemplo en el andante del número once indica negra igual a 69, en el con moto negra igual a 76 del cuarto compás del número trece, no aparece el acelerando, ni el alargando ni tampoco el rit anterior al número 14, tres compases antes del 24, continua haciendo octavas como los compases precedentes).

En el número veintidós aparece un **cuarto tema extraído** del motivo de la cadencia. Unos compases antes del número veinticuatro mediante cromatismos, se difumina sol menor para introducir la nueva tonalidad. Finalizando con un acorde desplegado de sol como dominante de do menor, tonalidad subsiguiente.

En el número veinticuatro (Allegro negra=120) comienza la exposición de la fuga en