

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

***ANÁLISIS HISTÓRICO DE LA UTILIZACIÓN
DEL DOBLE / TRIPLE PICADO EN EL SAXOFÓN
Y SU ENSEÑANZA EN LA ACTUALIDAD***

TESIS DOCTORAL

Autor:

Enrique Pérez Morell

Director:

Roberto Giménez Morell

Valencia, Febrero de 2016

ÍNDICE

I. Introducción

I. 1. Prólogo.....	11
I. 2. Estado de la cuestión.....	14
I. 3. Hipótesis y Objetivos.....	16
I. 4. Metodología.....	20

II. El saxofón en el S. XIX

II. 1. Contexto histórico. El inventor, el instrumento, su tiempo y sus gente.....	25
II. 2. El saxofón en las bandas militares en el S. XIX.....	31
II. 2. 1. Banda del Regimiento de Infantería (Sax).....	32
II. 2. 2. Banda del Regimiento de Caballería (Sax).....	33
II. 3. La enseñanza del saxofón en el S. XIX	
II. 3. 1. Los métodos de saxofón (Libros).....	36

III. Profesionales de instrumentos afines de los S. XIX y XX que tocaron el Saxofón clásico

III. 1. Introducción.....	43
III. 2. Corolario.....	48
III. 2. 1. Resultado de la docencia de los clarinetes.....	48

IV. Métodos para el estudio del doble picado en el saxofón

IV. 1 Introducción.....	55
IV. 2. Autores extranjeros:	
IV. 2. 1. Método de Rudy Wiedoeft´s “ <i>Secret of Staccato</i> ”.....	56
IV. 2. 2. Método de Jimmy Dorsey “ <i>Método para saxofón</i> ”.....	62
IV. 2. 3. Método de Larry Teal “ <i>The art of Saxophone Playing</i> ”.....	65
IV. 2. 4. Método de Pete Yellin “ <i>Improvising Rock Sax</i> ”.....	68
IV. 3. Resumen y comentarios.....	79
IV. 4. Autores españoles:	
IV. 4. 1. Introducción.....	81
IV. 4. 2. Método de Robert Scott.....	82

IV. 4. 3. Método de Manuel Miján “ <i>La técnica fundamental de Saxofón</i> ”	88
IV. 4. 4. Método de E. P. Morell “ <i>Muy Picado</i> ”	96
IV. 5. Tabla comparativa de contenidos de los libros analizados.....	143
IV. 6. Análisis de la tabla comparativa	144

V. El doble picado en la flauta, métodos

V. 1. Introducción.....	149
V. 2. Métodos	
V. 2. 1. Método de Gannassi Dal Fontego, “ <i>La fontegara</i> ” (1535).....	151
V. 2. 2. Método de Hotteterre- le Romain “ <i>Principes de la flute traversiere</i> ” (1707).....	155
V. 2. 3. Método de J. Quantz’s “ <i>Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spilen</i> ” (1752).....	160
V. 2. 4. Método de A. Mahaut “ <i>A New Method For Learning to play the Transverse Flute</i> ” (1759).....	162
V. 2. 5. Método de Tromlitz “ <i>Auführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen</i> ” (1791).....	164
V. 2. 6. Método de Th. Boehm “ <i>24 Caprichos op. 26 para flauta</i> ”	167
V. 2. 7. Método de Henri Soussmann “ <i>24 Études journalières</i> ” (1966).....	170
V. 2. 8. Método de Altés “ <i>Célebre método completo de flauta</i> ” (1956).....	174
V. 2. 9. Método de J. M ^a Beltrán “ <i>Método para flauta</i> ” (1973).....	178
V. 2. 10. Método de Marcel Moyse “ <i>École de L’articulation</i> ” (1928).....	182
V. 3. Tabla comparativa de contenidos de los libros analizados.....	185

VI. Campos de aplicación de la técnica linguo-gutural

VI. 1. Introducción.....	189
VI. 2. Formaciones musicales donde se utiliza el doble picado	
VI. 2. 1. Grandes agrupaciones (Orquestas - Bandas).....	190
VI. 2. 2. Grupos de viento metal (Quinteto de metales - Brass Band).....	190
VI. 2. 3. Grupos de viento madera (Quinteto de viento - Cuarteto de Saxofones - ensemble de saxofones - Ensembles de clarinetes).....	191
VI. 3. Resumen de lo expuesto.....	192
VI. 4. Justificación de la utilidad de la técnica linguo-gutural.....	193
VI. 5. El compositor y sus limitaciones compositivas.....	195

VII. Los conciertos para saxofón y piano y saxofón solo

VII. 1. Introducción.....	201
VII. 2. Compositores y obras seleccionadas	
VII. 2. 1. Demersseman, Jules.....	202
VII. 2. 2. Mayeur, Louis Adolphe.....	204
VII. 2. 3. Ruiz Escobes, Fermín.....	210
VII. 2. 4. Glazounov, Alexander Konstantinovich.....	213
VII. 2. 5. Monti Vittorio.....	215
VII. 2. 6. Groulez, Gabriel Marie.....	221
VII. 2. 7. Villa-lobos, Heitor.....	224
VII. 2. 8. Ibert, Jacques.....	226
VII. 2. 9. Breard, Robert.....	231
VII. 2. 10. Mihalovici, Marcel.....	232
VII. 2. 11. Tomasi, Henri.....	234
VII. 2. 12. Bernier, René.....	239
VII. 2. 13. Bozza, Eugene.....	240
VII. 2. 14. Dautremer, Marcel.....	245
VII. 2. 15. Larsson Lars, Eric.....	246
VII. 2. 16. Heiden, Bernhard.....	247
VII. 2. 17. Maurice, Paule.....	250
VII. 2. 18. Desenclos, Alfred.....	253
VII. 2. 19. Bariller, Robert.....	256
VII. 2. 20. Gallois Montbrun, Raymond.....	257
VII. 2. 21. Pascal, Claude.....	259
VII. 2. 22. Mácha, Otmar.....	261
VII. 2. 23. Denisov, Edison.....	264
VII. 2. 24. Berio, Luciano.....	269
VII. 2. 25. Krumlovsky, Claus.....	271
VII. 2. 26. Dubois, Pierre Max.....	273
VII. 2. 27. Boutry, Roger.....	275
VII. 2. 28. Lacour, Guy.....	277
VII. 2. 29. Gotkovsky, Ida.....	279
VII. 2. 30. Mark, Ford.....	283
VII. 2. 31. Charles Soler, Agustín.....	285

VII. 2. 32. De Tena Peris, Miguel Enrique.....	292
VII. 2. 33. Rueda, Jesús.....	294
VII. 2. 34. Aparicio Barberán, Teodoro.....	296
VII. 2. 35. García, Voro.....	298
VII. 3. Obras revisadas y obras seleccionadas,	
VII. 3. 1. Introducción.....	300
VII. 3. 2. Resumen del repertorio y compositores revisados.....	301
VII. 3. 3. Gráficos porcentuales de la revisión de las obras.....	302
VII. 3. 4. Representaciones gráficas.....	303
VII. 3. 5. Fragmentos seleccionados en audio.....	306
VIII. Aplicación de la técnica lingu-gutural en el aula. Praxis y resultados	
VIII. 1. Introducción.....	309
VIII. 1. 1. Materiales utilizados y distribución de sus contenidos en los cuatro años de carrera.....	310
VIII. 1. 2. Plan de trabajo en el aula.....	314
VIII. 2. Ejercicios seleccionados para los controles periódicos de velocidad.....	315
VIII. 2. 1. Ejercicios propuestos para los controles de velocidad, Vol. 1º.....	316
VIII. 2. 2. Ejercicios propuestos para los controles de velocidad, Vol. 2º.....	318
VIII. 3. Evolución individual del estudio del doble picado	
VIII. 3. 1. Controles de picado (Tablas y gráficos).....	320
VIII. 3. 2. Tablas comparativas - colectivas anuales (último control).....	376
VIII. 3. 3. Tabla comparativa general (2004/5 – 2014/15).....	388
IX. Conclusiones.....	391
X. Bibliografía	
X. 1. Relación de obras revisadas no seleccionadas	
X. 1. 1. Saxofón alto y piano.....	399
X. 1. 2. Saxofón (Si b) y piano.....	402
X. 1. 3. Saxofón solo.....	403
X. 2. Relación de obras revisadas seleccionadas.....	405

X. 3. Libros.....	406
X. 4. Tesis, trabajos, revistas y libros consultados.....	407
X. 5. Métodos.....	408
X. 6. Fuentes electrónicas.....	409

Listado de ilustraciones, cuadros, ejemplos de libros, ejemplos de partituras y figuras

Ilustraciones.....	410
Cuadros.....	411
Ejemplos de libros.....	413
Ejemplos de partituras.....	418
Ejemplos de los libros seleccionados para la praxis en el aula.....	422
Figuras.....	422

Anexo

Portadas de métodos de saxofón escritos en el S. XIX.....	425
Profesionales más relevantes de clarinete que tocaron el saxofón.....	429
Saxofonistas de jazz que tocaron el clarinete.....	442
Reseñas biográficas de los compositores de las obras seleccionadas	
Demerssemann, Jules.....	449
Mayeur, Louis Adolphe.....	450
Ruíz Escobes, Fermín.....	454
Glazounov, Alexanderkonstantinovich.....	455
Monti, Vittorio.....	458
Groulez, Gabriel Marie.....	459
Villa-Lobos, Heitor.....	460
Ibert, Jacques.....	462
Breard, Robert.....	468
Mihalovici, Marcel.....	470
Tomasi, Henri.....	471
Bernier, René.....	474
Bozza, Eugène.....	476
Dautremer, Marcel.....	479
Larsson, Lars Erik.....	480

Heiden, Bernhard.....	481
Maurice, Paule.....	483
Desenclos, Alfred.....	483
Bariller, Robert.....	484
Gallois Montbrun, Raymond.....	485
Pascal, Claude.....	487
Mácha, Otmar.....	488
Denisov, Edison.....	489
Berio, Luciano.....	491
Krumlovsky, Claus.....	492
Dubois, Pierre Máx.....	494
Boutry, Roger.....	497
Lacour, Guy.....	499
Gotkovsky, Ida.....	501
Mark Ford.....	504
Charles Soler, Agustín.....	505
De Tena Peris, Miguel Enrique.....	506
Rueda, Jesús.....	507
Aparicio Barberán, Teodoro.....	508
García, Voro.....	509

Cronología de los compositores seleccionados

Cronología general de la longevidad de los compositores extranjeros.....	511
Gráfico comparativo de la longevidad de los compositores extranjeros.....	512
Cronología de los compositores españoles seleccionados.....	513
Discordancias en datos entre fuentes electrónicas y libros.....	514
Resumen tesis en castellano.....	515
Resumen tesis en valenciano.....	519
Resumen tesis en inglés.....	523

I. Introducción

I. Introducción

I. 1. Prólogo

Durante muchos años me había preguntado por qué los intérpretes de ciertos instrumentos poseían una especial habilidad para ejecutar pasajes con notas sueltas a mucha velocidad. En principio creí que eran virtuosos con cualidades excepcionales y por esa razón podían tocar con esa precisión y habilidad asombrosas. Más adelante, razonando a cerca de la cuestión, vi que efectivamente eran virtuosos ya que lo que yo oía eran grabaciones de los grandes solistas del momento tales como: Jean Pierre Rampal o Severino Gazzelloni (flautistas), Maurice André (trompetista) y otros muchos.

El haber descubierto que eran los más sobresalientes de su época pudo desanimarme al hacerme pensar que la técnica que empleaban estaba reservada para los interpretes de primera fila. Sin embargo esta errónea teoría se derrumbó por completo cuando mi hermano, que en ese momento cursaba 3º de trompeta, comenzó a estudiar el doble picado, por estar la materia incluida en el mencionado curso. Observando que él progresaba con facilidad en el estudio de esta técnica quedé convencido de que todo era cuestión de trabajo. Al revisar los programas de estudio de flauta y trompeta vi que el estudio de la técnica de picado era materia obligada para éstos dos instrumentos, entonces llegué a la conclusión de que todos los estudiantes que tocasen estos

instrumentos llegarían a dominar la materia. Con el tiempo descubrí que, ciertamente, todos lograban un buen dominio del doble picado, pero no era menos cierto que muy pocos conseguían una velocidad tan espectacular como los solistas mencionados en párrafos anteriores, lógicamente siempre es así ya que no todos los interpretes son virtuosos. Pensé, creo que acertadamente, que los que no tocábamos esos instrumentos no debíamos tener menos cualidades ya que la inteligencia y ciertas aptitudes no vienen determinadas por la elección de un instrumento concreto ni por el estudio de una materia específica. El deseo de poder lograr dominar la técnica del picado rápido me cegó, en parte, ya que no pensé en las diferencias tan radicales que existen entre las boquillas de flauta, trompeta y saxofón. Mientras que en los dos primeros instrumentos la lengua está totalmente libre y puede moverse con mucha facilidad, en el saxofón se presenta la nada despreciable dificultad de tener dentro de la cavidad bucal una porción de la boquilla. Esto obliga necesariamente a que la lengua del saxofonista tenga que compartir, con la boquilla, el espacio interior de la boca lo que entorpece los movimientos linguales. Pronto descubrí que esta circunstancia sería importante a la hora de lograr resultados visibles en un tiempo similar a los obtenidos por los estudiantes de flauta o trompeta, y tampoco tuve en cuenta el inconveniente de no tener ningún especialista que guiase mi trabajo, aunque esto último no fue del todo decisivo. Más adelante comencé a estudiar la flauta para intentar conseguir más información sobre el tema y de esta manera traspasar los conocimientos adquiridos al saxofón, cosa que ya habían echo otros como veremos algunos capítulos más adelante. Ciertamente fue muy positivo el estudio de un segundo instrumento y más aún siendo de la familia de la madera. Cuando comenzaba a controlar las emisiones linguo - guturales empecé a buscar, en el repertorio de saxofón, frases donde aplicar esta técnica. Cuál sería mi sorpresa al descubrir que la inmensa mayoría de las frases rápidas estaban ligadas. Llegué a pensar que esa era la razón por la que los saxofonistas no empleábamos el doble picado, ya que si no existían frases para aplicarlo tampoco tenía sentido invertir tiempo en estudiar esta difícil técnica. Como veremos más adelante casi nada es lo que parece y en este tema descubriremos, en los siguientes capítulos, las razones de la exclusión de la técnica linguo-gutural en el saxofón durante tanto tiempo.

Continué revisando el repertorio de mi instrumento para poder encontrar frases adecuadas para la aplicación del doble picado y poco a poco me di cuenta de que, muy posiblemente, los compositores escribían las frases ligadas más por obligación que por gusto, esto se explica viendo obras del mismo compositor escritas para otro instrumento

en el que sí incluye estos motivos en notas sueltas a mucha velocidad. Lógicamente si el autor piensa estas frases rápidas con notas sueltas para flauta también las puede crear para saxofón, pero si cree que con el saxofón no se pueden ejecutar las liga.

Como mi intención en ese momento no era escribir un libro sobre el tema, ni tampoco realizar un trabajo de investigación que diese lugar a una tesis, si no simplemente estudiar el picado rápido y aplicarlo a las piezas adecuadas, mi atención se dirigió hacia las piezas de trompeta donde este instrumento podía lucir ese rápido y claro picado que tanto gusta a intérpretes y melómanos. Las polkas para trompeta eran lo más apropiado para iniciarse en la aplicación de esta técnica. Tendrían que pasar aún bastantes años hasta que de manera natural fuesen cayendo en mis manos obras para saxofón y piano en las que aparecía algún motivo musical donde poder aplicar esta técnica. Con el paso del tiempo fue afianzándose en mí la idea de que los compositores sí escribían frases muy rápidas que podían interpretarse con picado, aunque al no trabajarse esta técnica en los conservatorios lo que se hacía habitualmente era articular las frases o ponerles una ligadura general para facilitar su interpretación. Actualmente poco ha cambiado en esta cuestión, aunque lo cierto es que en algunos centros comienzan tímidamente a incluir en las programaciones algún pequeño capítulo para estudiar el doble picado, todo esto lo veremos detallado durante el desarrollo de este trabajo.

Mi obsesión por imitar a los flautistas, en el tema que nos ocupa, me llevó a urdir la idea de escribir algún día un libro para el estudio de la técnica linguo-gutural en el saxofón. Pasados algunos años, casi por casualidad y sin ninguna intención predeterminada, escribí una serie de estudios virtuosísticos para saxofón, y una vez terminados caí en la cuenta de que no era posible tocarlos a la velocidad indicada a menos que se utilizara el doble/triple picado. Llegado a este punto me vi en la necesidad de escribir otro libro para trabajar esta técnica, y así poder tocar los estudios que había escrito con anterioridad. Una vez editado el libro, en tres volúmenes, tenía que seguir investigando en el repertorio de saxofón intentando descubrir frases donde se viese claramente la necesidad de aplicar el doble picado y de esta forma justificar la edición de los libros. Esta investigación tenía que dar paso a un cuarto volumen, el cual contendría una recopilación razonada de frases del repertorio de saxofón. Justo en ese momento, y casi por casualidad, descubrí que junto a mi centro de trabajo se impartían cursos de doctorado para músicos. La “*Facultad de Bellas Artes de la UPV*” ofrecía a los titulados superiores de música la posibilidad de encauzar las inquietudes

investigadoras que éstos pudiesen tener. No lo dudé ni un instante, y junto con otro colega, al que logré convencer para que fuese compañero de aventura, me matriculé y de inmediato comencé tan ardua tarea. El trabajo que presento es la continuación natural de las mencionadas publicaciones para el estudio del picado. Justamente de este trabajo de investigación deben salir los siguientes volúmenes del método *Muy picado*, el cual analizaremos en el capítulo correspondiente junto con el resto de libros localizados.

I. 2. Estado de la cuestión

A lo largo de la ya dilatada historia del ser humano se ha podido constatar que una de las constantes de nuestra existencia ha sido el intentar transmitir, generación tras generación, los conocimientos adquiridos. Desde sus orígenes ha ido desarrollando todas las habilidades necesarias para adecuarse a las diferentes circunstancias y resolver, con mayor o menor acierto, los problemas cotidianos que le planteaba el entorno donde vivía. Toda la experimentación, desarrollada a lo largo de siglos y milenios, en principio, se fue transmitiendo de forma práctica y/o de manera oral. La necesidad de comunicarse mejor y de guardar los conocimientos adquiridos quizás pudo conducir a la invención de signos que representasen primero objetos y después conceptos más complejos, aunque no podemos asegurar que esto fuese así y en este orden. Con la aparición de la grafía se inicia la acumulación de datos y de conocimientos. Por primera vez se comienza a guardar fuera del cerebro humano la cultura heredada de anteriores generaciones y la propia del momento. Desde entonces hasta la actualidad la humanidad ha pasado por innumerables transformaciones. Dado que el propósito de este trabajo no es relatar nuestra historia, y ni tan siquiera señalar de manera esquemática los momentos cumbre de la evolución del ser humano, en lo referente a la transmisión de conocimientos nos limitaremos a resaltar que nunca como ahora se ha tenido tanta información sobre cualquier tema, tanto del pasado como del presente. En la época en que nos ha tocado vivir y gracias a la aparición y desarrollo de las nuevas tecnologías podemos acceder fácilmente a cualquier clase de información. La cantidad de datos contenidos en la red es tal que casi podría decirse que una buena parte del conocimiento humano está dentro de este medio. Las enormes posibilidades que ofrece Internet deberían haber facilitado datos a cerca de este trabajo, pero curiosamente y a pesar de los millones de páginas que circulan por las grandes autopistas de la información, nada o casi nada hemos podido localizar. Nos resistimos a creer que somos los primeros en desarrollar este tema, que consiste, por un lado, en la recopilación y estudio de motivos

y/o frases musicales existentes en las obras para saxofón en las que puede ser necesaria la utilización de la técnica linguo-gutural para su interpretación, y por otro lado, y al mismo tiempo, intentar demostrar que sí es posible utilizar esta técnica con el Saxofón, para lo que proponemos su práctica en el aula para poder llegar a interpretar los pasajes seleccionados con la velocidad indicada por el compositor. Todos conocemos recopilaciones de casi cualquier cosa. En el tema de la enseñanza musical existen todo tipo de recopilaciones, prácticamente en todas las especialidades instrumentales disponemos de estas colecciones. En cualquier tienda especializada podemos encontrar colecciones de piezas célebres para piano, para flauta, para trompeta, o violín, por poner algunos ejemplos. En el saxofón no es diferente, ya que existen recopilaciones de piezas célebres de otros instrumentos adaptadas para este.

También tenemos recopilaciones de pasajes de solos de saxofón en la orquesta;

The Orchestral Saxophonist Volume One (New Jersey, Roncorp.INC.,1978)

The Orchestral Saxophonist Volume Two (“ “ “ “?)

Además de todo lo indicado podríamos añadir otras recopilaciones como:

Recopilaciones de bandas sonoras arregladas para saxofón y piano.

Recopilaciones de música ligera adaptadas para saxofón y piano.

Recopilaciones de estándares de música de jazz para saxofón y piano, etc.

Sólo con cuestiones musicales podríamos llenar centenares de páginas con listados de recopilaciones, y no sólo de piezas de concierto sino también con ejercicios y estudios de otros instrumentos adaptados para saxofón. Sirva de ejemplo de esto último el libro para saxofón *174 estudios variados*, en dos volúmenes de Javier De La Vega, este libro contiene una recopilación de estudios principalmente de flautistas célebres como; G. Gariboldi, J. Demersseman, J. Quantz, T. Boehm entre otros.

En jazz, obviamente, también existen recopilaciones de piezas de todos los compositores y solistas más destacados, solamente de saxofón son una verdadera legión.

Algunos ejemplos conocidos serían:

Omni - book	(Charlie Parker)
Improvisations	(Stan Gets)
Jazz Saxophone solos	(Dexter Gordon)
The Artistry of	(Joe Henderson)
A collection of the compositions of	(Ornette Coleman)
Complete jazz fake book	(Cannonball Adderley)
Solos (Transcribed by Jim Roberts)	(Joe Henderson)

Como hemos visto hay recopilaciones de casi todo, y solo estamos hablando de música para saxofón. Damos por sabido que en todas las parcelas del conocimiento humano existen todo tipo de recopilaciones. Lo realmente curioso es que, como ya hemos dicho, en la cuestión que nos ocupa y después de mucho indagar, tanto en internet como entre los profesionales del sector, no hemos podido encontrar nada a cerca de frases del repertorio de saxofón para aplicar el doble picado, y tampoco hemos localizado nada sobre la investigación y praxis en el aula a cerca del estudio de esta técnica y los resultados obtenidos en un periodo de tiempo predeterminado. Sin ánimo de ser excesivamente pretenciosos, a la vista de lo indagado podría deducirse que éste puede ser un trabajo pionero sobre recopilación de frases del repertorio de saxofón donde aplicar la técnica linguo-gutural, así como de la praxis en el aula y la evaluación de los resultados obtenidos mediante controles periódicos sobre la evolución de la velocidad y precisión adquiridas. Si logramos nuestros objetivos ya no podrá decirse que no existe un antecedente sobre el presente tema, y si es así esperamos que sea de utilidad para las futuras generaciones de saxofonistas, y para algunos de los más atrevidos del presente cuya meta sea elevar en lo posible el grado de virtuosismo técnico con nuestro instrumento.

I. 3. Hipótesis y Objetivos

En el transcurso de nuestra ya dilatada experiencia hemos podido constatar la dificultad que supone mantener un “*Tempo Presto*”, con el saxofón, cuando durante el discurso musical aparece algún pasaje o frase en notas sueltas. En innumerables ocasiones hemos visto como muchos de los profesionales del saxofón tienen verdaderos problemas para resolver con soltura estas frases en picado sin que el tiempo indicado por el autor se vea afectado. Pensamos que de igual manera que los flautistas resuelven, con sobrada solvencia, la interpretación de pasajes muy rápidos, y en notas sueltas, los intérpretes de saxofón deberían de poder hacer lo mismo. Salvando las diferencias de embocadura, que en el saxofón entorpece la emisión del doble picado por tener introducida en la boca parte de la boquilla, creemos que con el estudio adecuado quizás el saxofonista podría hacer suya esta virtuosística técnica para dar mayor brillantez a sus interpretaciones.

Con el desarrollo de nuestra hipótesis pretendemos demostrar que, la técnica linguo-gutural, o doble picado como se la conoce coloquialmente, puede ser utilizada de manera eficaz por los saxofonistas, a pesar de la resistencia numantina, por parte de

la inmensa mayoría de los especialistas de nuestro instrumento, a la hora de admitir que esta técnica es tan apropiada para el saxofón como lo es, desde hace siglos, para trompetistas y flautistas. Para intentar reafirmar esta hipótesis proponemos perseguir una serie de objetivos que quizás ayuden a resolver este ya más que centenario problema.

Todo trabajo de investigación tiene como finalidad lograr un objetivo fundamental, y en ocasiones, el perseguir y lograr o no un objetivo puede traer adosados otros logros no planificados incluso no esperados, como el “E” del presente trabajo a estos otros logros podríamos denominarlos objetivos resultantes o secundarios. En el caso del trabajo que presentamos casi todos los objetivos han sido programados y cada uno de ellos tiene una finalidad concreta, aunque en conjunto persigan un objetivo común y principal. No todos los diversos objetivos programados en éste trabajo podrán tener su conclusión aquí, aunque pretendemos sentar las bases para su futuro desarrollo. Algunos de ellos podrán tener su continuidad en la aplicación práctica de la técnica linguo-gutural tanto en los conciertos de saxofón, como instrumento solista, como en las bandas de música, donde los saxofones en conjunto y también los clarinetes podrán interpretar con mayor brillantez los pasajes escritos con notas sueltas en los tiempos rápidos.

Los objetivos principales coinciden con los campos de aplicación, que como mencionamos en el párrafo anterior son tres, saxofón y clarinete, como instrumentos solistas, y las bandas de música donde la suma de ambos instrumentos representa casi el 50% de los componentes, por lo que la incidencia, a la hora de aplicar esta técnica en estas agrupaciones, sería más que notable. Ya hemos dejado claro que el presente trabajo de investigación persigue, como fin último, el que saxofonistas y más adelante clarinetistas, consigan aplicar en la interpretación de las obras destinadas a estos dos instrumentos la técnica linguo-gutural. Esta técnica, como ya explicamos, permite, a los instrumentos que la utilizan, interpretar las frases rápidas escritas en picado simple con mayor soltura y rapidez. Para conseguir esto es necesario que los instrumentistas implicados tomen conciencia de la necesidad de trabajar el doble picado para, una vez dominado, aplicarlo a los pasajes difíciles en notas sueltas cuya velocidad metronómica no permite interpretarlos con la claridad y rapidez solicitada por el compositor utilizando el picado simple. Estas frases, motivos o fragmentos, aparecen, lógicamente, en los tiempos rápidos de las obras y la mejor manera de resolverlos con brillantez, si no la única en algunos casos, es aplicando doble/triple picado según proceda. No debemos

pasar por alto que estos fragmentos difíciles, en algunos casos, también pueden aparecer en los tiempos lentos, sobre todo en las “*Cadencias*” las cuales, por su libertad de ejecución, permiten al intérprete jugar a capricho con la velocidad, lo que posibilitaría una interpretación con mayor virtuosismo. Para intentar demostrar la necesidad de utilizar el doble picado incluimos, tal y como decimos en el apartado del “*Estado de la cuestión*”, una larga recopilación de frases extraídas del repertorio saxofonístico solista donde creemos que sería necesario, y además posible, aplicar dicha técnica.

Sabemos que “*la carencia de medios agudiza el ingenio*”, ciertamente es así, pero no lo es menos asegurar que, a veces, la abundancia de estos puede propiciar el desinterés, y en no pocas ocasiones el abandono de una meta. Decimos esto porque el hecho de que el alumno tenga la posibilidad de acceder fácilmente a una enorme cantidad de información, como hoy día via internet, puede conducir, y así sucede en ocasiones, a que éste no se interese demasiado por conocer ciertos temas, que en principio pueden parecer poco importantes, pero que en realidad son fundamentales, nos referimos concretamente al conocimiento de la vida y obra de los compositores. Es fácil comprobar cómo los alumnos desconocen, casi por completo, los datos básicos de la biografía de la mayoría de los compositores cuyas obras interpretan, al menos en lo referente al saxofón. Por esta razón y para dar una mayor información a los interesados, principalmente alumnos, aportamos datos biográficos de todos los compositores cuyas obras seleccionamos por contener los mencionados pasajes. Hemos querido tener en cuenta que a parte del posible desinterés, por parte del alumno, en conocer los datos biográficos básicos de los compositores cuyas obras se trabajan en clase, también es cierto que debido a la gran cantidad de asignaturas que deben estudiar disponen de poco tiempo libre para dedicarlo a la investigación de este tema. Sería fácil pensar que no debería ser necesario investigar para conocer las biografías de los compositores que escriben para saxofón, y que bastaría con acercarse a la biblioteca del centro y elegir el libro correspondiente, pero la verdad es que el material existente en nuestros centros es muy escaso. Por esta carencia de documentación sobre los compositores implicados en el tema del presente trabajo hemos considerado que sería útil, como ya hemos dicho, incluir algunas reseñas biográficas de los mismos. Estos breves apuntes contendrán los datos básicos necesarios para que el alumno encuentre, de manera sintetizada, lo esencial sobre el personaje que pueda interesarle. La mayoría de los autores son de reconocido prestigio, y aunque no están todos los principales si hay un buen número de ellos.

A modo de resumen exponemos de manera esquemática los objetivos de éste trabajo.

Objetivos:

- A – Identificar y justificar, razonadamente y con datos históricos contrastados, porqué los saxofonistas no utilizan la técnica del doble/triple picado.
- B – Localizar libros (métodos) dedicados al estudio del doble picado en el saxofón y realizar un estudio comparativo analizando el contenido de los mismos.
- C – Ofrecer a este colectivo una recopilación razonada de frases de obras de concierto del repertorio clásico de saxofón donde sea necesario aplicar esta técnica, para una mejor resolución interpretativa de las mismas.
- D – Demostrar, mediante la praxis metódica en el aula, que los saxofonistas pueden alcanzar el suficiente dominio del doble/triple picado, intentando que al menos los alumnos que participan en esta experimentación se concienzen de la necesidad de estudiar y aplicar la técnica lingüo - gutural, cuando proceda, y contribuir con ello a que el resto de los profesionales de la especialidad vean la utilidad de usarla, tanto a nivel individual como en agrupaciones.
- E – Poner a disposición de los interesados, previa publicación del presente trabajo, los datos biográficos más relevantes de todos los compositores cuyas obras de saxofón hayan sido seleccionadas por contener frases para la aplicación del doble picado.

(Este último apartado (E) se incluirá como anexo)

Para lograr la última parte del objetivo (D) será necesario desarrollar una amplia campaña divulgativa, tanto en conservatorios como en las bandas de música, mediante conferencias, charlas entre profesionales y conciertos. En estas futuras presentaciones, a los profesionales de las dos especialidades destinatarias, se aportará la experiencia y resultados obtenidos en el aula con el estudio del doble/triple picado y la aplicación del mismo a las frases incluidas en el presente trabajo.

Aunque todos los objetivos son importantes, quizás el fundamental sea el D, por ser el más complejo y útil, por lo que podría decirse que el resto son objetivos principales pero de segundo orden.

I. 4. Metodología

La metodología empleada a consistido en la investigación bibliográfica sobre conciertos y métodos para saxofón de nivel medio/alto, así como algunos datos biográficos de sus autores extraídos de distintas fuentes y libros (métodos) donde se contemplara el estudio del doble picado.

Sabedores de que este trabajo no podía tener el mismo formato y organización de los contenidos que un libro dedicado a la enseñanza, pensamos, en primer lugar, cómo tenía que organizarse, qué pasos habría que dar para lograr los objetivos propuestos y en qué orden debían desarrollarse cada uno de ellos para después integrar en la presente obra lo obtenido, aunque quizás no en el mismo orden en el que fueron estudiados cada uno de los temas. Una vez diseñado el organigrama de contenidos pasamos a establecer un orden de prioridades a la hora de buscar la información que precisábamos para la confección del trabajo. En una primera fase, conscientes de que la tarea que nos llevaría más tiempo realizar sería la del estudio de la técnica lingüo-gutural en el aula, la incluimos de inmediato en la programación, para realizar un aporte de tipo experimental práctico. Teniendo en cuenta que los alumnos llegan sin haber estudiado el doble picado en su etapa formativa anterior, salvo excepciones, consideramos que el tiempo necesario para llegar a dominar la mencionada técnica debía distribuirse a lo largo de los cuatro años de carrera, y así lo hicimos.

En una segunda fase, conociendo que la siguiente tarea más laboriosa podía ser encontrar repertorio para saxofón solista, suficiente, que contuviese frases para aplicar el doble/triple picado, iniciamos la búsqueda de conciertos para este instrumento en diversos archivos. Nos propusimos examinar un amplio número de partituras y fueron más de 600, de las cuales nos quedamos con 210 y de estas seleccionamos las 40 que aparecen en este trabajo. El primer archivo revisado fue, naturalmente, el propio. Aquí aparecieron las primeras frases que conformarían el eje central del trabajo. A continuación contactamos con el catedrático de saxofón y doctor del “*Conservatorio Superior de Música de Alicante*” Israel Mira, el cual posee un amplio y variado archivo de partituras para este instrumento. Entre la gran cantidad de piezas para saxofón de este archivo se pudieron localizar bastantes fragmentos que podían servir para nuestros fines. El siguiente paso fue revisar el no menos importante repertorio perteneciente a los hermanos Antonio y Vicente Pérez Ruíz, ambos doctores y profesores de saxofón en los conservatorios “*Superior de Castellón*” y “*Profesional de Alicante*” respectivamente. También aquí encontramos obras con motivos para aplicar el doble picado, aunque

muchas de las partituras eran las mismas que las pertenecientes al archivo de Israel Mira. El otro archivo consultado fue el del “*Conservatorio Superior de Música de Valencia*”. En este archivo, después de revisarlo meticulosamente en varias ocasiones, poco logramos encontrar por dos razones, una por su notoria escasez de repertorio, y otra, porque la mayoría de las piezas ya las habíamos revisado en los anteriores. Los archivos de nuestros conservatorios suelen tener las obras más solicitadas, razón por la que para encontrar obras poco frecuentes hubo que recurrir a fuentes particulares. Otro de los archivos visitados y revisados a fondo fue el de Javier de La Vega, antiguo compañero y profesor del “*Conservatorio Superior de Música de Valencia*” y que actualmente desarrolla su tarea pedagógica en el “*Conservatorio Profesional de Oliva*”, y que además coordina y colabora activamente con la orquesta de saxofones de la comunidad valenciana “*Orsaxcova*”. El resto de piezas seleccionadas para formar parte del presente trabajo nos fueron llegando por diversos conductos.

Una vez reunido el suficiente número de partituras nos dedicamos a analizar todas y cada una de ellas para seleccionar las que tuviesen frases adecuadas para interpretarlas con doble picado. Después de seleccionadas y debidamente ordenadas por apellidos de autores, iniciamos la búsqueda y análisis de libros (métodos) que pudiesen contener algún ejercicio para el estudio del doble/triple picado. Lo encontrado en lo referente a libros dedicados al estudio del doble picado no fue mucho, aunque sí suficiente para demostrar el escaso interés de las anteriores generaciones por el tema.

Ahora era necesario recopilar datos biográficos a cerca de los autores de las obras seleccionadas. Indagamos en la biblioteca del CSMV donde pudimos encontrar algunos datos en enciclopedias y diccionarios, aunque muy escasos. También sacamos de nuestra biblioteca particular una buena cantidad de información, y el resto lo fuimos consiguiendo de diversas fuentes.

Otro tema importante era el de las bandas tradicionales y su constante deseo de evolucionar hasta convertirse en bandas sinfónicas, acercándose lo más posible a la orquesta. En este punto realizamos toda una serie de contactos con músicos y directivos de diferentes agrupaciones para saber como se había desarrollado este proceso, sobre todo en los últimos decenios con la incorporación de la cuerda (Chelos y contrabajos) en las sociedades musicales. También, como no, hubo que indagar en la literatura histórica bandística, la cual es muy abundante, y más si incluimos las adaptaciones para banda de obras orquestales. Hay que tener en cuenta que este trabajo no va destinado únicamente a lograr un mayor virtuosismo individual, si no que uno de los objetivos, a

más largo plazo, es aplicar la técnica linguo-gutural de manera colectiva, y en este campo las bandas, en nuestra opinión, requieren cada vez más un mayor virtuosismo, sobre todo por parte de las cuerdas de saxofones y clarinetes, las cuales representan y/o sustituyen a los violines y violas de la orquesta. No creemos necesario describir el nivel de dificultad técnica de muchísimos pasajes de orquesta en los instrumentos de cuerda, los cuales, en no pocas ocasiones, deben ser interpretados por clarinetes y saxofones, al ser estas obras adaptaciones para banda. Tratar el tema de las bandas de música, aunque solo fuese de manera superficial, sería excesivo y podría dar lugar a otro trabajo, por lo que basta con lo indicado, dejando claro que la intención es la de incitar a los saxofonistas a aplicar la técnica linguo-gutural de manera colectiva en este tipo de agrupaciones. El otro tema que debíamos tratar, para que nos sirviese de referencia, era el del estudio y utilización del doble picado en la flauta. Aquí hubo que retroceder cinco siglos para localizar los orígenes escritos de esta técnica en métodos para su aprendizaje, y algunas partituras que tuviesen frases para doble/triple picado. Esto último fue realmente fácil, ya que el repertorio solista de flauta contiene numerosos pasajes en notas sueltas a velocidad de Allegro, Presto, Vivace, etc. Después de reunido todo el material necesario descartamos la inclusión de fragmentos de conciertos para flauta donde aplicar el doble picado ya que es demasiado obvio que existe en abundancia y nos quedamos solo con el estudio de la metodología flautística. A punto de iniciar la redacción surgió la duda de si debían aparecer los autores, con sus respectivas obras seleccionadas, por orden alfabético o cronológico. Puesto que teníamos que hablar del inventor del instrumento y de los primeros músicos que tocaron el saxofón, es decir, que debíamos comenzar por el origen de todo, decidimos utilizar el orden cronológico ya que esto parecía ser lo más práctico. Desde la breve exposición del contexto histórico, en el momento de la aparición del saxofón en el S. XIX, continuando con un pequeño esbozo biográfico del inventor, en todo el trabajo se respeta un estricto orden cronológico en la aparición de los diferentes temas y autores tratados. Esta ordenación de los contenidos permite al lector circular por las páginas del trabajo como si se tratase de un relato histórico, lo cual puede hacer más comprensible y amena su lectura.

II. El saxofón en el S. XIX

II. El saxofón en el S. XIX

II. 1. Contexto histórico. El inventor, el instrumento, su tiempo y sus gentes

Para desarrollar adecuadamente este trabajo hemos creído necesario hablar, aunque brevemente, de la historia del instrumento sobre el cual trata la presente investigación, y para ello lo procedente será ubicarlo en su contexto, por un lado general y por otro el específico. Para adentrarnos en tan ardua e interesante tarea tendremos que remontarnos a finales de la primera mitad del S. XIX en plena ebullición del romanticismo. Introducirnos profusamente en el periodo romántico, nos llevaría a alejarnos del objetivo principal de este trabajo. Ríos de tinta se han vertido sobre este periodo tan apasionante de nuestra historia. La única intención de exponer un esbozo histórico del romanticismo es, ubicar en el contexto preciso el inicio de toda la historia del instrumento sobre el que trata este trabajo, así como de su inventor. A partir de aquí, veremos cómo evoluciona el estudio del saxofón, quienes fueron los primeros en dar a conocerlo y cuáles fueron las consecuencias de que estos pioneros fuesen “*profesionales de instrumentos afines*”.

Como todos sabemos, el período romántico se caracterizó, fundamentalmente, por una nueva manera de entender la vida, el mundo y el arte.

Los principales factores del periodo romántico¹ fueron:

Políticos: El liberalismo y el romanticismo se contraponen al absolutismo y el despotismo ilustrado del S. XVIII.,

Socioeconómicos: En el S. XIX la burguesía se instala como grupo social dominante con talante liberal condicionado por el auge de la ideología romántica.,

Culturales: El idealismo alemán, que comienza a gestarse a finales del XVIII Con Hegel y Fichte, propugna un alejamiento de los valores externos y un acercamiento al “yo”. Los románticos identifican el “yo” como el individualismo de cada ser humano y lo conciben como un ser con la capacidad de contactar con lo inmaterial y eterno. El convencimiento de los románticos de que el arte es una forma de conocimiento y el artista un descubridor, propicia una especie de egocentrismo al pensar que su capacidad de contactar con lo supremo, lo sobrenatural, le convierte en un ser con dones inmatrimales y que sólo ellos pueden acceder a ese conocimiento supremo. El romántico es en esencia un descubridor de valores y mensajes supremos al alcance sólo de unos pocos privilegiados, los cuales transmiten al resto de mortales sus experiencias, quizás, sobrenaturales. El sentimiento de rebeldía contra el absolutismo hace que el romántico tome como principal valor la libertad individual. La imaginación desbordada del romántico le lleva a otros mundos, creados en su mente, como forma de evasión por el rechazo de un mundo despótico que hay que desterrar. Como ya hemos dicho, el romántico parte de la idea de que lo misterioso es inaccesible para la inmensa mayoría de los mortales. Sólo los elegidos pueden entrar en ese misterioso y desconocido mundo para vivir una realidad distinta buscando la verdad absoluta.

Los músicos del S. XVIII² vivieron, hasta cierto punto, encorsetados. Escribían casi siempre por encargo de los dirigentes del momento. El príncipe, el señor de la ciudad o la iglesia eran quienes solicitaban sus trabajos para ser interpretados en momentos puntuales con motivo de alguna celebración. El periodo romántico libera al artista de sus anteriores ataduras y le permite dejar fluir sus ideas libremente. Al contrario que sus colegas dieciochescos, el músico del S. XIX tiene plena conciencia de pertenecer a un periodo de libertad creativa y de su parentesco con pintores y poetas. El artista sueña para eludir la ordinariez de lo cotidiano y sumirse en lo sublime e insondable. Es en este contexto en el que nuestro protagonista vive y desarrolla toda su

¹ <http://www.las9musas.net/siglo19/romanticismo/caracrom.html>. (08/11/10)

<http://www.claseshistoria.com/revolucionesburguesas/esquema.htm>. (08/11/10)

² Robertson, Alec y Stevens, Denis: *Historia general de la música* III, Madrid, ed. Alpuerto, 1977, p.146.

enorme creatividad. Según esquema del “Atlas de música 2”³ los periodos del romanticismo musical son: Temprano 1800-30, pleno 1830-50, tardío 1850-90 y fin de siglo, 1890-1914, por lo que nuestra historia arranca a finales del romanticismo pleno.

Adolphe Sax, creador (inventor) del instrumento más sensual y versátil que conocemos, nace en 1814, por lo tanto, toda su vida estará envuelta en el periodo, quizás, más revolucionario en todos los campos de nuestra historia reciente. Impregnado de la corriente romántica, Sax desarrolla una frenética actividad durante toda su vida buscando el perfeccionismo de manera incansable. Se vive aprisa y en no pocos casos se muere joven, aunque no todos naturalmente. Esta puede ser otra característica del S. XIX. La fugacidad de la existencia en este siglo pudo incidir decisivamente en la concepción de la forma de vida. El hombre del romanticismo no moría joven por el hecho de ser o vivir en un periodo tan fulgurante, si no por la inexistencia de fármacos adecuados que pudiesen curar las enfermedades del momento. Esta situación de muertes prematuras se prolongó durante décadas, prácticamente hasta la aparición de la penicilina. Hay que tener en cuenta que el descubridor de la penicilina, doctor Alexander Fleming⁴, nace el 06 de agosto de 1881 y su hallazgo, fortuito, lo comunica en 1929 al *British Journal of Experimental Pathology*. Por desgracia la comunidad científica dejó aparcado este descubrimiento por no considerarlo lo suficientemente interesante. Sería ya durante la Segunda Guerra Mundial cuando los químicos de E. E. U. U. Ems Boris Chain y Howard Walter Florey desarrollan el descubrimiento de A. Fleming, purificando la penicilina y logrando así su distribución para la población en general. En 1945 Alexander Fleming compartió el Premio Nobel con estos dos científicos norteamericanos. A. Fleming fallecería diez años más tarde, el 11 de marzo de 1955 a la edad de 73 años.

Obviamente la familia Sax no fue una excepción y no estuvo exenta de este tipo de desgracias familiares segando la vida de muchos de sus miembros prematuramente. La siguiente relación de los hermanos y hermanas de Adolphe Sax dan buena prueba de la brevedad de la vida en este periodo. De los diez hermanos de Sax parece que solamente dos llegaron a vivir poco más de 50 años, el resto murieron muy jóvenes. Uno de sus hermanos sólo vivió 13 años y el resto falleció entre los 20 y los 30 años. Aunque bajo nuestra perspectiva histórica veamos al S. XIX como un periodo con un

³ Michels, Ulrico: *Atlas de música II*, Madrid, Alianza editorial, 2003, pp. 434-435.

⁴ Camacho Arias, José: *Fleming (la prodigiosa penicilina)*, Madrid, Nivela libros, 2001.

gran atractivo, también es cierto que debió ser muy duro vivir en la centuria decimonónica por la cantidad de fallecimientos a corta edad, que tanto ricos como pobres tuvieron que afrontar.

Cuadro 1. Hermanos y hermanas⁵ de Adolphe Sax:

Nombre	Lugar y fecha de nacimiento	Lugar y fecha de fallecimiento	Años vividos
Eleonore - Catherine	Bruxelles 06.02.1816	Bruxelles 27.07.1836	20
Louis	Bruxelles 15.01.1818	Bruxelles 03.04.1837	19
Charles - Joseph	Bruxelles 20.01.1820	Paris 31.01.1871	51
Antoine – Alphonse	Bruxelles 09.05.1822	Paris 25.06.1874	52
Rosalie	Bruxelles (26)	-----	----
Joseph - Edouard	Bruxelles 11.06.1825	Bruxelles 19.09.1852	27
Antoinette - Maria	Bruxelles 15.04.1827	Paris 17.05.1856	29
Henri - Joseph	Bruxelles 20.03.1829	Bruxelles 02.03.1841	13
Marie - Josephine	Bruxelles 02.03.1831	Bruxelles 23.11.1852	21
Marie – Louise - Adele	Bruxelles 07.12.1832	Bruxelles 27.12.1852	20

Los hijos de Adolphe Sax⁶ y de su esposa Adélaïde – Joséphine Maor, corrieron mejor suerte, ya que tres de ellos fueron muy longevos. En cambio otros dos fallecieron a muy temprana edad como vemos en el cuadro siguiente.

Cuadro 2. Hijos de A. Sax y Adélaïde:

Nombre	Fecha de nacimiento	Fecha de fallecimiento	Años vividos
Anna - Emilie	29.04.1853	1945?	92?
Adele – Marie - Amelie	14.12.1855	10.05.1856	1
Adolphe - Charles - Antoine	- .10.1856	06.06.1858	2
Adele - Marie	29.11.1858	1938	80
Adolphe - Edouard	29.09.1859	1945	86

La revolución industrial del XIX propició un espectacular avance en la construcción de instrumentos. Las nuevas maquinas posibilitan una mayor producción y velocidad en la fabricación de cualquier cosa necesaria para la época. El hecho de pasar de la producción artesanal del XVIII al nuevo modelo de producción, facilita enormemente la aparición de nuevas iniciativas empresariales. Toda esta locura

⁵ Haine, Maou: *Adolphe Sax*, Bruxelles, Ed. De L'Université de Bruxelles, 1980. p. 17.

⁶ *Ibidem*, p. 19.

constructiva se debió principalmente a la creación de la “*máquina de vapor*” la cual favoreció enormemente el desarrollo empresarial y por tanto a nuestro protagonista. En la construcción de instrumentos el crecimiento es espectacular, por lo que la competencia en este campo es tan tremenda que posiblemente se pueda afirmar que en este tiempo había más constructores e inventores de nuevos instrumentos en Europa que actualmente en todo el planeta, y más aun si tenemos en cuenta que el número de habitantes europeos en 1850 era de 276 millones y en 2008 de 725. Los talleres o fábricas de instrumentos florecieron tan rápido y abundantemente como las hojas en primavera. El largo listado de constructores⁷ – inventores, citado a pié de página da una idea de la gran creatividad del momento. Es en este mundo del individualismo, de la imaginación desbordada por los ideales románticos, en el que soñadores y amantes de la libertad dan rienda suelta a toda su creatividad. Justo en la cúspide del movimiento romántico es cuando Adolphe Sax, trabajando en los talleres de su padre, desarrolla todo su ingenio e imaginación buscando soluciones para los problemas técnicos y acústicos que planteaban muchos de los instrumentos de la época. Además de dedicarse con verdadera pasión a perfeccionar todo tipo de instrumentos, tanto de metal como de madera, también inventa otros nuevos entre ellos el que le daría fama universal, el saxofón, y por el cual ha pasado, para siempre, a ser una figura inigualable en la historia de la música. Siempre será recordado como el gran creador entre los constructores de instrumentos de viento. Como todos sabemos, han existido constructores geniales de instrumentos cuyos perfeccionamientos en sus especialidades no han podido ser superados. Luthiers como Stradivarius, Amati, o Guarneri, (constructores de instrumentos de cuerda) nos legaron verdaderas maravillas. La extraordinaria calidad de sus violines, violas y violonchelos no han podido ser igualados, su sonido es único e irrepetible, por lo que son los más apreciados por los profesionales de elite. El precio de

⁷ Asensio Segarra, Miguel: *Historia del saxofón*, Valencia, R. Editores, 2004, p. 19.

El listado de constructores– inventores, es tan extenso que nos ocuparía varias páginas, por lo que no procede incluir tal relación, aunque como muestra de ello citamos varios de los más conocidos de la época y sus inventos.

Ledluy	(1806)	Lyre-organisée,	Dietz & Segond	(1814)	Clariarpa,
Dupont	(1818)	Trompette d’armonie,	Halary	(1821)	Ophicléide
C. Sax	(1826)	Trompa omnitónica,	Alexandre	(1838)	Piano-concertina
A.Sax	(1840)	Saxofón,	Pellerin	(1843)	Mélophone
Paperland	(1846)	Claviola,	Letoulot	(1848)	Violoclave

estos instrumentos puede llegar a superar los dos o tres millones de euros. A pesar de su genialidad y al contrario que Adolphe Sax, nunca inventaron nada, a excepción del timbre y sonido de sus instrumentos, lo cual no es poco.

Para ver la importancia del desarrollo empresarial, en lo referente a la construcción de instrumentos musicales, basta con ver algunos datos de la fábrica de nuestro principal protagonista A Sax. En octubre de 1842 se instala en París. En fecha 6 de julio del siguiente año crea la sociedad para la fabricación de instrumentos de música y para la explotación de las patentes de sus inventos. El capital social se fija en 40.000 francos repartido en diez acciones de 4.000 francos cada una. La empresa se centra en la construcción de instrumentos de metal y de madera. En 1845, la producción de algunos instrumentos se intensifica enormemente por la adopción, por parte del ejército, de saxhorns, saxotrombas y saxofones para incorporarlos a las bandas militares. La importancia de los talleres de A, Sax es tan grande que en 1848 el 45% de los instrumentos de metal construidos en Francia se deben a los talleres de Sax. En este año la casa Sax tenía 200 obreros y en el periodo 1843-1860 salieron unos 20.000 instrumentos. Para hacerse una idea de la producción de los talleres de Sax basta con exponer la relación de instrumentos que había en sus talleres en 1852.⁸ La primera vez que Sax expone su instrumento es en la exposición de la industria belga en 1841 (saxofón bajo en do). Malou Haine, en su libro *ADOLPHE SAX*, página 97, indica cual fue la primera aparición del saxofón en la orquesta.

Georges Kastner fut le premier compositeur á utiliser le saxophone á l' orchestre. Il l'introduisit dans son oratorio Le Dernier Roi de Juda qui fut exécuté au Conservatoire el 1 de diciembre de 1844. En 1851, Limnander employa un saxophone alto en mi b dans Barbe Bleue. Le saxophone fut également entendu dans Françoise de Rimini et Henry VIII de Saint-Saëns. Il est presque impossible de citer toutes les oeuvres où le saxophone fut utilisé au XIX^e siècle. Citons encore cependant quelques compositeurs qui, du vivant de Sa, utilisèrent son instrument: Meyerbeer, Bizet, Massenet, et D'Ándy.⁹

⁸ Véase *Adolphe Sax*, ed. cit., p. 127.

132 saxofones en si b - 50 saxhorns soprano - 19 saxofones en la b - 111 saxhorns tenor en mi b
63 saxotrombas en mi b - 42 saxhorns contre - basse en mi b - 22 saxhorns basse en si b
12 trompetes á double cylindre - 46 trompetes a cilindres - 31 saxofones - 7 trompetes á coulisse
5 cors d'armoniea - 3 cors á cylindres - 6 trompettes longues - 33 clairons-sax - 22 clarinetes
2 clarinetes basse - 2 trombones á pistons et á cilindres - 1 grande contrebasse en si b
2 saxotubas basse á quatre cylindres - 35 cors de conducteur - 70 instruments d'occasion de
diverses natures - 68 instruments divers arrivant de L'Exposition de Londres.

⁹ *Ibidem*, p. 97.

Hector Berlioz escribe la primera obra enteramente para los instrumentos de Sax en la que incluye un saxofón bajo y se interpreta el 3 de febrero de 1844 en la sala Herz de París. Es cierto que en principio el saxofón despertó un notable interés entre algunos de los grandes compositores del momento, pero por desgracia para nuestro instrumento la plantilla de la orquesta estaba ya totalmente definida y no se produjeron nuevas incorporaciones. El que la orquesta tuviese cerrada su plantilla y por otra parte el que no hubiesen verdaderos especialistas de saxofón hizo imposible que éste pasase a formar parte de estas agrupaciones. Pasados más de 170 años desde la aparición del instrumento nada ha cambiado en ese sentido, el saxofón sigue sin estar presente en la orquesta como miembro permanente.

II. 2. El saxofón en las bandas militares en el S. XIX

La inclusión de este apartado es para establecer el inicio del uso del Saxofón. Sobre como se formaban estos primeros saxofonistas militares y con que exigencia lo veremos en el capítulo II. 3. de la enseñanza de esta nueva especialidad. El 22 de abril de 1845, en concurso público, A. Sax presenta una nueva formación¹⁰ para las bandas militares francesas y gana la partida a su competidor Michael Caraffa (director del gimnasio militar). En resolución ministerial del 19 de agosto de ese mismo año, los saxofones pasan a formar parte de las bandas militares en Francia. Casi con toda seguridad, este suceso facilitó la difusión del saxofón y su mantenimiento en el tiempo. Otros muchos instrumentos inventados en la época fueron desapareciendo poco a poco debido a su escaso o nulo uso.¹¹ En la página 29 expusimos un listado de algunos de estos instrumentos los cuales no tuvieron buena acogida, bien por su ineficacia o por falta de profesionales que pudiesen tocarlos y propagarlos. En el caso del saxofón la suerte estuvo de su lado, ya que a parte de las bandas militares también lo adoptaron los profesionales de clarinete, lo cual facilitó su difusión. Sobre la adopción del saxofón por parte de los clarinetistas de la época, y su repercusión en el tema que nos ocupa, hablaremos más adelante ya que fue el principal motivo por el que actualmente aún no se emplea apenas el doble picado en este instrumento.

¹⁰ *Ibidem*, p. 102.

¹¹ *Ibidem*, p. 104.

Composición de las plantillas propuestas por Carafa y Sax para las nuevas formaciones de las bandas militares en Francia.¹²

Carafa: 1 petite Flüte, 1 petite clarinete, 2 clarinetes solo, 7 grandes clarinetes, 7 deuxièmes grandes clarinetes, 4 hautbois, 4 bassons, 2 cors ordinaires, 2 cors à pistons, 2 trombones Sax à cilindres, 2 cornets á pistons, 3 trompetes, 4 ophicleides, 4 hommes composant la batterie, Total 45 exécutants.

Sax: 2 petites saxhorns en mi bémol, 4 grands saxhorns en si bemol, 4 grands saxhorns en mi bemol (tenor), 2 grands saxhorns baryton en si bemol á trois cilindres, 2 grands saxhorns base en si bemol á quatre cilindres, 4 saxhorns contrebasse en mi bemol, 2 cornets á trois culindres, 6 trompetes á trois cilindres (systeme sax), 2 trombones á cilindres (systeme sax), 2 trombones á coulises, 2 saxophones, 1 petite Flüte en ré bemol, 1 petite clarinete en mi bemol, 6 grands clarinettes en mi bemol, 2 paires de cymbales et triangle, 1 caisse roulante, 1 caisse claire, 1 grosse caisse, Total 45 exécutants

En resolución ministerial de fecha 19 de Agosto de 1845 se determina la composición de las bandas militares. Como ya hemos dicho de las dos formaciones presentadas es la de A. Sax la que sale vencedora de esta contienda con las siguientes plantillas:¹³

II. 2. 1. Banda del Regimiento de Infantería (Sax)

Al ganar Sax la partida, sus instrumentos pasan a formar parte de las bandas militares. En el caso de la banda de infantería introduce dos saxofones (es de suponer que serían alto y tenor) además de los saxhorns. Más adelante veremos cómo después de ser eliminados los instrumentos de Sax, por razones políticas, éste vuelve a ganar la partida y de nuevo introduce los saxofones en las bandas militares y esta vez en mayor número. En el presente caso la plantilla de infantería queda de la forma siguiente:

1 flautín - 1 Requinto - 14 clarinete - 2 clarinetes bajos - 2 saxofones
2 cornetas de 3 cilindros - 2 trompetas de 3 cilindros - 4 trompas de 3 cilindros
1 saxhorn pequeño en mi b, 2 en si b, 2 en mib (alto), 3 en sib (3-4 cilindros)
4 en mib contrebasses - 1 trombón de cilindro - 2 trombones de varas
2 ophicléides - 5 instrumentos de percusión. Total 50 componentes.

¹² *Ibidem*, p. 102.

¹³ *Ibidem*, pp. 104-105.

II. 2. 2. Banda del Regimiento de Caballería (Sax)

Lógicamente, aunque esta vez es Sax quien reorganiza las bandas, en el caso de la banda de caballería no pueden haber saxofones por la imposibilidad de tocarlos montado a caballo. Introduce los saxhorns, así como otros instrumentos de cobre con el sistema Sax. La plantilla de caballería queda con la siguiente estructura:

2 trompetas naturales, 4 de cilindros - 2 saxhorns en mib, 7 en sib, 2 en lab (para reemplazar las trompas), 2 en mib - 2 saxo-trombas - 2 cornetas de pistones - 1 trombón de 3 cilindros, 3 de varas - 3 saxhorns en sib de 3 cilindros 3 en sib de 4, 3 en mib (contrabajos). Total 36 componentes

Por desgracia para Sax los tiempos de bonanza terminan de repente, la revolución de 1848 sustituye a la realeza por la república, y esto trae consecuencias muy negativas para A. Sax. Su eterno rival Carafa, con muchos amigos republicanos, consigue derogar la ley anterior por la que Sax introdujo sus instrumentos en las bandas militares. El Mariscal Soult nombra una comisión para estudiar las nuevas formaciones y Carafa consigue imponer sus propuestas, ahora es Carafa quien organiza la música en el ejército, y con un claro afán de venganza lo primero que hace es suprimir los instrumentos de Sax en las bandas militares,¹⁴ el 21 de marzo de 1848.

Como casi siempre, los intereses políticos priman sobre los artísticos y una vez más la creatividad queda apartada de su campo natural para ser sustituida por la envidia y la pequeñez de los necios. Desgraciadamente poco ha cambiado desde entonces en lo referente a la toma de decisiones políticas a cerca de cualquier cuestión. Actualmente se sigue legislando sobre diferentes temas sin que los colectivos afectados se sientan plenamente representados. Los intereses partidistas son sistemáticamente antepuestos sobre cualquier cuestión de interés general, lo que propicia constantes desajustes y conflictos, por no decir falta de eficacia y rentabilidad de los sectores implicados.

Tan sólo dos meses más tarde por decisión ministerial, también se reforman las bandas de caballería. De igual manera que en la banda de infantería, aquí también se suprimen los instrumentos de Sax. Quizás aquí cabría citar los comentarios de Berlioz en el anterior enfrentamiento de Sax con Carafa por la reorganización de las bandas militares. En la audición pública de las formaciones presentadas por Carafa y Sax en abril de 1845, Berlioz comenta en el "*journal des Débats*" el 29 de abril de 1845.

¹⁴ *Ibidem*, p. 106.

La bande militaire de Sax, bien qu'inférieure en nombre aux orchestres contre lesquels elle avait de lutter, (...), a dès les premiers accords montré sa supériorité. Le contraste de sa sonorité, de la plénitude et de l'égalité de tous ses sons, avec la maigreur des parties intermédiaires des autres orchestres, a été frappant de prime abord. La supériorité des sax-horns sur les cors (pour la musique en plein air), leur agilité brillante dans les solos et les traits, l'homogénéité donnée à la masse par cette nouvelle famille instrumentale, la beauté des sons graves des tubas aidés des clarinettes basses, comparée à la sonorité terne et impuissante des bassons, et aux notes incertaines et si souvent fausses des masses d'ophicléides, n'ont pu être méconnues. L'auditoire nombreux que la curiosité avait attiré au Champ de Mars a plusieurs fois salué l'orchestre de sax de ses applaudissements; sa fanfare d'ordonnance a été mieux accueillie encore. La question paraît donc dès ce moment résolue en sa faveur, quels que soient les amendements que la comisión jugera peut-être convenable de proposer¹⁵

La presente cita deja muy claro cuáles eran las preferencias de los verdaderos artistas, incluso del público, a pesar de lo cual en este segundo caso se impuso la irracionalidad de la fuerza política dominante.

A pesar de todas las dificultades económicas que Sax tiene que pasar, como consecuencia de la eliminación de sus instrumentos en las bandas militares y por otras razones, sigue en su empeño de dar a conocer las excelencias de todos sus instrumentos y en especial los saxofones. En la exposición de la industria francesa de 1849¹⁶ consigue una medalla de oro concedida a los constructores de instrumentos de música. En estas fechas forma una agrupación musical con el nombre de: "*Société de La Grande Harmonie*"

Los cambios políticos propician que nuevamente se restaure la monarquía en 1854. Esto favoreció enormemente a A. Sax, Napoleón III quería tener una agrupación de élite para sus fuerzas armadas y encarga al Coronel Fleury estudiar esta propuesta. El Coronel, con el cual Sax tenía una buena amistad, le propone formar una banda modelo para el regimiento de La Guardia Nacional. Sax obtiene 20.000 francos para organizar esta agrupación y toma como modelo su banda "*Société de La Grande Harmonie*" la cual daba conciertos en la sala anexa a sus talleres. El 30 de diciembre de 1852 se produce la primera audición con la asistencia de numerosas personalidades. Asisten al concierto, políticos, periodistas, militares de alta graduación y músicos. Destaca la presencia de Meyerbeer, Auber, Halevy, Adolphe Adam, Ambroise Thomas

¹⁵ Ibidem, p. 104

¹⁶ Ibidem, p. 109.

y Berlioz, entre otros muchos. El 1 de mayo de 1854¹⁷ aparece el decreto de reorganización de la agrupación “*Banda Imperial*”. El 16 de agosto de este mismo año aparece el decreto ordenando la organización de las bandas militares sobre la base del modelo de la “*Guardia Imperial*”. Dado que es Sax quien había reorganizado la mencionada banda, también es él quien reconstruye una vez más las formaciones bandísticas militares en Francia.

Debido a los cambios políticos Sax pasa otra vez al primer plano y organiza las bandas introduciendo de nuevo sus Instrumentos. En esta ocasión el número de componentes de la banda de infantería pasa de los 50 que tenía en las dos anteriores reorganizaciones a 57, y esto le permite incrementar la cuerda de su instrumento estrella, el saxofón. En su anterior plantilla sólo puso dos saxofones, en cambio en la plantilla actual llega a los 8 elementos, con lo que la riqueza sonora y tímbrica se ve claramente favorecida.

La plantilla queda así: 2 flautas - 4 requintos - 8 clarinetes en sib - 2 oboes
2 saxofones sopranos - 2 altos - 2 tenores - 2 saxofones barítonos
2 cornetas de pistones o cilindros - 4 trompetas de cilindros - 4 trombones
(uno bajo) - 2 saxhorns soprano en mib - 2 contralto en sib - 3 saxotrombas en
mib - 2 saxhorns barítonos en sib - 4 bajo en sib - 2 contrabajo en mib - 2 en sib
1 bombo - 1 caja - 2 pares de timbales - 2 tambore - Total 57 componentes.

En el caso de la banda de caballería el incremento de músicos es sólo de uno.

En las anteriores reestructuraciones, tanto de Sax como de Carafa, esta banda tenía 36 componentes, en la actual al no poder introducir los saxofones queda en 37. Naturalmente aunque no pueden haber saxofones sí introduce los metales con sistema Sax, y nuevamente los saxhorns y los saxo-trombas acaparan la mayoría de los puestos.

1 saxhorn en sib, 2 en mib, 4 en sib (contralto), 2 en lab (alto)
4 saxo-trombas en mib (alto), 2 en sib (baryton) - 4 saxhorns en sib (basse)
2 en mib (contrebasse), 2 en sib (graves)
2 cornetas de pistones - 6 trompetas - 6 trombones alto, tenor et basse
Total 37 componentes

En lo referente a las creaciones de nuestro gran protagonista se puede decir que fue el más genial de todos los inventores de su época. Nos legó unas 46 invenciones y

¹⁷ Ibídem, p. 112.

perfeccionamientos diversos. El detalle y estudio de toda su creación sería objeto de otro trabajo más amplio y profundo el cual, obviamente, ni procede desarrollar aquí, ni es necesario por existir ya diversos trabajos bien documentados sobre este tema.

II. 3. La enseñanza del saxofón en el S. XIX

II. 3. I. Los métodos (*libros*)

Ilustración 1. Adolphe Sax:



□ □

Una vez admitido el saxofón en las bandas militares francesas, lógicamente, se precisa desarrollar la enseñanza del mismo. Paradójicamente no es Sax quien imparte la enseñanza de su instrumento, las clases se desarrollaban en el gimnasio militar y en principio fueron encomendadas a Kocken (saxofón), Banneux (saxotromba), Arban (saxhorn contralto), Lecomte (saxhorn basse) y Dantonet (saxohorn contrebasse),¹⁸ el motivo por el cual A. Sax no fue admitido como profesor se debió a que existían dos condiciones

que no cumplía, los candidatos debían, obligatoriamente, ser franceses o nacionalizados y además ser profesor del conservatorio.

Las pruebas se celebran el 30 de octubre de 1846 y es Jean Francois Barthéthemy Kocken (1801 – 1875) quien comienza a dar las clases. Tocaba el fagot y sería también profesor de este instrumento en el Conservatorio de Paris en 1852, nos dejó un método para el estudio del saxofón publicado en 1846 *Méthode complète pour saxophone*.¹⁹ Parece que fue George Kastner, compositor (1810 – 1867) amigo de Sax, quien escribió el primer método para saxofón un año antes que Kocken. “*Méthode complete et raisonné de saxophone*”, al año siguiente Hartmann, (profesor del conservatorio de Cracovia) escribe otro método para saxofón, “*Méthode elementaire de saxophone*”.

¹⁸ *Ibidem*, p. 106.

¹⁹ Véase *Historia del saxofón*, ed. cit., p. 29.

Fue Hyacinthe Klose (1808 – 1880) profesor de clarinete del Conservatorio de París (1838 - 1868) y director de la banda del 9º Regimiento de Infantería, quien escribió el método más completo, en realidad escribió varios métodos para todos los modelos de saxofón, y más tarde los reuniría en su “*Méthode complète des saxophones*”.

Nazaire Beeckman, (1822-1900) (profesor de clarinete del conservatorio de Bruxelles) después de utilizar el método de G. Kastner escribió su propio libro ilustrado para saxofón alto en 1870.²⁰ Después de Beeckman las clases continuaron de 1871 a 1901 con Gustav Poncelet (1844 – 1903) también, como casi todos, clarinetista.

Eugene Gaubert (clarinetista), inició las clases de saxofón en el conservatorio de Lille en 1879 por un periodo de 21 años, hasta 1900.

En España ocurre algo similar al resto de países. Con la incorporación de los saxofones a las bandas militares en los años sesenta del S. XIX se precisa formar a los nuevos instrumentistas. Por esta necesidad, el músico valenciano José María Beltrán (1827 - 1907) Músico Mayor del regimiento de infantería de Zamora nº 8, escribe su método completo de saxofón. El saxofonista más destacado de este tiempo en nuestro país fue Juan Marcos y Mas, músico de la “*Banda del Real Cuerpo de Alabarderos*” entre otros cargos. En 1889 escribe su Método completo y progresivo de saxofón y sarrusofón, este libro contiene todo tipo de información, trabajo de la embocadura, la respiración, las cañas, y algunos arreglos para dos saxofones sobre temas de ópera.²¹

Jules Demersseman (1833 – 1866) escribió el método “*douze études mélodiques élémentaires*” el cuál se estudiaba junto con el de Kastner. El malogrado Demersseman nos legó un buen número de piezas para saxofón como veremos mas adelante, ya hemos visto que los primeros métodos para saxofón fueron escritos por clarinetistas. Estos músicos, en casi todas las ocasiones, también ejercían de profesores de saxofón además de enseñar su especialidad, (clarinete), todos ellos fueron músicos de reconocido prestigio en su tiempo y algunos como H. Klosé lograron, con la calidad de su trabajo, que este perdurara hasta nuestros días.

Juan Marcos y Más, como hemos señalado, fue uno de los primeros saxofonistas en escribir un libro para el aprendizaje del saxofón, el método²² se publico en el año

²⁰ Véase portada y comentario en anexo, p. 430

²¹ Véase *Historia del saxofón*, ed. cit., pp. 46, 48.

²² Véase portada y comentario en anexo, p. 426.

1889 y fue todo un éxito, en la exposición universal de Barcelona logró una medalla de bronce y diploma.

A diferencia de los métodos escritos hoy, muy especializados, aquellos primeros métodos contenían una gran información general, por esta razón se les llamaba “*Método completo*”. Hay que tener en cuenta que estos libros debían contener todos los elementos necesarios para desarrollar la técnica hasta el nivel mínimo exigible para ejercer la profesión. Así mismo, al principio había una parte teórica con una detallada explicación sobre la respiración, la embocadura, las cañas, etc. Como hemos indicado al principio del párrafo, actualmente los libros se especializan en temas y niveles concretos.

La reedición del método “*Klosé*” de 1950²³ y vuelto a reeditar en 1998, fue revisada y aumentada por Eugene Gay, profesor de clarinete en el conservatorio de Lyon. A pesar de que en estas fechas ya hacía mucho tiempo que habían aparecido los grandes saxofonistas puros como, Marcel Mule (padre del saxofón clásico) su principal alumno Daniel Deffayet, J. Marie Londeix o Sigurd Rascher, entre otros muchos, aún se daba la paradoja de que los profesores de clarinete revisaban los antiguos libros de saxofón, quizás se debía a que estos métodos fueron escritos también por clarinetistas. H. Klosé se interesó pronto por el saxofón y recibió clases de Adolphe Sax, lo que le permitió conocer mejor el instrumento para después escribir su gran método el cual aún se estudia en muchas escuelas de música. La enésima reedición del más famoso de todos los métodos escritos para saxofón, “*Klosé*” se imprimió en Buenos Aires el 30 de octubre de 1987.²⁴ El incluir la portada²⁵ de este libro reeditado casi a finales del S. XX es para dejar claro que la influencia de los clarinetistas sobre la enseñanza del saxofón se prolongo hasta muy avanzado el siglo pasado, como se puede apreciar en la imagen esta reedición fue aumentada por el profesor de clarinete y saxofón, del conservatorio Municipal de Buenos Aires.

Como dijimos, fue Kocken quien inició la enseñanza en el gimnasio militar en 1846 y diez años más tarde en 1856 las clases²⁶ quedan suprimidas, aunque no tardarían en reanudarse. Al año siguiente, el 7 de junio se crean las clases para alumnos militares en aulas anexas al Conservatorio Imperial, la duración de los estudios era de

²³ Véase portada y comentario en anexo, p. 427.

²⁴ Véase portada y comentario en anexo, p. 428.

²⁵ Véase anexo, p. 428.

²⁶ Véase *Adolphe Sax*, ed. cit., p. 115.

dos años, claramente insuficiente para conseguir una buena formación. Aunque Sax se encarga de la instrucción de los nuevos alumnos militares, hay que decir que nunca fue profesor del Conservatorio ya que las clases se daban en locales anexos habilitados para tal fin. La subvención de 20.000 francos anuales destinados al pago de los profesores en las nuevas clases se prolongó hasta 1870, fecha en la que se suprimieron y cesó la actividad docente para alumnos militares. Sax se ofrece para seguir dando clases gratuitamente, en este sentido en 1883 Sax dirige una carta al director del conservatorio diciendo:

je suis disposé, aujourd'hui comme avant, á faire ma classe gratuitement, si les fonds manquent, ou á accepter telle rémunération qui conviendra si l'on dispose de fonds suffisants²⁷

En este comentario Sax deja claro el gran interés que tiene por seguir promocionando el saxofón como si de su hijo predilecto se tratase.

Auber, un año después de quedar suspendidas las clases, pide que se reanuden para los alumnos militares en las aulas anexas al conservatorio. Por desgracia la respuesta del Ministerio de la Guerra fue que las clases no podrían reanudarse hasta que se produjese la reorganización de la armada. En 1892 dentro del proyecto de reorganización del conservatorio se preveía incluir la clase de saxofón, pero esto no pudo ser hasta bien entrado el S. XX. Ya por fin, y definitivamente en octubre de 1942 se crea la plaza de profesor de saxofón en el “*Conservatorio Nacional Superior de Música de París*” gracias a Claude Delvincourt, el nuevo profesor encargado de la clase de saxofón sería ni más ni menos que Marcel Mule el cual será siempre recordado como “*El Padre del Saxofón clásico*”. Hasta la creación de esta nueva clase de saxofón en el Conservatorio de París, prácticamente todos los profesores de este instrumento fueron clarinetistas reconvertidos, ya que los saxofonistas militares no alcanzaban una formación suficiente para ser profesores, pues el objetivo de estos alumnos era únicamente ser músicos de las bandas del ejército, en cambio los clarinetistas eran, por lo general, músicos ya formados y muchos de ellos profesores de prestigio con una amplia trayectoria profesional. Al ser el clarinete, en su digitación y boquilla, muy similar al saxofón fueron estos profesionales los que, principalmente desarrollaron la labor docente durante décadas, incluso después de comenzar Marcel Mule las clases en París siguieron estos especialistas, de instrumentos afines, dando clase de saxofón en el

²⁷ Ibidem, p. 120.

resto de conservatorios franceses y europeos en general. Quien redacta este trabajo puede dar fe, por propia experiencia, de que así fue hasta muy avanzado el S. XX, ya que en el “*Conservatorio Superior de Música de Valencia*”, la clase de saxofón estaba encomendada al profesor de oboe y solista de la “*Orquesta Municipal de Valencia*”, Don Vicente Martí Feltrer, el cual impartió clase de oboe y saxofón hasta 1976.

III. Profesionales de instrumentos afines de los S. XIX y XX que tocaron el saxofón

III. Profesionales de instrumentos afines de los S. XIX y XX que tocaron el saxofón

III. 1. Introducción

Como ya hemos dicho con anterioridad, desde la aparición del saxofón, finales de la primera mitad del S. XIX, y hasta principios del S. XX, la mayoría de los intérpretes de este virtuosísimo instrumento fueron profesionales de instrumentos afines, principalmente clarinetistas, aunque también hubo algún flautista que sucumbió a los encantos del saxofón, en cambio entre oboístas y fagotistas los casos que se dieron fueron casi anecdóticos. Como decimos, casi todos los músicos/saxofonistas citados a pie de página²⁸ y cuyos resúmenes biográficos se encuentran en el anexo, fueron, en principio, clarinetistas profesionales que más tarde adoptaron el saxofón como segundo

²⁸ Jea Francois Barthétheymy Cocken (Fagot) / H. Klose (clarinete) / A. Sax (clarinete)
Henry Wuille (clarinete) / Nazaire Beeckman (clarinete) / C. J. B. Soualle (clarinete)
Louis Mayeur (clarinete) / Edward A. Lefebre (clarinete) / Eugene Gauber (clarinete)
H. Bennie Henton (clarinete) / Francois Combelle (oboe) / Rudy Wiedoeft,s (clarinete)
Harold Stephens (clarinete) / Sydney Bechet (clarinete) / Marcelino Bayer (clarinete)
Francesc Casanovas (flauta) / Larry Teal (clarinete) / Sigurd Rascher (clarinete)
Joseph Allard (clarinete) / Alfred J. Gallodoro (clarinete) / John Laporta (clarinete)
Raymond Briard (clarinete) / Vicent J. Abato (clarinete) / A. Ventas (saxo-clarinete)
Pedro Iturralde (saxo-clarinete)

instrumento, aunque en la mayoría de los casos decidieron dedicarse más al saxofón y pronto descubrieron que su nueva adquisición les proporcionaría mucha más popularidad y prestigio, además de una situación económica que quizás no habrían alcanzado con su anterior instrumento. Los saxofonistas reconvertidos citados son sólo una pequeña muestra, en realidad fueron una legión de clarinetistas y algunos flautistas y oboístas los que vieron en el nuevo instrumento una manera de destacar y de mejorar su posición social y económica, sobre esto último existen multitud de datos que lo prueban. Los músicos tenían más posibilidades de encontrar trabajo si tocaban varios instrumentos, a cerca de este tema aportamos algunos párrafos de un curioso libro titulado “*La flauta como es debido*”²⁹ de Trevor Wye, el cual está destinado a orientar a los estudiantes sobre temas diversos cuyos títulos principales del índice son:

Cómo encontrar profesor - Escuelas de flauta

Elementos básicos de la técnica - Algunos experimentos con el sonido

Exámenes, oposiciones y concursos - Técnicas contemporáneas

Conciertos y concursos - Concertistas y concursantes

El alumno como es debido - El profesor como es debido

Problemas más comunes de la enseñanza - Material de estudio encomendado

Una biblioteca como es debido

En el capítulo, “*El profesor como es debido*” titulado, “*Docencia de otros instrumentos de viento*” dice:

La respuesta a este perpetuo problema es que los estudiantes de flauta deben recibir clases de flautistas y no de virtuosos de la Ocarina. Este es el ideal, pero en el mundo real se solicita un profesor de flauta que al menos enseñe también alguno de los instrumentos de viento madera como el clarinete, oboe o fagot. Si uno es idealista se le reducen ostensiblemente las posibilidades de encontrar trabajo³⁰

Estamos totalmente de acuerdo en las dos partes del párrafo. Los estudiantes deben recibir clase de un especialista, aunque para aquellos cuyo campo profesional sea las orquestinas de baile lo más apropiado será que toquen algún otro instrumento afín, ya que así les resultará más fácil tener trabajo.

²⁹ Trevor Wye, A: *Proper Flute Playing*, Novello and Company Limited, 1988, versión en castellano por Mundimúsica, S.A. Madrid, E. Musicales, 1989.

³⁰ *Ibidem*, p. 53.

En el sexto párrafo de este capítulo dice:

No es difícil aprender un instrumento de los cercanos al tuyo propio. Puede hacerse a través de un libro como este. Para una mejor comprensión es mejor tener experiencia en la emisión de aire y articulación, pero no es necesario un gran nivel en técnica. El siglo XVIII nos dice mucho sobre esto, ya que los instrumentistas pasaban de la flauta al oboe y a veces también al violín y la trompeta. Los especialistas han echado a perder todo esto³¹

También estamos de acuerdo en este párrafo, aunque no plenamente. Si bien es cierto que el pasar del clarinete al saxofón no ofrece grandes dificultades técnicas, el hacerlo de la flauta a la trompeta, como dice el autor, es muy difícil ya que la diferencia de embocadura es más que notable. En lo referente a que “*los especialistas han echado a perder todo esto*” creemos que es así por fortuna y no por desgracia como parece apuntar el autor. Curiosas opiniones para figurar en un libro de consejos aún tan reciente. En cuanto al segundo párrafo también estamos de acuerdo en que eso fuese así en el S. XVIII, actualmente no tiene ningún sentido el tocar varios instrumentos, ya que como siempre se ha dicho “Aprendiz de todo - Maestro de nada”. La verdad es que el planteamiento de este libro en lo referente al segundo párrafo ha sido sistemáticamente aplicado hasta hace pocos años, pero mas que nada por falta de presupuesto. Como ya hemos dicho durante muchos años y hasta principios de los 80, en España y también en otros países, no en todos, enseñaban a tocar el saxofón los profesores de instrumentos afines y el libro citado es de 1988, afortunadamente esto ya paso a la historia. Otro libro donde aparece el tema de doblar tocando más de un instrumento, es el de “Jimmy Dorsey” (1940), en la página tres del último párrafo de la edición de marzo de 1998 dice:

Prácticamente todos los saxofonistas hallan muy útil y conveniente el conocimiento adicional del clarinete; en verdad, se espera de todo saxofonista profesional que toque bien el clarinete. Algunos saxofonistas tocan asimismo otros instrumentos relacionados, tales como la flauta, el oboe, y el fagot. Estos últimos Instrumentos suplentes son usados más frecuentemente por saxofonistas en teatros y conjuntos radiales que por aquellos que integran orquestas de baile³²

³¹ *Ibíd*em, p. 54.

³² Dorsey, Jimmy: *Método para saxofón*, Buenos Aires, Ed. Ricordi, 1940, p. 3.

Aquí, lógicamente, opinamos de igual manera que en los anteriores párrafos, el autor se refiere a los músicos de orquestas de baile y jazz, por lo que coincidimos plenamente, aunque en lo referente a doblar en teatros ya no coincidimos, en estos casos tienen que ser verdaderos especialistas los que ocupen el atril.

Por último citaremos el libro de “Larry Teal” *“The art of Saxophone Playing”* (1963) en su reedición de 1997, en el Capítulo de “Doblaje” en la p. 95 dice:

No habría un tratado completo sobre la ejecución del saxofón sin incluir el problema del doblaje – término inadecuado ya que la palabra “doble” implica solo dos. Las demandas del educador musical actual y el ejecutante profesional a menudo requieren que él sea un “triple” o “cuádruple” y a veces más ³³

Reincidimos en nuestra anterior opinión, los doblajes sólo son útiles para orquestas de baile. En el segundo párrafo de la misma página dice:

El saxofonista parece haber sido el más vulnerable en el campo del doblaje, y el éxito en esto requiere pericia e instrumentos adicionales, generalmente los de la familia de viento. El estudio de otros instrumentos de viento además del saxofón tiene ventajas que no son las económicas. Otorga al saxofonista riqueza de literatura musical y un conocimiento más completo del alcance de la ejecución de viento mucho de lo cual se puede transferir al saxofón.³⁴

Es cierto que el conocimiento de otro instrumento, a parte del propio, puede aportarnos una visión diferente del nuestro y en este sentido ser positivo, pero insistimos que lo ideal es ser un verdadero especialista y dejar los doblajes para los músicos que se dedican a la música ligera. En el tercer párrafo dice:

Las ventajas del doblaje son evidentes; el tiempo de práctica debe dividirse, las embocaduras deben ser flexibles, los instrumentos adicionales son caros para comprar y mantener, la construcción de cañas lleva tiempo en el caso de cañas dobles, y los sistemas de digitación pueden volverse confusos. Sin embargo, los límites de versatilidad individual, se extienden constantemente, y hay muchos ejemplos de un alto grado de habilidad artística en varios instrumentos. Una visión realista de la escena revelará que las ventajas superan a las desventajas. Desde un punto de vista práctico, es imperativo que el saxofonista explore este campo.³⁵

³³ Teal, Larry: *El arte de tocar el saxofón*, New Jersey, Summy-Birchard Music, 1963, p. 5.

³⁴ *Ibidem*, p. 95.

³⁵ *Ibidem*, p. 95.

Seguimos insistiendo en que conocer otro u otros instrumentos puede aportarnos algunas cuestiones positivas, pero un especialista de clásico no puede ni debe compatibilizar dos instrumentos con embocaduras diferentes, ya que esto le traería, en nuestra opinión, más perjuicios que beneficios. En el siguiente párrafo otra vez insiste en doblar y nosotros reiteramos que sólo para músicos de orquestas de baile.

En el último párrafo de esta página dice: SAXOFÓN Y CLARINETE

Se espera que la mayoría de los saxofonistas toquen clarinete y desde un punto de vista comercial es prácticamente una necesidad³⁶

Por supuesto, las razones anteriormente citadas no fueron las únicas ya que el saxofón era, además de novedad, un instrumento con un timbre totalmente nuevo y con unas posibilidades técnicas muy interesantes que incitaban al virtuosismo tan en boga en la época. Con los datos aportados en la anterior relación de músicos, pág. 43, donde se demuestra que prácticamente todos eran clarinetistas, sería suficiente para dejar claro que tales circunstancias se dieron y, como veremos mas adelante, esta fue, sin lugar a dudas, la razón principal, que no la única, por la que los saxofonistas actuales, en general, no utilizan la técnica linguo-gutural objeto de este trabajo.

Conforme fue evolucionando la enseñanza del saxofón comenzó la aparición de saxofonistas puros, no porque no tocasen otros instrumentos, si no porque este fue el primero que estudiaron. Lo curioso del caso es que los primeros saxofonistas puros tomaron como segundo instrumento el clarinete, como es el caso de dos conocidos músicos españoles, sobre los que hablamos en el anexo. Incluir a estos dos indiscutibles artistas pensamos que es, además de un placer, una justa necesidad, los saxofonistas a que nos referimos son: Adolfo Ventas y Pedro Iturralde. Sobre ellos se ha dicho y escrito mucho, sobre todo del segundo, pero creemos que siempre se puede aportar algo nuevo a cerca de cualquier tema. En este caso concreto son la prueba viviente de que la evolución de la enseñanza y la necesidad propiciaron un cambio de papeles, al principio los clarinetistas pasaron a tocar el saxofón y después los saxofonistas pasaban a tocar el clarinete como segundo instrumento.

³⁶ *Ibidem*, p. 95.

III. 2. Corolario

Por todo lo expuesto, en los dos capítulos anteriores, vemos que los primeros profesionales en utilizar el saxofón fueron los de instrumentos afines, estos expertos instrumentistas fueron fundamentalmente clarinetistas y en algún caso, como ya hemos explicado, flautistas u oboístas. Es lógico pensar, y así lo hemos indicado en los capítulos II y III, que ellos fueron también los que en principio se encargaron de la enseñanza del nuevo instrumento. El hecho de que en el inicio de la aventura del saxofón fueran los clarinetistas los primeros en encargarse de la enseñanza, no significa que no hubiese saxofonistas que sólo tocaban el saxofón, y si así fue, ¿Por qué no fueron en principio los saxofonistas los encargados de transmitir sus conocimientos acerca del saxofón?

Aclaremos el tema:

A - Los clarinetistas que adoptaron el saxofón eran músicos formados y en muchos casos instrumentistas virtuosos, por esta razón no tuvieron demasiada dificultad para adaptarse al nuevo instrumento, ya que la boquilla es casi igual y el mecanismo muy similar, incluso un poco más simple en el saxofón. Por lo dicho parece claro que si eran los más preparados, en buena lógica, también tendrían que ser los que una vez hubiesen adquirido el dominio del instrumento, fuesen ellos quienes se encargasen de la enseñanza del mismo.

B - Por otra parte estaban los primeros músicos que se iniciaron con el saxofón como primer instrumento. De estos nuevos músicos cabe decir que se formaban, principalmente, para ingresar en las bandas militares, de hecho, como ya indicamos con anterioridad, se les daba formación durante no más de dos años, por lo que es fácil suponer que su nivel de dominio del instrumento sería muy precario. Esta fue sin duda la razón por la que fueron los clarinetistas, mucho más formados que estos nuevos saxofonistas militares, los llamados a ser transmisores de la técnica del saxofón.

III. 2. 1. Resultado de la docencia de los clarinetes

Los saxofonistas no estudian el doble picado, y por lo tanto no lo aplican donde quizás deberían, ni se lo plantean, a pesar de que esta técnica es imprescindible para la interpretación de algunos pasajes muy rápidos en notas sueltas, de la misma manera tampoco estudian vibrato porque los clarinetistas, que fueron quienes se encargaron de la enseñanza, no lo utilizan, por esta razón la herencia recibida de los clarinetistas ha

sido determinante a la hora de marginar la técnica que aquí proponemos, aunque dicha marginación no fue voluntaria si no circunstancial.

Como hemos visto, a lo largo de más de 170 años de existencia del saxofón, la enseñanza ha ido de la mano de los profesionales de instrumentos afines, no pretendemos menospreciar la labor de estos profesores, ni mucho menos, ya que en la mayoría de los casos eran profesionales con alta cualificación, y gracias a ellos nuestro instrumento se popularizó rápidamente llegando a nuestros días como uno de los instrumentos más conocidos, sobre todo en la música de Jazz.

Lógicamente, la rápida difusión del Saxofón trajo como consecuencia la necesidad de profesionales cualificados para formar a los aspirantes a saxofonistas, dado que, obviamente, no existían expertos intérpretes de saxofón por ser éste un instrumento recién nacido, fueron otros los encargados de difundirlo. Como ya hemos reiterado, los primeros en decidirse a adoptar el saxofón fueron los clarinetistas por su similitud en mecánica y boquilla. Los clarinetistas, por lo que conocemos, se han caracterizado por tener un picado muy rápido, no por ellos mismos, que también, si no por las características del clarinete que permite una fácil y suave emisión, y esta fue, quizás, la razón por la que nunca se plantearon estudiar la técnica del doble picado, ya que su habilidad para tocar notas sueltas a mucha velocidad les permitía interpretar todos los pasajes rápidos escritos para su instrumento. A esto habría que añadir que los compositores siempre se adaptaron a las posibilidades de los intérpretes. A pesar de lo dicho es muy curioso que no les llamase la atención la enorme velocidad de picado de que siempre han hecho gala tanto flautistas como trompetistas, que como sabemos es muy superior por la utilización del doble picado, puede que nunca pensaran que era posible aplicar en el clarinete esta técnica.

Los compositores siempre escriben los pasajes rápidos en función de las posibilidades técnicas del instrumento y dado que ningún compositor es tan inconsciente como para escribir algo intocable, queda claro que los clarinetistas siempre pudieron salir airoso de cualquier reto técnico, en notas sueltas, que apareciera en la partitura. Por lo dicho, parece muy claro que los clarinetistas nunca necesitaron aplicar el doble picado en sus interpretaciones, por lo que lógicamente no lo estudiaron, de ahí que no pudiesen transmitirlo. Aquí cabe aclarar que aunque su velocidad a la hora de emitir notas sueltas siempre ha sido lo suficiente como para resolver todos los pasajes rápidos, nunca ha sido ni será tan rápida como la de flautistas y trompetistas con su virtuosístico doble/triple picado. Uno de los inconvenientes alegados por clarinetistas y

saxofonistas para no utilizar el doble picado es el problema que supone tener dentro de la cavidad bucal un trozo de la boquilla, la verdad es que tanto la flauta como la trompeta no tienen este inconveniente ya que en ambos casos la boquilla se apoya en el exterior, sobre los labios. Hay que admitir que tener dentro de la boca un trozo de boquilla dificulta las emisiones de garganta, ya que la lengua tiene que estar plegada hacia atrás, aunque como pretendemos demostrar en este trabajo, con el estudio adecuado se puede superar este problema inicial y lograr el mismo nivel de dominio que con la flauta. Lo realmente curioso del tema es que tuvo que ser un clarinetista, reconvertido a saxofonista, el que estudiase la técnica del doble picado. En el anexo, y de manera breve, relatamos la vida del gran Rudy Wiedoeft's (1893-1940), este intérprete virtuoso comenzó con el clarinete y al pasar al saxofón desarrolló toda una serie de habilidades que con su anterior instrumento quizás no se le ocurrieron. Entre estas habilidades estaba el doble picado, con el que podía interpretar piezas de gran virtuosismo, lo que le dio enorme popularidad. Otro caso, también citado en el anexo, fue el de Francesc Casanovas (1899-1986), este caso es diferente porque su primer instrumento fue la flauta y esto tuvo para él una enorme ventaja, ya que en la flauta se estudia siempre como materia obligada la técnica del doble picado, aunque, por supuesto, tuvo que superar la pequeña dificultad que entraña tener un trozo de material extraño dentro de la boca, naturalmente, cuando adoptó el saxofón aplicó, sin más, todo lo aprendido en la flauta, incluido el doble/triple picado. Por los datos históricos aportados resultaría fácil suponer, que si estos dos músicos de instrumentos afines lograron aplicar la técnica linguo-gutural en el saxofón fue porque eran instrumentistas virtuosos. Es cierto que no todos tenemos, potencialmente, las mismas habilidades y por esta razón siempre suponemos que lo que hacen los virtuosos no está al alcance de todos, hasta aquí nada que objetar, pero ¿quién asegura que la técnica mencionada no pueda llegar a ser dominada por todos los músicos saxofonistas que la estudien? Como hemos indicado, algunas líneas atrás, con este trabajo pretendemos demostrar fehacientemente que con el método adecuado y el tiempo suficiente, todos los saxofonistas podrán dominar, si lo desean, el doble/triple picado. Con la investigación en curso, iniciada doce años atrás, en el aula de saxofón del “*Conservatorio Superior de Música de Valencia*”, pretendemos que quede totalmente desmontada la teoría de que sólo los virtuosos son capaces de llegar a dominar íntegramente la técnica lingo-gutural. Con la demostración y subsiguiente implantación de esta técnica en los contenidos de los planes de estudio de los conservatorios quedaría subsanado el problema de no poder

interpretar a la velocidad adecuada los pasajes o frases con notas sueltas que a menudo aparecen en obras escritas para saxofón. Cuando todos los estudiantes de este instrumento trabajen la mencionada técnica podrán aplicarla no sólo a los conciertos de saxofón si no también en conjunto en las frases de picado rápido en obras para banda. Tengamos en cuenta, que aunque ya desde hace tiempo se escriben obras de carácter sinfónico para banda, aún muchas agrupaciones musicales interpretan obras del repertorio clásico de orquesta adaptado para estas agrupaciones, y naturalmente, cuando una agrupación bandística pone en su atril una pieza sinfónica de orquesta, la parte de las violas y chelos la interpretan los saxofones lo que acarrea el problema de que la velocidad con que los instrumentos de cuerda tocan algunos pasajes con notas sueltas es muy superior a las posibilidades que tiene un saxofón de hacer lo mismo. Aquí la solución siempre ha sido articular estos pasajes o ligar todo el fragmento para evitar las emisiones en picado ya que, como decimos, los saxofonistas no pueden hacerlo a la misma velocidad que cualquier instrumento de cuerda. Se comprenderá que no suena igual una frase en picado que ligado, si fuese lo mismo los compositores no se molestarían en utilizar articulaciones de ningún tipo, las distintas formas de articular un pasaje imprimen a la interpretación un carácter concreto y es el compositor quien decide como tiene que sonar la partitura. Para lograr los efectos deseados el compositor se vale de todos los recursos a su alcance, entre ellos se encuentra el picado - notas sueltas - el cual no presenta ningún problema para ser tocado por los instrumentos de cuerda o flautas y trompetas, evidentemente estamos hablando del instrumento “Rey” La Orquesta, aquí el compositor puede volcar toda su capacidad creativa sin demasiadas limitaciones, sólo las que le impone su inspiración y la limitación de los instrumentos e instrumentistas. Se podría decir que en la banda ocurre lo mismo y hasta cierto punto es verdad, el compositor cuando compone una pieza para banda tiene que contar con los recursos sonoros y técnicos de este tipo de agrupación, y así lo hace, pero ¿qué ocurre cuando este compositor quiere adaptar, para banda, una de sus obras orquestales? Como hemos dicho, aquí se encuentra con el problema de que los saxofones no pueden conseguir la velocidad de las violas o chelos en frases con notas sueltas y tiene que amañar estos pasajes. También cabría preguntarse, ¿Qué ocurre con los clarinetes? si hemos insistido en que los primeros saxofonistas fueron los propios clarinetistas y no utilizaban el doble picado, ¿qué pasa con ellos cuando tienen que interpretar, dentro de una banda, una adaptación de cualquier obra orquestal donde haya algún pasaje en notas sueltas y a mucha velocidad?, tengamos en cuenta que el papel de los clarinetes en la

banda es el de sustituir a los violines y si los clarinetistas no utilizan doble picado, naturalmente, los pasajes en picado rápido tienen que ser también amañados. Naturalmente las agrupaciones bandísticas, al tener algunas familias de instrumentos diferentes a la orquesta, nunca podrán lograr el timbre de estas, también podría decirse lo mismo en sentido contrario. aunque obviamente la orquesta nunca tuvo la pretensión de parecerse a la banda ni la tendrá, ya que en pocas ocasiones se adaptan piezas de banda para orquesta, y cuando se hace el resultado es más que satisfactorio, incluso mejora muchísimo la sonoridad y casi siempre la interpretación, cosa que no ocurre en sentido inverso. Esto no ocurre porque no haya buenos profesionales en las bandas, si no porque la mayoría de las orquestas son profesionales y sin embargo la mayoría de las bandas son amateurs. Como todos hemos podido apreciar en multitud de ocasiones veinticinco clarinetes no suenan como veinticinco violines, y tampoco doce saxofones pueden sonar como un grupo de violas y chelos.

IV. Métodos para el estudio del doble picado en el saxofón

IV. Métodos para el estudio del doble picado en el saxofón

IV. 1. Introducción

Después de tanto insistir en la necesidad de utilizar el doble picado, para interpretar frases muy rápidas escritas en notas sueltas, debemos indicar cuales han sido algunos de los intentos de transmitir esta técnica a lo largo de la existencia de nuestro instrumento y cómo conseguir dominarla.

Como ya hemos dicho en anteriores y reiteradas ocasiones, los primeros en encargarse de la enseñanza del saxofón fueron los profesores de instrumentos afines. Estos profesores, en su mayoría clarinetistas, no utilizaban el doble picado, por lo que naturalmente tampoco escribieron libros para su estudio. Al no transmitir estos profesionales la necesidad de estudiar el doble picado, se instaló la idea de que esa técnica no era apropiada para el nuevo instrumento recién nacido. Esto hizo que casi nadie se interesara por descubrir si era o no posible aplicar la técnica linguo-gutural en el saxofón. Esta situación apenas ha cambiado hasta la actualidad ya que en la inmensa mayoría de conservatorios, tanto de grado medio como de superior, no incluyen en la enseñanza del saxofón el estudio de esta técnica. Como hemos relatado en el capítulo III, existieron algunas excepciones a esta situación, a pesar de lo cual ninguno de estos

profesionales consiguió generalizar el estudio del doble picado. Cuando el clarinetista Rudy Wiedoeff (1893-1940) se pasó al saxofón y demostró su gran habilidad para tocar el doble picado en este instrumento, posiblemente se gestó la idea de que sólo él y nadie más podía hacerlo. Poco después también Francesc Casanovas (1899-1986) flautista español, se cambió al saxofón, sin abandonar la flauta, las crónicas de la época cuentan de él que dominaba el doble picado en el saxofón, esto es muy lógico si pesamos que todos los flautistas estudian esta técnica intensamente ya que para este instrumento es un recurso imprescindible por la gran cantidad de frases rapidísimas en notas sueltas que existen en el repertorio dedicado a este ágil instrumento. También tenemos que citar a Al Gallodoro (1913-2008), clarinetista reconvertido que pasó, como los anteriores, a tocar el saxofón y llegó a dominar el doble picado consiguiendo una asombrosa velocidad, hablaremos de él en el anexo. Parece muy claro que el virtuosismo que demostraron estos personajes y algunos otros, aunque muy pocos más y de escasa relevancia, facilitaron la leyenda de que la técnica linguo-gutural estaba reservada, casi con exclusividad, para estos habilidosos intérpretes.

IV. 2. Autores extranjeros

IV. 2. I. Método de Rudy Wiedoeff's

El que se pensase que esta técnica estaba reservada para los virtuosos no ayudó nada a la propagación del estudio de la mencionada técnica. A esto podemos añadir, que sólo Rudy Wiedoeff's escribió un pequeño método íntegramente dedicado a trabajar el doble picado. Este libro, aunque reducido por sus pocos contenidos, debía servir para llegar a dominar el doble picado. Naturalmente, Rudy pensó que esto sería suficiente, junto con su ejemplo personal en todas sus actuaciones, para que sus seguidores saxofonistas se aplicaran de inmediato y con entusiasmo a este estudio. La situación actual demuestra claramente que esto no fue así, lejos de conseguir su propósito, el libro pasó sin pena ni gloria y fue olvidado quizás por la dificultad que entraña el estudio del doble picado. El libro "*Secret of Staccato*"³⁷ se compone de una treintena de páginas, entre las cuales dedica siete páginas a las explicaciones teóricas como:

El Staccato - The Principles of Stacatto – Attack – Embouchure – The mouthpiece - The reed - How to practice.

³⁷ Wiedoeff, Rudy: *Secret of staccato for the saxophone*, New York, Robbins Music Corp., 1938.

Dedica otras quince páginas a ejercicios. Aquí cabe señalar que no indica cómo aplicar las distintas combinaciones de emisiones en cada caso. Algo curioso es que este libro no contiene ningún ejercicio para el estudio del triple picado, combinación esta imprescindible para tocar ritmos o frases con tresillos lo cual nos hace suponer que su gran habilidad le permitía aplicar el doble picado para la ejecución de frases de tresillos. Es cierto que en algunos casos es posible aplicar el doble picado en frases que en principio estarían destinadas a ser interpretadas con triple picado, aunque no siempre es recomendable. Se necesitaría un extraordinario dominio de esta técnica para ejecutar todos los pasajes de tresillos con doble picado y no dudamos de que quizás así fuera en el caso de Wiedoeft's de hecho en el apartado "Attack" indica las siguientes combinaciones:

Proper Attack: "Ta- Ta- Ta- Ta"

Improper Attack: "Fa-Fa-Fa-" or "Ta-T Ta-T", etc.

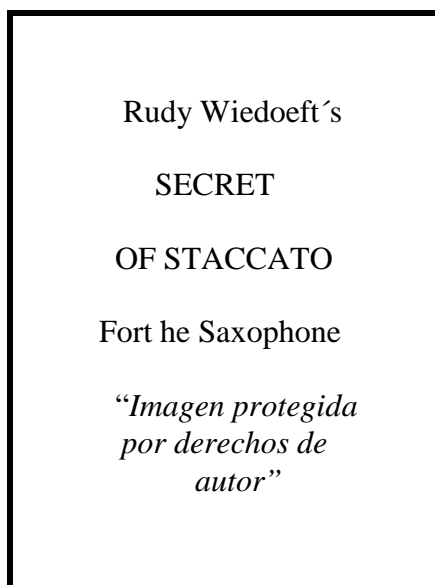
Como vemos, no existe combinación alguna de emisiones de lengua y garganta. Debemos suponer, una vez más, que su agilidad le permitiría utilizar cualquier combinación, la cual no la describió en este libro, por lo que ignoramos qué tipo de combinaciones utilizaba realmente, o quizás no supo diferenciar con claridad como producía las emisiones. En la última parte del libro hay una página con tres solos de sus obras, las dos siguientes páginas las dedica a dos variaciones de piezas suyas:

Variation From "Saxophone Fantasie"

Variation To The Last Strain Of "Saxarella"

Para finalizar incluye un fragmento de "Zigeunerweisen" (Aires rumanos) pieza eminentemente virtuosística compuesta por el genial violinista y compositor español Pablo Sarasate, posiblemente esta pieza sea una de las más versionadas dentro del repertorio clásico de violín de la cual incluimos un breve fragmento del "Allegro molto vivace" en el ejemplo 8 de este capítulo. No creemos que exista ni un solo violinista que no la haya estudiado, otra cosa es tocarla como pueden hacerlo "Itzhak Perlman", "Anne-Sophie Mutter" o Vadim Repin.

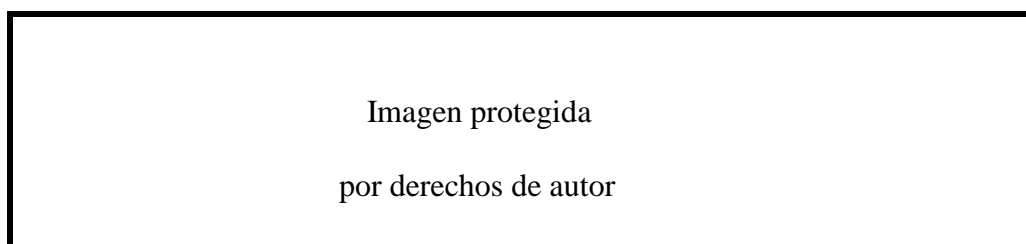
Ilustración 2. Contraportada del método de Rudy Wiedoeft's:



Este libro editado en 1938, es el único conocido del pasado siglo escrito íntegramente para el estudio y aplicación del picado rápido. Sinceramente opinamos que fue una verdadera lástima que no se generalizara su estudio, ya que en caso de haberse extendido su uso entre los profesionales y estudiantes, hoy día todos los saxofonistas dominarían la técnica del doble picado, tan necesaria para lograr el virtuosismo integral del que carecemos.

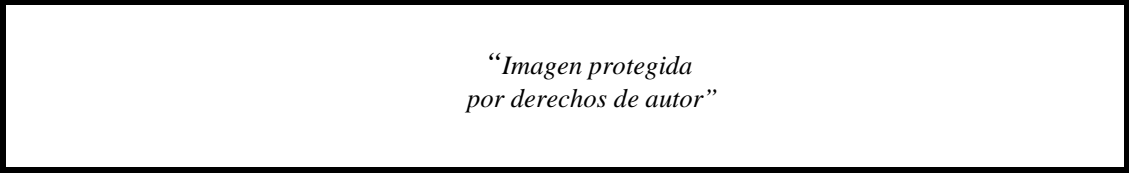
Como ya hemos indicado en los objetivos, el presente trabajo pretende retomar la tarea que otros profesionales y principalmente “R. Wiedoeft's” iniciaron en el pasado S. XX para lograr la difusión de una técnica virtuosística olvidada por los especialistas del no menos virtuoso instrumento que a tantos miles de músicos ha cautivado desde su aparición. Como sabemos los principales instrumentistas afines que pasaron a tocar el saxofón fueron los clarinetistas, pero no fueron los únicos pues muchos otros profesionales de diversos instrumentos, principalmente flautistas, se pasaron a nuestro instrumento y lo compatibilizaron. Dado que ya hemos explicado brevemente el contenido del libro, ahora extraemos algunos ejemplos de los ejercicios que contiene para el desarrollo del doble picado. Los fragmentos que incluimos son lo suficientemente representativos del conjunto del libro, el cual no es nada voluminoso, si no todo lo contrario, como podremos ver en el cuadro comparativo de los métodos analizados que aparece más adelante.

Ejemplo 1. (P. 10):



Como se ve en el ejemplo anterior sólo indica la emisión “Ta” en cada una de las notas para picado ligado. En principio está bien pues para igualar el sonido debe trabjarse de esta forma poniendo mucha atención en emitir de manera muy suave.

Ejemplo 2. (P. 11) (pentagramas 1 y 2):

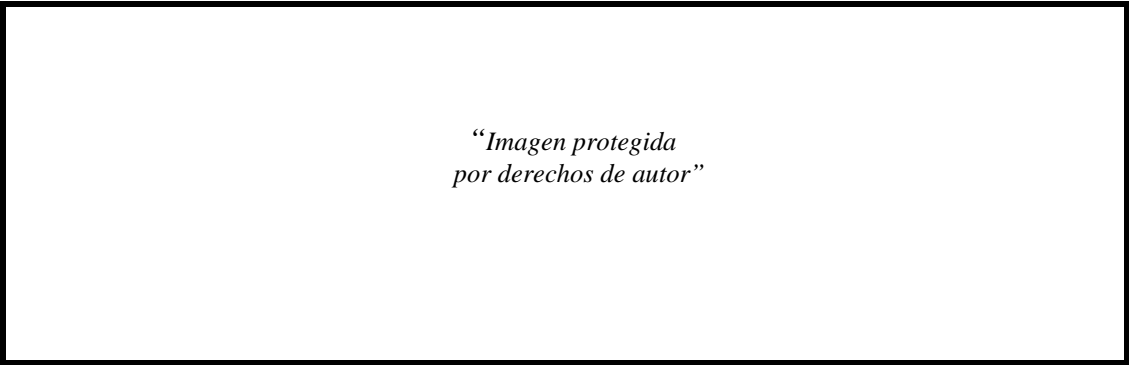


*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Aquí indica que deben estudiarse despacio e incrementar la velocidad poco a poco. Ninguna novedad ya que todo se hace de esta manera. Cuando decimos que todo se hace de esta manera nos referimos naturalmente a todo aquello que queramos aprender sea cual fuese la tarea, ya que lo aprendido despacio se retiene mejor y por tanto dura más en nuestra memoria. De manera muy especial la técnica del doble picado debe ser estudiada muy despacio para evitar vicios, sobre todo en la emisión de garganta, ya que es la más difícil y se tarda mucho más en lograr que suene con la suficiente limpieza.

Como hemos dicho antes, Wiedoeft´s solo indica la sílaba “Ta” para emitir, lo cual nos parece muy improbable que solo con esta emisión pudiese conseguir la velocidad de que él hacía gala, quizás sea un error de impresión.

Ejemplo 3. (P. 11) (pentagramas 4 a 7):



*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Como vemos en esta imagen, en una sola página propone trabajar diversos grupos rítmicos en compases diferentes. En cada pentagrama escribe un ritmo diferente, y naturalmente con repetición para insistir todo lo necesario en la fórmula indicada.

Ejemplo 4. (P. 14) (inicio):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Este ejercicio trabaja la misma fórmula que en los compases 1 y 3 del 2º pentagrama del anterior ejemplo para añadir después una nota al primer tiempo cambiando de esta forma a seisillos. Debemos reconocer que el Método de Wiedoeft’s, a pesar de su brevedad contiene suficientes elementos (ejercicios y ritmos) como para poder trabajar todo lo necesario y llegar al dominio del doble picado, aunque eso sí, repitiendo muchísimas veces cada uno de los ejercicios.

Ejemplo 5. (P. 15) (inicio):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

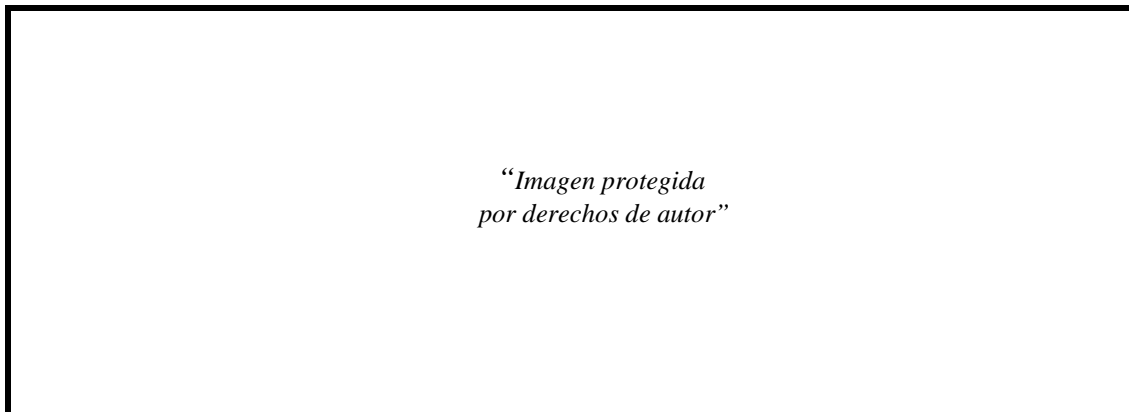
Esta es otra fórmula con intervalos de 3ª hasta 5ª y con nota repetitiva en la parte alta de cada grupo de semicorcheas. Esto no es nada fácil de conseguir en poco tiempo

Ejemplo 6. (P. 17):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En este ejercicio, al contrario que los anteriores los cuales son del todo repetitivos, ya se puede apreciar que introduce una línea melódica aunque con bastante dificultad técnica. Aquí, a diferencia de casi todos los libros existentes para el trabajo de la técnica linguo-gutural, el autor no puede reprimir su capacidad creativa y comienza a convertir los ejercicios en pequeñas piezas con melodía. Quizás su intención fuese que los estudiantes viesen pronto el resultado de aplicar el doble picado a los estudios melódicos y después a las propias obras, como veremos. Es digno de admirar el que los antiguos autores introdujesen en sus libros piezas melódicas para complementar la enseñanza, haciéndola más agradable y menos rutinaria. Y más aún si tenemos en cuenta que estas piezas, en la mayoría de los casos, las componían ellos mismos.

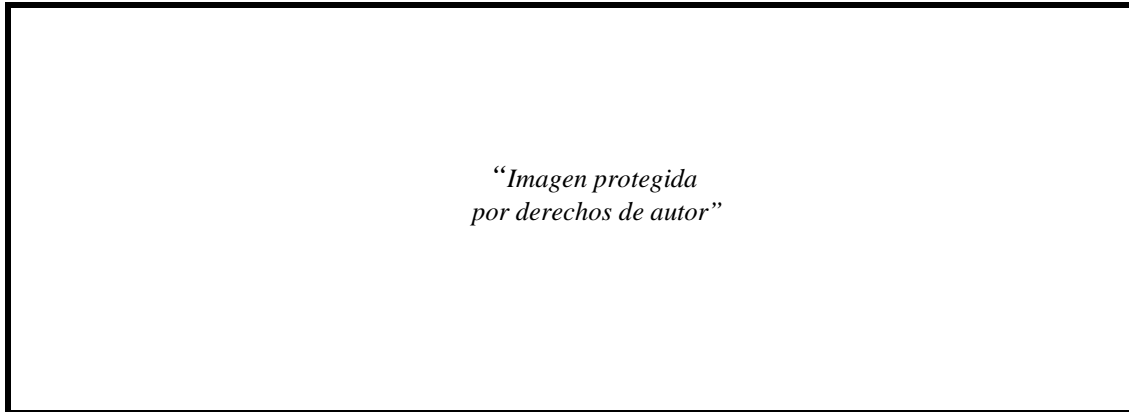
Ejemplo 7. (P. 22):



En este otro ejemplo, igualmente que en el anterior, propone un estudio melódico técnico, aquí incluso introduce los matices con distintos tipos de emisión, crescendos, diminuendos, “*f*” = fuertes, “*mf*” = medio fuertes y “*p*” = pianos. Parece estar muy claro que es un libro para aprendizaje rápido. No decimos que no se pueda aprender esta técnica con el libro de Wiedoeft’s, ni mucho menos, pero todos sabemos que el aprendizaje rápido puede no ser lo suficientemente consistente y duradero. Como decimos dos páginas antes, el libro contiene suficientes elementos para poder trabajar la técnica, pero insistiendo mucho en cada uno de los ejercicios y practicándolos durante no menos de dos años para lograr un mínimo de perfección en este tipo de emisiones. Para finalizar, el método incluye una pieza virtuosística del célebre violinista Pablo Sarasate. No nos extraña nada que Rudy Wiedoeft’s tocara piezas de máximo virtuosismo, incluida *Aires rumanos*, para violín, para la que se precisa tener una técnica impecable, de concertista de primera fila. Actualmente muy pocos profesionales

de saxofón se atreverían a interpretar esta pieza, en nuestro país posiblemente no existan más de media docena de saxofonistas capaces de salir airosos de la ejecución de *Aires rumanos*.

Ejemplo 8. (P. 29): allegro de *Aires Rumanos*, de Pablo Sarasate:



Como hemos indicado en el párrafo anterior, actualmente poquísimos saxofonistas se atreverían a tocar esta preciosa pieza del genial y virtuoso Pablo Sarasate, el ejemplo de arriba corresponde a la introducción del Allegro.

IV. 2. 2. Método de Jimmy Dorsey³⁸

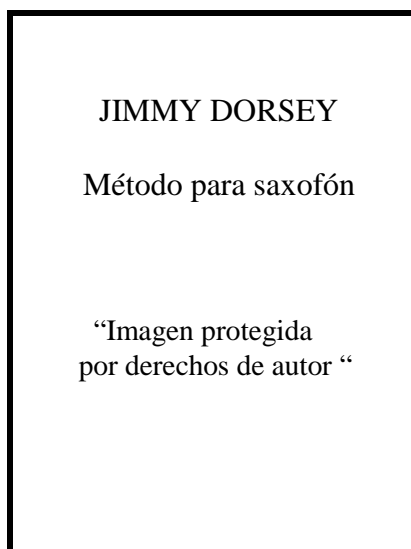
Así como el libro de Rudy Wiedoeft´s se escribió para trabajar el doble picado, el de Jimmy Dorsey es un método de los llamados completos, contiene:

Historia del instrumento - Teoría de la música - Fotos del instrumento y el músico (como sostenerlo). Digitaciones, embocadura, respiración, la lengua, las llaves, vibrato, etc. Escalas, arpeggios, ejercicios, estudios, etc. Ejercicios para el estudio de la improvisación. Ejercicios para doble y triple picado.

En la parte final, como era costumbre a finales del S. XIX y primera mitad del S. XX, contiene algunas piezas melódicas compuestas por el propio Jimmy Dorsey y otras en colaboración con otros autores. Como veremos a continuación tan sólo dedica dos páginas a ejercicios para el estudio del doble/triple picado, a diferencia de Wiedoeft´s, el cual dedica la totalidad del método a este estudio.

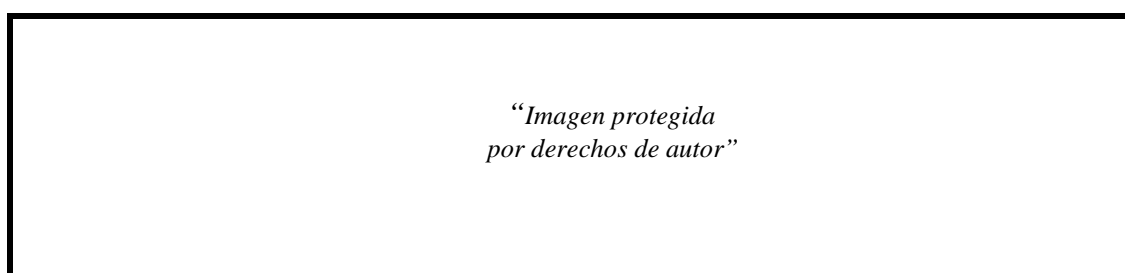
³⁸ Véase *Método para saxofón*, ed. cit., p. 28.

Ilustración 3, Contra portada del método de Jimmy Dorsey:



En el capítulo dedicado al estudio del doble / triple picado sólo incluye dos páginas, una para el doble y otra para el triple lo que resulta comprensible ya que el libro es, como todos los de su tiempo, un método completo para aprender a tocar el saxofón de manera integral. El libro contiene una parte importante para el estudio de la improvisación, cosa natural si tenemos en cuenta que él tocaba en orquestas de baile y en los años 40 el Jazz estaba en pleno apogeo. También incluye algunos de sus temas de orquesta de baile. En ese tiempo y en la músicaailable era muy habitual que los líderes de los grupos escribiesen su propia música. Podría decirse que el Método de J. Dorsey estaba pensado para el aprendizaje rápido, y por tanto iría dirigido mas a profesionales de instrumentos afines que a principiantes de saxofón, aunque también para estos últimos. Muchos de los libros de principios del siglo pasado adolecen de progresividad en lo referente a los ejercicios, parece ser que lo importante era formarse rápidamente para poder incorporarse cuanto antes a una orquesta de baile. Hoy las cosas han cambiado tanto que se debe estudiar 10 años antes de comenzar la carrera superior, con otros 4 años. Esto sería impensable en aquel momento, como también resultaría totalmente ineficaz intentar formar hoy a un músico en el tiempo record en el que se formaban entonces. También es cierto que en esa época los músicos, cuyo futuro se encaminaba hacia las orquestas de baile/Jazz, se formaban principalmente para tocar, por lo que dedicarían todo su tiempo al estudio del instrumento sin necesidad de estudiar otras asignaturas, aunque es lógico pensar que harían, al menos armonía y arreglos.

Ejemplo 9. (P. 28):



Sólo dedica esta página al estudio del doble picado todo en corcheas a excepción de los dos primeros compases. Como se ve en la explicación de arriba, las sílabas aconsejadas son: “dah-gah-dah-gah” y dice: en vez de “dah-dah-dah-dah”. Se supone que las sílabas “dah-dah-dah-dah” se refieren al picado simple.

Ejemplo 10. (P. 29):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En esta única página de ejercicios para el triple picado se puede observar que utiliza casi con exactitud el mismo diseño melódico que para el anterior ejercicio, solo que en tresillos. La fórmula empleada es de dos emisiones linguales y una gutural “dah dah gah”. En realidad no parece darle demasiada importancia al estudio del doble/triple picado, aunque era consciente de la importancia de esta técnica y de la necesidad de estudiarla.

Lo realmente curioso es que en el tercer párrafo del prólogo dice:

El libro ha sido escrito con un conocimiento completo de las necesidades de los estudiantes y engloba muchos aspectos y muchas ideas nuevas y de extraordinaria importancia. Se ha dado especial énfasis a temas tan vitales como el ataque con golpe de lengua doble y triple y otros estudios técnicos y rítmicos³⁹

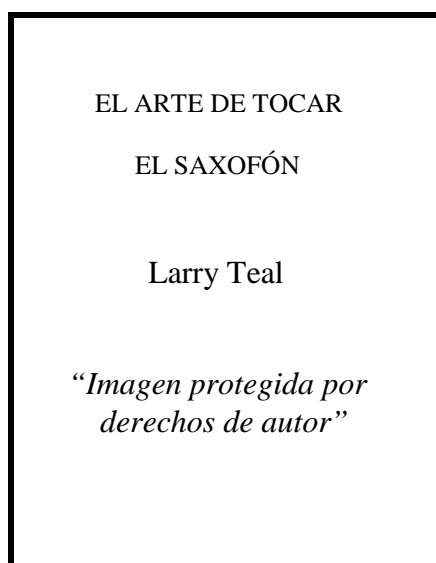
Como hemos visto en el párrafo anterior, el autor dice que trata como tema vital el doble/triple picado. En realidad, como ya hemos recalado, sólo escribe dos páginas para esta cuestión. Seguramente, en este tiempo, no le daban tanta importancia o suponían que con unos pocos ejercicios era suficiente para trabajar y dominar esta técnica. Este libro se escribe en 1940, dos años después del libro de Rudy Wiedoeft’s “*Secret of Staccato*”, (1938) dedicado íntegramente al picado, en especial al doble. Es de suponer que Jimmy Dorsey conociera el método de Wiedoeft’s, dado que este

³⁹ Véase *Método para saxofón*, ed. cit., prólogo.

último era el más famoso de la época, sus muchísimas actuaciones y las elevadas ventas de discos así parecen demostrarlo. Si fue así, quizás Jimmy entendió que no era necesario desarrollar más los ejercicios para el estudio del doble picado existiendo el mencionado libro y además el suyo, por ser método completo, trataba todos los temas, y en el caso de los libros o métodos completos se incluye sólo un poco de cada materia.

IV. 2. 3. Método de Larry Teal⁴⁰

Ilustración 4. Portada del método de Larry Teal:



El siguiente libro que presentamos es el de Larry Teal cuya primera edición es de 1963 y del que extraemos los fragmentos de la edición de 1997. En este libro, Larry Teal sólo utiliza poco más de una página para dar unas nociones de teoría a cerca del doble / triple picado. Cabe señalar la total ausencia de ejercicios para la práctica de esta técnica, y para el resto de temas solamente incluye algún breve ejemplo ya que el libro sólo contiene teoría y consejos a cerca de la

manera de tocar el saxofón. Hay que decir que como libro de consulta es realmente interesante por la gran cantidad de información detallada que contiene.

Esta portada pertenece a la primera edición del método editado en 1963.

Ejemplos y consejos contenidos en el libro de L. Teal para iniciarse en la práctica del doble picado. En el párrafo tercero dice:

la práctica preliminar debe comenzar con ataques sucesivos y lentos usando la sílaba “ku” solamente, muy parecido a una tos educada. Los músculos de la garganta tendrán que entrenarse para concentrarse y expandirse sin afectar la presión de la embocadura. La *mandíbula* inferior debe permanecer en la misma posición, aunque puede tener una fuerte inclinación a caerse al pronunciar la sílaba “ku” especialmente en el registro más alto⁴¹

Con relación al párrafo anterior estamos totalmente de acuerdo, ya que coincide con el planteamiento de nuestro método “*Muy picado*”. En la p. 102 del presente trabajo podemos ver en el punto 6º la misma indicación del párrafo 3º, p. 85 del método

⁴⁰ Véase *El arte de tocar el saxofón*, ed. cit., p. 85.

⁴¹ *Ibidem*, p. 85.

de Larry Teal. Las dos únicas diferencias están en que Larry Teal propone la sílaba “ku” y nosotros proponemos “ka”, y que él propone iniciar el trabajo sólo con “ku”, en cambio nosotros proponemos practicar “ka” en último lugar por ser esta sílaba demasiado pesada para el inicio del estudio del doble picado. En lo referente a la vocal, creemos sinceramente que se emite con más facilidad pensando en la letra “A” que en “U”, ya que “A” es más abierta y por lo tanto más cómoda de pronunciar. No descartamos que el indicar “ku” sea tan sólo por diferencias idiomáticas.

Ejemplo 11. (P. 85):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En el párrafo cuarto dice:

El comienzo con el “ku” se debe desarrollar al punto donde sea difícil diferenciar de un ataque común antes de proceder con el simple ejercicio que está a continuación⁴²

Sobre este punto ya hemos expresado nuestra opinión en el párrafo anterior, aunque podríamos añadir que no tiene demasiada importancia comenzar a estudiar la técnica linguo-gutural emitiendo sólo con “ku” o “ka” o combinando las sílabas “tu”-“ku” o “ta”-“ka. Suponemos que la diferencia sólo está en la visión, por la experiencia personal, que cada autor tiene del tema. Quizás algún día podamos unificar los diversos criterios y estandarizar las sílabas, no así la manera de trabajar, ya que cada profesor tiene, afortunadamente, su manera de entender la tarea docente, y esto es lo que realmente proporciona riqueza a la transmisión de conocimientos.

⁴² *Ibidem*, p. 85.

Ejemplo 12. (P. 85):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En el párrafo quinto dice:

El balance y similitud del sonido entre las dos sílabas es de primordial importancia. No tiene sentido proseguir hasta lograr una perfección razonable⁴³

Con referencia a este párrafo nada que añadir, salvo que coincidimos exactamente en lo fundamental que es lograr igualar las dos emisiones.

Para el siguiente ejemplo explica que, el valor de las notas tiene que ser cada vez mayor y el de los silencios menor, para ir acercando la emisión de ambas sílabas.

Ejemplo 13. (P. 86):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Pág. 86, final del párrafo segundo:

A continuación encontrará un modelo de ejercicio práctico, comenzando con intervalos mayores, alternando entre legato y el staccato doble.⁴⁴

Ejemplo 14. (P. 86):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En el párrafo tercero dice:

Si se desea un ataque más suave, es útil la sílaba “da-ga-ga” Esto no crea problemas en particular si está bien formulada la acción básica lengua Garganta. La técnica de ataque doble debe dominarse en diversas velocidades, incluyendo una disminución, o sea, hasta el

⁴³ *Ibidem*, p. 85.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 86.

punto en que los métodos simple y doble pueden cruzarse si el “tonguing” simple alcanza M. M. semicorcheas = 132, se debe poder disminuir el “tonguing” doble a M. M. semicorcheas = 116, ya que no siempre es práctico cambiar de uno al otro en un punto dado.⁴⁵

En la utilización de las sílabas “da-ga-ga” podemos estar de acuerdo en parte ya que “ga” es más suave y podría aplicarse al “doble picado ligado”, pero la combinación de una emisión lingual y dos guturales no es nada práctica, ningún tratadista aconseja esta sucesión de emisiones. Todos los que han escrito sobre este tema aconsejan para el triple picado dos linguales y una gutural “ta-ta-ka” o lingual-gutural-lingual “ti-ki-ti”, combinación esta última empleada por los flautistas. Viendo que en el ejemplo siguiente indica “tu-tu-ku” para el triple, podemos suponer que la indicación “da-ga-ga” del anterior párrafo puede tratarse de un error.

P. 86, párrafo sexto:

El triple staccato o triple “tonguing” lógicamente se estudia después del “doble tonguing.” El método es el mismo, con la excepción de la alteración de las sílabas.⁴⁶

Ejemplo 15. (P. 87):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Este orden de emisiones para el triple es el que utilizan todos los que dominan la técnica y por lo tanto, en nuestra opinión, es el correcto.

IV. 2. 4. Método de Pete Yellin

Como hemos visto los autores de los tres métodos anteriores fueron saxofonistas de corte clásico, aunque los dos primeros desarrollaron su trayectoria artística dentro de la música ligera ya que era lo que imperaba en esa época. Hay que tener en cuenta que el grueso del repertorio clásico para saxofón comienza a crearse a partir de 1942, año en que Marcel Mule toma posesión como profesor de saxofón en el

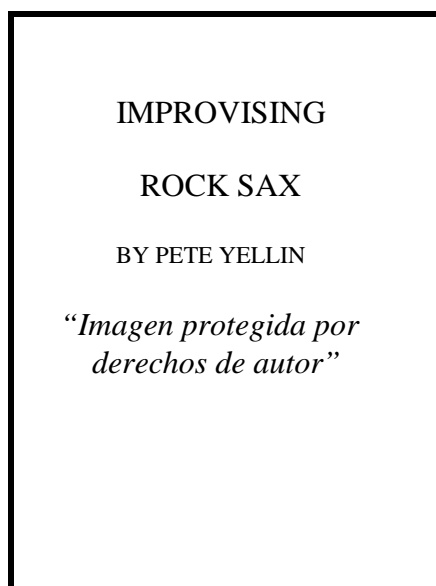
⁴⁵ *Ibidem*, p. 86.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 86.

“*Coservatorio Superior Nacional de Música de París*”. Desde el inicio de las clases de saxofón en este prestigioso conservatorio los compositores comienzan a interesarse por nuestro instrumento gracias al indiscutible virtuosismo del maestro de maestros. La carencia de repertorio concertante y el hecho de que la actividad laboral fundamental durante los primeros 40 años del pasado siglo estuviese centrada en la música de baile, propició que los saxofonistas se integrasen, lógicamente, en las orquestas de música ligera. En este sentido Marcel Mule no fue una excepción sino la regla, ya que él también tocaba el saxofón y el violín en ese tipo de agrupaciones antes de incorporarse al “*Conservatorio de París*”. Estos libros fueron escritos por músicos de formación clásica-ligera. En cambio, el libro que ahora analizamos está escrito por un saxofonista del último tercio de siglo, cuya especialidad musical, *Rock/jazz*, difiere notablemente de los anteriores, aunque si analizamos más detenidamente la cuestión podríamos llegar a la conclusión de que Pete Yellin también se dedica a la música ligera actual, por lo que podríamos estar en el mismo caso que los anteriores. Lo más curioso de este libro radica en la inclusión del estudio del doble/triple picado dedicado a músicos de Jazz. Decimos esto porque prácticamente casi ningún saxofonista de Jazz utiliza la técnica linguogutural, es más, la casi totalidad de especialistas de Jazz consultados la rechaza por innecesaria. En cierto modo se podría decir que realmente no la precisan, ya que toda la historia de nuestro instrumento en el Jazz se ha desarrollado sin la utilización del doble picado, aunque aplicando esa misma teoría también se podría decir que ninguno de los descubrimientos científicos de los tres últimos siglos eran necesarios, pues la humanidad sobrevivió los anteriores 17 siglos de nuestra era sin todos los avances decimonónicos y del S.XX. Dicho esto, y teniendo en cuenta que el método de Yellin se destina a los saxofonistas de Jazz, parece claro que algo se está moviendo en ese campo, en lo referente al uso del doble picado, aunque de momento insuficiente.

Lo que sigue pareciendo difícil de entender es que con los medios de difusión con los que contamos hoy no esté más extendido el uso de esta técnica. Sin ir más lejos, “*Music Sales Corporation*” distribuye este libro en New York, London, Tokyo, Sydney y Cologne. Algo similar ocurre con varios de los métodos analizados, (tabla pág. 143) y sin embargo la práctica habitual en los conservatorios es casi inexistente, salvo honrosas excepciones.

Ilustración 5. Portada del método de Pete Yellin:



Esta obra de 1978, no está dedicada al aprendizaje del saxofón, si no al estudio de diferentes técnicas y efectos especiales entre los que se incluye el doble picado.

El libro incluye tanto ejercicios específicos, para el estudio de cada uno de los efectos, como estudios o piezas para aplicar los mismos.

Pensamos que el autor da una importancia notable al estudio del doble picado ya que el contenido dedicado a este tema, con un total de diez páginas, es superior al resto de efectos y

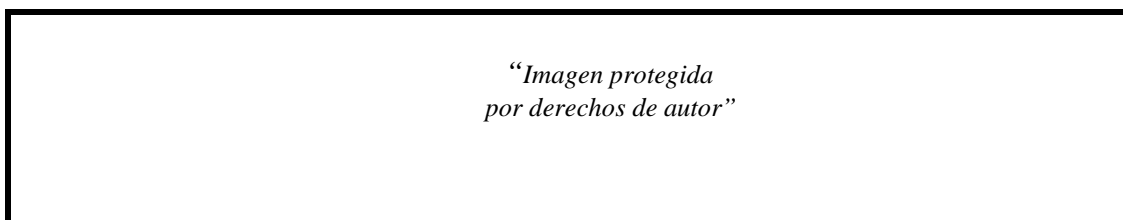
técnicas, lo que nos satisface pues coincidimos plenamente con Yellin.

A pesar de la negativa constante de los músicos de Jazz a utilizar el doble picado en sus interpretaciones, parece claro que con el tiempo, y esperamos que no sea mucho, esta infundada animadversión podría ir difuminándose, poco a poco, a medida que las nuevas generaciones de músicos, con una visión más aperturista y, lógicamente, menos prejuiciosa, se habrán pasado en el fascinante mundo de la improvisación Jazzística.

Dado que en todas las épocas se han ido incorporando las nuevas técnicas instrumentales, tanto para producir nuevos efectos y nuevos géneros musicales como para incrementar el virtuosismo del intérprete, creemos firmemente que los músicos de Jazz terminarán por incorporar a su paleta técnica el doble/triple picado.

Ejercicios propuestos para la práctica del doble/triple picado

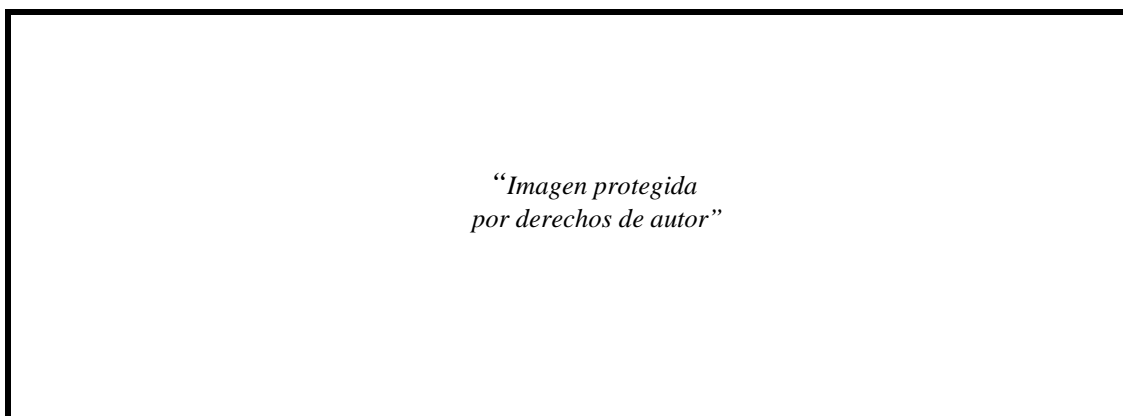
Ejemplo 16 (P. 45):



En los tres anteriores métodos analizados hemos visto que en cada uno de ellos se propone sílabas diferentes para el trabajo de la técnica, R. Wiedoeft's indica, “Ta-

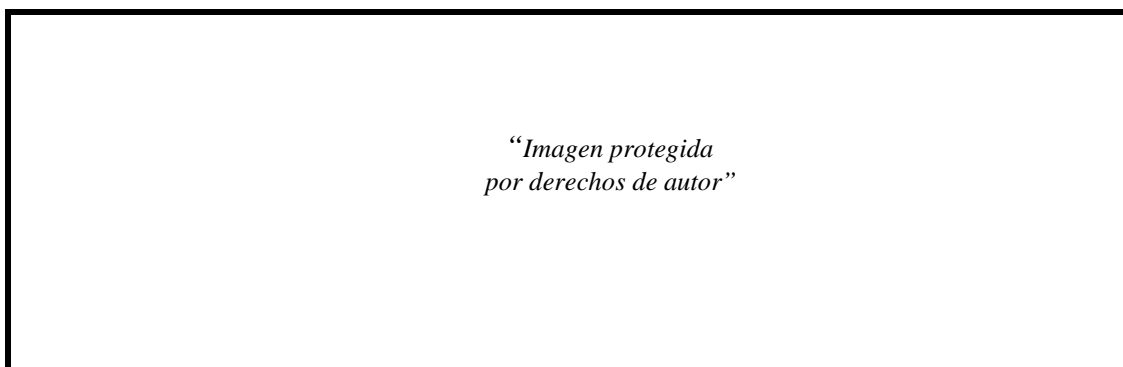
Ta”, J. Dorsey, “dag-gah”, y L. Teal, “Tu-Ku”. Éste último es el que más se aproxima a las sílabas recomendadas por Pete Yellin, la diferencia está en la vocal. Como se ve en el ejemplo anterior Yellin aconseja utilizar Ta-Ka, fórmula con la que coincidimos plenamente.

Ejemplo 17 (P. 46):



Tal y como se puede apreciar en los ejemplos de esta página y en los siguientes, Yellin, aunque no son muchos los ejercicios propuestos, sí establece progresividad en los mismos, y además indica que se estudien en diferentes tonalidades.

Ejemplo 18 (P. 47):



Una cuestión en la que todos coinciden es la de comenzar la práctica en el registro más cómodo del instrumento, es decir, entre “Sol” de 2ª línea y “Do” de 3er espacio. En el ejercicio de arriba amplía el registro hasta sol, ascendiendo por grados conjuntos en grupos de semicorcheas y repitiendo cuatro veces cada nota.

Ejemplo 19 (P. 47):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En el presente ejemplo el sistema de trabajo es casi igual, a diferencia de que en este caso la progresión ascendente la realiza por intervalos de terceras. Vemos que el ejercicio no está terminado de realizar indicando en el último compás “*etc*” y una flecha apuntando a la nota hasta la que debe llegarse, “*Do*” agudo. Esta manera abreviada de dejar inconcluso el ejercicio se suele utilizar solo en la confección de ejercicios puramente mecánicos.

Ejemplo 20 (P. 49):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En este ejercicio la progresión de los dos primeros pentagramas se realiza por grados conjuntos repitiendo dos veces cada nota. En los dos siguientes pentagramas pasa a aplicar el trabajo en terceras con repetición de cada nota, y al final del pentagrama utiliza el recurso abreviado de escritura que ya hemos descrito, indicando la nota más aguda o más grave a la que debe llegarse.

Ejemplo 21 (P. 48):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Aquí es fácil apreciar que la intención del autor es introducir el doble picado en una melodía como un elemento interpretativo más. En las siguientes páginas dedicadas a este tema continua con el sistema de introducción del doble picado en frases melódicas cortas con repetición.

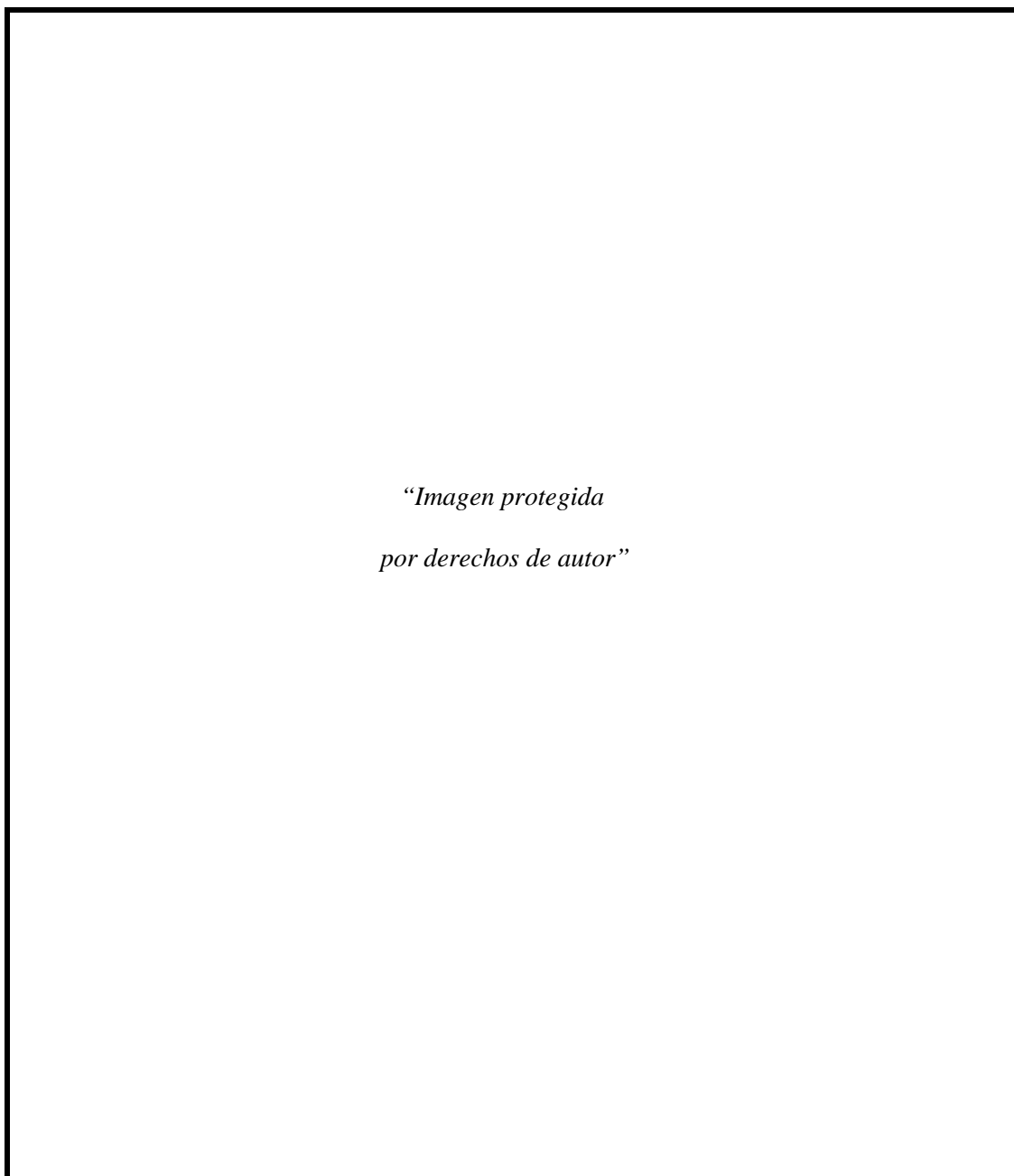
Ejemplo 22 (P. 49):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En estos últimos ejercicios melódicos con fragmentos cortos de doble picado ya introduce el picado irregular en el tercer tiempo del tercer pentagrama en las notas Fa-Mi, esta fórmula con valores de notas distintos la volveremos a ver más adelante

cuando analicemos el método *Muy picado*. Es importante fijarse en que todos los ejercicios están escritos con repetición, esto se debe a que el autor tiene muy claro que conviene que quienes estudien esta técnica repitan constantemente todos y cada uno de los ejercicios para lograr el dominio básico de la técnica. Este es el único libro de saxofón localizado, junto con el de *Muy picado*, que trabaja el picado irregular, en los tratados de otros instrumentos este picado es muy habitual.

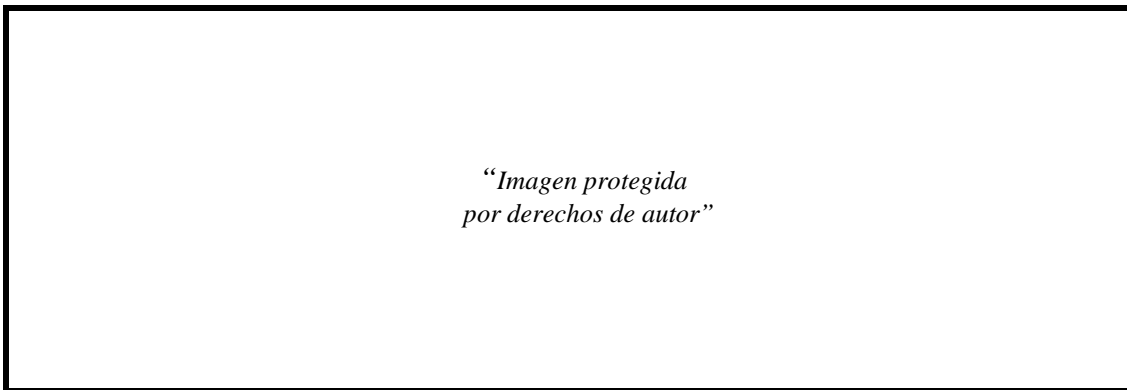
Ejemplo 23 (P. 50):



Igualmente que hizo Rudy Wiedoeft's, Pete Yellin incluye algunas piezas melódicas y bailables para aplicar de manera práctica lo aprendido en los anteriores ejercicios. Arriba, ejemplo 23, vemos la pieza inspirada en el conocido saxofonista de *rhythm blues*, King Curtis, (02/06/1935-14/08/1971) tristemente asesinado por un estúpido malhechor y al parecer consumidor de “*crack*”.

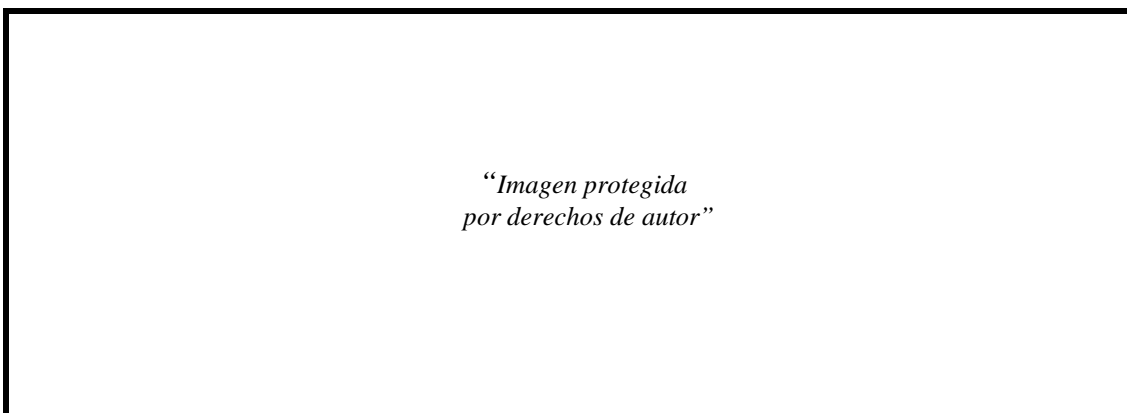
Ejercicios de triple picado

Ejemplo 24 (P. 52):



Al estudio del triple picado solo dedica tres páginas con unos pocos ejercicios y una pieza melódica para aplicarlo, comienza con unos simples ejercicios de tresillos sin resolución en el segundo tiempo para pasar seguidamente a otro ejercicio con varios tresillos seguidos.

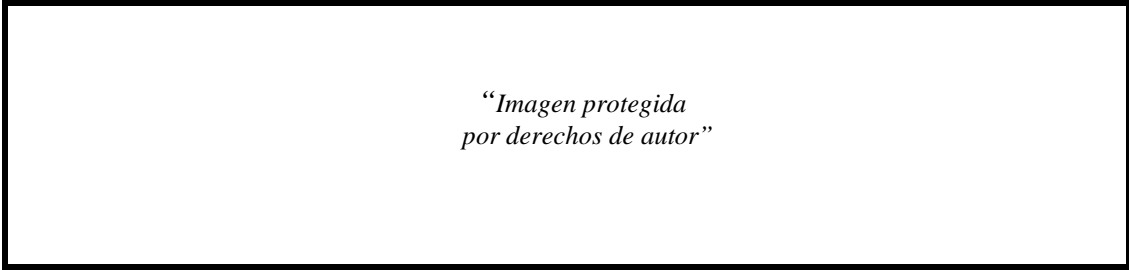
Ejemplo 25 (P. 52):



En este segundo ejercicio ya introduce tres tresillos seguidos lo cual, lógicamente, no es nada progresivo. Igual que en los ejercicios anteriores de doble

picado al final de cada ejercicio indica seguir la progresión. Si nos fijamos vemos que emplea la fórmula de la flauta “*T K T*” lingual, gutural, lingual, para ejecutar el triple picado, en este tema de la emisión del triple picado, como veremos en el cuadro comparativo incluido más adelante, no existe consenso.

Ejemplo 26 (p. 53):

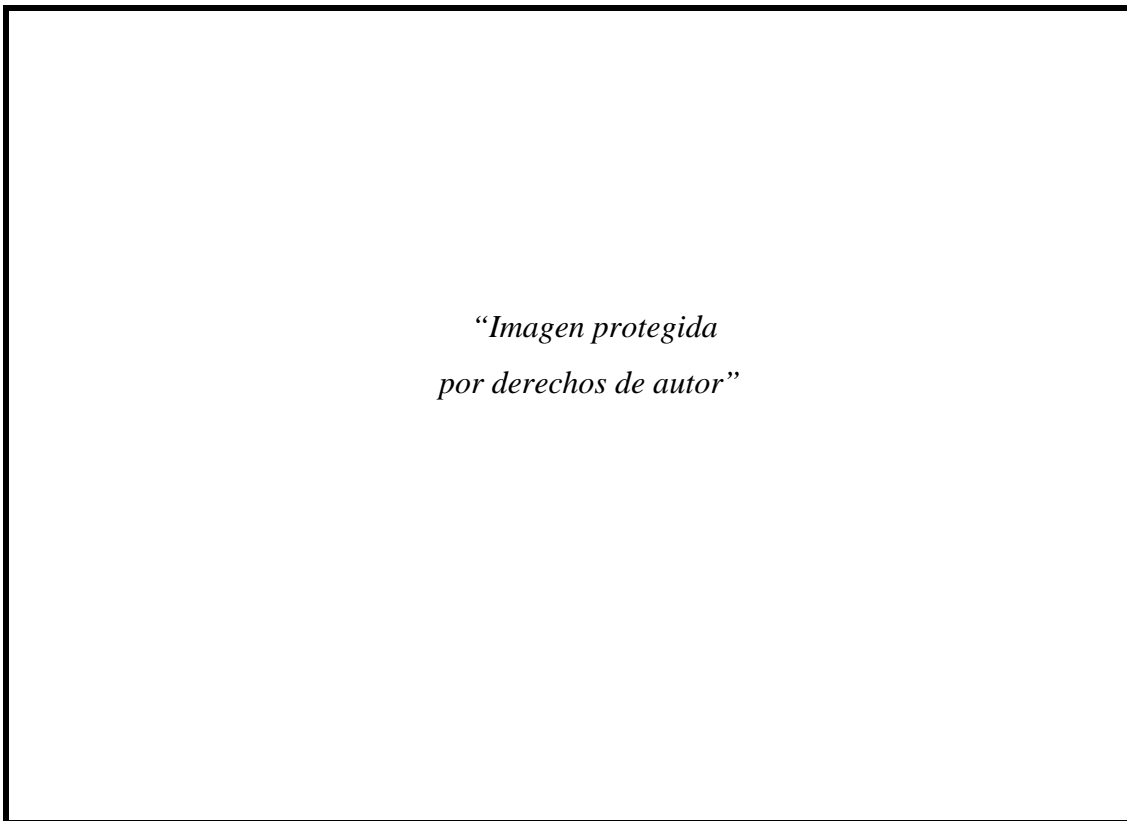


*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En el presente ejercicio ya no incluye puntos de descanso, como nota larga o silencio, a excepción de la nota final. Además, introduce otra dificultad que es el salto de tercera. En el encabezamiento indica que debe estudiarse en diferentes tonalidades, esto evita tener que repetir la escritura del ejercicio a distintas alturas. Este sistema, además de ahorrar espacio, fomenta el trabajo mental al tener que tocar los ejercicios sin necesidad de verlos escritos. Esta manera memorística de trabajar, tanto ejercicios como piezas para la interpretación, es propia de los Jazzistas, a diferencia de los clásicos más dados a la lectura, lo que justifica que el autor del presente libro sea músico de Jazz-Rock. Pongamos un ejemplo de lo dicho: Mientras que el estudiante de Jazz debe sacar los solos de un audio, memorizándolos, y sin escribirlos, el estudiante clásico también, en ocasiones, memoriza las obras para su interpretación, pero las memoriza leyéndolas y no oyéndolas. Es evidente que las dos formas de trabajar son diferentes y, en nuestra opinión, necesarias a la vez, tratemos de explicar porqué. El estudio realizado mediante la lectura de una partitura desarrolla la memoria visual, aunque delimita la memoria auditiva, en cambio, estudiar una pieza musical solamente oyéndola desarrolla la memoria auditiva, aunque no en exclusividad. Debemos aclarar que al memorizar una audición también estamos, al mismo tiempo, dibujando en nuestra mente el diseño melódico, y por lo tanto las notas que componen la pieza en concreto. Podríamos concluir diciendo aquello de que, *“no hay más música que la que suena”* lo cual daría mas importancia al trabajo auditivo que al de lectura, y esto no sería del todo adecuado ya que los músicos que no supiesen leer no podrían ponerse delante de un atril para

ensayar e interpretar cualquier pieza musical. La pobreza en lectura haría imposible la existencia de las grandes orquestas sinfónicas o cualquier otro tipo de agrupación clásica y también de las orquestas de Jazz. Aunque este tema podría ser objeto de largos e interesantes debates, debemos dejarlo aquí, no sin antes añadir que, en general, los músicos clásicos adolecen de formación auditiva, y por tanto la propuesta del libro, que estamos analizando, de desarrollar el trabajo de los ejercicios de memoria nos parece, más que interesante, imprescindible.

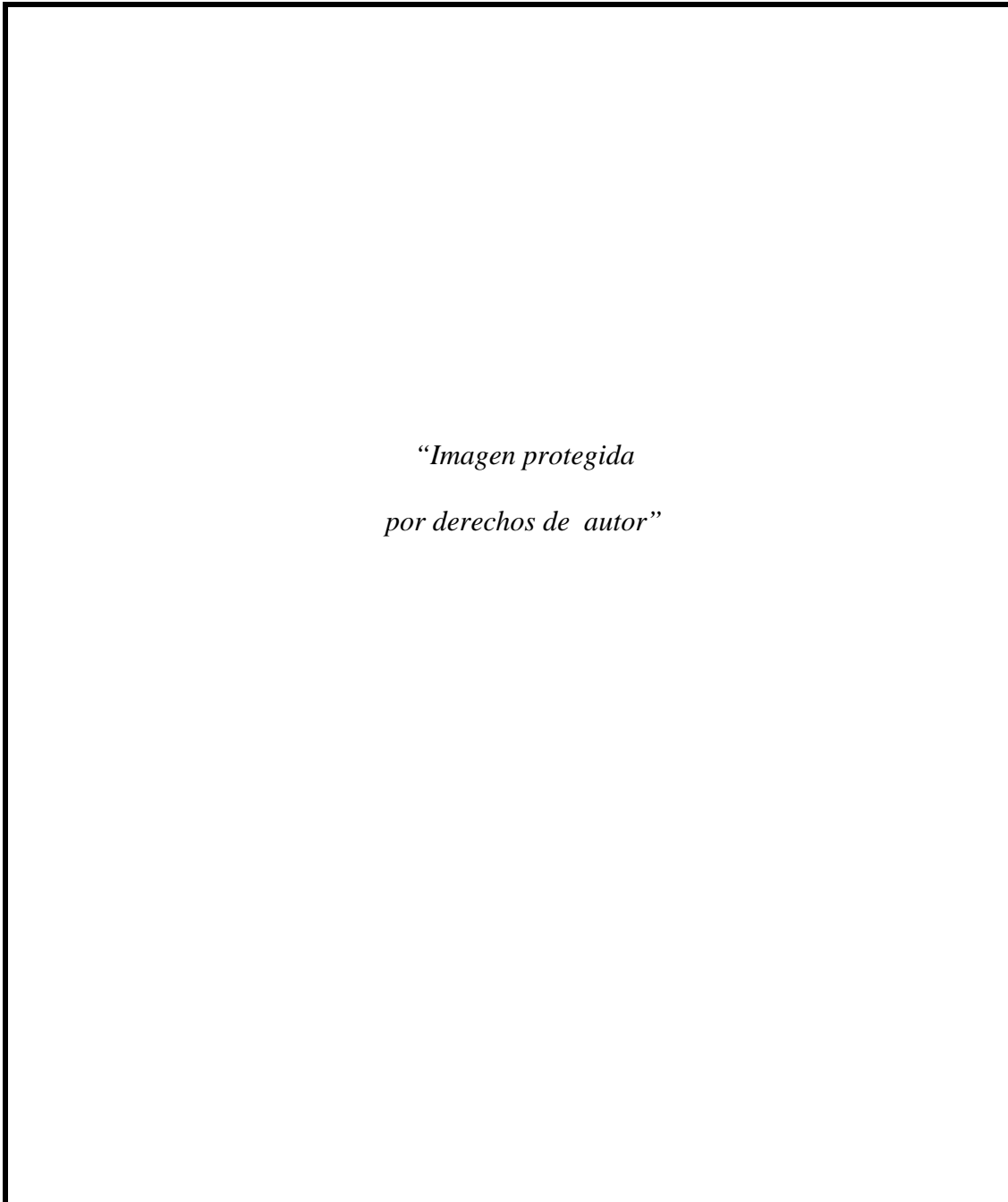
Ejemplo 27 (P. 53):



Para finalizar el análisis del libro hemos seleccionado dos propuestas de trabajo diferentes, por un lado la serie de frases que aparece arriba y a continuación un estudio melódico. En el ejemplo que vemos encima de estas líneas tenemos una serie de frases cortas para trabajar el triple picado. Las cinco frases, dada su brevedad, tienen la indicación de repetición, con esto queda claro que cada ejercicio o motivo debe repetirse tantas veces como sea necesario hasta lograr un mínimo de claridad en la emisión antes de continuar con el siguiente ejercicio. Aquí la intención del autor, al incluir motivos cortos de triple picado dentro de un contexto melódico, es la de introducir al intérprete

en el mundo musical, fuera ya de los ejercicios puramente mecánicos. Como veremos a continuación, en el siguiente ejemplo tenemos una pieza en la cual introduce tanto motivos de doble picado como de triple.

Ejemplo 28 (P. 54):



Si nos fijamos, en el encabezamiento de la pieza indica la velocidad metronómica, negra = 132. Tenemos que decir que a esta velocidad es perfectamente aplicable el picado simple para la interpretación de todo el tema. Quizás el autor haya

estado condicionado por flautistas y trompetistas, ya que, tanto unos como otros utilizan el doble/triple picado también en velocidades moderadas como es este caso. Con esta pieza de corte evidentemente Jazzístico damos por concluido el análisis del libro de Yellin.

IV. 3. Resumen y comentarios

Como hemos visto, a lo largo del siglo pasado existieron algunos especialistas de saxofón los cuales entendían que el estudio de la técnica linguo-gutural era un tema importante, o al menos consideraban que era una materia a tener en cuenta y que por lo tanto debía ser estudiada convenientemente, para ello, en uno de sus libros, dedicaron algún capítulo o apartado al estudio de la mencionada técnica. El primero en editar un método exclusivo para el estudio del doble picado fue, como ya hemos expuesto, Rudy Wiedoeft's el libro citado *Secret of staccato for the saxophone*, se editó en 1938 y estaba dedicado enteramente a este tema. Tan sólo dos años más tarde Jimmy Dorsey incluyó en su libro *Método para saxofón*, unos pocos ejercicios para trabajar el picado doble/triple, y ya a bastantes años de distancia, en 1963, Larry Teal escribe su libro de teoría, *The art of saxophone playing*, sobre como tocar el saxofón.

Si como estamos viendo, en clásico, los saxofonistas apenas hacen uso del doble picado, en la música ligera, jazz – Rock, aún es más raro encontrar profesionales de este instrumento que conozcan y apliquen esta técnica. A pesar de lo dicho, Pete Yellin escribe en 1978 *Improvising Rock Sax*, método para el estudio de diversos efectos y técnicas entre las que se encuentra el doble/triple picado. Quizás exista algún otro libro donde aparezca el tema tratado, aunque no hemos localizado más. Creemos que con esta pequeña muestra es suficiente para demostrar que hubo algunos intentos para transmitir la necesidad de estudiar esta técnica, los cuales, a excepción del de R. Wiedoeft's, fueron más bien tímidos. Naturalmente, a parte de estos y otros libros dedicados al tema que tratamos más adelante, algo se ha hablado y transmitido en distintos medios de comunicación, sirva de ejemplo el artículo aparecido en el boletín de *Saxophone journal*, / Vol. 24, Nº 2 / de noviembre – diciembre de 1999 titulado *Saxophone Double Tonguing*, by Dr. Keith R. Young, en su introducción dice:

Double tongue on saxophone? Yes. Many performers are practicing and performing this technique these days. What has been common practice among flute and brass players is becoming more and more common with saxophonists.⁴⁷

En este párrafo a la pregunta de ¿Doble picado en el saxofón? El Dr. Keith R. Young responde: Traducción del párrafo anterior.

¡sí! Actualmente muchos intérpretes practican y utilizan ésta técnica, la cual ha sido práctica común entre flautistas e instrumentistas de viento metal, y también cada vez más se admite que es adecuada para los saxofonistas.

Como vemos la respuesta está en la línea de nuestro trabajo, a lo largo del artículo, entre otras cosas, cita a tres de los anteriores autores mencionados en esta tesis.

A pesar de los muchos intentos por conseguir que se generalice el estudio del doble picado, hasta la actualidad parece que el éxito en este tema no termina de llegar. Se habla del picado, se dice que sí es posible aplicarlo al saxofón, en ocasiones se admite que sería necesario tomárselo más en serio, pero en definitiva los profesionales en general lo miran de perfil. Admitimos que lograr un aceptable dominio de esta técnica en el saxofón no es tan fácil como en otros instrumentos como la flauta o la trompeta y demás instrumentos de la familia de los metales, pero como hemos visto algunos profesionales del saxofón han llegado a tener un dominio más que notable del doble picado. Si en los primeras décadas del pasado siglo el doble picado fue utilizado por unos pocos virtuosos de Saxofón como medio para impresionar al auditorio, interpretando piezas de altísima dificultad, por la velocidad de los pasajes en notas sueltas, en la actualidad no se puede decir que haya desaparecido esa necesidad, es más, actualmente es, en nuestra opinión, mucho más necesario que hace 70 u 80 años. ¿Por qué esta afirmación? La respuesta es obvia, el repertorio dedicado al saxofón es, como el resto de repertorios, acumulativo, por lo tanto en este momento disponemos de las virtuosísticas piezas que tocaban estos habilidosos intérpretes más todo el enorme repertorio que se ha ido creando a lo largo de estos años en el cual, como veremos, aparecen frases donde es necesario utilizar el doble picado.

⁴⁷ Véase en revista, “*Saxophone journal*” / Vol. 24, nº 2 /de noviembre – diciembre de 1999, titulado “*Saxophone Double Tonguing*” by Dr. Keith R. Young.

A partir de la creación de la plaza de profesor de saxofón en el “*Conservatorio Superior de Música de París*” en el año 1942, cuyo profesor encargado de tal enseñanza fue ni más ni menos que Marcel Mule, se comenzó a desarrollar enormemente el repertorio dedicado a este bello instrumento. Marcel Mule, apellidado “*El Padre del saxofón clásico*” fue quien más incidió y condicionó a todos los compositores de su tiempo, para ampliar el repertorio concertístico de saxofón. El espectacular aumento de obras específicas para saxofón, escritas por muchos de los mejores compositores de su tiempo, trajo como consecuencia la necesidad de formar mejores intérpretes, ya que las obras escritas requerían cada vez más un mayor dominio técnico y expresivo de los profesionales del instrumento, dicho esto se comprenderá que las dificultades incluidas en estas obras aumentaron su nivel de dificultad no sólo en pasajes ligados, sino también en frases con notas sueltas, por lo que hoy disponemos de muchas más obras donde, para interpretarlas con la debida soltura, es necesario dominar la técnica del picado, y más concretamente del picado doble / triple.

No se puede decir que actualmente hayan desaparecido los intentos por incluir definitivamente en las programaciones, para el estudio del saxofón, la técnica linguogutural, la verdad es que en el presente S. XXI existe mucho más material didáctico dedicado a este tema del que existió en el siglo pasado. Como podremos ver a continuación en España también ha existido y existe esa inquietud, prueba evidente de esto es el libro de Robert Scott *Método graduado para el estudio del Saxofón*, editado en 1934, o el de Manuel Miján, *La técnica fundamental del saxofón*, de 2007, recopilación de sus anteriores publicaciones. En este libro dividido en tres volúmenes, Elemental, Medio y superior, Miján incluye, en los volúmenes 2º y 3º, además de todos los ejercicios técnicos desarrollados gradualmente para conseguir el dominio del instrumento, un capítulo para el estudio del doble / triple picado.

IV. 4. Autores españoles

IV. 4. 1. Introducción

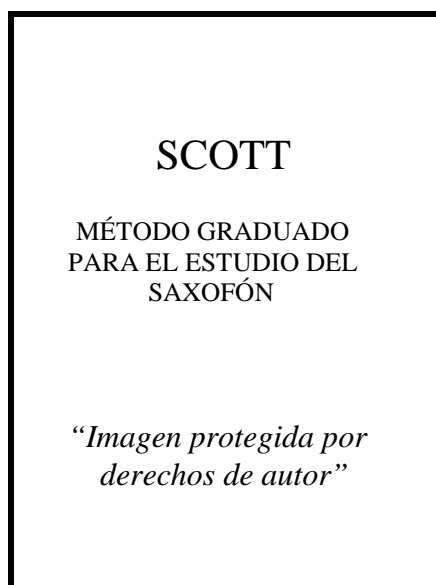
Como hemos comentado en el anterior párrafo, en España también existe esa preocupación por lograr generalizar el uso del doble picado entre los saxofonistas. Por desgracia y a pesar de algunos loables intentos por integrar esta técnica entre las habilidades del intérprete de saxofón en nuestro país, aún no se ha conseguido implantar en los conservatorios, ni medios ni superiores, solamente en algunos casos aislados se

puede decir que el estudio del doble picado es ya una realidad en nuestros conservatorios superiores. El “*Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*” es un ejemplo de que existe la firme creencia de que la técnica liuguo-gutural es una necesidad para los profesionales del saxofón, y que por lo tanto debe prestársele la atención que merece. El catedrático de saxofón de este centro docente tiene edictado un libro dividido en tres volúmenes, en los que incluye una serie de ejercicios para el estudio del picado en sus diferentes variantes. El método, como podremos apreciar a continuación, tiene unos pocos ejercicios para este estudio, cabe decir que son más que los contenidos en los anteriores métodos analizados pero no incluye ningún estudio o pieza melódica para aplicar el trabajo de la mencionada técnica, lo cual tampoco es imprescindible, aunque sí recomendable para hacer más ameno el estudio del picado.

Dado que hemos decidido utilizar el orden cronológico en el análisis de toda la documentación hallada sobre el tema que nos ocupa, hablaremos en primer lugar del método de Robert Scott cuya edición se remonta a 1934, año que casualmente parece ser también el de el fallecimiento del autor.

IV. 4. 2. Método de Robert Scott

Ilustración 6. portada del método de Robert Scott:



El autor de este método, cuyo verdadero nombre es Pere Serra i González, nació en Barcelona el 11 de julio de 1870 y falleció en ¿1934?. Estudió en el “*Conservatorio del Liceo de Barcelona*”, centro en el que posteriormente ejercería de profesor de solfeo y teoría de 1893 a 1931, es decir, toda su vida laboral. Se cuenta que por su aula pasó, como alumno, el pianista Federico Mompou. Además de profesor dirigió el “*Orfeón de Barcelona*” hasta 1910, ignoramos la fecha en la que asume la dirección de esta agrupación, con la que obtuvo cierto renombre y un premio en el concurso de orfeones de Zaragoza en 1904.

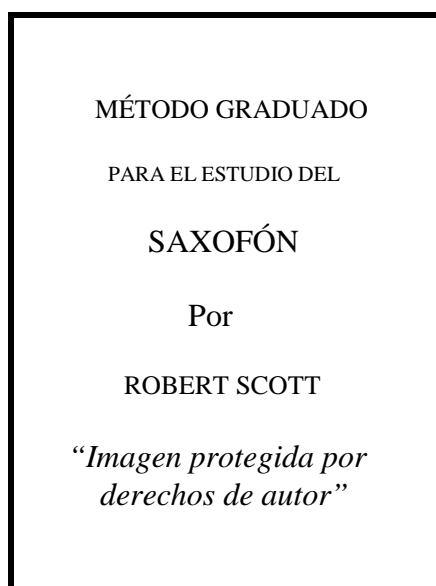
Sus inquietudes musicales le llevan por el camino de la composición, terreno en el que nos dejó diversas obras como la ópera *Las justicias del Rey Don Pedro* o

zarzuelas como *Un novio a lazo* y *Las autónomas*. Entre sus piezas para piano están *Elisa* (1900), *Crisantemos* y *Flor de almendro*. También compuso una decena de sardanas entre las que se encuentran *Isabel*, *La petita sardana*, y *Elisa*, seguramente adaptación de su pieza del mismo nombre para piano, etc.

En el terreno pedagógico fue coautor, junto con sus compañeros de centro, Joaquín Zamacois y Avel-lí Abreu, de cuatro libros de solfeo de grado elemental y otros tantos de grado medio, y también de libros de teoría de la música. Como autor en solitario y con el seudónimo de Robert Scott, escribió siete métodos graduados para: Trompa, Saxofón, Clarinete, Trombón de varas, Trompeta y cornetín, y otros dos para guitarra.

Aunque no hemos incluido apenas datos sobre el resto de autores de los libros analizados en este capítulo, hemos creído interesante hacerlo con el presente autor por ser, en principio y salvo que encontremos otro, el más antiguo de todos los hallados. De todos sus métodos, incluidos en el anterior párrafo, el de clarinete se editó en 1941 y el de Guitarra en 1943, es decir entre siete y nueve años después de editar el de Saxofón. Es de suponer que la editorial inició la edición en el orden en que fueron escritos, es decir, del más antiguo al más moderno, por lo que pensamos que el método de saxofón editado en 1934 debió escribirlo bastantes años antes.

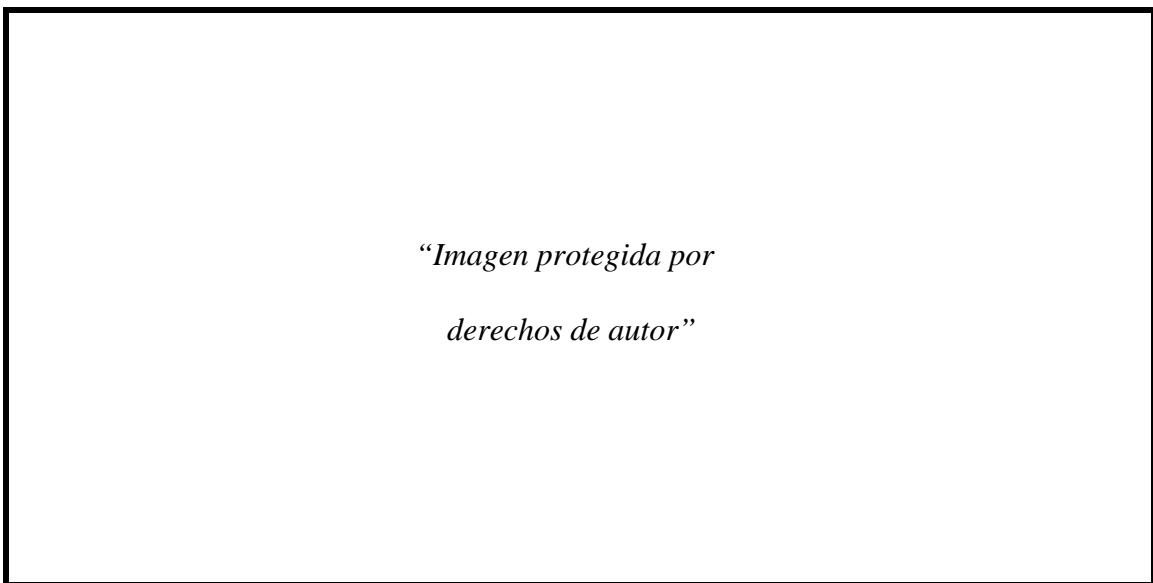
Ilustración 7. Contraportada del método de R. Scott:



Incluimos también la contraportada del libro solo para constatar que durante toda la primera mitad del S. XX, algunas editoriales continuaron con la tradición decimonónica de adornar profusamente, tanto las portadas de los métodos como sus contraportadas. A simple vista más bien parece la fachada del mausoleo de alguna familia noble o acaudalada, flanqueado con esas dos estatuas femeninas exentas tocando sendos instrumentos musicales. Antes de continuar adelante debemos decir que este método, además de que, lógicamente, se estudiaría en Cataluña, también lo estudiamos, al menos en Valencia, muchísimos de los alumnos del pasado siglo. Lo realmente curioso

del tema, es que después de tenerlo guardado durante décadas, al ojarlo, junto con otros, para incluirlo en el libro de historia de la especialidad, que actualmente está en fase de redacción, cual sería la sorpresa que casi al final del método aparecen varias páginas dedicadas al estudio del doble/triple picado. Debemos reconocer que, después de unos 35 años interesados por el estudio de esta técnica, nos quedamos sin palabras ya que se trata de un método pensado para el grado elemental y lógicamente nunca habríamos podido imaginar que contuviese este tema tan complicado y difícil el cual, en nuestra opinión, debe comenzarse a estudiar en el segundo ciclo de G. M.

Ejemplo 29. (P. 53):



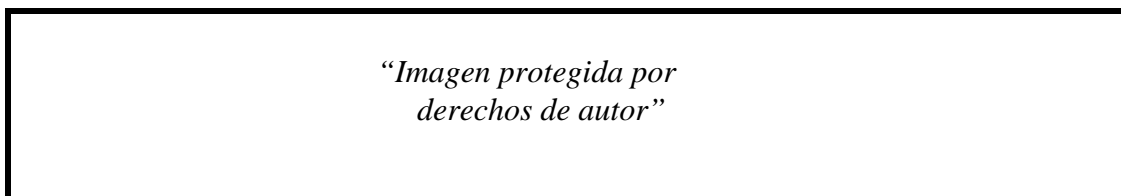
El capítulo dedicado al picado comienza en la página 53, como se puede apreciar en la parte superior derecha del ejemplo de arriba. Sin indicar nada sobre el doble picado, inicia el primer ejercicio colocando ya las sílabas “tu-cu” para emitir. Tampoco hace referencia a la velocidad a partir de la cual se debería aplicar la técnica.

Ejemplo 30. (P. 53):



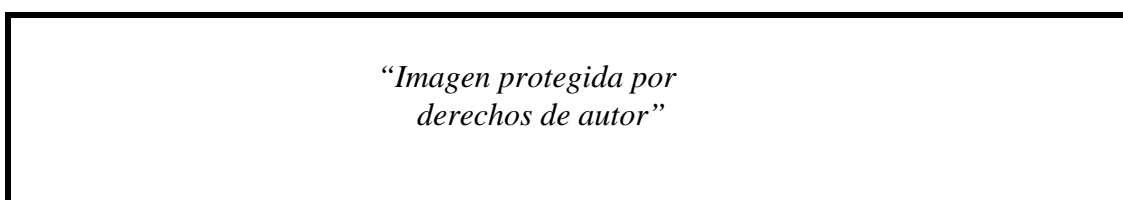
Como hemos dicho, en el encabezamiento, no da ninguna explicación sobre la técnica del doble/triple picado y sin embargo comienza el ejercicio nº 1 con esta combinación de emisiones. Quizás, debido a que escribió métodos también para los instrumentos de metal, y todos ellos utilizan el doble picado, lo incluyó en este método sin plantearse si era fácil o posible aplicarlo al Saxofón.

Ejemplo 31 (P. 53):



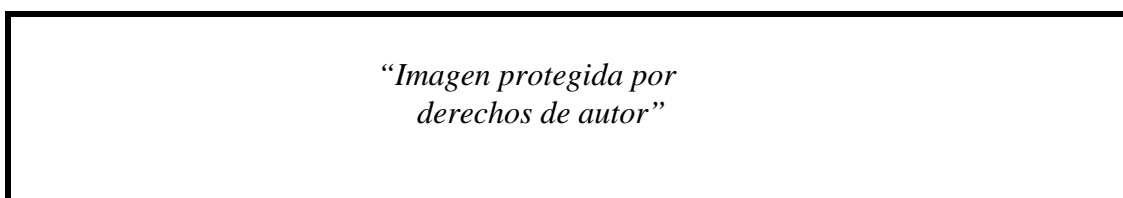
El ejercicio 3 lo dedica al doble picado, y en el 4 introduce una pequeña variación ligando las dos primeras notas.

Ejemplo 32. (P. 53):



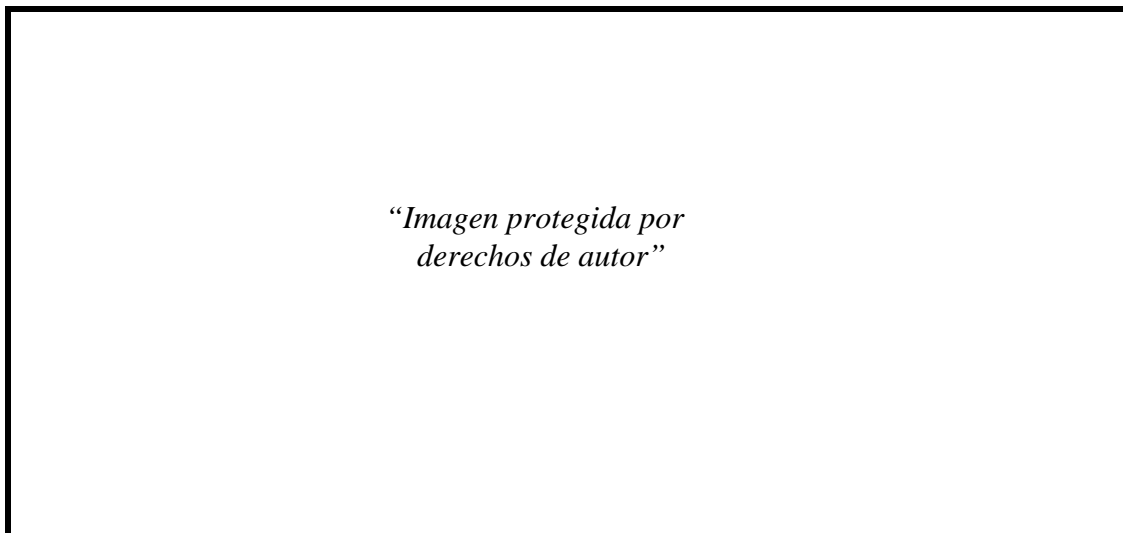
Los ejercicios 6 y 7, aunque están en el mismo capítulo no son para doble picado. Realmente no tiene sentido incluirlos aquí. Esta es otra pista de que no conocía el tema con la suficiente profundidad como para dar las indicaciones adecuadas para su estudio.

Ejemplo 33. (P. 54):



El presente ejercicio lo dedica a combinar lo que llamamos picado ligado con el doble según estén los grupos de notas con o sin ligadura.

Ejercicio 34 (P. 54):



En la exposición del ejemplo de arriba deja definitivamente claro que no conoce las posibilidades del instrumento, en lo referente a la utilización de los diferentes tipos de emisiones. Donde dice *“triple, o de tres en tres”* en la parte superior del ejercicio aplica en primer lugar la fórmula de la Flauta *“tu-cu-tu”* y debajo *“tu-cu-cu”*, esta segunda fórmula es inaplicable ya que nunca se utilizan dos guturales seguidas. En el ejemplo de semicorcheas *“Cuadruple”* ocurre lo mismo, solo que más acentuado ya que utiliza en primer lugar la fórmula correcta *“tu-cu-tu-cu”* y en el segundo renglón *“tu-cu-cu-cu”*, es decir tres guturales seguidas, esto es sencillamente imposible. Solo se podría justificar si indicase que es para trabajar con más intensidad la emisión gutural. Como sabemos, y venimos reiterando a lo largo del trabajo, la técnica linguo-gutural es para lograr mayor velocidad en la emisión de notas sueltas, y aplicando una lingual y tres guturales no es posible obtener velocidad.

Como hemos dicho, suponemos que el desconocimiento del instrumento y de la técnica del doble picado hizo que incluyese fórmulas no aplicables. Era pianista y posiblemente no recabó la suficiente información de cada uno de los especialistas, lo que le condujo a cometer estos pequeños desajustes. De todas formas hay que reconocer, que para su tiempo, fue un adelantado al incluir la técnica del doble/triple picado en el Saxofón, y un trabajador incansable a juzgar por la cantidad de tarea realizada.

Ejemplo 35 (P. 54):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

En el ejercicio para doble picado combina frases para doble picado con otras para picado ligado.

Ejemplo 36. (P. 55):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

El ejercicio de arriba es todo para triple picado.

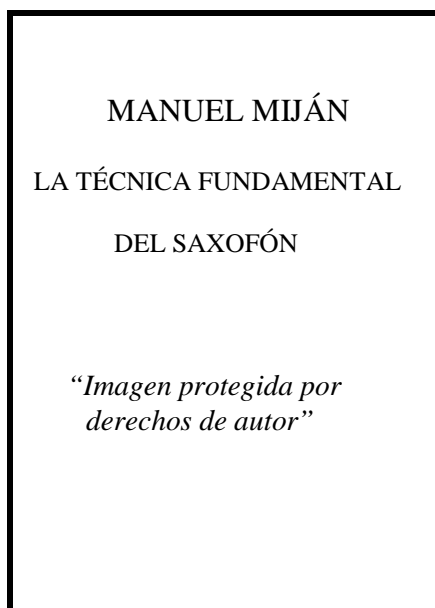
Ejemplo 37 (P. 55):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

El presente y último ejercicio que dedica R. Scott a trabajar la técnica linguogutural es para la aplicación del doble picado, a pesar de que indique *“Ejer. En cuádruple”*, en realidad es lo mismo. Aquí sigue la misma fórmula que en los anteriores ejercicios combinando frases para picado ligado seguidas de otras para el doble picado.

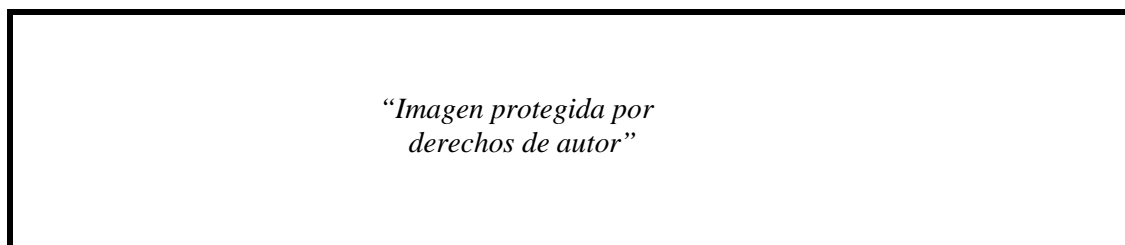
IV. 4. 3. Método de Mauel Miján⁴⁸

Ilustración 8. Contra portada del 2º volumen:



A continuación incluimos algunos ejemplos de los ejercicios contenidos en el 2º volumen del libro de Miján dedicados al trabajo del doble/triple picado. En el encabezamiento de los ejercicios incluye consejos y sugerencias para su correcto estudio, los ejemplos incluidos solo son fragmentos iniciales de algunos ejercicios y dado que todos ellos están estructurados en forma de progresión no es necesario dar mayor amplitud a los ejemplos.

Ejemplo 38. (P. 191):



Como se puede ver estos ejercicios no son muy diferentes de otros que hemos incluido con anterioridad, la diferencia fundamental está en las sílabas empleadas, Miján utiliza “Do” para la emisión de lengua y “Go” para la emisión de garganta. No vamos a entrar a analizar esta cuestión, ya que se necesitarían muchas páginas para estudiar las diferentes sílabas utilizadas por los distintos autores de libros dónde se trabaja el doble picado, y esta cuestión es escabrosa y difícil. En el capítulo V dedicado a la flauta hablamos de las sílabas empleadas por este instrumento a lo largo de la historia y al final del presente capítulo incluimos la tabla que contiene las sílabas empleadas en los métodos que aquí analizamos.

⁴⁸ Miján, Manuel: *La técnica fundamental del saxofón*, Valencia, Rivera Mota S. L., 2007.

Ejemplos del libro de M. Miján.

Ejemplo 39. (P. 196):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

En este ejercicio, a diferencia del anterior, cambia de notas jugando con ámbito melódico de quinta, y por supuesto las mismas sílabas. Como estamos viendo todo el trabajo propuesto por Miján, en este libro, se reduce a una serie de ejercicios mecánicos sin incluir ni un solo tema melódico para la aplicación de lo estudiado en los mencionados ejercicios. En realidad, como hemos señalado, tampoco es imprescindible incluir estudios o piezas para aplicar el doble picado, vasta con acudir al repertorio habitual en el que es fácil encontrar obras con fragmentos donde utilizar esta técnica.

Ejemplo 40. (P. 196):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

Como se puede apreciar va introduciendo pequeñas variaciones en el diseño de los ejercicios, aquí utiliza tres notas repetidas para terminar con un salto de tercera.

Ejemplo 41. (P. 196):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

Ahora cambia de notas, y las progresiones se suceden por grados conjuntos.

Ejemplo 42. (P. 197):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

En este caso ya combina los saltos de tercera con notas repetidas. Como podemos apreciar la sílaba “Do” de la primera nota de cada grupo la resalta en negrita, no indica la razón, pero parece deducirse que propone la acentuación o apoyo en esas notas.

Ejercicios para el estudio del triple picado.

Ejemplo 43. (P. 199):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

En este ejercicio, y en todos los demás de triple picado, comienza en el primer compás con golpes de simple / doble para continuar con el triple. Ignoramos porqué en el primer compás indica “Do” en la primera nota siendo esta picado simple. ¿Quizás emite siempre con la sílaba “Do” en picado simple? Suponemos que debe ser para mantener la máxima uniformidad en las emisiones.

Ejemplo 44. (P. 202):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

En el primer compás de este otro ejercicio invierte el diseño rítmico y continúa como el nº 1 pero haciendo un salto de tercera en la última nota.

Ejemplo 45. (P. 202):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

En el ejercicio nº 7 vuelve al diseño del primer compás del nº 1 invirtiendo el segundo compás del nº 6. Lógicamente, con estas variaciones lo que se pretende es lograr que el alumno pueda emitir cualquier variación de notas con la misma agilidad y precisión.

Ejemplo 46. (P. 203):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

No es necesario explicar más como desarrolla estos ejercicios ya que se ve con toda claridad que lo que escribe son variaciones de un mismo diseño.

Ejemplo 47. (P.203):

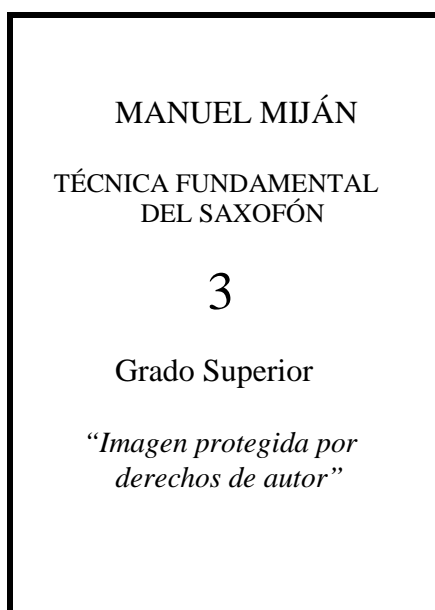
*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

En este capítulo de triple picado trabaja, del ejercicio 1 al 5 por grados conjuntos y del 6 al 9 introduce el salto de tercera. Como estamos viendo, en este libro el trabajo del doble/triple picado se plantea con una serie de ejercicios, lógicamente de lectura fácil, desarrollados por el sistema de variaciones. El trabajar con fórmulas repetitivas y breves se debe a que es imprescindible estudiar con pequeños motivos repetidos hasta la saciedad, en realidad debería trabajarse compás por compás repitiendo el mismo decenas o centenares de veces, esto no lo indica el autor, aunque se supone

que el alumno debería saberlo, ya que en cualquier pasaje difícil se coge la fórmula más pequeña posible y se repite muchísimas veces lento y cuando se domina se comienza a dar velocidad. El caso del doble/triple picado no es distinto, aunque al ser difícil debemos repetir más veces el fragmento concreto hasta conseguir claridad y velocidad. En el tercer volumen de M. Miján, cuya contraportada vemos más abajo, sigue trabajando el doble/triple picado con un esquema idéntico al del anterior volumen. Como veremos brevemente a continuación, las fórmulas empleadas son las mismas con un ligero incremento de la dificultad por la ampliación de los intervalos.

En el caso de este tercer volumen nos limitaremos a exponer un par de ejemplos de doble y triple picado comparados con los del segundo volumen, ya que como hemos dicho, ambas propuestas de trabajo son prácticamente iguales.

Ilustración 9. Contraportada del 3^{er} volumen:



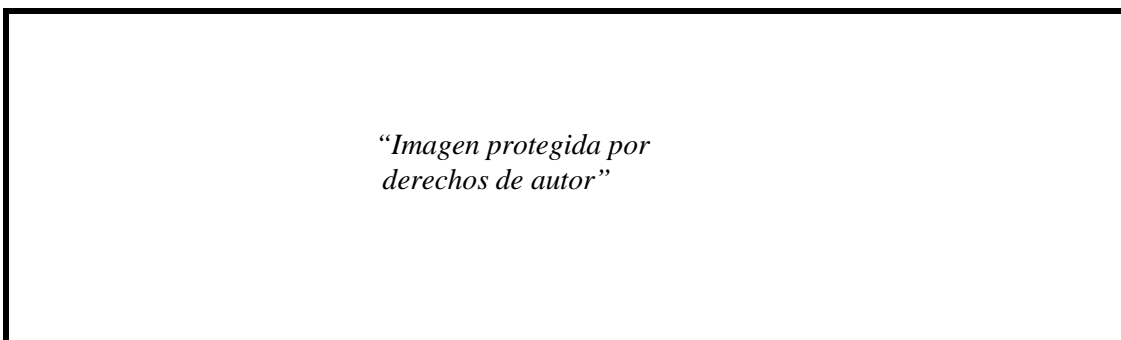
Este libro editado en tres volúmenes en 2007 es, en esencia, la refundición de otros más antiguos editados en 1983 con el título de *Técnica de Base*.

Naturalmente todo autor que logra la reedición de alguno de sus libros, cosa nada fácil en nuestro mundillo profesional, en muchos casos los somete a revisión con la finalidad de introducir nuevos elementos que mejoren lo anterior y actualiza aquello que no dio el resultado previsto.

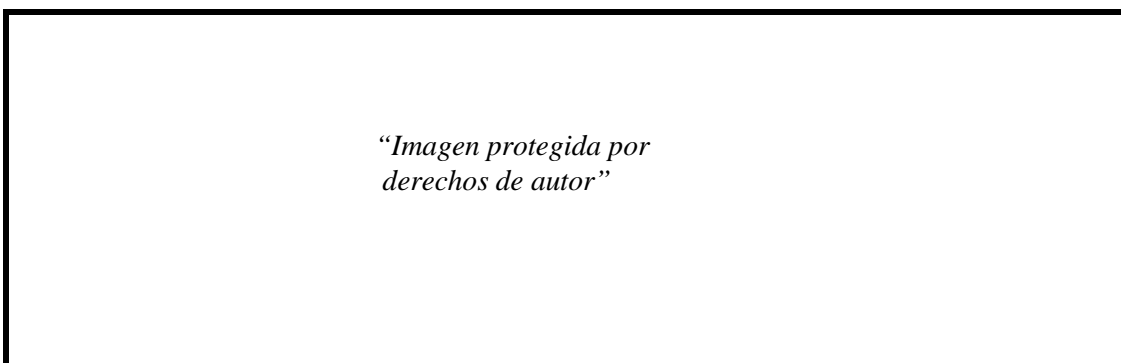
Como hemos comentado con anterioridad, este libro es puramente técnico, no contiene ni un solo ejercicio melódico. Podría pensarse que los estudios de afinación que comienzan en la página 134 son melódicos, en realidad se trata solamente de ejercicios para el control de la afinación sin pretensión melódica, solo armónica, ya que están diseñados para dos saxofones.

Comparación de ejercicios del segundo y tercer volumen.

Ejemplo 48. (P. 148 - tercer volumen):



Ejemplo 49. (P. 191 - segundo volumen):



Vemos que los dos ejercicios están escritos en compás de cuatro tiempos y con cuatro grupos de semicorcheas. En el caso del ejercicio 1 del tercer volumen, en el 2º compás pasa a $\frac{3}{4}$ para resolver en el siguiente compás y seguir igual que el anterior y así sucesivamente. El ejercicio 1, del 2º Volumen, lo desarrolla todo en compás de cuatro tiempos y en grupos de semicorcheas subiendo y bajando en cada pentagrama un semitono. No creemos necesario ampliar más las explicaciones de estos ejercicios por considerarlo innecesario dada la simplicidad de los mismos.

Ejemplo 50. (P. 153, tercer volumen):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

Ejemplo 51. (P.199, segundo volumen):

Como se puede apreciar fácilmente, los dos ejemplos anteriores son casi idénticos. En el ritmo son exactamente iguales, la única diferencia está en que en el primero, cada medio tiempo sube un tono mientras que en el segundo mantiene la misma nota en todo el pentagrama y en ambos ejercicios sube un tono en el siguiente pentagrama y así sucesivamente. Igualmente que en el anterior ejemplo no es necesario ampliar las explicaciones por la misma razón ya expuesta, el método de M. Miján es puramente técnico, no contiene ni un solo ejercicio melódico.

Por último incluimos un par de ejemplos, el 1º de quintillos y el 2º de trémolos.

Ejemplo 52. (P.159, tercer volumen):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

El doble picado se utiliza siempre que la frase contenga muchas notas sueltas por tiempo y este sea muy rápido, como se aprecia en el ejemplo anterior sirve para cualquier fórmula, en este caso para grupos de cinco notas con distinto valor y quintillos.

Ejemplo 53. (P. 151, tercer volumen):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

Aquí, el autor del libro propone aplicar el doble picado para imitar el trémolo de los violines, hay que decir que en el violín es muy fácil la ejecución del trémolo, en cambio en los instrumentos de viento resulta muchísimo más difícil. En el caso del saxofón se puede emplear el doble picado, siempre que se domine, o la lengua moviéndola de arriba abajo lo más aprisa posible, de todas formas el efecto no resulta tan perfecto como en el violín, aunque con mucho trabajo y dominio de esta técnica es posible conseguir un resultado más que satisfactorio.

Este libro del que terminamos de hablar es mucho más completo que las propuestas de Larry Teal y Jimmy Dorsey o R. Scott, en lo referente al doble picado, pues el de Larry es pura teoría y el de Jimmy contiene una sola página para doble picado y otra para el triple. La diferencia fundamental del libro de Miján con los anteriores está en que solo contiene ejercicios técnicos y en mayor cantidad.

De las 208 Pág. Del 2º volumen dedica:

7 Pág. al doble picado - 5 Pág. al triple picado - 1 Pág. al trémolo.

Del volumen 3 con 168 Pág. Dedicar:

3 Pág. al doble picado - 6 Pág. al triple picado - 2 Pág. al trémolo

2 Pág. a quintillos - 4 Pág. a septillos.

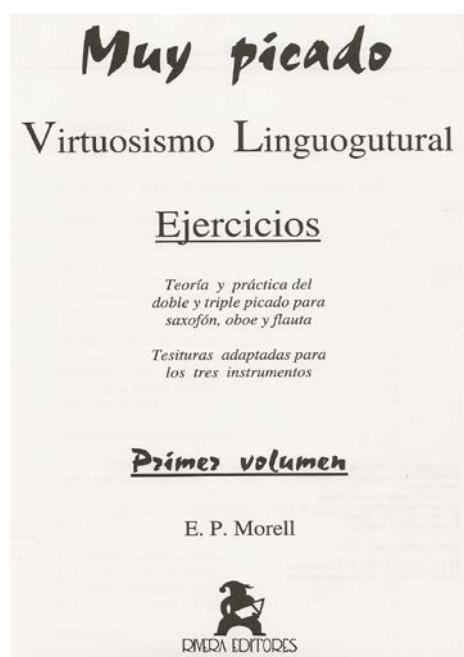
El resto del libro lo dedica a escalas, arpeggios e intervalos. Si lo comparamos con el de Rudy Wiedoeft's el de Miján es puramente técnico, no contiene ni la más mínima melodía, en cambio el de Wiedoeft's, aunque comienza con ejercicios mecánicos a continuación introduce ejercicios rítmico-melódicos y está escrito enteramente para trabajar el doble/triple picado. Otra diferencia notable es que Wiedoeft's, como ya indicamos en la exposición de su libro, incluye pequeñas piezas melódicas y un estudio de P. Sarasate. Debemos tener en cuenta que el enfoque a la hora de escribir un libro de estas características depende mucho de la preparación y cualidades del autor, en este sentido hay que recordar que Wiedoeft's fue, además de un genial interprete, un notable e imaginativo creador de temas melódicos y virtuosos para su instrumento, lo cual se ve claramente reflejado en su libro *Secret of Staccato*.

También Jimmy Dorsey era compositor y en su *Método para saxofón* incluye muchas piezas suyas, aunque a diferencia de Wiedoeft's estas piezas no son para aplicar el doble picado.

Ya hemos comentado que los autores clásicos de saxofón escribían métodos completos conteniendo toda clase de ejercicios, estudios, piezas melódicas y en algunos casos pequeñas obras dedicadas al saxofón compuestas por el mismo autor del libro. Actualmente los libros (Métodos) están especializados en un tema y casi siempre de tipo técnico, por lo que resulta muy difícil encontrar libros que contengan piezas o pequeñas obras que sirvan tanto para el estudio como para la interpretación en público, solamente los autores de libros que además son compositores incluyen este tipo de piezas melódicas, o los métodos recopilatorios.

IV. 4. 4. Método de E. P. Morell⁴⁹

Ilustración 10. Contraportada del libro de E. P. Morell:



El libro, escrito por el autor del presente trabajo, está dedicado íntegramente al estudio del picado y se divide en dos partes. La primera parte consta de cuatro volúmenes, y la segunda de dos. Los dos primeros volúmenes contienen todos los ejercicios necesarios para el desarrollo integral de la técnica linguo-gutural, en cambio, a diferencia de estos, el tercer volumen está compuesto por 16 estudios melódicos, de carácter virtuoso, destinados a aplicar lo aprendido en los dos anteriores. El propósito del cuarto volumen (aún sin editar) es el de provocar la capacidad creativa

del alumno desarrollando temas propuestos y creando otros nuevos, aunque quizás esta propuesta pueda sufrir algún cambio. A continuación veremos un esquema general de la primera parte del proyecto cuyos tres primeros volúmenes ya fueron editados 1º y 2º en 2002 y el 3º en 2003.

⁴⁹ P. Morell, Enrique: *Muy picado*, ejercicios, Valencia, Rivera Editores, 2002.

Este libro dedicado al picado se emplea actualmente en el “*Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia*” entre otros de la comunidad, y en algunos de fuera de ella.

Cuadro 3. Esquema general de la primera parte del proyecto:

Muy Picado - DISTRIBUCIÓN DE LA OBRA			
-PRIMERA PARTE-			
<u>PRIMER VOLUMEN</u>	<u>SEGUNDO VOLUMEN</u>	<u>TERCER VOLUMEN</u>	<u>CUARTO VOLUMEN</u>
<p>Primera parte: Teoría (Español, Francés, Inglés)</p> <p><u>Programación (Solo Español)</u> Ejercicios básicos y Escalas fáciles para iniciarse en el picado de velocidad.</p>	<p>Primera parte: Teoría (Español, Francés, Inglés)</p> <p><u>Programación (Solo Español)</u> Segunda parte: Ejercicios variados de dificultad media y estudios del mismo nivel.</p>	<p>Primera parte: Prólogo (Español, Francés, Inglés)</p> <p><u>Programación (Solo Español)</u> Segunda parte: Estudios superiores de nivel medio / alto + CD</p>	<p>Primera parte: Introducción (Español, Francés, Inglés)</p> <p><u>Programación (Solo Español)</u> Segunda parte: Desarrollo de temas propuestos y creación de otros nuevos.</p>
<p>En primer lugar es importante destacar la “doble utilidad” de los tres primeros volúmenes, puesto que sirven para trabajar y conseguir la máxima velocidad en picado simple como primer objetivo; y en segundo lugar nos permite desarrollar las habilidades necesarias para llegar a un completo dominio de la técnica lingüogutural.</p> <p>Por último completaremos esta primera parte con el cuarto volumen, el cual nos inicia en el campo de la creatividad, faceta ésta imprescindible para el desarrollo y formación integral del músico.</p>			

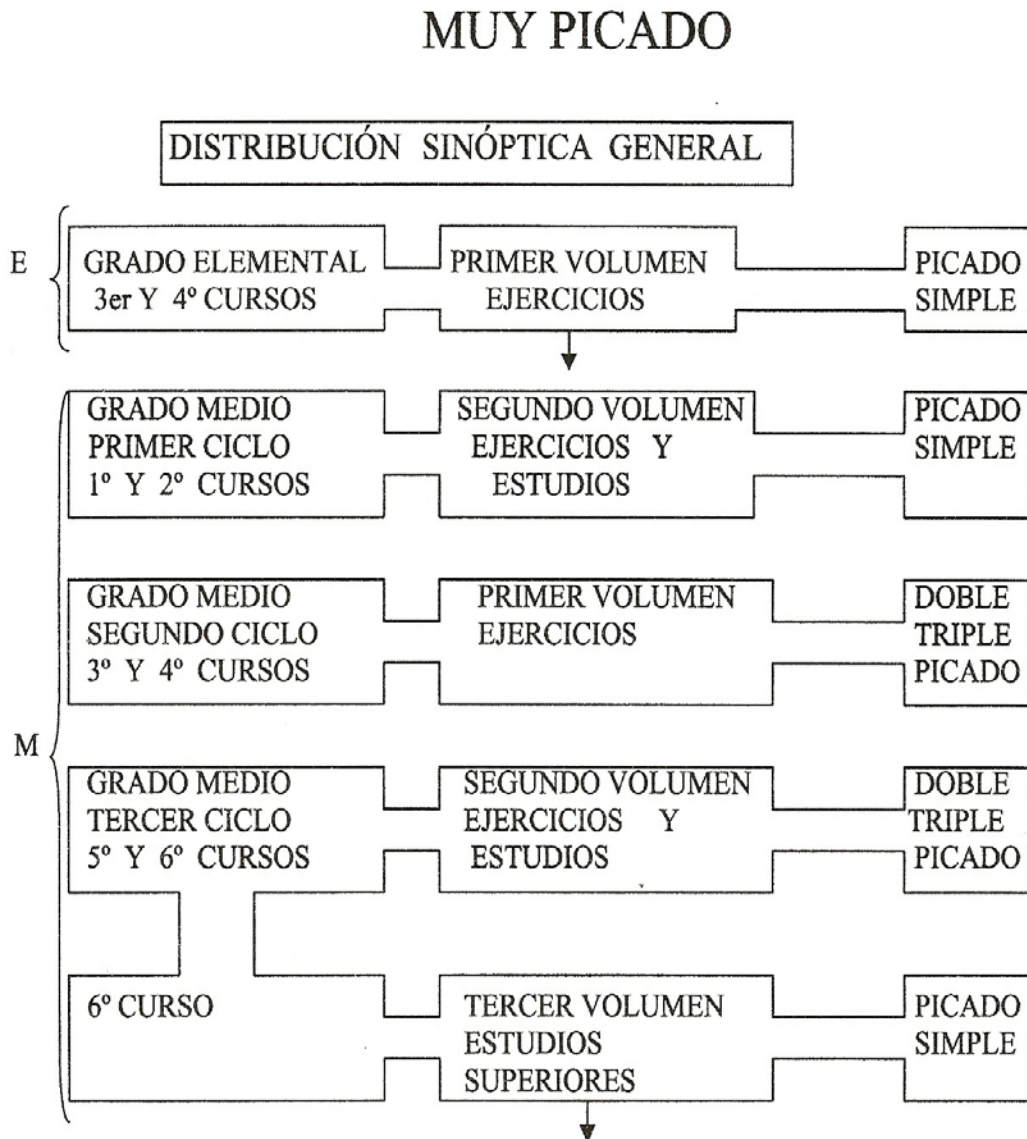
El libro pretende desarrollar al máximo la habilidad lingual y gutural. Como ya sabemos el doble picado se consigue utilizando alternativamente las emisiones de lengua y de garganta. Por desgracia, en los conservatorios y centros de enseñanza

musical, no se presta la debida atención al estudio del picado, cuando se comienza a estudiar cualquier instrumento de viento el picado que se utiliza, obviamente, es el simple. El problema está en que siempre se da importancia a la velocidad, cosa imprescindible, pero solo en ligado, el picado simple se trabaja muy poco en comparación con el ligado por esta razón cuando se comienza a estudiar el doble/triple picado aparecen muchos problemas derivados de un pobre picado simple. En la mayoría de los casos, la escasa velocidad conseguida en picado simple, en el desarrollo de los estudios de grado medio, dificulta o retrasa el trabajo del doble picado en el nivel superior. El libro *Muy Picado* pretende subsanar este problema tan generalizado insistiendo en el estudio del picado simple antes de comenzar con el doble/triple.

Los tres primeros volúmenes deben estudiarse, en primer lugar, en picado simple para desarrollar en lo posible esta forma de emisión. El primer volumen es puramente técnico, por lo que solo contiene ejercicios de picado y debe estudiarse integro en picado simple para desarrollar la máxima velocidad posible y al mismo tiempo se iniciará el estudio del doble picado. En las primeras páginas de cada volumen, en las explicaciones teóricas, se incluye un esquema distributivo indicando en que curso debería estudiarse cada volumen y con qué tipo de picado en cada caso. También se incluye un esbozo de programación, en todos los volúmenes, para facilitar a los profesores la tarea de secuenciar los estudios a lo largo de todas las etapas educativas, tanto de grado elemental como en los tres ciclos de grado medio, así como en los cuatro cursos de grado superior,

El siguiente esquema muestra la distribución por cursos, para grado elemental y medio, propuesta por el autor, aunque en todo caso será el profesor quien determine cuando debe comenzar cada alumno a trabajar el picado, esto naturalmente dependerá de la madurez y cualidades de cada alumno.

Figura 1. Distribución de los libros en grado elemental y medio:



En el presente esquema vemos que, tanto el 1^{er} volumen como el 2^o, se trabajan en grado elemental y en medio, dos años en cada ciclo. En primer lugar se estudian en picado simple y en segundo lugar en doble/triple picado. Con el 3^{er} volumen ocurre lo mismo, solo que se trabaja en 6^o de grado medio en picado simple y es ya en grado superior donde se estudia aplicando la técnica linguo-gutural.

A continuación incluimos el índice de materias del primer volumen.

Cuadro 4. Índice general del primer volumen:

ÍNDICE	
	Pag.
Introducción	4
Prólogo	5
PRIMERA PARTE: TEORÍA Y PROGRAMACIÓN	
Distribución de la obra	8
Objetivo de la obra	10
El ataque	11
Las sílabas	12
Emisión del doble y triple picado	14
Emisiones a contratiempo	15
Nota	16
PROGRAMACIÓN ORIENTATIVA	17
Preámbulo	18
MOTIVO Y RECOMENDACIONES	19
Indicaciones para el estudio	24
Forma de trabajar	25
Distribución sinóptica general	26
TEXTOS FRANCÉS	Anexo 1
TEXTOS INGLÉS	Anexo 2
UNIDADES DIDÁCTICAS: SEGUNDA PARTE	
PRÁCTICA	
1- Ejercicios - Doble picado -	29
2- Ejercicios - Triple picado -	45
3- Escalas y arpeggios- Doble picado -	59
4- Escalas y arpeggios - Triple picado -	73
Bibliografía	87

Como se puede apreciar en el índice, el primer volumen contiene todos los elementos teóricos y prácticos para desarrollar la habilidad necesaria que permita utilizar la combinación de emisiones de lengua y garganta en los pasajes difíciles con notas sueltas.

En la parte teórica se explica el ataque, las sílabas, la combinación de emisiones doble/triple y la parte más importante que es la forma de trabajar la técnica con los ejemplos expuestos en el orden en que deben estudiarse. (P. 24 y 25)

En el siguiente cuadro se dan algunos consejos y el orden en que deben estudiarse.

Cuadro 5 – Consejos para el estudio del doble picado:

Indicaciones para el estudio del doble y triple picado
<ol style="list-style-type: none">1 - Estos golpes de lengua se emplean únicamente cuando la velocidad de la frase no nos permite interpretarlo con picado simple.2 - La sílaba “ka” en principio suena torpe, hueca.3 - El alumno deberá trabajar insistentemente esta emisión hasta igualarla con la sílaba “Ta”.4 - Una vez conseguido esto, se podrá incrementar poco a poco la velocidad de emisión, pero sin olvidar que la principal cualidad es la pureza y calidad de emisión y sonido.5 - El control y perfecto dominio del doble triple y picado es imprescindible para todos los profesionales, y dado que es difícil conseguirlo se recomienda estudiarlo siguiendo los consejos que se indican a continuación.
<u>Estudiar muy lentamente</u>
<ol style="list-style-type: none">A - Cantar las sílabas.B - Acentuar la sílaba “K”.C - Prolongar las sílabas “Ta - ka”D - Igualar las dos emisiones.E - Trabajar el doble invertido.F - Practicar la sílaba “k”.

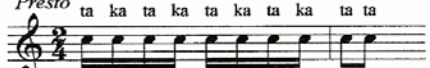

En la presente página se desarrollan los puntos de "A" a "F" indicados en la página anterior con los ejemplos correspondientes para iniciar el estudio de esta técnica.

Cuadro 6. Manera de trabajar:



FORMA DE TRABAJAR

-1º Practicar el doble y triple picado sin instrumento, cantando previamente las sílabas que se vayan a utilizar.

-2º Comenzar estudiando todos los ejercicios muy lentamente acentuando la sílaba "ka" por ser de más difícil emisión.

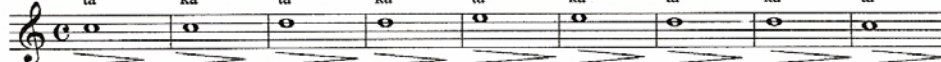
<p>ESCRITURA NORMAL</p> <p><i>Presto</i> ta ka ta ka ta ka ta ka ta ta</p> 	<p>MANERA DE ESTUDIARLO</p> <p><i>Lento</i> ta ka ta ka ta ka</p> 
--	--

-3º Trabajar este ejercicio prolongando ambas sílabas siguiendo con la acentuación de la más débil "KA".

<p>ESCRITURA NORMAL</p> <p><i>Presto</i> ta ka ta ka ta ka ta ka</p> 	<p>MANERA DE ESTUDIARLO</p> <p><i>Lento</i> ta ka ta ka ta ka ta ka</p> 
---	---

4º Para conseguir que ambas sílabas suenen de la manera más idéntica posible es necesario igualar la cantidad de aire emitido en cada una de las sílabas, intentando imitar el sonido repetitivo de una campana, pero esta vez sin acentuar la sílaba "KA".

Moderato ta ka ta ka ta ka ta ka ta



5º El siguiente paso para intentar igualar las dos emisiones, [TA - KA], será trabajar al revés, es decir emitiendo KA - TA en lugar de TA - KA. De esta manera poniendo en tiempo fuerte la sílaba KA, que como norma siempre cae en tiempo débil, la acentuaremos de forma natural y tenderemos así a igualarla con TA.

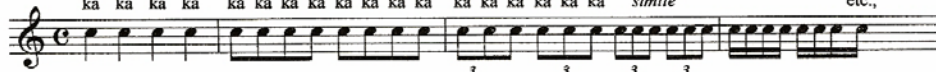
Lento ka ta ka ta ka ka ta ka ta ka *simile*



6º Por último trabajaremos lo más difícil, que consiste en emitir únicamente con la sílaba "KA".

Cuando consigamos hacerlo con semicorcheas en "Moderato" tendremos el camino preparado para llegar fácilmente a nuestro objetivo.

Moderato ka ka ka ka ka ka ka ka ka ka ka ka ka ka ka ka *simile* etc.,



Aunque los ejemplos anteriores están todos realizados en ritmo binario se aplicarán trabajando los diez primeros ejercicios tanto en doble como en triple picado

Sería recomendable estudiar todo lo indicado sólo con la boquilla, o con la boquilla y el tudel, antes de trabajarlo con todo el instrumento.

En este cuadro, de la página 25 del primer volumen, se especifican los pasos a seguir para trabajar la técnica del doble picado.

Cuadro 7. Distribución de contenidos por curso:

GRADO ELEMENTAL	
OBJETIVOS	MATERIA A TRABAJAR
<p>TERCER CURSO</p> <p>Iniciar el trabajo intensivo del picado simple.</p> <p>Adquirir soltura suficiente en la lengua para emitir con claridad</p> <p>Trabajar todos los ejercicios propuestos tocándolos lentamente.</p> <p style="text-align: center;">CUARTO CURSO</p> <p>Continuar con el trabajo del picado simple</p> <p>Afianzar la emisión consiguiendo seguridad y regularidad en todos los registros.</p> <p>Trabajar todos los ejercicios y escalas propuestos a velocidad moderada.</p> <p>Habituarse al estudio diario del picado.</p>	<p>En el grado elemental comenzaremos el estudio de este método en tercer curso, ya que se supone que en este momento el alumno controla la emisión lo suficiente como para iniciarse en el duro trabajo del contenido de este libro. Naturalmente y como es de suponer se empezará trabajando los ejercicios propuestos con la utilización del picado sencillo. El doble y triple picado se comenzará a aplicar en el segundo ciclo de grado medio (tercer curso).</p> <p style="text-align: center;">TERCER CURSO</p> <p>Ejerc. del 1 al 26 pág. 30 a 37 Ejerc. del 1 al 13 pág. 46 a 51</p> <p style="text-align: center;">CUARTO CURSO</p> <p>Ejerc. del 27 al 41 pág. 38 a 43 Ejerc. del 14 al 29 pág. 52 a 58</p> <p style="text-align: center;">Escalas y arpeggios</p> <p>Ejerc. del 0 al 25 pág. 61 a 70 Ejerc. del 1 al 37 pág. 74 a 85</p>

Detalle de ejercicios del primer volumen. (Unidad didáctica 1)

Estos dos primeros ejemplos, 1 y 3, utilizan la fórmula más simple propuesta en el libro. Podrían utilizarse fórmulas aún más simples pero consideramos que no es imprescindible. Como se expone en la distribución sinóptica, figura 1 del presente capítulo, se comenzará aplicando el picado simple para desarrollarlo al máximo. A diario se debe trabajar en simple y si el alumno ya está en grado medio continuará estudiándolo en doble picado.

Todos los ejercicios están desarrollados con un progresivo incremento de la dificultad, en esta primera Ud del primer volumen, dedicada al doble picado, se incluyen 41 ejercicios variados sin repetir ninguna fórmula, exceptuando las dos primeras páginas.

Ejemplo 54. (P. 30):

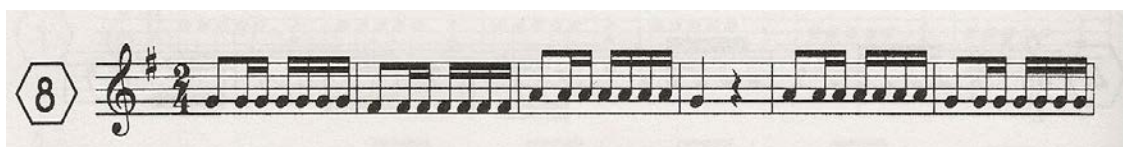


Ejemplo 55. (P. 30):



En los ejercicios 8 y 10 se continúa con nota repetitiva pero con incremento de su número a seis y ocho respectivamente, lo que aumenta la dificultad. Como veremos todo el método está diseñado de manera progresiva en lo referente a la dificultad de los ejercicios mecánicos.

Ejemplos 56. (P. 32):



Ejemplo 57. (P. 32):



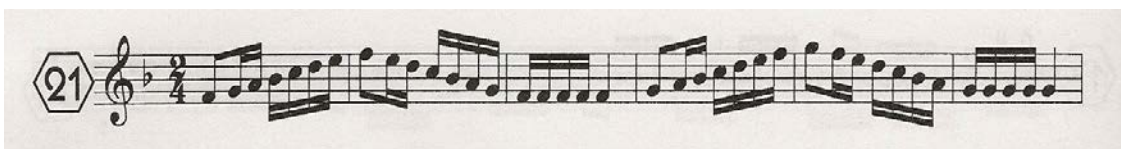
En el siguiente fragmento vemos como se continúa con seis notas picadas seguidas y repetidas de dos en dos pero cambiando de altura, lo cual añade cierta dificultad.

Ejemplo 58 (P. 33):



El ejercicio 21 trabaja con escala de fa M y la terminación de cada frase en nota repetitiva. El siguiente trabaja el picado también por grados conjuntos y en ámbito de 5ª.

Ejemplos 59 (P. 36):



Ejemplo 60 (P. 36)



Aquí ya comienza a complicarse con saltos de terceras y cuartas.

Ejemplo 61 (P. 38):



Tanto el siguiente fragmento del ejercicio 35 como el ejemplo que le sigue, ya más melódicos que técnicos, vaticinan lo que aparecerá en las unidades didácticas 8 y 9 del 2º volumen, compuestas por estudios melódico-técnicos.

Ejemplo 62 (P. 41):



La función principal de todo método de trabajo es ser efectivo y conseguir que el alumno aprenda, pero sin que ello le suponga un sacrificio excesivo que le pueda llevar al abandono por aburrimiento, por esta razón en este último ejercicio, a pesar de ser mecánico y por lo tanto reiterativo, ya se aprecia, aunque de manera incipiente, un inicio de melodía. En el siguiente ejercicio (nº 36) ya se ve con toda claridad que el trabajo del picado se aplica a la melodía, esta es una de las diferencias con otros libros los cuales solo incluyen ejercicios repetitivos. La experiencia nos dice, que además de que el libro contenga los ejercicios necesarios para lograr el dominio de cualquier técnica, también es aconsejable incluir ejercicios que, aun sin dejar de ser técnicos, contengan cierta melodía, esto motiva al estudiante y le hace más llevadero el arduo trabajo de una técnica que requiere varios años de estudio concienzudo y en principio poco agradable, aunque conforme se comienza a dominar la técnica el estudiante percibe ya el futuro e inmediato goce que le supondrá interpretar piezas que nunca imaginó que podría llegar a dominar.

El presente método, como vimos en el cuadro de la página 97, no se limita a los tres volúmenes aquí analizados, si no que se ampliará con dos o quizá tres volúmenes más para completar la idea de dar un tratamiento global y completo al tema del doble/triple picado.

Ejemplo 63. (P. 41):

36

Como decimos arriba en este ejercicio ya aparece la melodía para hacer más agradable el trabajo del picado. Todos los ejercicios están desarrollados con un progresivo incremento de la dificultad, en esta primera unidad didáctica del primer volumen, dedicada al doble picado, se incluyen 41 ejercicios variados sin repetir ninguna fórmula, exceptuando las dos primeras páginas.

Hemos creído necesario incluir el presente ejercicio completo para que se pueda apreciar con toda claridad que estamos en el tránsito hacia los estudios melódicos que aparecerán al final del segundo volumen.

Detalle de ejercicios para el estudio del triple picado:

Unidad didáctica 2

De igual manera que ocurre con los ejercicios de doble picado, este primer ejercicio, para el estudio del triple picado, comienza con la fórmula más simple posible empleando solo un tresillo con resolución. En el libro de M. Miján, anteriormente analizado pág. 94, hemos visto que el estudio del triple picado lo inicia con ejercicios conteniendo hasta seis tresillos seguidos, lo que en nuestra opinión resulta excesivo para el inicio del trabajo de emisiones, creemos que es más asimilable comenzar con

fórmulas simples e ir progresivamente complicándolas para que el alumno no rechace la tarea por demasiado pesada.

Ejemplo 64. (P. 46):



Para trabajar con dos tresillos seguidos tenemos los ejercicios del cinco al trece, ya hemos comentado que este libro es muy progresivo en su desarrollo lo cual pensamos que produce mejores resultados. Como ya vimos, los autores extranjeros y sobre todo los primeros libros dedicados al estudio de los instrumentos de viento, pretendían un aprendizaje rápido por lo que dedicaban pocos ejercicios para cada tema.

Ejemplo 65. (P. 49):



Ejemplo 66 (P. 49):



Los dos ejemplos siguientes ya incluyen tres tresillos seguidos cambiando de nota en cada uno de ellos.

Ejemplo 67 (P. 52):



Ejemplo 68 (P. 52):



Para trabajar con cuatro tresillos seguidos tenemos que llegar al ejercicio 19, en los 18 ejercicios anteriores se trabajó intensamente con uno, dos y tres tresillos seguidos

repitiéndolos hasta la saciedad cada uno de ellos para llegar a dominarlos. Ya hemos comentado que este libro es muy progresivo en el desarrollo de sus ejercicios y esto pensamos que produce mejores resultados.

Ejemplo 69. (P. 54):



El ejercicio 20, aunque va saltando en terceras, tiene la misma dificultad que el anterior. La única intención es hacer más llevadero el estudio introduciendo variaciones.

Ejemplo 70. (P. 55):



Los dos fragmentos que exponemos a continuación son puramente técnicos, están, casi exclusivamente, compuestos por tresillos seguidos, para ejecutarlos correctamente ya se debe tener un alto dominio del triple picado.

Ejemplo 71 (P. 56):



Ejemplo 72 (P. 56):



Este es el último ejemplo de triple picado de la unidad dos del primer volumen y, como vemos, también inicia la combinación de técnica y melodía, sirviendo de enlace con los estudios del 2º volumen que exponemos a continuación.

Ejemplo 73 (P. 58):

The image shows a musical score for Example 73, consisting of four staves of music. The first staff begins with a circled number '29'. The music is written in a treble clef, 2/4 time signature, and B-flat major key. It features a sequence of eighth-note patterns with various rests and accidentals, including a sharp sign on the second staff.

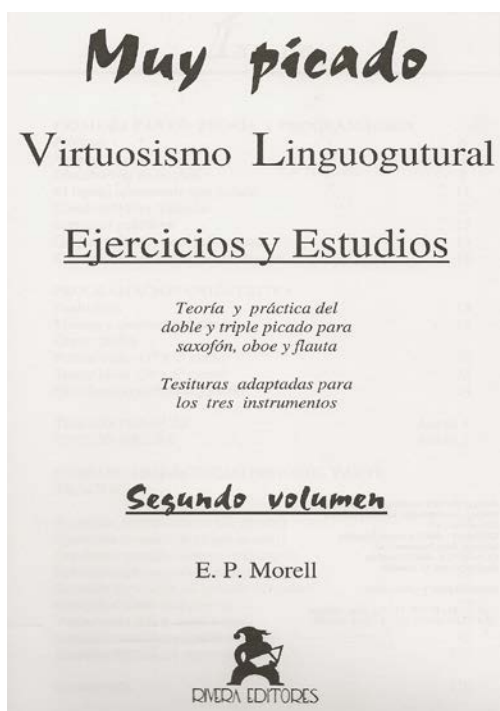
En este otro ejemplo vemos también cuatro tresillos pero ya no progresan por grados conjuntos si no por terceras, con estos ejemplos terminamos la exposición del primer volumen. Todavía nos quedaría por exponer algunos ejemplos con escalas y arpeggios, tanto para el doble picado como para el triple, pero dado que no creemos necesario analizar, de manera más profunda, toda la cuestión referida al contenido de los libros dedicados al estudio de esta técnica procedemos a dejarlo aquí.

Como hemos podido ver, sin entrar en demasiados detalles, en este primer volumen hay mucho más contenido, en ejercicios y explicaciones teóricas, que en el resto de libros analizados, y esto es debido a que quien suscribe entiende que debe darse mucha más importancia al estudio de esta imprescindible técnica de la que le dan otros autores. A pesar de lo difícil que está resultando introducir el estudio del doble picado en las programaciones de los conservatorios, ya están apareciendo algunos profesionales del saxofón que hablan a favor de esta cuestión. El excesivo conformismo y la falta de alicientes propician el desinterés por aprender y conseguir un mayor virtuosismo interpretativo. Nuestro instrumento, en el campo de la música clásica, no tiene apenas proyección en lo referente a la actividad concertística, razón por la cual los saxofonistas profesionales se limitan a las tareas docentes o a desarrollar su papel como músicos en bandas municipales. Pensamos que es una verdadera lástima el que no se le saque más provecho a un instrumento tan versátil y virtuoso como el saxofón, pero como ya

sabemos cuando aparece nuestro instrumento la plantilla de orquesta sinfónica está totalmente definida y ya no se le pudo dar cabida en ella como instrumento habitual si no como solista en determinadas obras donde el autor considera necesario introducir algún timbre diferente para dar más color a sus composiciones.

Análisis del segundo volumen.

Ilustración 11. Contraportada del libro de E. P. Morell:



Este segundo volumen está dividido en 9 unidades didácticas y abarca todas las combinaciones derivadas del doble picado, como veremos en el índice que incluimos en la siguiente página, el libro tiene la misma distribución que el primer volumen. En primer lugar están las explicaciones teóricas de todas las cuestiones que se trabajarán en las unidades didácticas, en segundo lugar se incluye una programación distribuida para todo el grado medio, la cual incluimos en este trabajo, y ya por último tenemos las unidades didácticas con todos los ejercicios necesarios

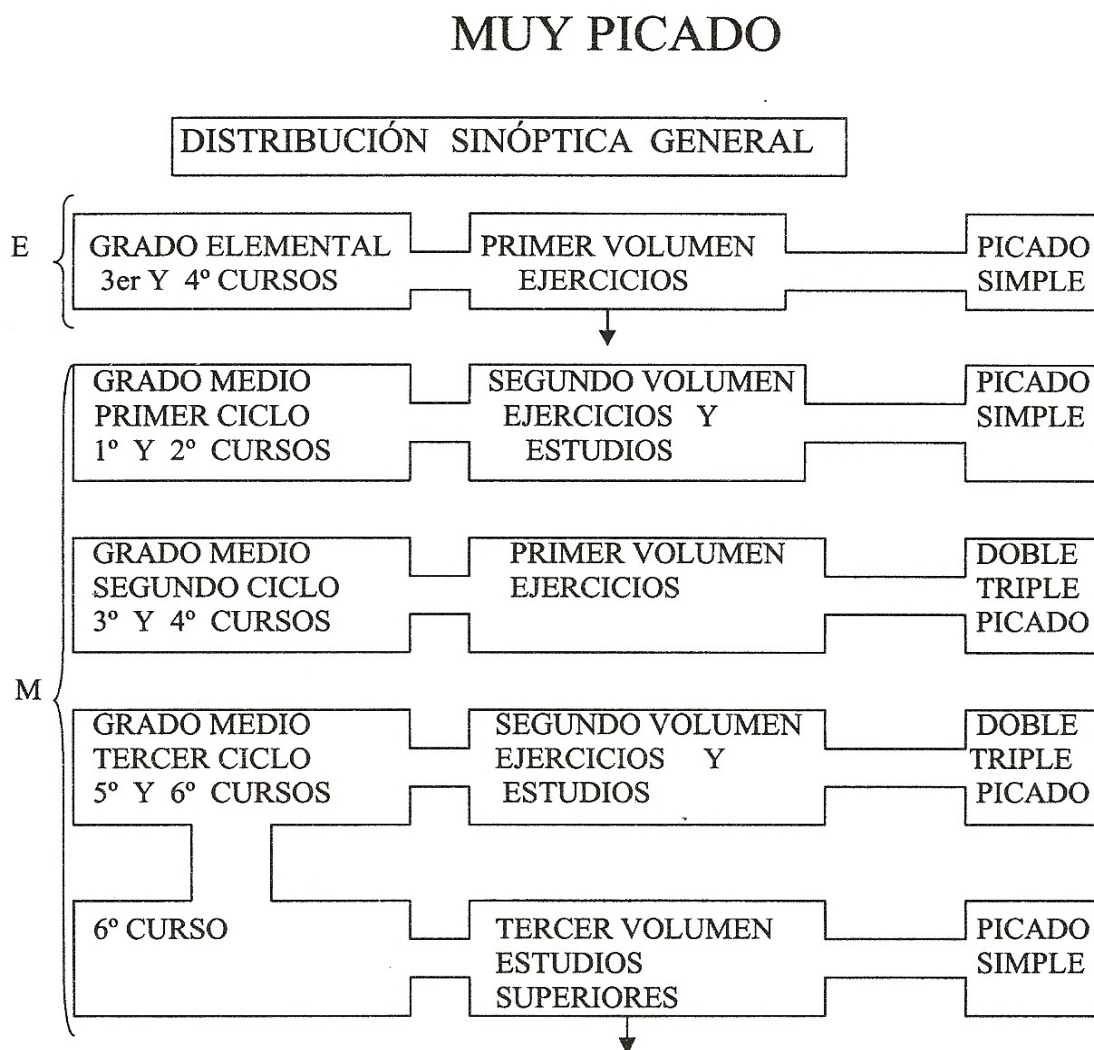
para seguir desarrollando la técnica propuesta. Con este segundo volumen termina toda la parte técnica del libro, aunque como veremos en la parte final se incluyen algunos ejercicios melódico-técnicos para aplicar lo aprendido de forma más amena, que aunque difíciles pueden resultar estimulantes, y al mismo tiempo sirven de introducción a los estudios del tercer volumen.

Cuadro 8. Índice general del segundo volumen:

<i>ÍNDICE</i>	
PRIMERA PARTE: TEORÍA Y PROGRAMACIÓN	
Prólogo	6
Nota	7
Distribución de la obra	8
El ligado combinado con picado	11
Combinaciones ternarias	12
Ejemplos prácticos	13
Grupos ternarios con doble picado	14
Combinaciones ternarias conclusión	16
PROGRAMACIÓN ORIENTATIVA	
Preámbulo	18
Motivo y recomendaciones	19
Grado medio	
Primer ciclo (1° y 2° curso)	20
Tercer ciclo (5° y 6° curso)	23
Distribución sinóptica general	24
TEXTOS FRANCÉS	Anexo 1
TEXTOS INGLÉS	Anexo 2
UNIDADES DIDÁCTICAS: SEGUNDA PARTE PRÁCTICA	
Ejercicios cromáticos (doble picado)	27
Ejercicios cromáticos (triple picado)	35
Estudios especiales (picado quintuple)	43
Estudios especiales II (picado mixto)	55
Estudios especiales III (picado irregular)	63
Ejercicios sobre cinco notas	77
Variaciones sobre cinco notas	87
Estudios melódicos (doble picado)	93
Estudios melódicos (triple picado)	103
Bibliografía	119

Como veremos, este segundo volumen tiene mucho más contenido que el primero y en la parte final, con las unidades didácticas 8 y 9, se desarrollan los estudios melódicos que servirán de enlace con el tercer volumen. En el primer volumen se destinan poco más de 50 páginas para las unidades didácticas, solamente contiene ejercicios básicos y es en este segundo volumen donde se abordan con intensidad todas las variantes del doble picado, aquí son más de 90 las páginas con ejercicios y estudios.

Figura 1 bis. Distribución del segundo volumen en grado medio:



Reproducimos de nuevo este esquema general para ver con claridad la ubicación exacta de los estudios del segundo volumen.

Ya explicamos en la aparición anterior del presente cuadro que tanto para el primer volumen como para el segundo se propone su trabajo en dos niveles distintos, (grado elemental y grado medio). En grado elemental se propone el estudio del primer volumen en picado simple, como preparación para abordar, ya en grado medio, el estudio del doble picado con este mismo volumen, en los cursos tercero y cuarto (segundo ciclo de grado medio).

El segundo volumen también debe iniciarse su estudio con picado simple en el primer ciclo de grado medio y con el doble y sus variantes en el tercer ciclo.

Cuadro 9. Distribución de materias del segundo volumen en G. M:

GRADO MEDIO - TERCER CICLO	
OBJETIVOS	MATERIA A TRABAJAR
<p>QUINTO CURSO</p> <p>Continuar perfeccionando la sincronización entre las emisiones y la digitación. Conseguir emitir con la misma seguridad y rapidez en los tres registros trabajando los “ejercicios sobre cinco notas”. Afianzar la calidad sonora de las dos emisiones, lingüogutural y gutural.</p> <p>SEXTO CURSO</p> <p>Profundizar en el estudio del doble / triple picado consiguiendo la máxima velocidad. Trabajar todas las combinaciones de emisiones y familiarizarse con su uso. Utilizar esta técnica en otros pasajes de libros y obras de nuestra programación anual.</p>	<p>En este tercer y último ciclo del grado medio terminaremos el estudio del segundo volumen del presente método y comenzaremos en este mismo ciclo, el estudio del tercer volumen en picado simple, dejando para el grado superior la aplicación del doble y triple picado en el mencionado tercer volumen.</p> <p style="text-align: center;">QUINTO CURSO</p> <p style="text-align: center;">Cromatismos</p> <p>Ejerc. del 1 al 15 pág. 27 a 33 (doble picado) Ejerc. del 1 al 4 pág. 35 a 40 (triple picado) Ejercicios sobre cinco notas Ejerc. del 1 al 16 pág. 76 a 81</p> <p style="text-align: center;">Estudios</p> <p>Ejerc. del 1 al 5 pág. 88 a 92 (doble picado) Ejerc. del 1 al 6 pág. 97 a 101 (triple picado)</p> <p style="text-align: center;">SEXTO CURSO</p> <p style="text-align: center;">Estudios especiales</p> <p>Ejerc. del 1 al 14 pág. 45 a 50 (picado quíntuple)</p> <p style="text-align: center;">Estudios especiales II</p> <p>Ejerc. del 1 al 10 pág. 55 a 58 (picado mixto) Estudios especiales III</p> <p>Ejerc. del 1 al 26 pág. 63 a 71 (picado irregular)</p> <p style="text-align: center;">Variaciones sobre cinco notas</p> <p>Ejerc. del 1 al 7 pág. 83 a 86</p> <p style="text-align: center;">Estudios</p> <p>Ejerc. del 6 al 8 pág. 93 a 95 (doble picado) Ejerc. del 7 al 10 pág. 102 a 110 (triple picado)</p>

Detalle de ejercicios para el estudio del doble picado.

Ejemplo 74. (P. 28):



En el segundo volumen, el doble picado, se inicia trabajando con ejercicios cromáticos, este ejemplo es solo un fragmento del ejercicio 2.

Ejemplo 75. (P. 30):



Todos los ejercicios de esta unidad didáctica n° 1 están diseñados en cromatismos. En la parte inferior de cada página se incluyen diversas variaciones linguo-guturales. Abajo (ej. 76), tenemos las fórmulas para aplicar a los ejercicios correspondientes.

Ejemplo 76. (P. 29):

Aplicar las fórmulas

- A - - B - - C - - D -

T T T K T K T T K T T K T T K T K T T K T K

Detalle de ejercicios para el estudio del triple picado.

Ejemplo 77. (P. 36):

De igual manera que en los ejercicios de doble picado también aquí se trabaja en cromatismos. También se incluyen a pie de página, como en los ejercicios anteriores, ejemplos con variaciones para aplicar en cada ejercicio.

Ejemplo 78. (P. 40):

Este ejercicio también está diseñado por progresión cromática, cada dos compases sube un semitono. Como venimos haciendo en ejemplos anteriores exponemos solo un pequeño fragmento de cada ejercicio.

Posibles variantes para aplicar en grupos ternarios.

Ejemplo 79. (P. 14):

GRUPOS TERNARIOS CON DOBLE PICADO

Quando se consigue un completo dominio del doble y triple picado es posible utilizar cualquier combinación silábica, incluso podría emplearse solamente el doble picado en pasajes donde tradicionalmente aplicamos el triple.

TRIPLE PICADO
- Fórmula metales -

A

TRIPLE PICADO
- Fórmula flautas -

A'

CON DOBLE PICADO

B

En el ejemplo B observamos que al aplicar el doble picado adoptamos, en este caso, la combinación empleada por las flautas, tresillos 1, 2, 3, y 5. Esto puede indicar que no es descabellada la posibilidad de utilizar el doble picado en grupos ternarios. Al no repetir ninguna sílaba, la ejecución resulta más simple y por lo tanto (al menos en teoría), parece lógico que incluso se pueda conseguir mayor velocidad.

La diferencia está en que al utilizar el doble picado en grupos ternarios emitiremos en ocasiones con la sílaba "Ka" gutural, sobre los tiempos fuertes, lo cual no tiene que suponer un serio problema si tenemos en cuenta la correcta acentuación ternaria para evitar que suenen tres grupos de dos, donde tenemos dos grupos de tres.

Ejemplo 80. (P. 15):

ACENTUACIÓN TERNARIA

- Interpretación correcta -

ACENTUACIÓN BINARIA

- Interpretación incorrecta -

EFEECTO SONORO

División binaria de las notas de un grupo ternario

- Tres grupos de dos notas -

Tal y como se explica en la página anterior, en algunos casos concretos, se puede emplear el doble picado para interpretar fragmentos escritos en tresillos. El primer ejemplo tiene la acentuación correcta por lo que sonarán tresillos, en cambio en el segundo ejemplo la acentuación es binaria y el efecto sonoro será de dosillos. En este segundo caso, la escritura resultante de acentuar cada dos notas sería la del tercer ejemplo, y, naturalmente ya no serían tresillos en 2/4 si no dosillos en 6/8 y la intención primera es que suenen tresillos aplicando el doble picado en lugar del triple.

Otras aplicaciones del doble picado.

Ejemplo 81. (P. 45):

PICADO QUINTUPLE


Esta emisión poco habitual, pero no por ello menos interesante, resulta de combinar el triple con el doble picado emitidos ambos a la misma velocidad puesto que las cinco notas que componen el grupo tienen todas el mismo valor.

Ejemplo

ta ta ka ta ka ta *simile* ó T K T T K T

También podríamos ejecutar este pasaje utilizando, solamente el «doble picado» (ver grupos ternarios).

ta ka ta ka ta ka *simile*

No confundir la anterior combinación con la figura de un grupo de tres notas más uno de dos  pues aunque la emisión es parecida, TA TA KA - TA TA, la velocidad del picado es distinta, por tratarse de figuras de notas distintas y por lo tanto de distinto valor.

ta ta ka ta ta *simile* ó T K T T T *simile*

En esta página se expone cómo el doble picado se puede aplicar a los pasajes de quintillos y también a un tresillo seguido de un dosillo.

Ejemplo 82 (P. 56):

PICADO MIXTO

Llamaremos picado mixto a la combinación de las emisiones simple, doble y triple.

COMBINACIÓN DOBLE /SIMPLE

Esta combinación puede emplearse en pasajes no muy rápidos en los cuales la ejecución para el picado simple sería demasiado rápida y para el doble un poco lenta, por lo que podríamos optar por esta solución intermedia en pasajes prolongados.

GRUPOS DE CUATRO NOTAS

T K T T T K T T etc., T K T K T T T T K T K T T T T T T

GRUPOS DE SEIS NOTAS

T K T T T T T K T T T T T T K T T T T K T T T T K T T T T

COMBINACIÓN SIMPLE / TRIPLE / SIMPLE

Esta otra combinación la utilizaremos en los casos que aparezcan grupos compuestos por dos semicorcheas mas un tresillo o viceversa.

(COMBINACIÓN SILÁBICA FLAUTAS)

T T T K T etc., T K T T T T K T T T etc.,

(COMBINACIÓN SILÁBICA METALES)

T T K T T etc.,

Otra de las aplicaciones del doble picado sería en series muy largas de semicorcheas, combinando una emisión doble con dos simples, tal y como se ve en el primer ejemplo de esta página.

Ejemplo 83 (P. 64):

Allegro

T K T K T K T K T K T etc.,

The musical notation for Ejemplo 83 consists of two staves. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 'Allegro'. Above the staff, the rhythmic pattern 'T K T K T K T K T K T etc.,' is written. The notes are eighth notes, with the first staff containing the first eight notes and the second staff containing the remaining notes, ending with a double bar line.

Ejemplo 84 (P. 64):

Presto

T K T K T K T T etc.,

The musical notation for Ejemplo 84 consists of two staves. The first staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 'Presto'. Above the staff, the rhythmic pattern 'T K T K T K T T etc.,' is written. The notes are eighth notes, with the first staff containing the first six notes and the second staff containing the remaining notes, ending with a double bar line.

Ejemplo 85 (P. 64):

Allegro

T K T T K T T K T T T etc.,

The musical notation for Ejemplo 85 consists of two staves. The first staff is in treble clef with a 6/8 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 'Allegro'. Above the staff, the rhythmic pattern 'T K T T K T T K T T T etc.,' is written. The notes are eighth notes, with the first staff containing the first eight notes and the second staff containing the remaining notes, ending with a double bar line.

Por último exponemos estos dos ejemplos de arriba del denominado picado irregular, la aplicación de esta variante es muy utilizada por flautistas. Ya hablamos anteriormente de que los flautistas aplican muy a menudo su desarrollada habilidad linguo-gutural, también los trompetistas proceden de la misma manera, pues poseen un gran dominio del doble picado y sus variantes.

Detalle de ejercicios del segundo volumen. Unidad didáctica 1

Ejemplo 86. (P. 28):



En este segundo volumen el doble picado se estudia con ejercicios cromáticos, este ejemplo es solo un fragmento del ejercicio.

Ejemplo 87. (P. 29):



Los quince ejercicios de que se compone esta unidad didáctica n° 1 están escritos en cromatismos, además, en la parte inferior de cada página se proponen diversas variaciones lingu-guturales, como en el ejemplo de abajo, para aplicar a los ejercicios correspondientes.

Ejemplo 88. (P. 29):



Detalle de ejercicios del segundo volumen. Unidad didáctica 2

Ejemplo 89. (P. 38):

- A - - B - Trabajar todas las fórmulas

T T K T T K T K T T K T

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a circled number '2'. Above the first two measures, there are two groups of notes labeled '- A -' and '- B -'. Underneath these groups are the letter sequences 'T T K T T K T K' and 'T T K T' respectively. The music consists of eighth notes grouped into triplets, indicated by a '3' above each group. The second staff continues the pattern with more triplet groups.

Igualmente que en los ejercicios de doble picado aquí también se utilizan los cromatismos en las seis páginas dedicadas a esta variante. Como en los ejercicios anteriores se incluyen, a pie de página, ejemplos con variaciones para aplicar en cada ejercicio.

Ejemplo 90. (P. 41):

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a circled number '4'. The music consists of eighth notes grouped into triplets, indicated by a '3' above each group. The second staff continues the pattern with more triplet groups, including some with a tilde (~) above them.

En este caso el ejercicio está diseñado de manera arpegiada y por progresión cromática, cada compás está un semitono más alto que el inmediato anterior. De igual manera que en ejemplos anteriores exponemos solo un pequeño fragmento de cada ejercicio ya que el resto es fácil de imaginar.

En la última parte de este segundo libro se incluyen varios estudios melódico-técnicos de doble y triple picado en las unidades didácticas 8 y 9, estas dos unidades están compuestas por ocho y diez pequeños estudios que ya hacen prever lo que será el tercer volumen, el cual está compuesto exclusivamente por estudios de auténtico virtuosismo linguo-gutural. Unas páginas más adelante veremos como el tercer volumen también puede y debe estudiarse, en primer lugar, con picado simple para afianzar las posiciones digitales, y a continuación deberá ser interpretado con doble o triple picado según proceda, una vez conseguido esto habremos logrado el objetivo final que persigue la obra.

Detalle de ejercicios del segundo volumen.

Unidad didáctica nº 8

Ejemplo 91. (P. 95):

Allegro Vivace



Este fragmento pertenece a uno de los ejercicios seleccionados para los controles de velocidad, lo veremos más adelante.

El siguiente ejemplo es más un estudio que un ejercicio ya que, además de ser muy melódico está dividido en tres partes y comienza con un “Allegro vivace”. Como es fácil deducir a simple vista, se precisa de la utilización del doble picado. El segundo tiempo es “Andantino” donde por su velocidad se interpreta con picado simple. La tercera parte del estudio también requiere de la aplicación del doble picado por ser, como el primero, un movimiento muy rápido.

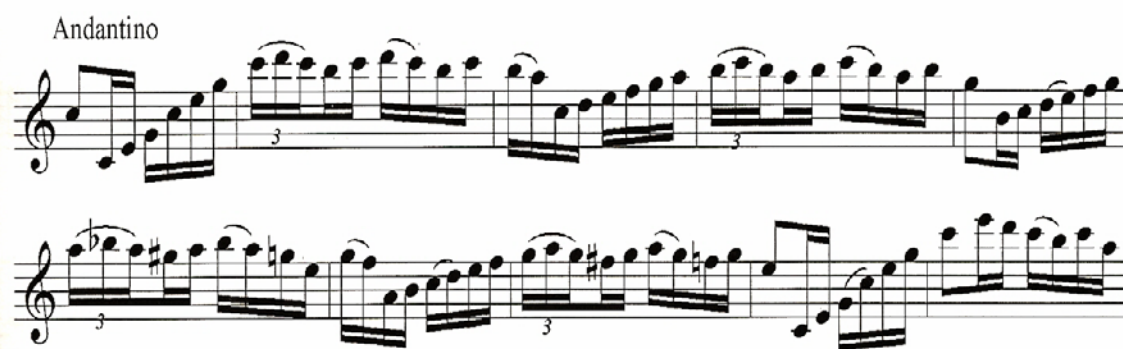
Ejemplo 92 (P. 96):

Allegro Vivace



Introducción del estudio 4. Aquí aplicaríamos el doble picado ya que lo requiere la velocidad indicada.

Ejemplo 93 (P. 97):



Introducción del segundo tiempo del estudio. Esta parte del estudio, al tratarse de un movimiento moderado, lógicamente, se utiliza el picado simple.

Ejemplo 94 (P.97):



Fragmento del tercer y último tiempo del estudio. Aquí es imprescindible utilizar el doble picado por la velocidad requerida, la cual coincide con la indicada en el primer tiempo.

El estudio que sigue es enteramente melódico, aunque incluye algunos pequeños motivos para aplicar el doble picado. Debemos señalar que la introducción de este estudio está inspirada en el *Badinerie*, de J. S Bach pero invirtiendo el diseño arpegiado que es ascendente en lugar de descendente como en el tema del genio alemán.

Ejemplo 95 (P. 98):



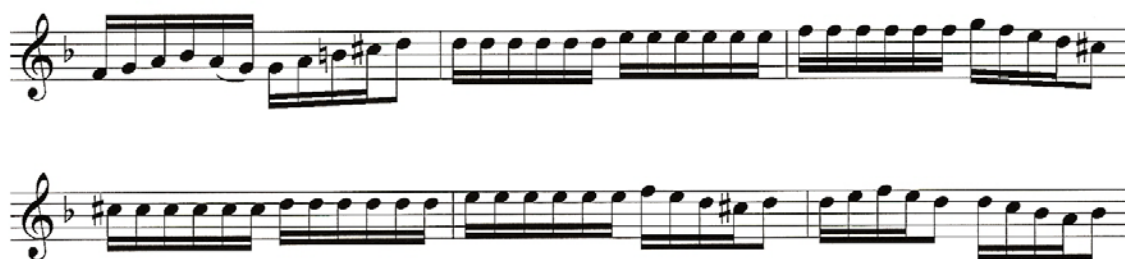
El estudio n° 6, por su aire calmado, podría interpretarse con picado simple sin embargo, en el segundo fragmento observamos que tiene varios compases con nota repetitiva lo que aconseja la utilización del doble picado, cualquier flautista o trompetista aplicaría, sin más, la técnica linguo-gutural en todo el estudio.

Ejemplos 96 (P. 100):

Andantino Flauta 8ª opc.



Ejemplo 97 (P. 100):



Como hemos indicado, en este fragmento con notas repetidas, tanto flautistas como trompetistas aplicarían el doble picado, aunque lo cierto es que por la velocidad del ejercicio puede interpretarse perfectamente con picado simple.

Ejemplo 98 (P. 100):



En este tercer fragmento, donde aparece tímidamente algún elemento cromático, es de aplicación todo lo comentado hasta ahora.

Unidad didáctica 9

Esta unidad didáctica es la última del 2º volumen del libro y está dedicada al triple picado. El primer ejemplo, estudio 1º, es el elegido para realizar el control periódico de picado, lo reproducimos completo más adelante.

Ejemplo 99 (P. 104):

Allegretto Flauta 8ª opc.

En el siguiente ejemplo aparece el picado mixto, triple y doble formando una unidad.

Ejemplo 100 (P. 104):

Andantino Flauta 8ª opc.

El estudio nº 5 contiene picado mixto, fragmentos de nota repetitiva y motivos arpegiados típicos de los instrumentos de metal, este es, quizás, el más difícil de los estudios de triple picado del 2º volumen. Tenemos una introducción melódica en la que ya en el tercer compás comienza a aparecer el típico tresillo con nota repetida. Después de la repetición, excepto tres compases, todo el estudio está plagado de tresillos.

Ejemplo 101 (P. 107):

Como sabemos, el movimiento o aire indicado en la partitura no siempre condiciona el tipo de picado que debemos aplicar, en realidad depende del número de notas que haya por tiempo. En el presente estudio, a pesar de ser un movimiento pausado, ya en el segundo tiempo del tercer compás debemos utilizar el triple picado en el tresillo, así como en el resto de motivos similares.

En el siguiente ejemplo no cabe la menor duda de que es imprescindible la aplicación del triple picado. La escritura de este tipo de pasajes, plagado de tresillos, es mas propia de instrumentos de metal o incluso de flauta que de saxofón, aunque con la debida constancia se puede lograr ejecutarlos con la misma destreza, eso si, requiere de un poco más de esfuerzo inicial que en los otros dos instrumentos citados. Los motivos con nota repetida son relativamente sencillos y en poco tiempo es posible dominarlos, en cambio cuando los motivos son arpegiados la dificultad es mucho mayor por lo que resulta más complicado su estudio.

Ejemplo 102 (P. 107):

Unidad didáctica nº 9

En este estudio se combina el virtuosismo, con una introducción a base de tresillos en movimiento moderado “*Andantino*” con seis notas por tiempo y un “*Allegro*” $\frac{3}{4}$ con melodía en estilo de zarzuela.

Ejemplo 103. (P. 108):

Andantino



Ejemplo 104. (P. 108):

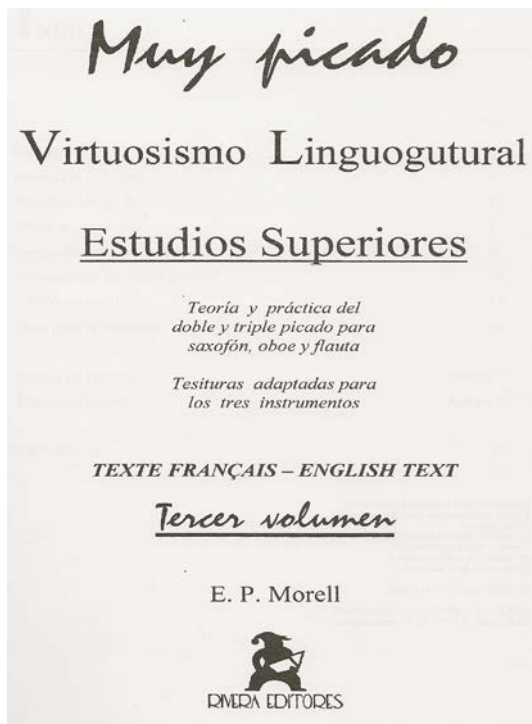
Allegro



Con el presente fragmento del estudio 6 terminamos la exposición del contenido de este segundo volumen de 120 páginas, sobre el que hemos intentado sintetizar lo esencial en tan solo trece páginas. Esta unidad didáctica 9 contiene 10 estudios, todos de triple picado distribuidos en 11 páginas. Algunos de los estudios de estas dos últimas unidades didácticas, aunque de factura más breve, son equiparables en dificultad a los del tercer volumen que veremos a continuación. En el ejercicio precedente (pentagramas 4º y 5º) tenemos una frase tan difícil como las que podemos encontrar en los estudios virtuosísticos del volumen 3º.

Análisis del tercer volumen del libro “*muy picado*”.⁵⁰

Ilustración 12. Contraportada del libro de E. P. Morell:



El tercer volumen consta de 16 estudios superiores de alta dificultad por la velocidad metronómica requerida. Los estudios pueden ser interpretados con picado simple, aunque claro, a menor velocidad de la indicada, en realidad el libro está pensado para trabajarlo en primer lugar con picado simple, como hemos indicado en páginas anteriores, y una vez se logre dominar la técnica objeto del libro, se deberá aplicar a todos los estudios.

Somos plenamente conscientes de que el llegar a dominar la técnica del doble

picado hasta el punto de poder interpretar todos los estudios contenidos en el tercer volumen, tal y como podemos oírlos en el Cd adjunto a este volumen, llevará algo más de los cuatro años que dura la carrera superior. Hay que tener en cuenta que quienes graban estos estudios, además de interpretes sobresalientes, llevan muchos años aplicándola con normalidad en todas las actuaciones donde las obras lo requieren. Ambos comenzaron muy pronto a trabajar la técnica linguo-gutural y esto, obviamente, les facilitó aprenderla con la calma y precisión que requiere dicha materia.

⁵⁰ P. Morell, Enrique: *Muy picado*, Estudios superiores, Valencia, Rivera Editores, 2003.

Cuadro 10. Índice general del tercer volumen:

Índice	Pág.
Prólogo	4
Nota para flautistas	5
Distribución de la obra	6
Objetivo de la obra	8
Programación orientativa	9
Distribución sinóptica general	14
Cuadro sinóptico	15
Guía para la audición	16
Textos en francés	Anexo 1
Textos en inglés	Anexo 2
ESTUDIOS	17

El tercer volumen es totalmente distinto a los anteriores ya que está compuesto, como hemos dicho, solo por estudios de gran dificultad. Otra diferencia fundamental es que va acompañado de un Cd con grabaciones de casi todos los estudios con tres instrumentos diferentes, Saxofón, Flauta y Oboe.

En el índice se puede observar que no existe parte teórica ya que toda la técnica

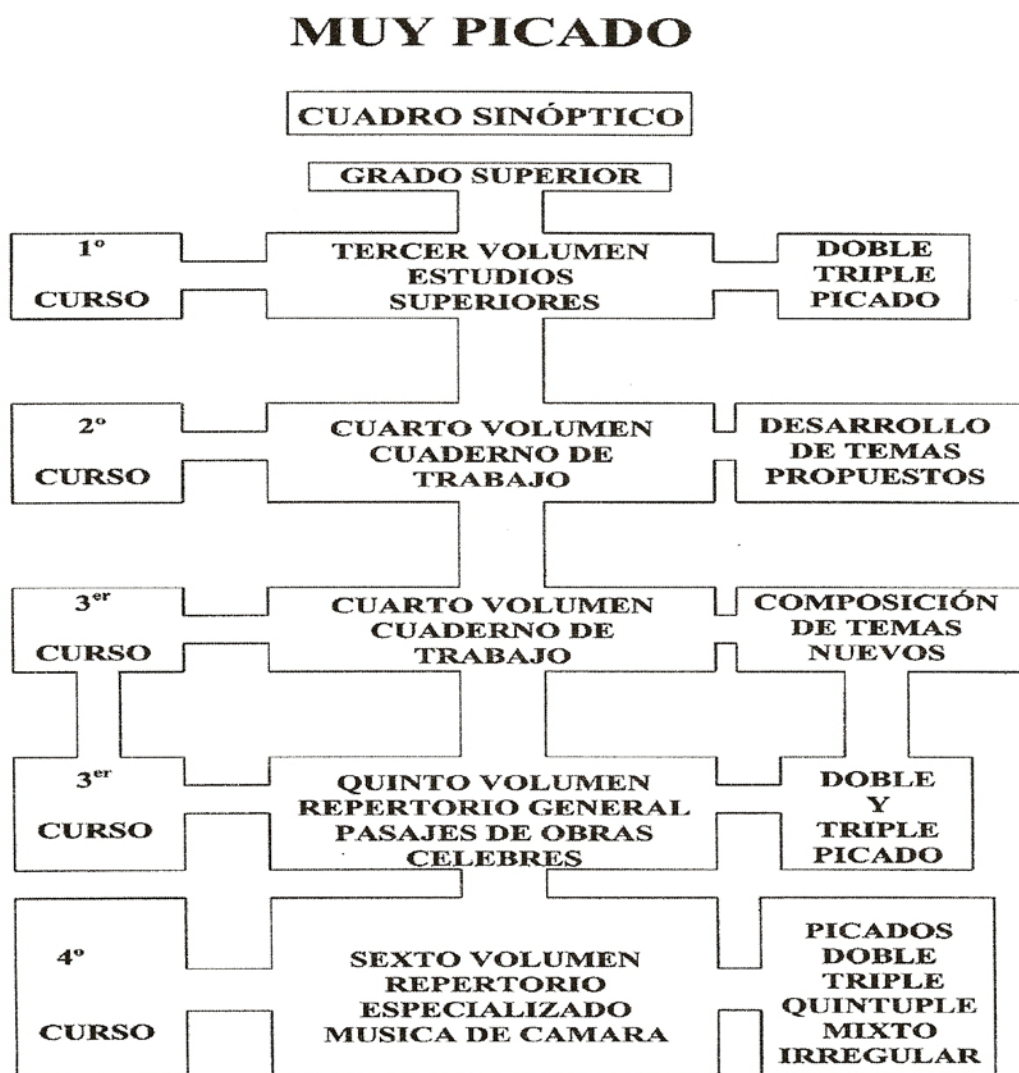
se estudió en los dos volúmenes anteriores y aquí ya no proceden explicaciones para el trabajo e interpretación de los estudios, se supone que el alumno ya asimiló los conocimientos teóricos con anterioridad. Naturalmente se incluye una programación y el cuadro sinóptico donde se ve la distribución de cada volumen en el curso correspondiente. Como ya apuntamos anteriormente, con la distribución del cuadro siguiente se pretende facilitar la tarea del profesor a la hora de programar los 16 estudios de que se compone el volumen 3°.

Cuadro 11. Distribución de los estudios por mes:

GRADO SUPERIOR	
OBJETIVOS	MATERIA A TRABAJAR
<p style="text-align: center;">PRIMER CURSO</p> <p>Valorar el potencial técnico de la utilización de estas combinaciones de emisiones.</p> <p>Enriquecer las ya amplias cualidades técnicas de nuestro instrumento, consiguiendo el dominio absoluto de las emisiones lingo-guturales.</p> <p>Descubrir las posibilidades expresivas y virtuosísticas que nos permite la utilización de esta técnica aplicada a piezas melódicas.</p> <p>Interpretar los dieciséis estudios a la máxima velocidad posible, aplicando en todos ellos el doble y triple picado.</p>	<p style="text-align: center;">PRIMER CURSO</p> <p>Durante el desarrollo de este curso se trabajarán la totalidad de los estudios contenidos en este volumen con doble / triple picado.</p> <p>Con un calendario escolar de ocho meses de duración podremos perfectamente preparar dos estudios por mes.</p> <p>Será muy conveniente grabar los estudios en clase y que el alumno se autoevalúe escuchando la grabación junto con el profesor. También sería muy interesante realizar pruebas interpretativas en las que todos los alumnos calificarán a los demás y así mismos. Esta práctica desarrollaría la capacidad de análisis y autocrítica tan necesaria en nuestra profesión.</p> <p style="text-align: center;">DISTRIBUCIÓN</p> <p>Primer mes del 1 al 15 Estudio N°1 del 16 al 30 Estudio N°2</p> <p>Segundo mes del 1 al 15 Estudio N°3 del 16 al 30 Estudio N°4</p> <p>Tercer mes Igual a los anteriores</p> <p>Siguiendo esta pauta hasta la finalización del curso, lograremos trabajar todos los estudios de este volumen.</p>

Como ya sabemos, el tercer volumen se compone de 16 estudios, por lo que estudiando dos por mes se pueden trabajar todos en un curso, esto sería lo deseable pero en la realidad es casi imposible, ya no por la dificultad, que también, si no por la falta de preparación, sobre el tema, con que llegan los alumnos a este nivel educativo.

Figura 2. Distribución por volúmenes en grado superior:



En el cuadro que vemos están distribuidos los seis volúmenes de que se compone la totalidad de la obra. Actualmente solo están editados los tres primeros, ya expuestos, el resto de volúmenes se publicarán después de terminado el presente trabajo. Cabría decir que cuando un proyecto, por diversas razones, se ralentiza o se paraliza, al retomarlo puede sufrir variaciones para adaptarlo a las nuevas ideas que el autor pueda haber adquirido en ese tiempo de espera. En este caso concreto, al haber transcurrido trece años desde la publicación del tercer volumen, las variaciones respecto del proyecto original podrán ser más que notables. Seguramente se editarán en primer lugar los volúmenes quinto y sexto del cuadro, pero como cuarto y quinto volúmenes respectivamente, o quizás los dos volúmenes en uno. También habrá variaciones de contenido y distribución del mismo.

Detalle de estudios del tercer volumen

Ejemplo 105. (P. 18) Fragmento inicial del estudio nº 1:

Prestissimo ♩ = 200

p

cresc

f

p *f* *p*

Este primer estudio es para la aplicación del triple picado. Como iremos viendo en los sucesivos ejemplos, los estudios no son ejercicios para el trabajo del picado si no, piezas melódicas con dificultad de nivel superior para aplicar la técnica aprendida en los dos anteriores volúmenes. Los 16 estudios de este volumen son totalmente diferentes unos de otros, los hay más melódicos y otros más técnicos, pero todos ellos tienen en común tres cosas fundamentales, que son totalmente tonales, que no es posible interpretarlos a la velocidad indicada sin aplicar el doble/triple picado, y que salen todos del mismo autor. Por su carácter virtuoso y alegre, y por su breve extensión muy bien podrían servir como vises para la finalización de un concierto.

Ejemplo 106 (P. 21) Fragmento final del estudio nº 1:

The image displays a musical score for the final fragment of Study No. 1, spanning measures 110 to 145. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by continuous triplets and dynamic markings. The first system (measures 110-113) features a triplet of eighth notes with a slur, marked *poco*. The second system (measures 114-117) continues with triplets, marked *a* and *f*. The third system (measures 118-122) shows a change in rhythm with quarter notes and eighth notes. The fourth system (measures 123-127) returns to triplets, marked *p*. The fifth system (measures 128-132) is marked *Lento* and *accell.*, with a *p* dynamic. The sixth system (measures 133-138) is marked *Tempo* and *f*, with a *cresc.* marking. The seventh system (measures 139-144) features triplets with a slur, marked *f*. The eighth system (measures 145) concludes with a triplet marked *cresc.* and *ff*.

En este fragmento se observa cómo se combina tanto el triple picado como el doble, al ser estudios para la interpretación están exentos de toda rigidez mecánica y reiterativa propia de los ejercicios de los anteriores volúmenes, este primer estudio es una especie de “*Perpetuum mobile*”

Ejemplo 107. (P. 34) Fragmento inicial del estudio n° 7:

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with the tempo marking 'Presto' and a metronome marking of 176. The first staff starts with a dynamic marking of *mf*. The second staff includes accents (>) over several notes. The third and fourth staves continue the melodic and rhythmic development. The fifth staff is marked with a dynamic of *f* and includes the instruction '8va Opc.' above the staff, with a dashed line indicating an optional octave transposition. The sixth staff features a dynamic of *pp*. The seventh staff is marked with *cresc.*. The eighth staff is marked with *f*. The ninth and tenth staves conclude the fragment with a dynamic of *p*.

Este virtuosístico estudio, mas por la velocidad (176 = Negra) que por su dificultad digital, está destinado a la aplicación del doble picado. Naturalmente se combina con pasajes ligados para hacerlo menos monótono.

Ejemplo 108. (P. 42) Fragmento inicial del estudio n° 10:

Andante ♩ = 88

mf

p

Este estudio, como vamos a ver, tiene todos los elementos propios de una pieza para la interpretación en concierto. Como se puede apreciar en este fragmento, en el segundo pentagrama comienza la dificultad de emisiones por la acumulación de notas por tiempo. El estudio es muy variado ya que comienza con una corta melodía de tan solo un pentagrama y en el segundo aparece una frase muy difícil, solo interpretable con doble picado. Toda la primera parte está destinada al doble picado, en cambio la segunda parte contiene tanto frases para triple picado como para doble, en la última parte del estudio aparece un tema netamente melódico, muy “cantabile” y a continuación para finalizar, vuelve al primer tiempo. Este estudio es el más apto, junto con el n° 14, para ser interpretado en público como pieza de regalo para saxofón solo, en realidad todos los estudios fueron concebidos como piezas para exhibición por su dificultad y atractivo melódico. A simple vista pueden parecer fáciles de interpretar, pero si nos fijamos en la velocidad requerida enseguida nos daremos cuenta de que muy pocos profesionales podrían resolver con soltura las muchas dificultades que aparecen en buena parte de cada una de las piezas.

Ejemplo 109. (P. 43) Fragmento central del estudio n° 10:

En esta parte central del estudio vemos que se utiliza el triple picado y también el doble, cabe destacar que la última frase de esta parte, la cual comienza en el compás de 6/8, es de una gran dificultad, el diseño de la frase es mucho más apropiado para flauta o trompeta que para saxofón, por esta razón tiene más mérito interpretarlo con nuestro instrumento, y como demostraremos es perfectamente ejecutable con el saxofón.

Ejemplo 110. (P. 44) Fragmento del tercer tiempo del estudio n° 10:

The musical score consists of four staves of music in a 2/4 time signature. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and includes the tempo markings *Ten.*, *Lento*, and *Dolce*. The second staff continues the melodic line. The third staff includes a *rit.* marking and a box labeled "8ª Flauta opc." with the instruction *poco más* below it. The fourth staff concludes the fragment with the marking *meno ten*.

Esta parte del estudio contrasta con el resto por ser radicalmente opuesta a los dos primeros tiempos, ya que estos son de un virtuosismo linguo-gutural muy elevado, en cambio el fragmento expuesto es enteramente melódico, y por tanto para ser interpretado recreándose al máximo en cada frase y aplicando a voluntad del interprete la táctica del “*Rubato*”, lo cual permite expresar más libremente lo que pueda sentir en ese momento el artista. Este movimiento lento tiene una segunda parte que no creemos necesario incluir para no prolongar en exceso el análisis del volumen tercero. Como explicamos en la introducción de este estudio n° 10, después de finalizar el tercer movimiento, lento, vuelve al inicio de la pieza para finalizar en ese primer tiempo. El presente estudio, junto con el n° 14 son los únicos que contienen un movimiento lento donde poder recrearse en la interpretación, el resto de temas son puro virtuosismo técnico, aunque virtuosismo melódico.

Ejemplo 111. (P. 47) Fragmento inicial del estudio n° 12:

Vals Lento

mf

ff

ppp

rit.

f

p

p

Moderato 2ª vez 8ª

rubato

mf

21

28

34

40

47

Ⓐ $\text{♩} = 69$

Este estudio está compuesto en ritmo de vals y aunque a primera vista de la sensación de que es fácil de interpretar no es del todo cierto, ya que contiene algunos pasajes con triple picado de cierta dificultad. Debemos señalar que existen algunos errores, el primero está en el “Si” del compas 10, el cual aparece como “Si” natural y es “Sib”, en la siguiente página también hay otro error el cual no indicamos ya que no incluimos dicha página.

Ejemplo 112. (P. 49) Fragmento final del estudio 12:

The musical score consists of seven systems of music. The first system (measures 110-113) features a triplet pattern with dynamics *poco*, *a*, and *poco*. The second system (measures 114-117) continues the triplet pattern with a dynamic of *f*. The third system (measures 118-122) shows a change in the triplet pattern. The fourth system (measures 123-127) includes a *p* dynamic and a *Lento* tempo marking. The fifth system (measures 128-132) features a *p* dynamic and tempo markings *accell.*, *poco a poco*, and *Lento*. The sixth system (measures 133-138) includes a *f* dynamic and a *Tempo* marking. The seventh system (measures 139-144) features a *f* dynamic and a *cresc.* marking. The final system (measures 145-148) ends with a *ff* dynamic and a *cresc.* marking.

Como podemos apreciar en los pentagramas cuarto y quinto, el hecho de que esta pieza sea un vals no impide la aparición de frases para aplicar el doble picado. Esto complica aún más, si cabe, la ejecución, por tener cuatro notas por tiempo, en lugar de tres como en los compases anteriores y posteriores a la mencionada frase de doble picado. Este volumen incluye un Cd con la grabación de los estudios indicados en la guía para la audición, aunque son 15 grabaciones en realidad solo hay 10 diferentes, las otras cinco están repetidas por otro instrumento. Las grabaciones están realizadas por los instrumentos destinatarios del libro, saxofón, oboe y flauta, los saxofonistas, Antonio y Vicente Pérez así como el oboísta Fermín Clemente, son profesores de conservatorio y el flautista Enrique Sánchez es profesor de la Orquesta Sinfónica de Baleares.

Cuadro 12. Guía para la audición:

TRAC	ESTUDIO	INSTRUMENTO	TIPO DE PICADO	INTÉRPRETE
1	1	Saxofón	Triple	Antonio Pérez Ruiz
2	7	Saxofón	Doble	Antonio Pérez Ruiz
3	9	Saxofón	Doble	Vicente Pérez Ruiz
4	10	Saxofón	Doble/triple	Vicente Pérez Ruiz
5	14	Saxofón	Doble	Antonio Pérez Ruiz
6	15	Saxofón	Triple	Vicente Pérez Ruiz
7	5	Oboe	Doble	Fermín Clemente Bo
8	6	Oboe	Triple con doble	Fermín Clemente Bo
9	11	Oboe	Triple con doble	Fermín Clemente Bo
10	12	Oboe	Triple con doble	Fermín Clemente Bo
11	5	Flauta	Doble	Enrique Sánchez Vidal
12	9	Flauta	Doble	Enrique Sánchez Vidal
13	10	Flauta	Doble/triple	Enrique Sánchez Vidal
14	12	Flauta	Triple	Enrique Sánchez Vidal
15	14	Flauta	Doble	Enrique Sánchez Vidal

Los estudios 6, 11 y 12 interpretados por el oboe, son un claro ejemplo de cómo se puede aplicar el doble picado en pasajes de emisión ternaria, aunque este es un recurso útil, lo ideal es utilizar el triple picado en las frases con tresillos.

No conocemos que exista algún otro libro (método) español en el que se incluya algún capítulo para el estudio del doble picado a parte de los tres que terminamos de exponer, aunque quizás no sean los únicos publicados en nuestro país. En la siguiente página incluimos un cuadro comparativo de los siete libros analizados en este capítulo, con las principales diferencias y coincidencias. En el cuadro se puede ver, de manera global, la cantidad de contenidos y páginas dedicadas al tema del doble picado, así como las páginas totales del libro, páginas de teoría, de ejercicios, de estudios melódicos, y si es un método específico para el estudio del doble/triple picado o no.

IV. 5.

TABLA COMPARATIVA DE CONTENIDOS DE LOS LIBROS ANALIZADOS

Cuadro 13:

(Materia dedicada al doble/ triple picado)

Autor	Título	Vol.	Pág. libro	Pág. teoría	Pág. Ejercicios	Pág. Estudios melódicos	% dedicado a picado	Sílabas	Programación	Cd Con estudios grabados	Método general Método para picado Método teórico
R. Wiedoeff	Secret of Staccato		29	7	15	4	100 %	Ta - Ta	No	No	Método para picado
J. Dorsey	Método para Saxofón		95	0	2	0	2,1 %	dah-gah	No	No	General
L. Teal	The art of Saxophone playing		108	4	1	0	3,8 %	Tu - Ku	No	No	Método teórico
P. Yellin	Improvising Rock Sax		79	0	7	3	12,7 %	Ta - Ka	No	No	General
Robert Scott (Pere Serra)	Método Graduado Saxofón		70		3 y 1/2	0	5%	Tu - cu	No	No	General
M. Miján	La técnica fundamental del saxofón	1° 2°	207 168	1 1	13 16	0 0	6,8 % 10,8 %	Do - go	No	No	General
E. P. Morell	Muy picado	1° 2° 3°	85 117 70	8 10 0	49 42 0	20 52	100 % 100 % 100 %	Ta - Ka	Si	Si	Método para picado

IV. 6. Análisis de la tabla comparativa.

De todo lo analizado en este capítulo, de los libros dedicados al picado o de libros que contienen algún apartado para el estudio del picado, y más concretamente de la tabla anterior, se puede extraer, entre otras cosas, lo siguiente:

- A - Se ve con claridad que existen grandes diferencias de criterio a la hora de valorar la importancia real de esta técnica. Esto queda muy claro solo con observar el porcentaje que cada libro dedica al tema.
- B - En el punto, quizás, más importante de todos, como es el de elección de las sílabas a emplear, queda manifiestamente claro que existe disparidad de opiniones.
- C - Del punto “B” se podría decir que los autores que incluyen ese tema en sus libros, ni se comunicaron en el pasado para unificar criterios, ni lo hacen los actuales.
- D - De lo expuesto en los tres puntos anteriores se deduce que no ha habido comunicación entre los dos autores actuales, y lógicamente tampoco con el primero por pertenecer a otro tiempo. La realidad es que debido a la poca expansión de esta materia aún nadie se ha planteado en serio hablar de este asunto. En nuestro país, por lo que sabemos, parece que solo tres autores han publicado sobre el tema, y esto haría fácil o imposible llegar a un acuerdo razonado y razonable.
- E - Si observamos detenidamente la columna de las “sílabas” veremos que a excepción del primer autor, el resto coinciden en aconsejar emisiones combinadas de lengua y garganta, pero de estos otros cinco el 1º y el 4º proponen las consonantes D - G y el 2º, 3º y 5º T - K.
- F - Como se refleja en la columna de “*Estudios melódicos*” solo el primer autor y el último incluyen piezas melódico-virtuosas para la aplicación de la técnica estudiada.

G - Igualmente que en el punto anterior, solo los autores primero y último dedican su publicación íntegramente al estudio del doble/triple picado por lo que quizás, se pueda decir que estos son los que más importancia le otorgan al estudio de la técnica linguo-gutural.

Sin ánimo de resultar excesivamente reiterativos, tenemos que recordar que aunque podríamos profundizar, más aún, en el análisis del cuadro anterior no creemos necesario hacerlo, ya que con lo expuesto queda claro, por una parte, que existen pocos libros dedicados a este tema, y por otra que las diferencias entre todos ellos son más que notables.

Por un lado la falta de métodos demuestra la casi inexistente implantación de la técnica entre los saxofonistas a nivel mundial, por otro lado las diferencias entre todos ellos también contribuyen a aclarar la falta de conexión entre los diferentes autores, que con sus intentos aislados no lograron despertar el suficiente interés, a lo largo del pasado siglo, por el estudio de una técnica tan virtuosística y efectiva como el doble picado. Con este pequeño análisis de las escasas publicaciones encontradas, dedicadas al estudio de la técnica linguo-gutural, damos por finalizado el presente capítulo.

V. El doble picado en la flauta, métodos y obras

V. El doble picado en la flauta, métodos.

V. 1. Introducción

El motivo por el que incluimos el presente capítulo, dedicado al más ágil de los instrumentos de la familia de los vientos, es precisamente su virtuosismo, tanto digital como lingual. La cuestión de la agilidad lingual es el fundamento principal de esta tesis, y en la flauta se manifiesta de manera muy especial por ser este instrumento, quizás, el que primero utilizó este recurso. Al parecer, tanto flautistas como trompetistas se disputan el haber sido los primeros en llegar a aplicar y dominar la técnica linguo-gutural. No entraremos aquí a debatir ni discernir sobre quien tiene la razón en esta cuestión ya que esto carece totalmente de importancia para lograr la finalidad de este trabajo. Dado que nuestro instrumento pertenece a la familia de viento madera, nos limitaremos a hablar del doble picado en la flauta por ser este instrumento afín y no así la trompeta. Para hablar del tema utilizaremos algunos de los métodos de los autores más conocidos, principalmente flautistas de reconocido prestigio de los últimos cinco siglos. Comenzaremos este breve repaso en el S. XVI con Gannassi Dal Fontego y su método *La Fontegara*, por ser el primer método conocido donde aparecen las primeras combinaciones de emisiones de lengua y garganta. A continuación daremos un salto en el tiempo hablando de Hotteterre – le Romain y su famoso método de 1707, después será el turno de J. Quantz's, el siguiente autor será A.

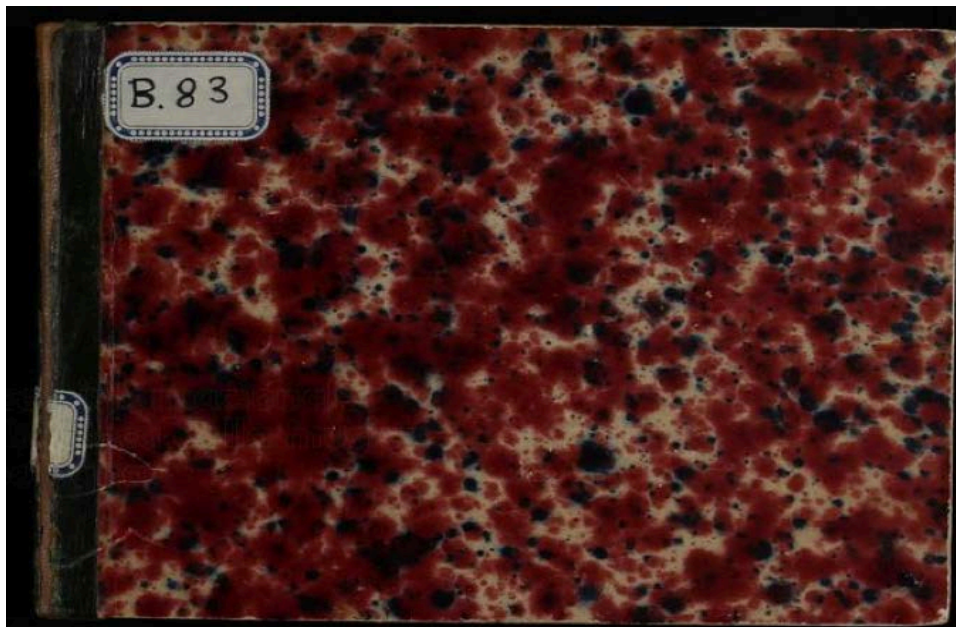
Mahaut, cuyo libro seleccionado fue editado en 1759. El siguiente método es el de Tromlitz, tan extenso como el de Quantz's, a continuación hablaremos del célebre Th. Boehm, inventor del sistema de anillos que lleva su nombre, aplicado a la flauta y el clarinete. Otro flautista de prestigio fue Henri Soussmann, del que también incluimos uno de sus métodos, a continuación hablaremos de uno de los más famosos, si no el que más, J. H. Altés cuyo método de 1893 y reeditado en numerosas ocasiones ha sido y es, quizás, el más utilizado durante generaciones. Después seguiremos con el español J. M^a. Beltrán. Por último tendremos al gran maestro de la flauta, Moyse, que también nos legó un buen número de métodos, uno de ellos se editó en 1928, hablaremos de él.

Así como en el Saxofón, después de indagar por todos los campos, no hemos encontrado apenas tratados que incluyan algún capítulo para el estudio de doble/triple picado, en la Flauta son tan numerosos que tendríamos que dedicar una tesis completa para hablar solo de este tema sin entrar en profundidad. Para los profesionales de la Flauta es tan natural que muchos de estos métodos incluyan el doble picado que nadie se plantea hacer una recopilación a cerca del tema. Para ellos, esta técnica es tan básica y tan natural que no la perciben como la posible salvación para poder ejecutar los pasajes rápidos con notas sueltas. Se podría decir que un Flautista nace con esa herencia en la Flauta, es algo así como una transmisión genética. Nadie se pregunta por qué tiene los ojos negros o azules, es así y punto. De igual manera los estudiantes de Flauta asumen desde el principio, con toda naturalidad, el estudio de la técnica linguo-gutural como un tema más sin darle mayor importancia. Para que los estudiantes de Saxofón lleguen a esa situación tendrán que pasar aún varias décadas, pensamos que no menos de tres. Si lo analizamos bien 30 o 40 años más tampoco es tanto tiempo ya que los flautistas llevan más de 500 años transmitiendo, de generación en generación, esta virtuosística técnica de emisión rápida. Quizás sean muchos más años, ya que Gannassi, en su método, seguramente recopiló y plasmó en papel una técnica que ya se venía utilizando mucho tiempo.

V. 2. Métodos

V. 2. 1. Método de Gannassi Dal Fontego, *la Fontegara*⁵¹ (1535)

Ilustración 13 Portada del método de Gannassi:



Silvestro Ganassi dal Fontego nace en Fontego, provincia de Venecia/Italia, el 1 de enero de 1492 y fallece en 1550. Fue un virtuoso intérprete de Flauta y viola,

además de constructor de instrumentos musicales, teórico y también compositor. Su obra didáctica para flauta dulce *Opera intitulata La Fontegara la quale insegna a sonare di flauto*, de 1535, que sepamos, es la primera obra editada para este instrumento. Otro de sus importantes tratados fue *Regola Rubertina che insegna a sonar de viola d'arco tastada* dedicado a las violas de 4, 5, y 6 cuerdas en dos volúmenes editada en Venecia en 1542/43. Este tratado, al parecer, contiene las únicas partituras italianas escritas para este instrumento. También, en su faceta de constructor, fabrica en 1542 una “*viola bassa*” que en la actualidad se le considera como el posible antecesor del contrabajo. Estos métodos contienen aspectos tanto de tipo técnico como de expresión y de ornamentación.

⁵¹ IMSLP. Petrucci Music Library

Ilustración 14. Contraportada del método La Fontegara:



En la presente Ilustración vemos a varios músicos, tres con la flauta, uno a la izquierda que, a juzgar por su expresión parece ser el que canta y el de la derecha debe ser el que

controla la partitura. Éste último seguramente representa al autor de la obra, Silvestro Ganassi. Ensayan, lógicamente, con flautas de pico o barrocas.

Por lo que se puede leer en el encabezamiento de la ilustración *Opera in titulata Fontegara*, deben estar ensayando esa pieza.

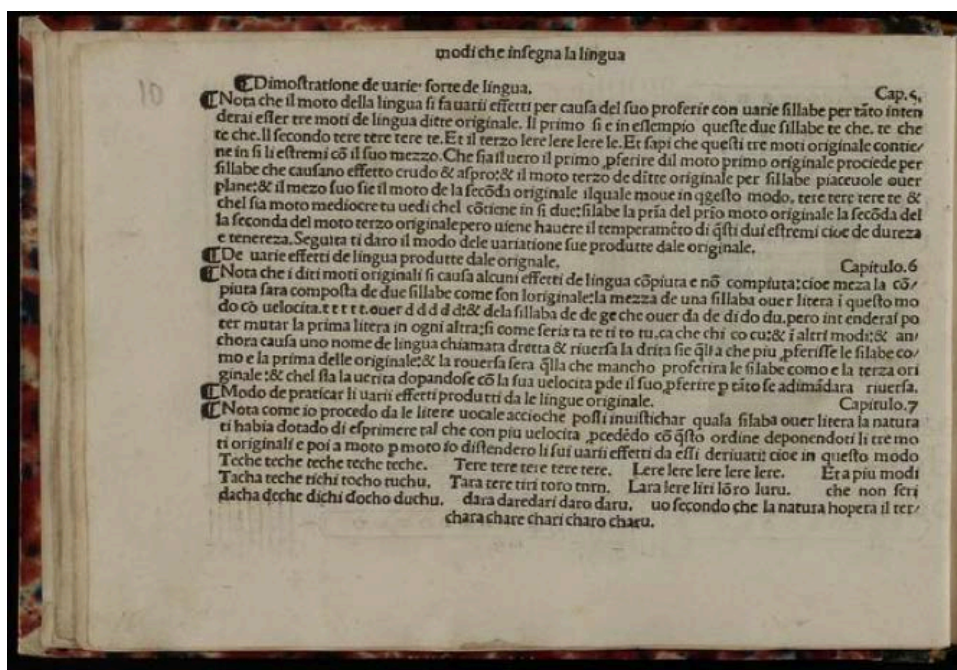
Los instrumentos que cuelgan detrás en la pared, en la parte izquierda pueden ser las violas de 4, 5, y 6 cuerdas a las que hacemos referencia en la página anterior, y el que está más a la derecha lo vemos por la parte posterior por lo que no sabemos de que instrumento se trata, quizás la Viola Bassa.

En la parte de debajo de la ilustración vemos otros dos instrumentos parecidos a flautas pero curvados, desconocemos su nombre.

Por el grosor de las partituras que manejan debía ser un trabajo muy amplio, aunque también podría deberse al espesor del papel empleado en ese tiempo.

Como vemos esta contraportada está realizada con gran realismo. Representa el ensayo de un grupo de músicos vistos a través de una ventana. Fijémonos como los dos instrumentos depositados en la parte inferior sobresalen de la repisa de la ventana, y el cartel de la parte superior está colgado con dos clavos en la parte externa tapando la parte superior de los cuatro instrumentos que cuelgan de la pared del fondo.

Ilustración 15 (pag. 10, cap. 5, 6, y7 de la Fontegara):



Decimos
que esta es la
página diez
porque está
escrito a lápiz
sobre la parte
superior
izquierda.
Parece que en
aquel tiempo no
indicaban los
números de

página, o al menos no están indicados en este método.

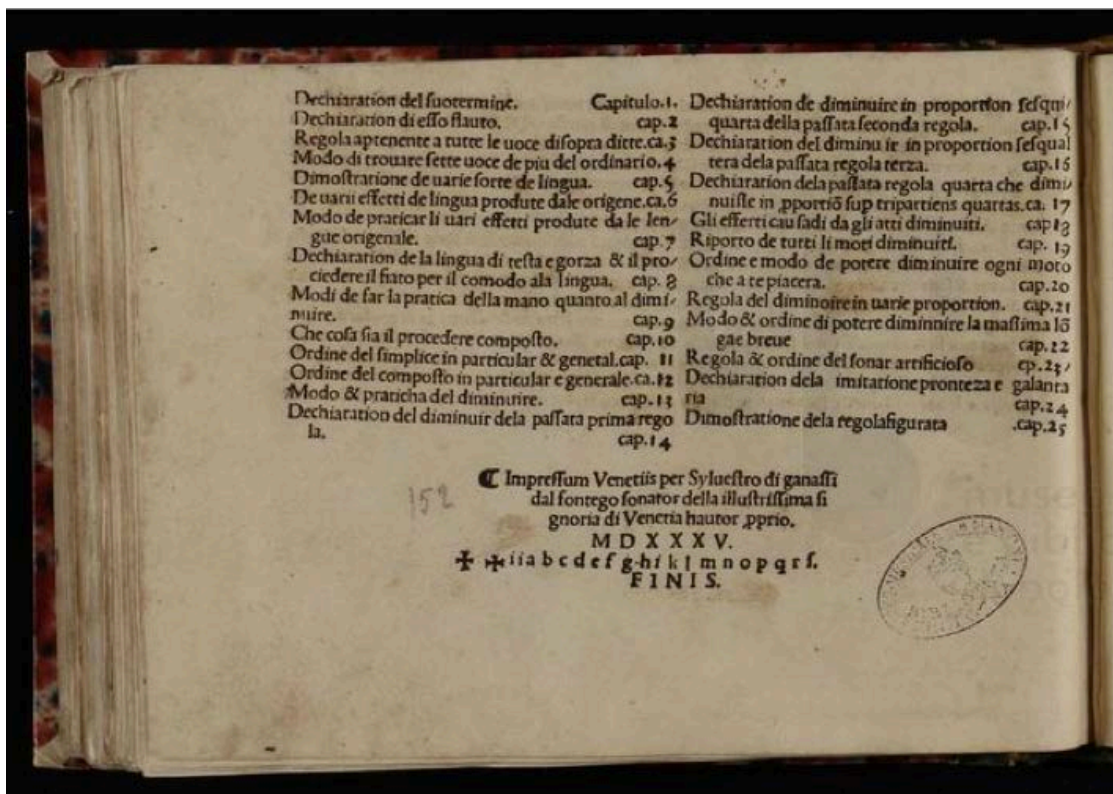
De las 152 páginas del método seleccionamos solo la presente ya que es la que contiene las diferentes combinaciones de emisiones que Ganassi propone para la práctica de esta técnica. También habla del tema en otras páginas.

Aunque en los capítulos 5 y 6 habla de las vocales y consonantes a emplear en las emisiones, es en el capítulo 7 donde indica las distintas variaciones que aconseja para trabajar la técnica del doble/triple picado.

Como podemos apreciar indica siempre cinco ataques para utilizar las cinco vocales. En los tres primeros ejemplos solo utiliza una vocal, en el resto utiliza las cinco. Así vemos que en el primer renglón indica: “Teche teche teche teche teche” “Tere tere tere tere tere” “Lere lere lere lere lere” y en los siguientes combina las cinco vocales, “Tacha teche tichi tocho tuchu” o “Tara tere tiri toro turu” etc.

Ignoramos que combinación resultaría más fácil de emitir para alguien que hablaba italiano en ese tiempo, pero en nuestra opinión las de más fácil emisión son las del segundo bloque, “Tere, Tara y Dara”. Actualmente estas combinaciones pueden ser útiles como trabajo para desarrollar la habilidad lingual, no así la gutural ya que no propone la utilización de consonantes guturales. Aunque en la flauta de pico muchas de estas combinaciones son efectivas por ser este instrumento de fácil emisión.

Ilustración 16. Última página de La Fontegara:



Incluimos el índice del método para ver, por un lado que no existen los números de página, solo están numerados los capítulos, y por otro el año de edición en números romanos M D X X X V. Con la página 152 (indicado a lápiz abajo a la izquierda) llegamos al final de este interesantísimo tratado.

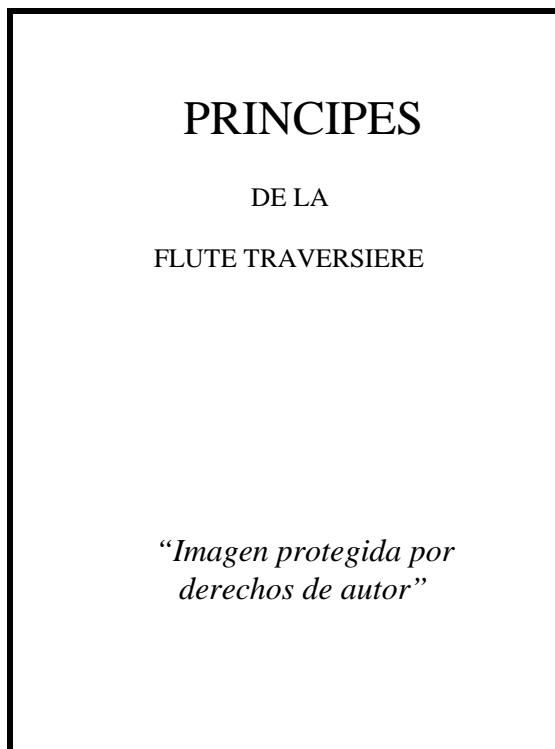
Este método, cuyo interés histórico es indiscutible, daría para realizar una amplia tesis, o quizás más de un trabajo de investigación. Ignoramos si algún investigador ha trabajado ya en este tema, aunque dada la importancia de la obra es más que probable que así sea. Lo realmente curioso es que muchos de los profesionales de flauta consultados ignoraban su existencia.

Como podemos apreciar en el último párrafo indica:

“Impreso en Venecia por Silvestro Di Ganassi dal Fontego.....¿músico? de la Ilustrísima Señoría de Venecia año 1535”

V. 2. 2. Método de Hotteterre – le Romain *Principes de la flute traversiere*, (1759)

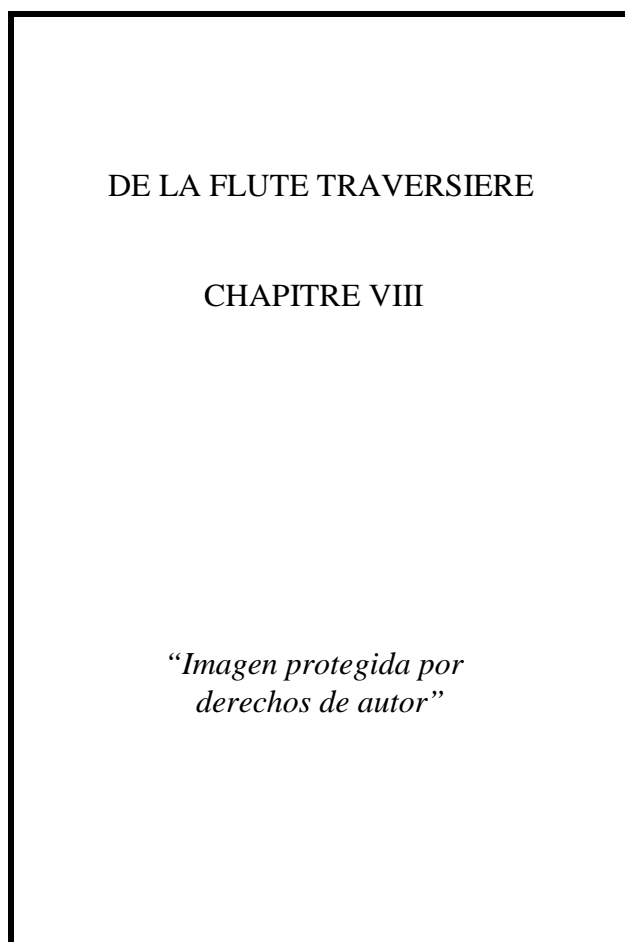
Ilustración 17. Contraportada del método de Hotteterre:



Jacques-Martin Hotteterre nace en París el 29 de septiembre de 1674 y fallece en la misma ciudad el 16 de julio de 1763. Fue un célebre flautista y constructor de instrumentos además de profesor de aristócratas y componente del grupo de cámara del Rey de Francia. Este método de 1707, ya en desuso, ha sido reeditado más por su valor histórico y documental que por su utilidad para la práctica y estudio del instrumento. Tanto investigadores como curiosos podrán encontrar en el datos interesantes y no solo en lo referente al doble picado., Aquí vemos como aparecen ornamentos florales y otros, tanto en la portada como en el interior, lo mismo ocurre más adelante en los métodos de saxofón antiguos. Al contemplar alguno de estos libros resulta difícil pasar de largo sin al menos curiosear en su interior. Parece inaudito que en las bibliotecas de los conservatorios no se pueda encontrar casi ningún ejemplar de literatura instrumental antigua. Es cierto que la labor investigadora ha estado ausente durante casi todo el pasado S. XX en nuestros centros, y también parece que el profesorado no ha tomado conciencia de la importancia de conocer el pasado para entender mejor el presente. Buena prueba de ello es el hecho de que ni tan siquiera en los departamentos haya nada sobre tratados antiguos. Solo algunos inquietos profesionales han realizado, a título personal, algún trabajo digno, pero casi nunca dentro del seno de la docencia en los centros especializados. Por fortuna esto está cambiando, ya que en la última década muchos docentes de conservatorios, sobre todo superiores, se han introducido en el mundo de la investigación gracias a la colaboración de alguna universidad en las que se ha propiciado que los titulados superiores de conservatorios puedan realizar estudios de tercer ciclo. Actualmente ya contamos con un buen número de doctores músicos, aunque aún insuficiente. Los números de página indicados corresponden a la edición original por lo que no coinciden con la edición de 2005 (Rivera Editores). En el encabezamiento de cada

ilustración aparecen dos números, el primero de la edición original y el segundo de la de 2005.

Ilustración 18. (P. 21/37 - Interior del método de Hotteterre):



En la introducción del capítulo VIII nos indica los temas de que trata, como los golpes de lengua en la flauta y otros instrumentos de la familia de los vientos. Aunque en el texto, primer párrafo renglón doce, dice: *“pour tous les intruments à vent”*, parece quedar claro que se refiere a los instrumentos de viento madera, ya que el método está dedicado a la flauta travesera, la flauta de pico y el oboe. Las sílabas que aconseja para la combinación de emisiones son “tu - ru”. A lo largo del método da una gran cantidad de explicaciones hasta el punto de que contiene mucho más texto que música. En realidad es más un libro teórico, con

algunos ejemplos musicales los cuales se encuentran únicamente en el capítulo VIII, del que extraemos algunos fragmentos como ejemplos de cómo y donde aconseja aplicar la combinación de emisiones. El resto del libro es pura teoría, a excepción del final donde incluye una serie de tablaturas para la digitación de todo lo propuesto. Ciertamente este es un libro tan interesante, por la gran cantidad de información y consejos que nos da el autor, que todo flautista, incluso todo instrumentista profesional de viento madera, debería tener en su biblioteca particular.

Ejemplo 113. (P. 22/38):

22 T R A I T E'

Premier Exemple.

Mesure à Deux-temps

Tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu tu.

Deuxième Exemple.

Autre Mesure à Deux-temps.

Tu tu ru tu ru tu ru tu tu tu tu.

On doit remarquer que le Tu, Ru, se reglent par le nombre des Croches. Quand le nombre est impair on prononce Tu Ru, tout de suite comme l'on voit au premier Exemple. Quand il est pair on prononce Tu, sur les deux premières Croches, ensuite Ru alternativement, comme l'on voit dans le deuxième Exemple.

par (a tiempo) se aplica “tu” en las dos primeras notas y después “ru” alternativamente.

Ejemplo 114. (P. 23/39):

DE LA FLUTE TRAVERSIERE. 23

Exemple.

Triple simple

Tu tu ru tu tu ru tu tu tu.

Autre Exemple.

Six pour quatre.

Tu ru tu tu ru tu tu tu.

En estos dos ejemplos también utiliza la misma fórmula que en los anteriores aplicando la sílaba “tu” en la corchea, que en realidad es un contratiempo, por lo que está claro que es consecuente con sus propuestas. La sílaba “ru” que aconseja Hotteterre, así como “di ó del” utilizadas por Mahaut, que veremos más adelante, son más propias para la flauta de pico o barroca que para la travesera.

En la flauta de pico resulta mucho más fácil emitir con las sílabas indicadas.

Ejemplo 118. (P. 25/41):

Quoique ces Regles soient générales, elles admettent cependant quelques exceptions, dans certains passages, comme on le peut voir icy.

Exemples.

The first staff is in 3/4 time and shows a sequence of notes with lyrics: "Tu tu ru tu tu tu ru tu ru tu".

The second staff is in 6/4 time and shows a sequence of notes with lyrics: "Tu ru tu tu tu ru tu tu".

The third staff is in 2/4 time and shows a sequence of notes with lyrics: "Tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu".

En el presente ejemplo aplica siempre "tu" a las notas de mayor duración, las cuales caen en tiempo fuerte, y "tu-ru" en las más cortas, corcheas. En el segundo pentagrama, al tener silencio en el primer tiempo, comienza también con *tu* en la primera nota, que es corchea.

Ejemplo 119. (P. 26/42):

26 T R A I T E'

The staff shows a sequence of notes with lyrics: "Tu tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu".

Vemos que como norma siempre empieza emitiendo con la sílaba "tu" en la primera nota, esté esta en tiempo fuerte o a contra tiempo. En esta fórmula de, corchea y dos semicorcheas, aplica: "tu-tu ru, tu-tu ru, tu", pensamos que esto es lo correcto.

Con este último ejemplo, damos por concluido el pequeño análisis de los fragmentos seleccionados del libro de Hotteterre.

V. 2. 3. Método de J. Quantz's *Versuch einer Anweisung die Flöte*

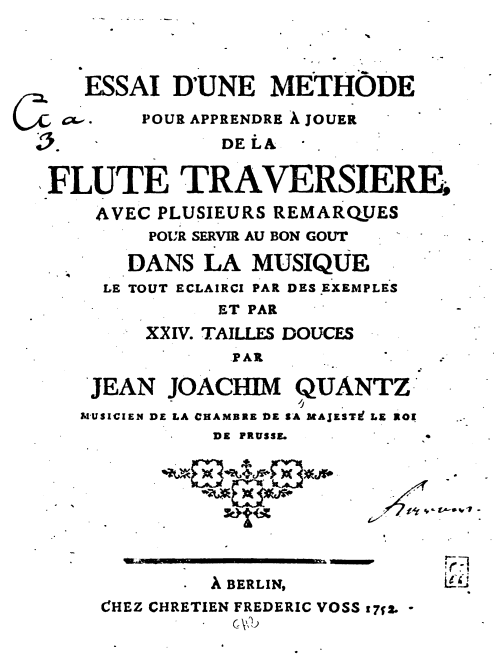
Ilustración 19 (Johann Joachim Quantz's):



Hijo de un herrero, Quantz's fue uno de esos personajes que marcan época. Nacido el 30 de enero de 1697 en Obrescheden, (Baja Sajonia) éste músico precoz comienza a tocar el contrabajo en festivales de su zona con tan solo 8 años de edad. Tres años más tarde, en 1708 fallece su padre y se traslada a vivir con su tío Justus Quantz's, músico de la orquesta de Merseburg y con el que se iniciaría seriamente en sus estudios musicales. Más tarde al morir su tío, el yerno de éste, Adolf Fleischhack, se hace cargo del joven músico y lo toma como alumno. Se dice que al término de sus estudios sabía tocar los principales instrumento de cuerda y todos los de viento madera de su tiempo, exceptuando la flauta travesera, instrumento que más adelante estudiaría con Pierre Buffardín. En 1716, con 19 años ingresa en la “*Orquesta Municipal de Dresde*”. Al año siguiente se traslada a Viena donde estudiaría composición con Jan Dismas Zelenka y Johann Joseph Fux. Tan solo dos años después ingresa como oboísta en la “*Capilla polaca*” de “*Augusto II*” en Varsovia. En sus viajes por el continente europeo conoce en persona a Scarlatti y a Händel. En su paso por Roma estudia contrapunto con Francesco Gasparini. De regreso a Dresde, en 1728, ingresa como flautista en la capilla de la ciudad donde en un concierto conoce al príncipe Federico de Prusia, llamado también Federico el Grande, el cual lo toma como profesor de flauta. Al ser proclamado Rey, éste toma a Quantz,s como profesor particular de flauta y compositor además de músico de cámara de la corte, cargo que desempeñaría hasta su muerte. Quantz's fue un excelente flautista y un compositor muy prolífico, escribió unas 200 sonatas y más de 300 conciertos para una o dos flautas. Su obra de estilo barroco, influenciada por Vivaldi, se decanta con el tiempo hacia un estilo más clásico. Todas estas piezas las interpretaba en el grupo de cámara de la corte junto con las composiciones del monarca. Quantz's tenía el privilegio de poder realizar críticas constructivas o negativas a las composiciones del rey. Además de sus composiciones también escribió tratados para el estudio de la flauta, concretamente su método *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, de 1752, del cual hablamos a continuación,

es un tratado extensísimo y con una gran cantidad de indicaciones. Éste personaje genial también construyó flautas aportando algunas mejoras técnicas y sonoras al instrumento. Tanto J. S. Bach como Ph. Telemann, al conocer estos instrumentos, cuyas características técnicas mejoraban la ejecución musical, adaptaron para ellos algunas de sus obras.

Ilustración 20. Portada del método de Quantz's:



La presente portada pertenece a la traducción al francés del método de Quantz's de 1752. Este método es tan amplio y está tan estudiado que poco o nada nuevo se pueda añadir. Ha sido analizado y desmenuzado durante más de dos siglos y medio por muchos de los grandes maestros. Incluso existe una tesis doctoral sobre este tratado escrita por Rodolfo Murillo en "Arizona State University" presentada en Diciembre de 1997.

Incluimos el ejemplo de abajo, del original de 1752, versión alemana, para ver la combinación de emisiones que aconseja.

Como estamos viendo cada autor utiliza diferentes combinaciones.

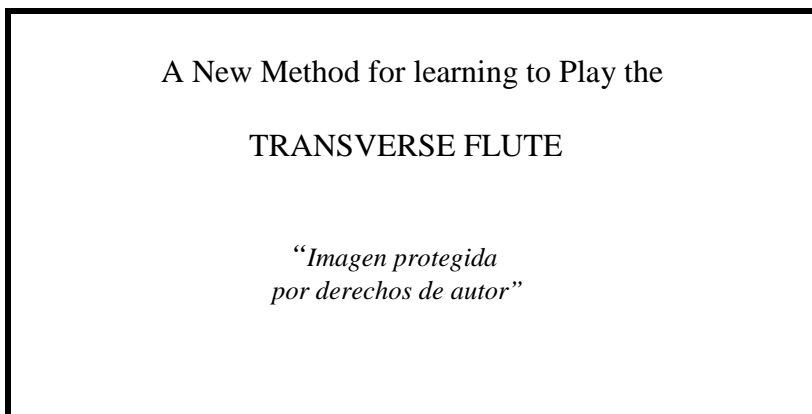
Ejemplo 120. (p. 6 Tab IV):



Esta combinación la veremos evolucionar en los siguientes autores. Si Quantz's aconseja utilizar "di-déll", tan solo siete años más tarde Mathaut eliminará la última "l" y se queda en "Di-del". En cambio 42 años más tarde Tromlitz recupera la "ll", pero para la primera emisión aconseja "Ta" quedando "ta-d'll".

V. 2. 4. Método de A. Mahaut “*A New Method For Learning to play the Traversere Fleute*” (1759)

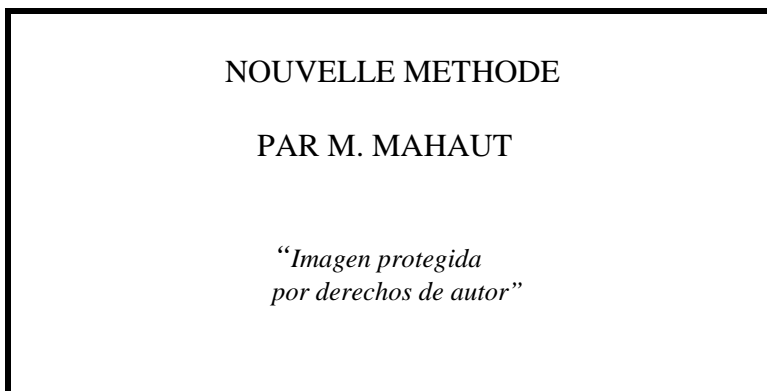
Ilustración 21. Portada del método de Antoine Mahaut:



El Holandés Antoine Mahaut, flautista, compositor y editor, nace en 1720 y fallece 65 años más tarde, en 1785. Pasó parte de su vida en Ámsterdam. Hacia 1740

marcha por primera vez a París, en 1755 volvería de nuevo a la ciudad del Sena. Sobre 1760 escapando de sus acreedores se retira a un monasterio en París. En la ilustración superior vemos su método para flauta el cual fue muy apreciado en su tiempo y como los de tantos otros maestros perduró, probablemente, más de dos siglos.

Ilustración 22. Interior del método de A. Mahaut:



En esta ilustración vemos como indica que el método es para aprender en poco tiempo a tocar la flauta travesera. En ese tiempo era muy habitual escribir métodos que sirviesen tanto para principiantes como

para músicos más avanzados. En el segundo párrafo de la ilustración indica lo que hemos comentado, y también indica que el libro contiene pequeñas piezas adaptadas para flautas, violines y viola. El contener piezas para la interpretación siempre ha sido habitual en los métodos tradicionales.

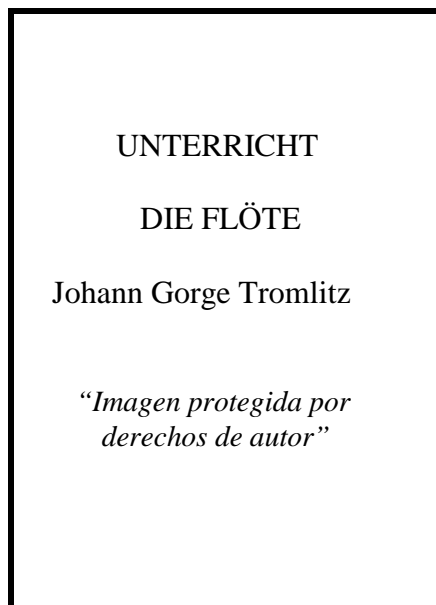
Ejemplo 121. (P. 21):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Como dice el texto, antes se utilizaban las sílabas “Tu – Ru” para la interpretación de frases con notas de dos en dos. Más adelante dice que cada intérprete debe lograr la articulación más apropiada sin tener demasiado en cuenta las sílabas a utilizar. También indica como interpretar las notas marcadas en la parte superior con raya o punto. En el último párrafo, pentagrama con cuatro grupos de fusas, indica las sílabas a utilizar para interpretar pasajes rápidos con doble picado. Mahaut propone las sílabas “Di – Del”. Como vemos, a lo largo de la historia han ido cambiando las sílabas utilizadas para aplicar el doble picado, cada autor recomienda, según su criterio, las que considera más apropiadas. En el análisis de los libros de saxofón ya vimos que actualmente seguimos sin unificar criterios a la hora de seleccionar el uso de las sílabas para la utilización de la técnica linguo-gutural. Dudamos de que en los próximos decenios se pueda lograr el consenso sobre este tema, aunque, a diferencia de algunos tratados antiguos, actualmente todos recomendamos la combinación de lengua y garganta para el doble/triple picado. Hasta el presente método observamos que ninguno de los autores recomienda utilizar combinaciones linguales y guturales, todas las variaciones en lo referente a la emisión son linguales. El presente método tiene 73 páginas de las que solo una es de teoría y dos, las nº 22 y 23, de ejercicios sin indicación de emisiones.

V. 2. 5. Método de Tromlitz, Unterricht die Flöte.

Ilustración 23. portada original de 1791:



Hans George Tromlitz nace en Reinsdorf (Polonia), el 8 de Noviembre de 1725 y fallece en Leipzig el 4 de Febrero de 1805. Además de música estudia derecho en la universidad de Leipzig en 1750 y cuatro años más tarde entra a formar parte del “*Grosses Konzert*”, precursora de la orquesta del “*Gewndhaus*” de Leipzig.

Tromlitz, cambió su nombre y pasó a llamarse Johann George Tromlitz. A parte de tocar en orquesta también fue un reconocido concertista de Flauta dando numerosas giras por Europa. Las crónicas de la época

cuentan que era muy hábil en el uso del doble picado. En 1751 se inicia en la construcción de flautas muy apreciadas en su tiempo por su perfecta afinación, cosa que en aquel tiempo no era demasiado habitual, por lo que además de su potente sonido destacó por su capacidad para emitir con una afinación inigualable entre sus contemporáneos. También fue profesor y pedagogo versado, nos legó varios tratados para Flauta como: *Kurze Abhandlung Flötenspielen*, de 1786, en 1791 aparece el “*Unterricht die Flöte zu spielen*” y en 1800 se publica su tercera gran obra “*Über die Flöten mit mehrern Klappen*”. En el terreno de la composición escribió conciertos para Flauta, cuerda y continuo, varias sonatas para teclado y Flauta, partitas etc.

Actualmente se conservan seis de sus flautas, una en Bélgica, dos en San Petersburgo, dos en Alemania y una en Francia.

El método de Tromlitz es de los llamados completos aunque, lógicamente, como venimos haciendo con los demás solo nos centraremos en el apartado de la técnica del doble picado. En este método hay tal variedad de combinaciones de emisiones que nos limitaremos a incluir solo unos pocos ejemplos, quizás los más representativos.

En los siguientes ejemplos veremos que utiliza sílabas tan variadas como: Ta, d’ll, a, da, ra, combinadas de distinta manera según la frase.

Ejemplo 122 (P. 220)

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Este primer ejemplo es para trabajar el doble picado con las emisiones Ta –d’l. Como hemos explicado en otros ejemplos, a lo largo de la historia, las emisiones han ido cambiando según el criterio de los especialistas que han escrito los tratados sobre este tema. También sabemos que estos cambios no se han debido solamente a que hayan ido variando los criterios de selección de vocales y consonantes, si no también a las variantes idiomáticas. En lo referente a los consejos y muchísimas explicaciones que Tromlitz da para practicar esta técnica es mejor no entrar ya que es tan profuso y extenso que rebasa nuestro propósito de dar una simple información sobre algunos de los más destacados autores de flauta de distintas épocas.

Ejemplo 123 (P. 221):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Aquí debería hacerse lo mismo que en el anterior ejemplo, sin embargo aconseja combinar las emisiones eliminando la consonante “t” en la tercera nota de cada grupo de cuatro. Creemos que es más fácil emitir sin omitir la consonante, la “t” es más potente y segura que la “a”, aunque naturalmente no juzgamos la forma en que lo hacían, simplemente nos limitamos a reproducir algunos ejemplos y a comentarlos brevemente, ya que además de ser otro idioma también era otra época, y los criterios a la hora de seleccionar una u otra combinación han ido variando considerablemente a lo largo de los siglos estudiados.

Ejemplo 124 (P. 224):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Aquí podemos apreciar porqué no analizamos con más detalle las distintas combinaciones que emplea en cada caso ya que sería poco menos que interminable y realmente complicado. A simple vista parece un “Totum Revolutum” aunque naturalmente tendría sus muy fundadas razones para aconsejar todas esas variaciones.

En los cuatro primeros grupos de semicorcheas vemos que en cada uno de ellos emplea una combinación diferente. Los actuales intérpretes nunca se plantearían utilizar tal variedad de combinaciones para interpretar pasajes rápidos. Ahora está todo más simplificado y en nuestra opinión, seguramente es más efectivo.

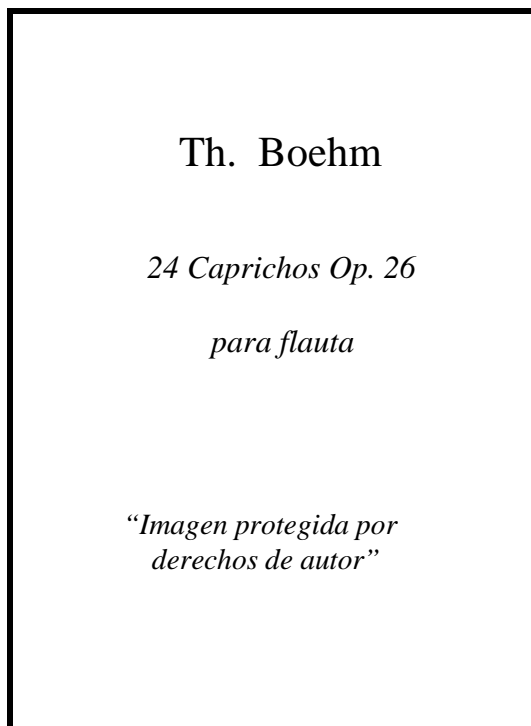
Ejemplo 125. (P. 226):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Por último incluimos un corto pasaje en tresillos donde utiliza una emisión distinta para cada una de las tres notas. En el segundo tiempo del 2/4 cambia la sílaba “ta” por “da”.

V. 2. 6. Método de Th. Boehm “24 Caprichos op. 26 para flauta”

Ilustración 24. Portada del método de TH. Boehm:

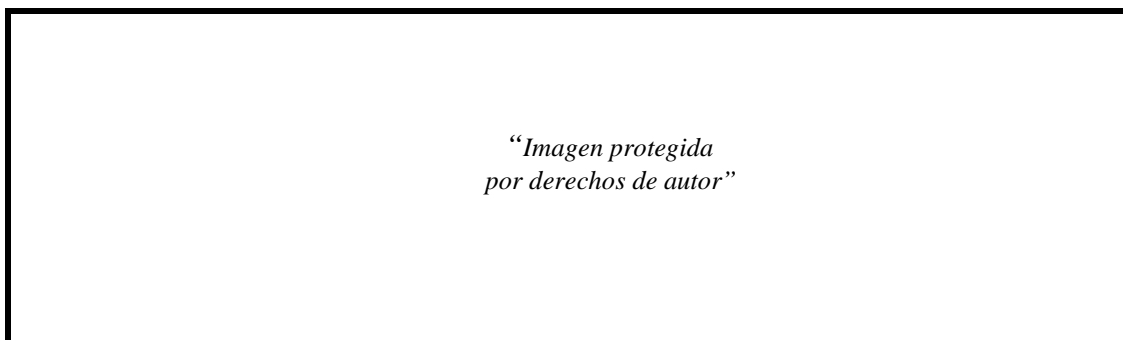


Theobald Boehm nace en Munich el 9 de abril de 1794 y fallece en la misma ciudad el 25 de noviembre de 1881. Quizás sea, si no el más conocido si el más popular de todos los flautistas de la historia, no solo por su virtuosismo si no porque fue el inventor del sistema mecánico para la flauta que lleva su mismo nombre y que en la actualidad es el usado en todos los instrumentos de viento madera contemporáneos como la flauta, el clarinete o el saxofón.

Comenzó con la flauta dulce y de inmediato pasa a la travesera. Él mismo construía sus instrumentos. Dedicaba las

mañanas a la construcción y perfeccionamiento de instrumentos y las tardes al estudio de la flauta. Con solo 21 años logra el puesto de flauta primero en la “*Orquesta Real de Baviera*”. Además de intérprete de reconocido prestigio también fue compositor. Nos legó varios métodos entre ellos el de la presente ilustración, libro del que en las siguientes páginas incluimos algunos ejemplos que contienen ejercicios para la práctica del doble picado, así como recomendaciones para su estudio, realmente interesantes, y que analizaremos detenidamente.

Ejemplo 126 (P.11, Capricho nº 6):



En el encabezamiento de este ejemplo el autor dice:

Es un estudio para el doble picado. Como tal, se debe estudiar primeramente despacio, sin lengua haciendo notas muy cortas en matiz forte. Luego, también despacio, se trabajará con la sílaba “Ku”. A continuación, sin aumentar la velocidad (siempre con objeto de mantener el máximo control) se trabajará con la combinación normal “Tu-Ku”. Así obligamos a la sílaba débil a caer sobre las partes fuertes y a la sílaba fuerte sobre las partes débiles⁵².

En el ejercicio precedente Boehm propone trabajar el inicio del doble picado utilizando solo las sílabas guturales “hu” o “ku”. Aquí coincidimos plenamente con él pues al principio es conveniente trabajar las guturales por ser estas de más difícil emisión, ya que las emisiones linguales están bastante trabajadas al ser las que utilizamos habitualmente.

Como vemos cada autor aconseja una manera de combinar las emisiones. Boehm a diferencia de los otros autores, de los que hemos hablado, utiliza siempre la combinación “lingual-gutural” es decir, lengua y garganta, aunque en principio aconseja trabajar con una misma sílaba, bien lingual o bien gutural. Al final de este capítulo incluimos una tabla comparativa donde se pueden apreciar las diferencias de emisiones que los distintos autores aconsejan para la aplicación del doble picado.

Ejemplo 127. (P. 13, Capricho nº 10):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Aquí el autor insiste en trabajar, en principio, sin lengua y da la siguiente explicación:

La variante 2 se realizará sin lengua, mediante impulsos abdominales, manteniendo la garganta bien

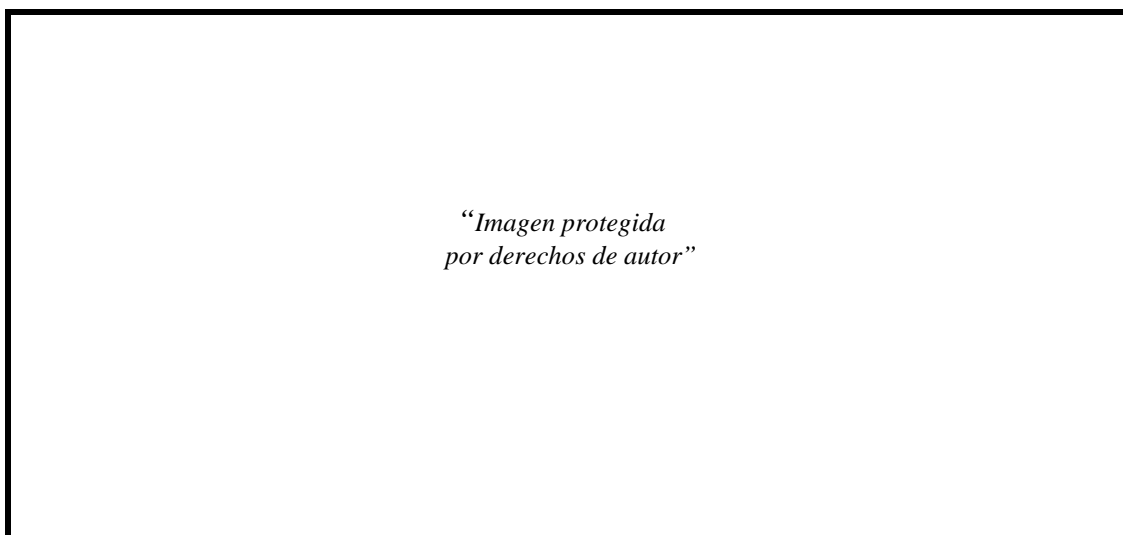
⁵² Boehm, Th.: *24 caprichos Op. para flauta*, Madrid, Mundimúsica, 1987. P. 11.

relajada. Cuando representamos una articulación como “hu”, “tu” o “ku”, lo hacemos con la vocal “u” por ser la comúnmente empleada. No obstante conviene recordar que debe su razón de ser a la posición de los labios y no a una pronunciación real. No está de más pensar en una vocal más abierta como la “a” para favorecer la abertura de la garganta. Incluso puede ser útil cambiar de vocal a lo largo del estudio⁵³.

En la variación 5 vemos como ya comienza a aplicar la combinación de emisiones de lengua y garganta. El primer ejercicio es para el doble picado y el segundo para el triple. Ya hemos dicho en repetidas ocasiones que los flautistas para el triple picado emiten una de lengua, otra de garganta y otra de lengua, es decir, *lingual – gutural – lingual*. En el análisis de los libros de saxofón vimos como, según que autor, se aconseja la fórmula de flautas o la que utilizan los trompetistas, *lingual – lingual – gutural*. Ambas formas son igual de efectivas, aunque será necesario decidirse por una de ellas y utilizar siempre la misma.

Como venimos observando, los flautistas hace siglos que utilizan la misma fórmula para la emisión del triple picado, aunque en ocasiones han ido variando tanto la vocal como la consonante.

Ejemplo 128. (P. 18, capricho nº 24):



En este ejercicio utiliza las variaciones cambiando de lugar el tresillo. A partir del nº 7 introduce dos tresillos también cambiándolos de lugar y después tres tresillos siempre sobre las mismas notas. Vemos que solo indica la consonante a aplicar omitiendo la vocal. Esta fórmula de trabajo a sido y sigue siendo muy utilizada por distintos autores para ahorrar

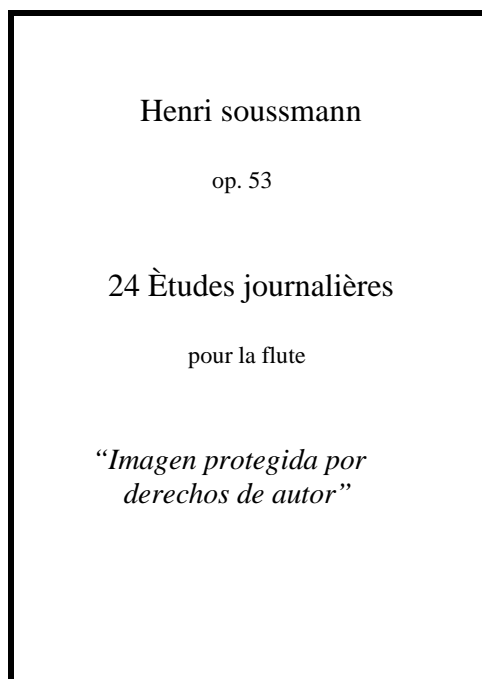
⁵³ Ibidem, p. 13.

escritura y también para que el alumno se habitúe a trabajar de memoria sin necesidad de que todo esté escrito. Es más que evidente que si los flautistas dominan la técnica del doble picado se debe a que llevan siglos practicándola y transmitiéndola a las siguientes generaciones. Para cualquier flautista esta técnica forma parte imprescindible de su paleta técnica por lo que de manera habitual la trabajan sin plantearse el porqué la trabajan, simplemente es una técnica más.

Todos los ejemplos que acabamos de ver se corresponden numéricamente con los ejercicios o estudios que aparecen en la parte práctica del método, y son simplemente variaciones para aplicar en los referidos estudios. No creemos necesario incluir los ejercicios donde se desarrollan todas las fórmulas propuestas ya que lo que nos interesa es únicamente el planteamiento que cada autor tiene a cerca del estudio del doble picado, por lo que es suficiente con los ejemplos expuestos.

V. 2. 7. Método de Henri Soussmann “24 *Études journalières*” (1966)

Ilustración 25. portada del libro de Henri Soussmann:



Heinrich Soussmann nace en Berlín en 1796. Estudió la flauta con Schroeck el cual fue solista de la ópera de Berlín y también en la Corte de Prusia. Con 20 años logra la plaza de flautista de la Capilla Real de Berlín. Después de ocupar estos cargos y de realizar numerosas giras de conciertos se establece en Sanpetersburgo. En 1836 accede a la plaza de flauta solista de la “*Orquesta de la Gran Ópera*” de esa ciudad donde más adelante también llega a director musical del “*Teatro Real*”.

Como muchos de los grandes flautistas escribió música para su instrumento y también un libro de estudios para flauta. Con solo 52 años

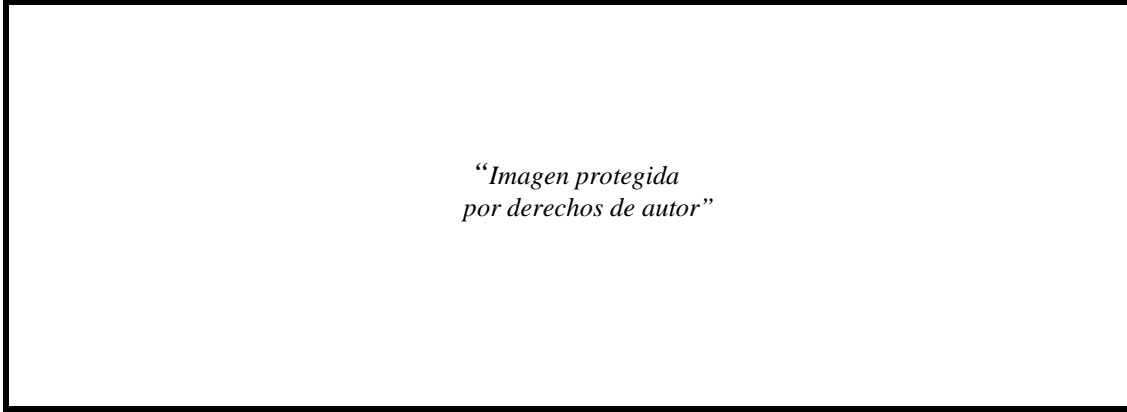
fallece en el año 1848 en Sanpetersburgo.

En el encabezamiento de cada uno de los ejercicios, Soussmann da las indicaciones pertinentes para la interpretación.

En el nº 5 dice:

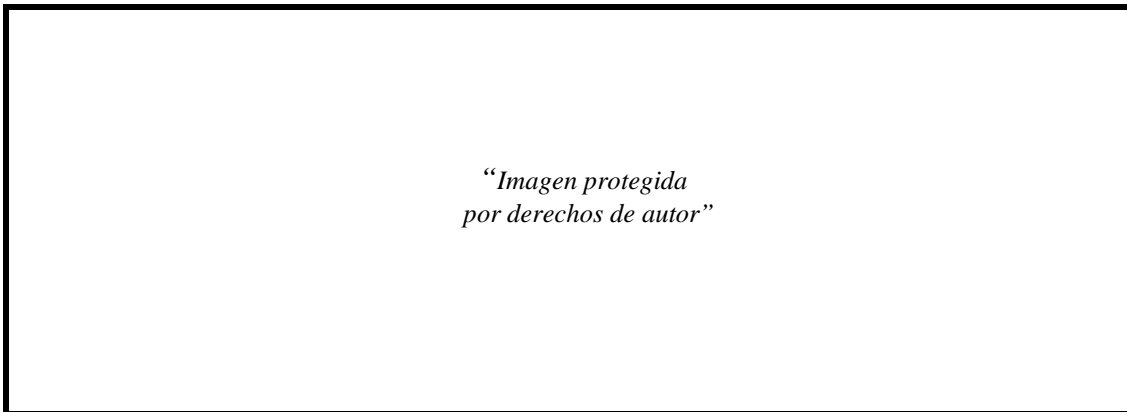
Trabajar este ejercicio con golpe simple y doble de lengua TE KE; apoyar la sílaba KE.⁵⁴

Ejemplo 129. (P. 10):



El siguiente ejercicio pertenece al estudio nº 5

Ejemplo 130. (P.10):



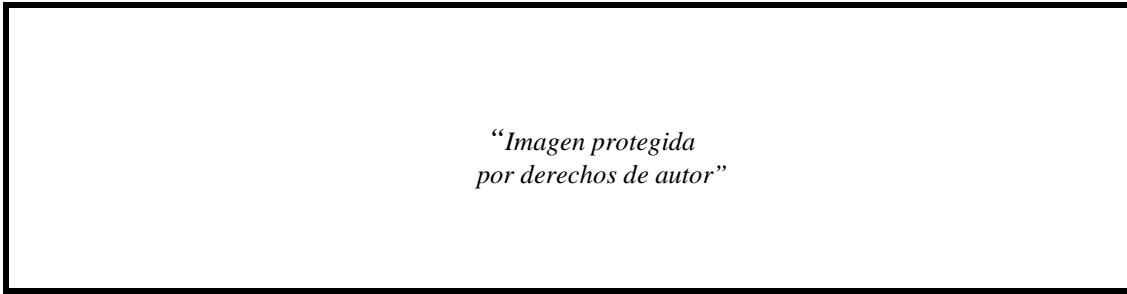
Para el ejercicio Nº 7, de la página 14, indica lo siguiente:

Ejercicio para hacer el doble golpe de lengua con la articulación TE KE. Es necesario tocar la primera y la segunda sílabas muy iguales y correctas con el fin de que el golpe de lengua parezca un staccato simple.⁵⁵

⁵⁴ Soussmann, Henri: *Études journalieres*, París, G. Billaudot, 1966. p. 10.

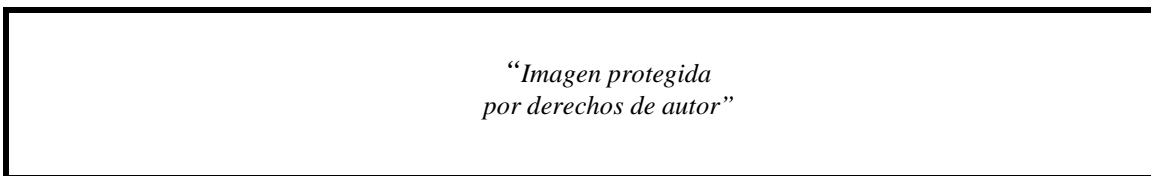
⁵⁵ Ibidem, p. 14.

Ejemplo 131. (P.14):



En todos los estudios comienza con las escalas de arriba y continúa con ejercicios de diferente diseño rítmico y melódico.

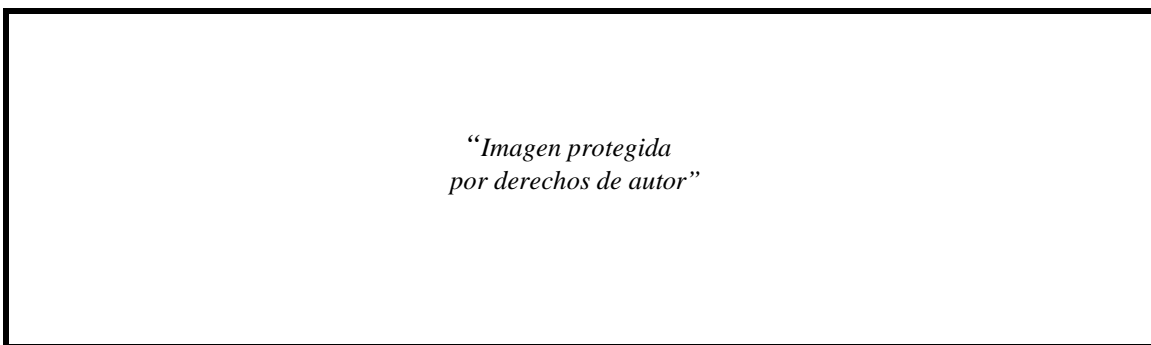
Ejemplo 132. (P.14):



En el estudio 12 propone otras sílabas:

Ejercicio particular para el golpe de lengua que se hace con la articulación TE LE; se deberá trabajar con mucha perseverancia para vencer las dificultades que se encuentran a menudo dentro de los pasajes de larga duración.⁵⁶

Ejemplo 133. (P. 24):



⁵⁶ Ibidem, p. 24.

Ejercicio para la práctica de las sílabas indicadas.

Ejemplo 134. (P. 24):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Suponemos que el aconsejar trabajar con estas sílabas se debe a que son de emisión más suave para aplicarlas en pasajes delicados y prolongados con matiz “PP”.

El siguiente estudio es el último que incluimos. En los pasajes de tresillos el autor aconseja, como es común a todos los flautistas, combinar las emisiones de la siguiente manera, “Te-Ke-Te”, es decir, intercalando una gutural entre dos linguales.

En el encabezamiento explica lo siguiente:

Ejercicio de golpes de lengua para tocar los tresillos con la articulación Te Ke Te; Este ejercicio requiere mucha igualdad de acentuación en las sílabas para el staccato,.....⁵⁷

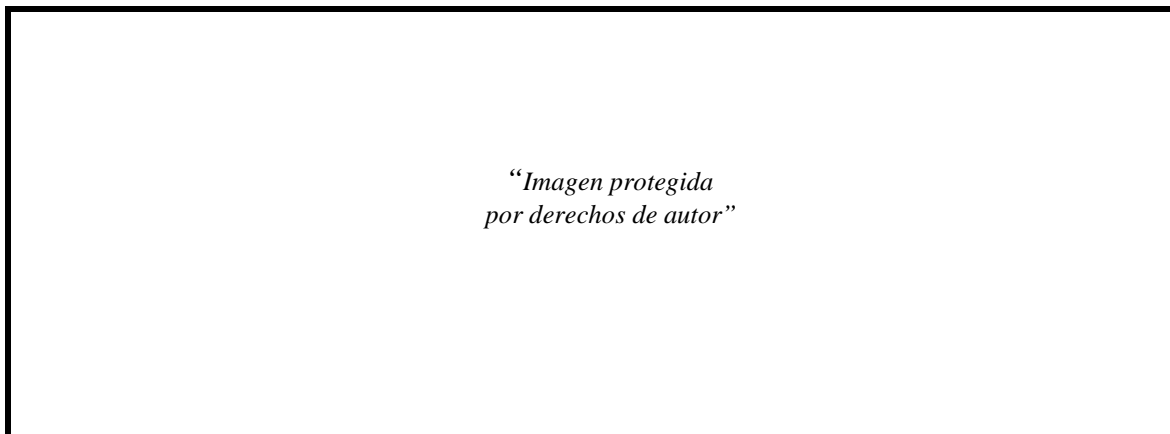
Ejemplo 135. (P. 34):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Igualmente que en los anteriores ejercicios, después del trabajo de la escala correspondiente a la tonalidad comienza con los ejercicios para aplicar lo indicado.

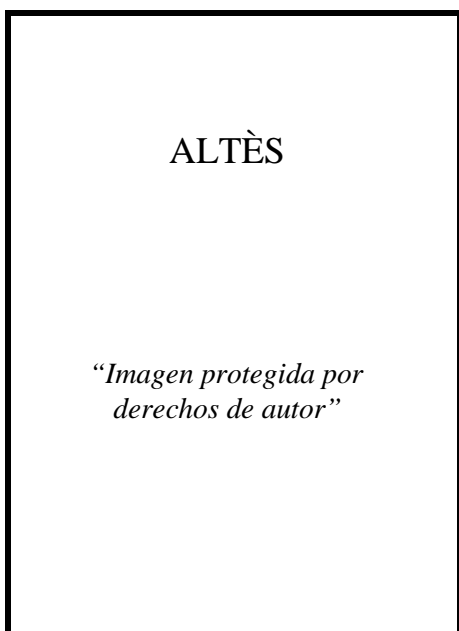
⁵⁷ Ibidem, p. 34.

Ejemplo 136. (P. 34):



V. 2. 8. Método de Altès, “Célebre método completo de flauta” (1956)

Ilustración 26. Portada del método de J. H. Altès:



Joseph Henri Altès, hijo de militar, nace en Ruen el 18 de enero de 1826. En principio estudia violín y pífano con su padre. Con diez años comienza a estudiar la flauta, cuatro años más tarde inicia sus estudios de manera oficial en el CNMP, con Tulou, flautista de reconocido prestigio. En 1841 logra un segundo premio en la especialidad y al año siguiente el primer premio del conservatorio. En 1848 ingresa en la “Opera de París” como primer flauta, cargo que desempeñaría hasta 1872, tenía 24 años. En 1868 accede al Conservatorio de París, sustituyendo a Dorus, como profesor donde desarrolla su actividad

docente con la flauta de sistema Boehm. Uno de sus mejores alumnos fue Taffanel el cual le sustituiría en 1893 cuando se retiró por problemas de salud. Fue uno de los más afamados flautistas de su época, y aunque obtuvo diversos premios como compositor de numerosas obras para flauta, a pasado a la historia como el autor de uno de los más extendidos métodos para flauta conocido como el célebre *Método Altès*. Falleció en el año 1895 en Rouen – París.

En su método, dividido en dos volúmenes, comienza el estudio del doble picado en la página 212 del segundo volumen. La parte teórica la introduce con la explicación detallada de los diferentes golpes de lengua y su aplicación. En la primera frase deja muy claro la importancia de conocer y dominar los diferentes ataques y dice lo siguiente:

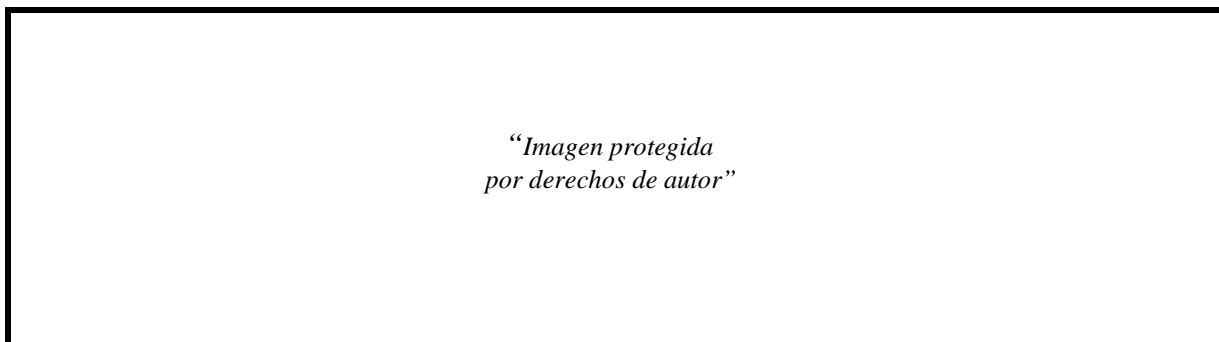
La articulación hace más diáfana la ejecución. Cuantos más medios de articulación posea un instrumento más variedad puede darse a la ejecución.⁵⁸

A continuación indica las diversas formas de ataque:

La flauta posee cinco formas diferentes de articular los sonidos. Estos medios son: El simple golpe de lengua, o picado sencillo, el picado ligado, el picado compuesto, el doble picado, o doble golpe de lengua y el triple picado. Estas diversas articulaciones se obtienen con la pronunciación de las sílabas siguientes: 1º TU para el picado sencillo. 2º DU para el picado ligado. 3º TU DU para el golpe de lengua compuesto. 4º TU KU para el doble picado. 5º TU KU TU para el triple picado.⁵⁹

Después de esta explicación aparecen los ejercicios ocupando cuatro páginas, y de los cuales incluimos unos fragmentos.

Ejemplo 137. (P. 214):



El presente ejemplo es para doble picado. Carece de progresividad ya que pasa de un solo grupo de cuatro notas, al inicio, a cuatro grupos en el sexto y nueve a partir del séptimo compás, lo que supone demasiadas emisiones seguidas para quien se inicia en el estudio de estas emisiones.

⁵⁸ Altès, Joseph, Henri: *Célèbre Méthode Complète de Flûte*, París, A. Leduc, 1956. p. 212.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 212.

Ejemplo 138. (P. 214):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En este segundo ejercicio también aplica el doble picado para que suenen de dos en dos, ya que en este compás y dependiendo del diseño melódico podría utilizarse el triple picado.

Ejemplo 139. (P. 215):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

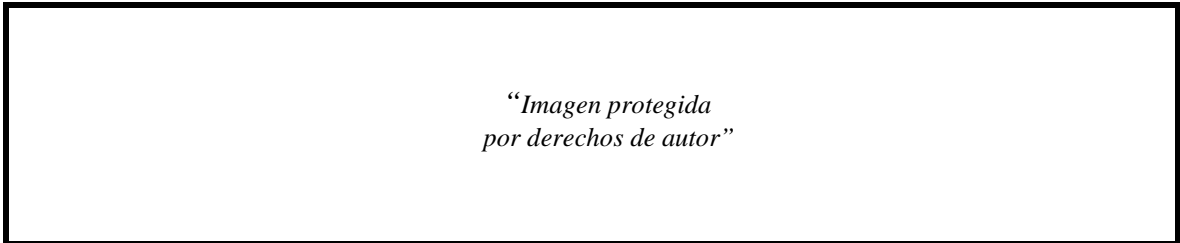
En este otro ejercicio, cuya frase comienza en la segunda nota, vemos que indica que debe comenzarse con la sílaba “Tu” en lugar de “Ku” que sería la que le correspondería. Esto es necesario para lograr un inicio con mayor claridad, como ya hemos dicho la emisión con “Tu” es más clara que “Ku”.

Ejemplo 140. (P.216):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

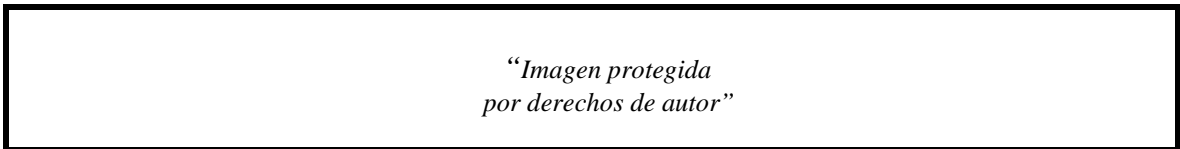
Ejercicio para el estudio del triple picado con la combinación indicada al principio, en la parte teórica, y común a todos los tratadistas de flauta.

Ejemplo 141. (P. 217):



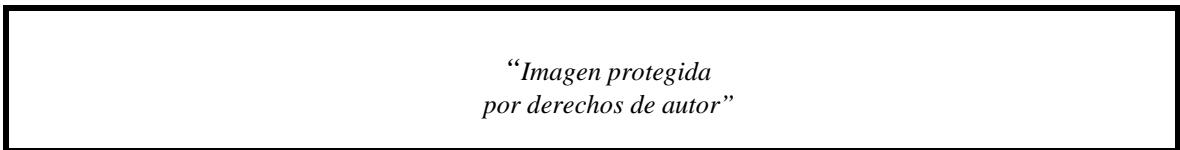
Aquí vemos la misma idea de iniciar con *“Tu”* la nota a contratiempo.

Ejemplo 142. (P. 328):



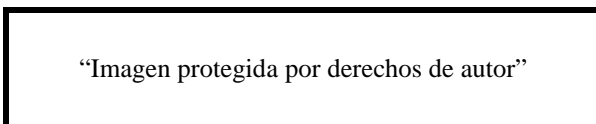
Para la ejecución de este ejercicio de quintillos propone la utilización de un doble y un triple picado *“TK TKT”*, y resuelve con lingual *“T”*.

Ejemplo 143. (P. 328):



Aquí tenemos otro ejemplo de quintillos, en este caso dos seguidos y aplica, como es lógico, la misma fórmula que en el anterior ejemplo, doble y triple picado juntos, con resolución, tal y como procede, en emisión lingual.

Ejemplo 144. (P. 329):

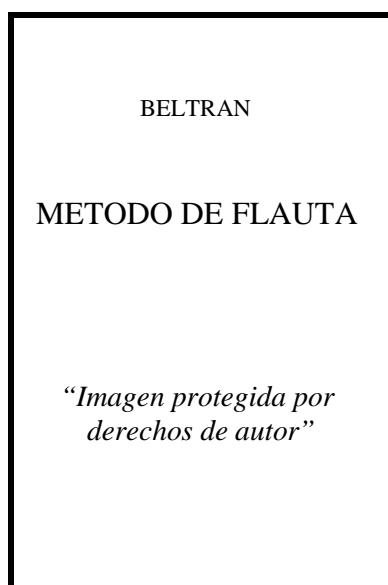


Este último ejemplo que hemos seleccionado está dedicado al picado

irregular. En realidad es lo mismo que el picado regular solo que aplicado a grupos de notas con distinto valor. Con este ejemplo finalizamos el análisis del método Altés, libro, como hemos dicho, que aún se sigue utilizando en muchos conservatorios, tanto en España como fuera de nuestro territorio. Pocos métodos como este han perdurado tanto en el tiempo, posiblemente el método de *H. E. Klosé*, para saxofón, o el de clarinete, y el Arban para trompeta, sean los únicos equiparables al de Joseph Henri Altès.

V. 2. 9. Método de J. M^a Beltrán “*Método para flauta*” (1867)

Ilustración 27. Método de J. M^a Beltrán:



José María Beltrán y Fernández, nace en Valencia el 4 de junio de 1827, ciudad en la que fallece en el año 1907. Su padre era militar, tradición que él mismo siguió llegando a ser en 1849 músico de la banda del Regimiento de Infantería de Zamora, num.8, donde más tarde sería su director. En su tiempo fue el director que más condecoraciones obtuvo. Nos legó varias publicaciones didácticas para flauta, fliscorno, bajo y también para saxofón, entre ellas se encuentran los siguientes métodos: “*Método completo de cornetín y de fliscorno, con pistones o con cilindros*”, Madrid 1862. “*Método de Bajo profundo*” Madrid 1864. “*Método de Flauta*”, Madrid 1867. “*Método completo de Saxofón*”, Madrid 1871. “*Escala completa del saxofón*” Madrid 1871-1873. La portada que vemos es una reedición de 1973 del método editado en 1867. En vida se le condecoró con la Cruz Americana de Isabel la Católica y con la de San Fernando de primera clase. Para introducir el tema del doble picado, en la página 138 de la edición de 1973, cuya portada vemos arriba el autor dice lo siguiente:

El doble golpe de lengua se usa en la flauta cuando hay una sucesión de notas picadas en un movimiento muy rápido, o cuando, el que posee esta articulación con facilidad, la emplea en pasajes que, sin alterar su carácter, contribuye a hacerlos con más comodidad.⁶⁰

⁶⁰ Beltrán y Fernández, J. M^a: Método de Flauta, Madrid, UME. 1973. p. 138.

En el siguiente párrafo indica las sílabas a utilizar y la manera de hacerlo:

Para ejecutar el doble golpe de lengua se emplean distintas sílabas, pero las que mejores resultados dan, son estas: Do, Gu, las cuales deben pronunciarse con claridad, alargando un poco la primera sílaba Do y acentuando la segunda Gu y evitando desde un principio la confusión que resultaría de cualquier defecto en su pronunciación.⁶¹

Beltrán, a pesar de ser coetáneo de Altés aconseja emitir con “Do – Gu” en lugar de “Tu – Ku” como lo hace Altés. Como vimos en los libros de saxofón, la diversidad de opiniones siempre ha estado generalizada, aunque en la flauta, actualmente sí parece que existe unidad de criterio en lo referente al tema que nos ocupa. Si miramos la tabla comparativa de los libros de saxofón analizados veremos que actualmente solo M. Miján aconseja la utilización de las consonantes “D ó G” que como explicamos, en nuestra opinión, quizás sería más apropiado utilizarlas para el doble picado ligado. También J. Dorsey en su “Método para saxofón” aconseja utilizar “D ó G”, aunque el libro ya no es actual, se editó en 1940, por lo que ya se considera histórico.

Ejemplo 145. (P. 138):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Este es el primer ejercicio para doble picado del método

Ejemplo 146. (P. 139):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Ejercicio de semicorcheas con la misma fórmula.

⁶¹ Ibidem, p. 138.

Ejemplo 147. (P. 141):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Del presente ejercicio dice:

En los pasajes de 8ª y en los de mayores distancias es necesario que la sílaba do se haga sentir siempre en la nota aguda.⁶²

Sobre el ejercicio anterior y el siguiente hace una observación que no habíamos visto en ningún otro autor:

Es necesario observar en el ejercicio anterior que los sonidos de conclusión se hacen con el picado ordinario en lugar de la sílaba gu que le corresponde. Esta clase de pasajes ofrecen dificultad en la ejecución y no son tan brillantes ni tan propios para el doble golpe de lengua como el que sigue.⁶³

El autor quiere decir que emitir en los agudos con la consonante “G” es más difícil que hacerlo con “D”, en esto estamos de acuerdo, aunque todavía es más fácil emitir las agudas con “T”, como se hace actualmente, que con “D”.

Ejemplo 148. (P. 141):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

⁶² Ibidem, p. 141.

⁶³ Ibidem, p. 141

Para el siguiente ejercicio Beltrán dice:

En los pasajes del genero del ejercicio que sigue, es menester que la sílaba do se haga sentir en la nota breve.⁶⁴

Ejemplo 149. (P. 141):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Suponemos que aconseja emitir con “Do” en la nota más corta por ser esta sílaba más fuerte y por lo tanto más precisa y adecuada para una nota breve.

Ejemplo 150. (P. 142):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Ejercicio con la aplicación normal del doble picado. Aquí, J. M^a. Beltrán dice:

Los ejemplos anteriores son la base de las distintas maneras con que puede usarse el doble golpe de lengua; los discípulos deben estudiarlos en toda la extensión de las escalas corridas.⁶⁵

En el último párrafo del libro indica las reglas para la aplicación de la técnica del doble picado y dice:

Reglas generales para el doble golpe de lengua: 1^a. Toda primera y última nota de frase miembro o fragmento, deberá articularse con el picado ordinario o con la sílaba do. 2^a. La sílaba gu debe emplearse casi siempre en las notas débiles o en las de paso. 3^a Y última, esta articulación solo

⁶⁴ Ibidem, p. 141.

⁶⁵ Ibidem, p. 142.

debe emplearse en los movimientos vivos y brillantes, y en los pasajes que sean difíciles de ejecutar con el picado ordinario, cuidando hacerla con tal perfección que no se diferencie de las articulaciones comunes.⁶⁶

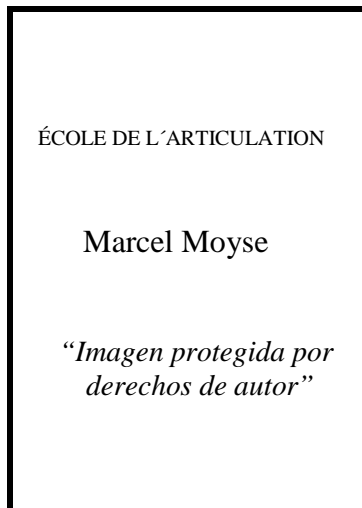
Ejemplo 151. (P. 143):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Las lecciones 50 y 51, final del libro, son las dos únicas que escribe para la aplicación del doble/triple picado. En el fragmento de arriba vemos que ya no indica las emisiones a aplicar. En realidad solo son necesarias en la parte teórica para comprender como y donde utilizar cada una según el caso. En las partituras nunca vienen anotadas ya que el intérprete debe saber perfectamente que tipo de combinación utilizar en cada frase.

V. 2. 10. Método de Marcel Moyse *“École de L’articulation”* (1928)

Ilustración 28. Portada del método de Marcel Moyse:



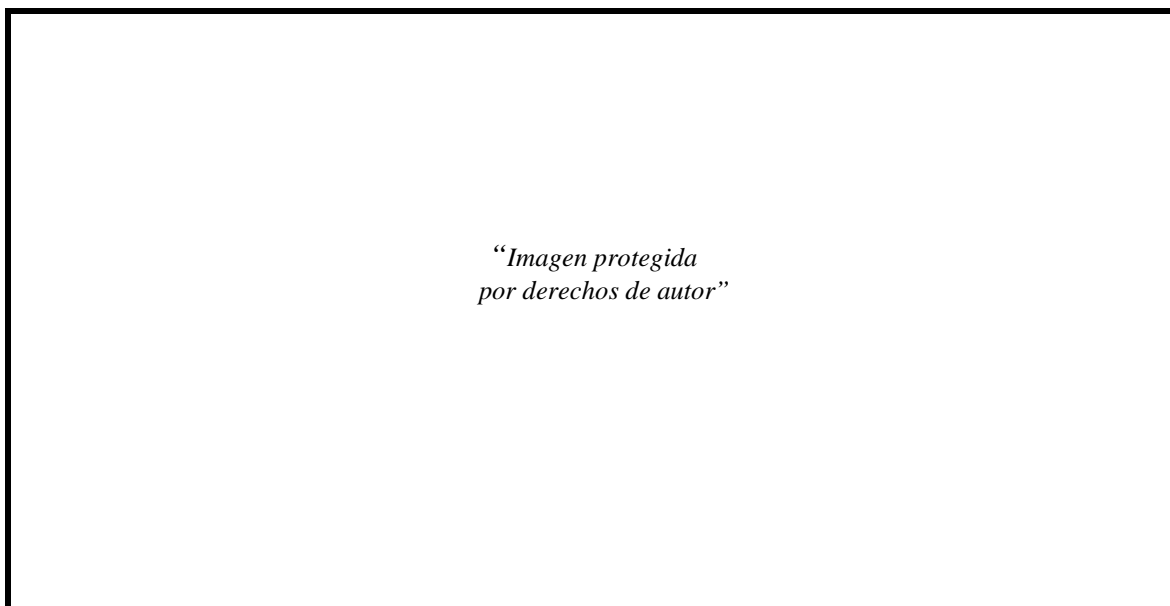
Marcel Moyse fue uno de los flautistas más longevos de la historia, quizás el que más, ya que vivió 95 años. Natural de St. Amour, (Francia) nace el 17 de mayo de 1889 y falleció casi un siglo después el 1 de noviembre de 1984 en Brattleboro, Vermont, E.E.U.U. Su fama como intérprete y también como profesor y autor de métodos para su instrumento traspasó todas las fronteras. Estudió en el Conservatorio de París con los virtuosos de su tiempo como P. Gaubert, A. Hennebains y P. Taffanel.

Algunos de sus más famosos alumnos fueron, Trevor Wye, Sir James Galway, William Bennett y otros, además de su propio hijo Louis Moyse el cual, curiosamente también vivió 95 años de 1912 a 2007. Era un profesor muy implicado en su tarea de enseñante y a menudo insistía en como no tocar la flauta para evitar memorias

⁶⁶ Ibidem, p. 142.

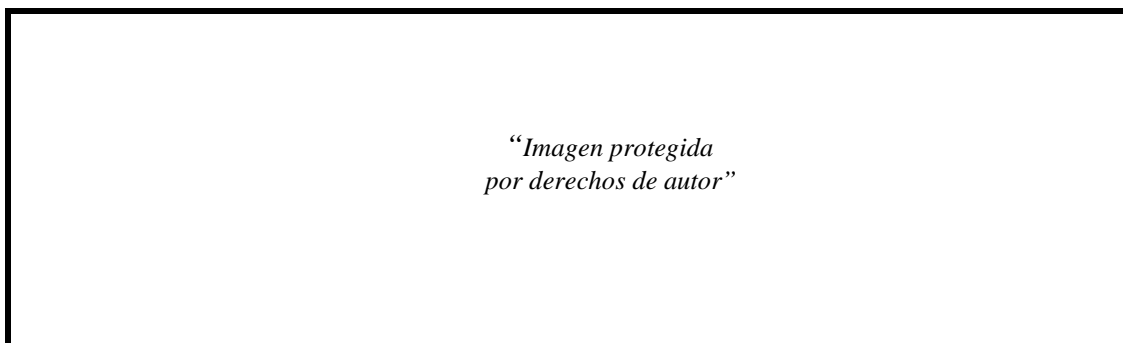
falsas que impidiesen el perfecto dominio del instrumento. Dado que tanto él como su hijo vivieron muchos años, esto les permitió compartir escenario en no pocas ocasiones. Como hemos dicho escribió un gran número de métodos entre los que se encuentra el que presentamos *École de L'articulation*. Compositores de renombre como Jacques Ibert escribieron piezas dedicadas a Moyses, lógicamente, también nos ha legado un buen número de interpretaciones grabadas y recopiladas recientemente en una caja con cinco Cd. No hemos analizado todos sus libros, como tampoco lo hemos hecho con los demás autores, ya que solo necesitamos una prueba de que todos los flautistas han utilizado y utilizan las emisiones linguo-guturales como técnica fundamental para pasajes rápidos en notas sueltas.

Ejemplo 152. (P. 4):



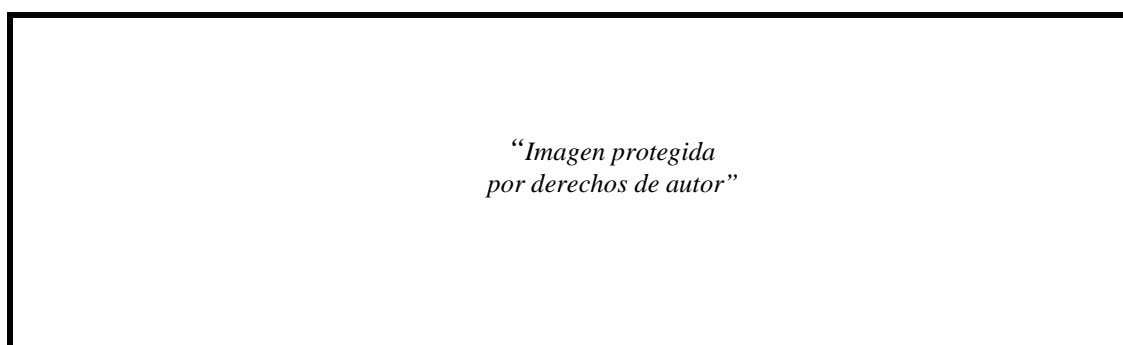
Debajo del ejemplo explica que en los movimientos no demasiado rápidos se debe utilizar el picado mixto que consiste en intercalar una emisión gutural entre cuatro linguales. En pasajes de semicorcheas se utiliza *“lingual-gutural-lingual-lingual”*, es decir *“t-k-t-t”*. Esta fórmula se aplica porque en movimientos prolongados, con notas sueltas, y no muy rápidos, con el picado simple es posible cansarse y aplicar el doble puede resultar un poco torpe, en cambio con la fórmula indicada se pueden tocar pasajes muy prolongados sin ningún cansancio, lo que facilita una mejor interpretación.

Ejemplo 153. (P. 5):



En el ejercicio 13 propone el mismo trabajo pero colocando la emisión gutural en la última nota. Lo más habitual es utilizar la gutural en la segunda nota.

Ejemplo 154. (P. 5):



En este ejemplo no hay nada de particular si exceptuamos la indicación bajo el ejercicio donde propone acentuar la corchea y evitar el acento sobre la primera nota del tresillo. Por lo demás sigue la fórmula, que ya indicamos, de intercalar la sílaba gutural entre las dos linguales. Parece que esto ha sido siempre de esta manera entre los intérpretes de flauta, todos los ejemplos que incluimos en este estudio así lo demuestran. El extenso catálogo de métodos de Moyse nos permitiría poner muchos otros ejemplos pero, como con los demás autores, nos limitamos a incluir uno solo de sus libros. Con los tres ejemplos anteriores concluimos el apartado dedicado a este gran maestro de maestros cuya metodología sigue siendo un referente de inexcusable estudio para todos los aspirantes a flautista, de manera que es prácticamente imposible encontrar algún flautista profesional o amateur que no conozca varios de los métodos de M. Moyse.

V. 3. TABLA COMPARATIVA DE CONTENIDOS DE LOS LIBROS ANALIZADOS

Cuadro 14:

Autor	Título	Pág. teoría	Pág. Ejer.	Sílabas	Método general
Ganassi	La Fontegara			Tacha teche tichi tocho tuchu Dacha deche dichi docho duchu Chara chere chiri choro churu Tara tere tiri toro turu Dara dere diri doru duru Lara lere liri loro luru	“
Hotteterre	Principes de la flute traversiere	4	5	Tu ru	“
Quantz's	Versuch einer anweisung die Flöte traversiere zu spielen	¿-?	3	di-d'll	“
Mahaut	A New Method for Learnig to play the Traversere Fleute	2	2	Di del	“
Tromlitz	Método minucioso y detallado para tocar la Flauta	11	7	Ta-d'll (2 notas) Ta-da-ra-da'll (4 notas)	“
Boehm	24 Caprichos Op. 26 para Flauta	3	6	Tu ku	“
Soussmann	24 Études journalieres	1/2	3-1/2	Te Ke	“
Altès	Célebre método completo para Flauta	4-1/2	4	Tu ku	“
Beltrán	Método de Flauta	2	9	Do gu	“
Moyse	École de Lárticulati3n	Indicaciones	11,5	T K	“

La presente tabla contiene las diferencias fundamentales que hemos visto en cada uno de los métodos analizados. Lo principal de estas diferencias está en la elección, por parte del autor, de las vocales y consonantes a utilizar para el trabajo de la técnica.

Como vemos, Boehm, Soussmann, Altès y Moyse aconsejan las consonantes T/K, aunque solo coinciden plenamente, en consonantes y vocales, el primero y el tercero.

El que mayor oferta de combinaciones ofrece es Ganassi, aunque debemos tener en cuenta que le separan cuatro siglos respecto de los últimos maestros. En el tiempo de Ganassi la flauta empleada era la barroca o de pico, donde es muchísimo más fácil emitir con casi cualquier consonante seguida de vocal. Quantz's, Mahaut y Tromlitz tienen algunas similitudes aunque con diferencias, y como podemos apreciar solo el penúltimo autor, Beltrán, es el que más difiere de todos ellos.

VI. Campos de aplicación de la técnica linguo-gutural

VI. Campos de aplicación de la técnica linguo-gutural

VI.1. Introducción

Dado que la técnica linguo-gutural, obviamente, se refiere a las emisiones de lengua y de garganta, los campos de aplicación serán aquellos donde haya instrumentos de viento. La mayoría de agrupaciones musicales cuenta con sección de instrumentos de viento, tanto de madera como de metal, además de la percusión y cuerda según se trate de bandas u orquestas. Salvo en algunas pequeñas agrupaciones formadas íntegramente por instrumentos de cuerda, o grupos de cámara donde no intervengan los instrumentos de viento, en el resto de agrupaciones musicales será de aplicación la referida técnica. Naturalmente, cuando decimos que “será de aplicación”, nos referimos a que, además de utilizar esta técnica los metales y las flautas, deberían aplicarla también los saxofones y clarinetes, estos últimos aún están más lejos de generalizar el uso común del doble picado, aunque uno de los objetivos de este trabajo es, precisamente, concienciar a los clarinetistas, además de a los saxofonistas, de la utilidad de esta técnica. Es cierto que los clarinetistas, en general, desarrollan mayor velocidad en el picado simple que los saxofonistas, por la mayor facilidad de emisión en este instrumento, pero esto no significa que no precisen desarrollar aún más su habilidad de picado, ya que cada vez se exige mayor virtuosismo técnico.

VI. 2. Formaciones musicales donde se utiliza el doble picado:

VI. 2. 1. Grandes agrupaciones

Orquestas

En estas agrupaciones los instrumentos que principalmente utilizan el doble picado son la flauta y la trompeta, el resto de la cuerda de metales también lo aplica y, aunque en contadas ocasiones, también el oboe y el fagot, en el caso de este último son pocas las frases donde puede utilizarlo.

Bandas

En las bandas ocurre exactamente igual que en las orquestas, los instrumentos que utilizan el doble picado son los mismos y con la misma frecuencia que en la orquesta, aquí el problema está en que los clarinetes interpretan el papel de los violines y los saxofones ocupan el lugar de violas y chelos, y ni unos ni otros, salvo raras excepciones, utilizan el doble picado, lo que complica muchísimo la interpretación de obras orquestales por parte de las bandas, ya que la velocidad alcanzada por los violines en notas sueltas no pueden igualarla los clarinetes, y lo mismo o incluso peor se puede decir de los saxofones respecto de las violas y violonchelos. Esta falta de velocidad de ejecución de pasajes difíciles en notas sueltas, por su extrema velocidad, por parte de clarinetes y saxofones propicia una ejecución, de algunos tiempos de las obras, demasiado lenta, incluso en ocasiones un poco torpe. Por esta razón los arreglistas de piezas de orquesta adaptadas para banda tienen que amañar los pasajes, a los que nos referimos, ligándolos o articulándolos para que la ejecución sea un poco más rápida. No es necesario señalar que esto desvirtúa la idea original del compositor y le quita brillantez a la interpretación, y ni aún así se consigue que la banda iguale la velocidad de la orquesta. Esto podría solucionarse si tanto clarinetistas como saxofonistas utilizaran el doble/triple picado, de manera que este será el principal objetivo que perseguiremos con el presente trabajo.

VI. 2. 2. Grupos de viento metal

Quinteto de metales y Brass Band:

Los quintetos de viento metal compuestos por dos trompetas, trompa, trombón y tuba son el grupo ideal para la utilización del doble picado, pues todos sus componentes estudian y dominan esta técnica. Lo mismo se puede decir de la Brass Band, agrupación compuesta, fundamentalmente, por instrumentos pertenecientes a la familia de los metales.

VI. 2. 3. Grupos de viento madera

Quinteto de viento:

El quinteto de viento clásico está formado por flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa. Esta formación integrada por cuatro instrumentos de madera y uno de metal (trompa) también es idóneo para la utilización del doble picado, aunque el clarinete, como ya sabemos, no utiliza el doble picado, el resto de componentes si lo suele utilizar, y es la flauta, lógicamente, quien aquí lleva los principales pasajes donde poder aplicarlo.

Cuarteto de saxofones y Ensemble de saxofones:

Tanto en el cuarteto como en el ensemble no se suele utilizar la técnica linguo-gutural por las razones ya expuestas. Es cierto que ya algunos saxofonistas lo emplean, pero son aún muy pocos, y sería rarísimo encontrar agrupaciones de estas características en las que todos sus miembros hayan estudiado el doble picado y lo dominen lo suficiente como para utilizarlo como norma. El cuarteto está compuesto por: Soprano en Sib , Alto en Mib, Tenor en Sib, Barítono en Mib. En el ensemble, además de duplicar o triplicar los instrumentos, se suele añadir un Sopranino y uno o dos Bajos.

Ensemble de clarinetes

En los grupos de clarinetes ocurre igual que en los de saxofones, existen muchos modelos, incluso más que saxofones, y su composición es muy diversa. Tanto la cantidad de músicos como los modelos de instrumentos que componen un grupo de clarinetes viene determinado por las obras compuestas y la idea que el organizador tenga a la hora de formar la agrupación. Modelos principales de clarinetes son: Clarinete sopranino en Mib, Clarinete soprano en Sib, Clarinete alto en Mib, Corno di bassetto en Fa (poco utilizado), Bajo en Sib, Bajo en La (poco utilizado) Contrabajo en Mib, Contrabajo en Sib (poco utilizado). En este tipo de agrupaciones nadie utiliza el doble picado.

Aunque el objetivo principal de este trabajo, es conseguir demostrar que los saxofones pueden y deben incorporar a sus habilidades el doble/triple picado, también lo será en breve el lograr estos mismos propósitos para la familia de los clarinetes. Ya hemos mencionado anteriormente que los clarinetistas tienen el picado un poco más ágil que los saxofonistas, y que esto se debe, posiblemente, a que la porción de boquilla que necesitan introducir en la boca es sensiblemente inferior a la del saxofón, y también a que la emisión es más suave y uniforme en todo su registro. El tener menos espacio ocupado en la cavidad

bucal facilita la velocidad de emisiones, pero aún así los clarinetistas no pueden competir en velocidad de ejecución en notas sueltas con los violines, por lo que se hace necesario que también estos estudien y lleguen a dominar la técnica linguo-gutural para aplicarlo en la banda. Como sabemos los clarinetes sustituyen a la cuerda (violines) en la banda. En opinión de quien realiza este trabajo, tanto los saxofones, como los clarinetes, oboes y fagots, deben igualar la velocidad de picado con los dos instrumentos reyes de esta técnica, la flauta y la trompeta. Naturalmente, donde más efectividad se conseguiría en la utilización del doble picado sería en las bandas y por extensión también en los grandes ensembles de saxofones y clarinetes, así como en los grupos menores compuestos por estos instrumentos, como cuartetos o quintetos. Por supuesto, el dominio del picado no es solo para la aplicación colectiva, si no también, y muy en especial, para los solistas de estos dos instrumentos. En el siguiente capítulo veremos como en las obras para saxofón existen multitud de pasajes donde se puede y en ocasiones se debe aplicar el doble picado.

VI. 3. Resumen de lo expuesto

A lo largo de este trabajo hemos repasado, aunque de manera superficial, la historia del saxofón y también la de su inventor y de las muchas peripecias que A. Sax y su instrumento tuvieron que sufrir para seguir existiendo. Hemos hablado de quiénes fueron los primeros en utilizar el saxofón y de cuáles fueron las consecuencias, tanto positivas como negativas, que acarreó el hecho de que fuesen profesionales de otro instrumento, también hablamos, en anteriores capítulos, de quiénes escribieron los primeros métodos para saxofón y quiénes fueron los primeros profesores en hacerse cargo de la enseñanza de este instrumento, y por que fueron ellos y no otros. Así mismo hicimos un análisis de algunos de los pocos libros que existen, o han existido en el mercado, dedicados al aprendizaje de la técnica del doble picado en el Saxofón, igualmente hablamos de algunos saxofonistas los cuales llegaron a dominar de forma impecable esta espectacular técnica y en parte gracias a esto consiguieron una más que notable fama y prestigio internacional.

En capítulos anteriores hemos visto con toda claridad la insistencia, de quien lo redacta, en la necesidad de utilizar la mencionada técnica en el saxofón para lograr una más adecuada ejecución de los pasajes difíciles en notas sueltas. Todo esto no tendría demasiado sentido si no fuese acompañado de las pruebas y los correspondientes ejemplos necesarios para demostrar que estos pasajes difíciles existen y que deben interpretarse con la aplicación del doble picado o con sus variantes, ya expuestas en el capítulo de libros de autores españoles para el estudio del doble picado. Como vamos a ver en las siguientes páginas,

dentro del repertorio de saxofón clásico existe una buena cantidad de obras con pasajes o frases donde, en algunas de ellas, se puede aplicar el doble picado y en otras, en nuestra opinión, es estrictamente necesario utilizarlo si se quiere mantener el tempo indicado por el autor. Es seguro que muchos intérpretes de saxofón no estarían del todo de acuerdo con lo expuesto, pero su posible desacuerdo sería más verbal que real, ya que es más que evidente que a todos les gustaría dominar esta técnica, pero por diversas razones, casi siempre prejuiciosas y poco defendibles, no la estudian y por lo tanto no pueden aplicarla, sobre este punto volveremos más adelante.

VI. 4. Justificación de la utilidad de la técnica linguo-gutural

Todos sabemos que las especies que sobreviven al paso del tiempo son aquellas que evolucionan y cuyo ecosistema es más variado y por lo tanto más rico. La biodiversidad es el resultado de todos los procesos evolutivos, biológicos, geográficos, etc. a lo largo de miles o millones de años. Naturalmente sería impropio realizar, ni tan siquiera de manera superficial, un análisis a cerca de la especie humana y sus diferentes razas y su evolución. El clima, la orografía, la altitud y otras muchas variables han propiciado la existencia de diversos grupos humanos. Aunque genéticamente seamos en un 99,8% iguales, sin embargo cada uno desarrollamos habilidades diferentes, incluso cualquier grupo humano que se dedique a la misma actividad obtendrá mejores o peores resultados según sus aptitudes naturales y los condicionantes educativos, culturales y sociales a los que el individuo en cuestión se haya visto sometido, y naturalmente hay otro elemento fundamental, la voluntad del individuo en cuestión. Para aquellos cuyo desarrollo profesional en una disciplina concreta no sea la más apropiada, por no haber alcanzado el grado de conocimiento y perfección óptimos, siempre existirá algún medio para corregir y/o perfeccionar las habilidades necesarias para la correcta aplicación de sus conocimientos en esa especialidad, pero tendrá que contar siempre con la voluntad y el deseo de querer lograrlo. Es cierto que hay cuestiones inmutables, como la “Ley de Gravitación Universal”, sobre la cual el ser humano no puede ejercer, de ninguna manera, influencia alguna (de momento) afortunadamente, en cambio, existen otras cuestiones que aunque no podamos cambiar la esencia de las mismas sí podemos influir decisivamente en ellas para corregir o mitigar sus posibles repercusiones negativas sobre cualquier individuo. Pongamos algún caso concreto; El ser homocigótico recesivo para el color de ojos propiciará la aparición de ojos claros, y esto puede llegar a ser un problema para algunas personas por las molestias que puede ocasionarle el exceso de luz solar. Por suerte, esta variación genética no impedirá

que los individuos con ojos azules puedan pasear por la playa sin sufrir los efectos irritantes del sol, la solución a este problema será tan fácil como utilizar gafas de sol para esa circunstancia concreta. De igual manera la solución para aquellos músicos profesionales que toquen el saxofón y cuyo desarrollo de su habilidad, en lo referente a las emisiones en notas sueltas, no sea el adecuado para interpretar algunos pasajes a la velocidad indicada por el autor, será aplicar el remedio más eficaz como es, la utilización del doble picado. Lo realmente incomprensible es que cuando nos molesta el sol lo solucionamos poniéndonos gafas de sol, si nos inoportuna la lluvia aplicamos rápidamente la solución cubriéndonos con un paraguas, si tenemos frío nos abrigamos de la forma que creemos más adecuada, si necesitamos comer lo hacemos en cuanto nos es posible, y podríamos seguir poniendo ejemplos casi indefinidamente, pero obviamente no es necesario ya que ha quedado clara la intención de los mismos. Ahora, lógicamente, surge la pregunta; Si para cualquier cosa que necesitamos buscamos de inmediato la solución, ¿por qué los saxofonistas cuando no podemos ejecutar un pasaje rápido en notas sueltas nos empeñamos en **NO RESOLVER** el problema? ¡Interesante interrogante! Aquí quizás cabría la intervención del psicoanalista. Podríamos hablar y debatir mucho sobre este tema, aunque resultaría largo, tedioso y sobrepasaría los objetivos de este trabajo. La verdad es que la cuestión planteada se podría desarrollar lo suficiente como para escribir un tratado especializado cuyo título podría ser “*Fobias del músico*”. Todos sabemos que el miedo al fracaso puede paralizar nuestras acciones, esta situación, no reservada por la naturaleza en exclusiva para los músicos, coarta y, en muchas ocasiones, complica el futuro de las personas. La falta de iniciativa, por miedo a no conseguir nuestros propósitos, puede llegar a arruinar toda una vida. No pretendemos aseverar que esta es la única razón por la que la mayoría de los saxofonistas no estudian la técnica linguo-gutural para poder resolver el problema de la velocidad de ejecución de frases picadas, naturalmente existen otras como la falta de información. Ya expusimos las razones por las que esta técnica no se estudia, en general, en los conservatorios. El que nunca se haya estudiado y hayamos sobrevivido, musicalmente, a tantos conciertos, sin la utilización del doble picado, no puede ser la excusa perfecta para seguir igual, y esto no invalida la necesidad de que tengamos que hacerlo ahora. Durante décadas, otra de las excusas aceptadas por la mayoría pudo ser la falta de literatura especializada para su estudio. Pocas páginas atrás vimos algo de lo poco que se ha escrito, a lo largo de la historia del saxofón, sobre este tema, lo que daría la razón a quienes defienden la teoría de que, si no se escriben libros para estudiar un tema concreto es porque no existe demanda y por lo tanto no es necesario. Esto lo intentaremos rebatir con la exposición de toda una serie de frases

musicales contenidas en conciertos y piezas para saxofón donde sería necesario aplicar la repetida técnica. Otra interesante pregunta sería: ¿Si existiese alguna fórmula magistral que garantizara el aprendizaje del doble/triple picado en pocas sesiones, y no en más de tres meses, seguirían negándose a estudiar y aplicar el doble picado aquellos profesionales de saxofón que no practican esta técnica? Es evidente que la respuesta por unanimidad sería “NO”, nos referimos naturalmente a la respuesta interna del propio individuo, pues la verbal podría diferir por prejuicios y falta de sinceridad. ¿Por qué el resultado de la interpelación sería “NO”?, la respuesta es muy sencilla; A todos nos gustaría tener un gran dominio de la materia que necesitamos para el desarrollo de nuestra profesión. En el tema musical y más concretamente en la interpretación instrumental siempre hemos admirado a los grandes virtuosos, lo mismo ocurre en otras disciplinas artísticas. ¿Qué músico no querría ser virtuoso con su instrumento? La verdad es que a todos nos encantaría poder llegar al estrellato interpretativo. Queremos dejar meridianamente claro que el insistir en la necesidad de estudiar esta técnica no es para que todos lleguen a ser virtuosos, pero sí para que se logre mayor destreza en la ejecución de los pasajes a gran velocidad, y no cabe la menor duda de que esto produce enorme satisfacción en el intérprete solista, y también mejora la interpretación colectiva, por lo que es doblemente positivo. La prueba más evidente de que a todos les gustaría dominar el doble picado se manifiesta por si sola en la expresión facial que vemos en todos aquellos que escuchan por primera vez las grabaciones del Cd, incluido en el tercer volumen del libro “Muy picado” ya analizado. Hemos podido constatar en reiteradas ocasiones que quienes oyen la grabación no pueden evitar una amplia sonrisa, además de sorpresa y admiración por la velocidad y claridad de las emisiones de los dos saxofonistas que interpretan los temas.

VI. 5. El compositor y sus limitaciones compositivas

Antes de que existieran los compositores existieron los instrumentos, estamos seguros de lo que decimos ya que los instrumentos sonoros existían antes de la aparición de los homínidos. El mismo “*Planeta Tierra*” posee sus propios instrumentos sonoros, como son, el viento, las olas del mar, la corriente de los ríos o los saltos de agua, cataratas. También, la naturaleza posee otros instrumentos los cuales producen su sonido por fricción como es el caso de los glaciares al desprenderse grandes masas de hielo o al colisionar unas con otras. Para no extendernos más podemos citar dos de los conciertos naturales menos deseados por el hombre; Las tormentas, cuyos efectos pueden ser solo sonoros y en ocasiones destructivos, si van acompañadas de abundante aparato eléctrico y/o con tornados,

y el más terrorífico de todos, el concierto producido por los terremotos, debidos al movimiento de las placas tectónicas, cuyo poder de devastación es inmenso.

En lo referente a los instrumentos utilizados por el hombre, también se desarrollan antes de que aparezca la figura del compositor, dejando a parte la voz, que es el instrumento por excelencia del ser humano y sobre ella los primeros compositores hicieron sus primeras incursiones compositivas, nos centraremos en los instrumentos fabricados por el hombre. Para no alejarnos del tema central del trabajo, dejaremos la historia para los historiadores y que sean ellos quienes nos expliquen la evolución de los distintos instrumentos musicales, hasta aquí queda claro que primero se crean los instrumentos y a continuación aparecen los compositores. Avanzada ya la historia de la música vemos como los compositores, en cada época, han tenido que saber adaptarse a las posibilidades sonoras y técnicas de los instrumentos para los que tenían que componer sus obras, tanto cuando compone para orquesta como cuando lo hace para instrumentos solistas, el compositor tiene que tener en cuenta cuales son los límites de cada grupo orquestal y de cada instrumento. Dejamos la orquesta y nos centramos en los instrumentos. Las limitaciones propias de cada instrumento musical, en lo referente a su mecanismo, han supuesto siempre, como es natural, una acotación casi insalvable para el compositor. Su capacidad creativa se ha visto mermada, no solo por lo dicho en el párrafo anterior si no, también por el grado de dominio que los músicos tenían sobre su instrumento, afortunadamente, como el resto de actividades humanas todo evoluciona. Gracias a tres factores fundamentales el compositor cada vez más ve como sus antiguas restricciones se van alejando con la consiguiente ampliación de las posibilidades creativas. Estos tres factores son:

- A - El intérprete, que cada vez perfecciona más su técnica consiguiendo sacar de su instrumento mayor rendimiento en sonido, dominio de la digitación, ampliación de la tesitura y obtención de efectos sonoros insospechados.
- B - El luthier o constructor, que asume el reto de mejorar las prestaciones de sus construcciones instrumentales, dotando a los nuevos instrumentos de las mejoras técnicas necesarias para facilitar un mayor virtuosismo del intérprete, y en ocasiones para mejorar la afinación y acústica del instrumento. Sabemos que, exceptuando a los inventores, tanto mecánicos (reparadores) como constructores de instrumentos suelen seguir las recomendaciones de los intérpretes.
- C - Los compositores que, cada vez más, se empeñan en sacar, tanto de los instrumentos como de las agrupaciones orquestales, sonoridades nunca antes utilizadas.

A pesar de las restricciones descritas, los compositores en muchas ocasiones no suelen rebajar su capacidad creativa. Este es uno de los argumentos que avalan nuestra tesis ya que en las obras para saxofón hay muchos pasajes rápidos con todo ligado o articulado que, muy probablemente, fueron pensados por el compositor en notas sueltas. Es sabido que Marcel Mule pide a Glazounov que elimine los armónicos de su concierto para saxofón y orquesta porque no se utilizaban en la llamada “*Escuela francesa*”, esto hace suponer que se procediese de igual manera con los pasajes rápidos en notas sueltas, ya que en Francia tampoco es práctica habitual el utilizar el doble picado. Es seguro que los compositores, a petición de los intérpretes, se verían forzados a amañar estos pasajes para adaptarlos a las posibilidades interpretativas del ejecutor. La manera de facilitar la ejecución de estas frases es ligando toda la frase o articulando el pasaje con la combinación de picado y ligado. En el capítulo de frases para la aplicación del doble picado veremos con toda claridad un ejemplo en la obra más interpretada del repertorio para saxofón del S. XX, el Concertino de cámara de J. Ibert.

Jean Marie Londeix, en uno de sus libros donde explica la utilización del saxofón, sus tesituras, así como las características de los cuatro principales modelos Soprano, alto, tenor y barítono, dice lo siguiente de nuestro instrumento:

El saxofón alto en mib es el instrumento virtuoso por excelencia. Su expresividad es tan convincente y flexible como la voz humana ó el violín: su agilidad igual a la de la flauta; sus posibilidades de matices superiores a las del clarinete. Como solista, puede hacerse oír a pesar de un potente “Tutti” de orquesta, y al momento, rivalizar en suavidad con la flauta ó el arpa. Como el clarinete, ignora el doble y triple picado, las repeticiones demasiado rápidas de la misma nota le son prohibidas.⁶⁷

Esta opinión confirma que en la escuela francesa, referencia mundial, no se estudiaba doble/triple picado, actualmente tampoco está generalizado su uso. Analicemos ahora la última frase del texto de Jean Marie Londeix.

Como el clarinete, ignora el doble triple picado, las repeticiones demasiado rápidas de la misma nota le son prohibidas.

¿Qué quiere decir Londeix en esta frase? (Recordemos que habla del saxofón)

⁶⁷ Londeix, J. Marie: *Le saxophone en jouant*, París, Lemoine, 1956.

Parece claro que dice solo lo que dice, pero no es así, dice mucho más.

A - Asegura que no es posible el doble picado en el saxofón

B - Dice que tampoco se puede utilizar en el clarinete.

C - Obviamente admite que él no lo utiliza ya que es saxofonista.

D - Se sobreentiende que solo el clarinete y el saxofón están excluidos de la posibilidad de utilizar doble/triple picado.

E - Esto deja claro que todos los demás instrumentos de viento lo utilizan.

F - Sabe que el tener un trozo de boquilla dentro de la boca dificulta la práctica de esta técnica y por lo tanto la rechaza.

G - Como la flauta y toda la familia de los metales carecen de este problema, y tanto oboe como fagot introducen una mínima parte de la caña en su boca, deduce que clarinete y saxo son inhábiles para asumir esta técnica. Sabemos que lo dice porque la parte de boquilla que se introduce en la cavidad bucal es demasiado grande y por tanto dificulta enormemente el libre movimiento de la lengua, y esto, en parte, obstaculiza la emisión del doble/triple picado.

Como hemos manifestado, esto refuerza toda la argumentación de este trabajo sobre cuáles fueron las razones de que en el saxofón no se utilice la técnica linguo-gutural. Si una autoridad, de reconocido prestigio internacional, como es "*Jean Marie Londeix*", asegura que no es posible la práctica del doble picado en el saxofón, es porque lógicamente heredó la técnica y creencias de los clarinetistas. Tengamos en cuenta que Londeix es el investigador del saxofón de mayor prestigio a nivel mundial, además de un gran pedagogo e intérprete, como lo demuestran sus muchas publicaciones, sus discos y los muchísimos conciertos dados en casi todo el planeta.

Hasta ahora solo hemos hablado de por qué no se emplea el doble picado, pero aún no se han presentado pruebas evidentes de que sea posible. Se puede deducir, que si existen algunos libros para estudiar esta técnica es porque sí se puede emplear, o al menos es lo que piensan sus autores. Como ya hemos anticipado, en el tercer volumen del método "Muy picado" se incluye un Cd cuya audición nos puede sacar de dudas. En esta tesis intentaremos presentar pruebas suficientes para dejar definitivamente zanjada la cuestión de si se puede o no, aplicar el doble picado en el saxofón, y sobre todo, si es posible que todos los estudiantes puedan llegar a dominar esta técnica.

VII. Los conciertos para saxofón y piano y saxofón solo

VII. Los conciertos para saxofón y piano y saxofón solo

VII. 1. Introducción

Muchos de los grandes compositores han participado en la creación de un enorme repertorio de conciertos para flauta y también para trompeta, en el que encontramos, en la mayoría de los casos, pasajes que sin el recurso de la técnica linguo-gutural no sería posible ejecutarlos, ya que con el picado simple no se puede conseguir la velocidad necesaria requerida por el autor, en el saxofón ocurre lo mismo, pero en este caso las frases rápidas en notas sueltas se amañan para facilitar su interpretación. Como ya venimos diciendo en capítulos anteriores, en el repertorio de saxofón clásico existen multitud de frases las cuales deberían ser interpretadas aplicando la técnica del doble picado, caso contrario estos tiempos, de las piezas que contienen frases rápidas, quedarían deslucidos al no conseguir el intérprete la brillantez requerida. Nunca dejaremos de asombrarnos de la velocidad, precisión y virtuosismo de que hacen gala los flautistas en la interpretación de los tiempos rápidos de las obras dedicadas a este instrumento. La admiración que suscita la audición de estos fragmentos debería bastar para que todos los saxofonistas sintiesen la ineludible necesidad de llegar a conseguir con su propio instrumento este nivel interpretativo, por desgracia a todos les gustaría pero... parece claro que no terminan de decidirse, posiblemente

no creen que puedan conseguirlo y aquí es donde este trabajo pretende concienciar a este colectivo para que cambie su actitud tan pasiva y decida adoptar, de una vez por todas, esta imprescindible técnica. Por todo lo expuesto se deduce que los profesionales del saxofón, al no estar concienciados sobre la cuestión tratada, salvo excepciones, no suelen pensar en qué frases se podría aplicar esta técnica, y esta es una de las razones por la que aportamos el presente estudio de revisión de conciertos para nuestro instrumento. Hemos considerado que la manera más adecuada de relacionar a los compositores seleccionados debe seguir un orden cronológico, continuando así en la misma línea en que iniciamos este trabajo. Recordemos que comenzamos con una breve historia del saxofón y su inventor, después hemos hablado de los primeros saxofonistas y de quienes iniciaron la enseñanza del instrumento, y continuamos con la aparición de los primeros métodos para el estudio del saxofón. Todo este apartado del que estamos hablando está desarrollado de forma cronológica por lo que seguiremos de la misma manera.

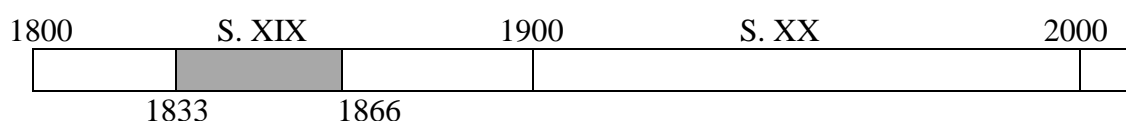
VII. 2. Compositores y obras seleccionadas

VII. 2. 1. JULES DEMERSSEMAN

Hondschoote (Países bajos)...9 de Enero de 1833

Paris.....1 de Diciembre de 1866

Figura 3. Periodo de vida de J. Demersseman:



Flautista y compositor

Obras revisadas

Demersseman, Jules: Fantasie, Zurich, Hug & Co. 1998.

Obras seleccionadas

Fantaisie (Pour Saxophone alto y Piano) (Edición de 1988)

FANTASIE

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 155. (p. 2, pent.3 y 4):

*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

En esta obra, original de 1860, tenemos la escala del 2º pentagrama para aplicar el doble picado, los dos puntos encima de cada una de las notas indican que debe emitirse dos veces cada nota. Al ser “*Cadenza*” la interpretación es libre pero, a pesar de que la inmensa mayoría de los saxofonistas no dominan la técnica del doble picado todos intentan ejecutar la frase lo más rápido posible, para sus posibilidades, lo que en casi todos los casos se traduce en velocidad moderada o lenta, en lo que coinciden todos es en que la frase tiene que ser interpretada a mucha velocidad. Esta es una frase de fácil interpretación con el doble picado ya que se emite dos veces cada nota y esto simplifica su ejecución. El ejemplo de arriba fue editado por “*Hug & Co.*” Zurich, en 1988, sin embargo el que vemos abajo de 1994 de Éditions “*J. M. Fuzeau s.a.*” Courlay/Francia, y perteneciente a la Collection de J. M. Londeix, no tiene los dos puntos encima de cada una de las notas de la escala descendente para aplicar el doble picado. La explicación a esta diferencia es muy sencilla, Londeix, como expusimos en el capítulo V. 5. no cree posible que el saxofón sea adecuado para aplicar esta técnica. Afortunadamente no todos piensan así.

Ejemplo 155 bis. (p. 2, pent.1º y 2º):

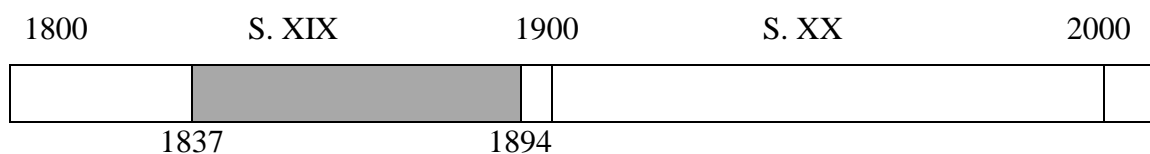
*“Imagen protegida por
derechos de autor”*

VII. 2. 2. LOUIS-ADOLPHE MAYEUR

Halluin (Nord - Francia)...21 de Marzo de 1837

Cannes (Francia).....16 de Septiembre de 1894

Figura 4. Periodo de vida de L. Mayeur:



Clarinetista, saxofonista y compositor

Obras revisadas

Mayeur, Louis: Le Carnaval de Venice, París, A. Leduc, (sin fecha)

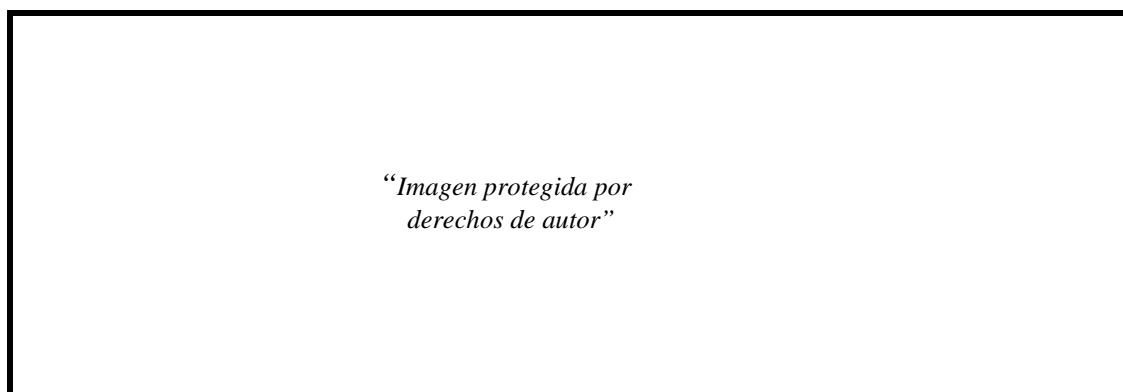
Obras seleccionadas

Le carnaval de Venise (Para Saxofón alto y Piano) 1869

LE CARNAVAL DE VENISE

(Adaptada para saxofón alto y piano por L. Mayeur)

Ejemplo 156. (p. 1, pent.1 y 2):



Esta pieza compuesta sobre 1816/17 por el virtuoso de los virtuosos, Niccolò Paganini (1782-1840) ha sido siempre una de las preferidas por todos los solistas que pretendían impresionar a su auditorio. Como hemos visto en la primera parte de este trabajo la pieza que presentamos era, en la segunda mitad del S. XIX y primera del S. XX, de interpretación casi obligada para todos aquellos saxofonistas que quisieran conseguir cierto

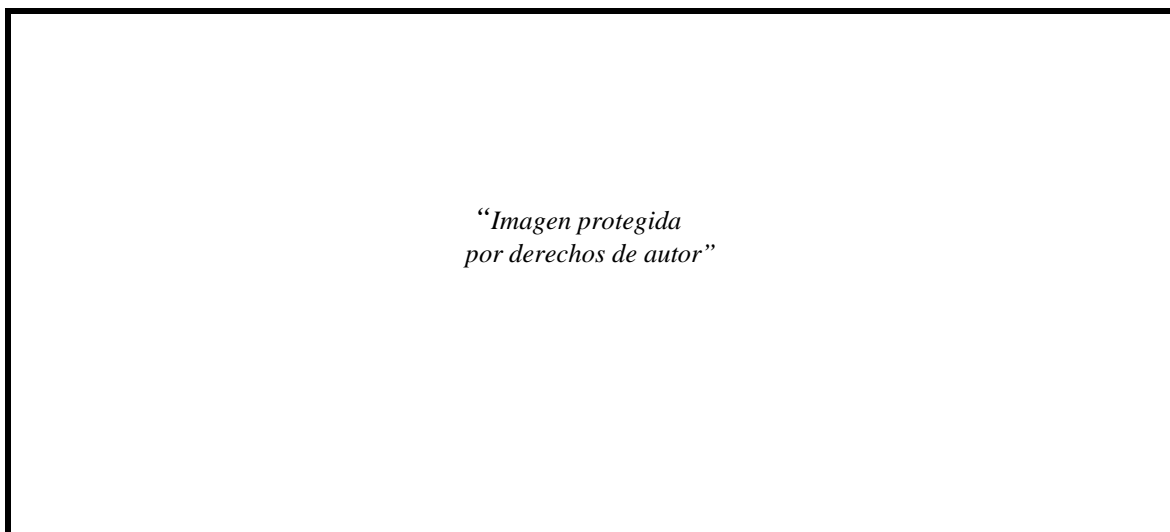
reconocimiento. De esta pieza virtuosística se han hecho multitud de versiones, en esta, a pesar de ser una obra de lucimiento, Mayeur no incluye apenas motivos para aplicar el doble picado. Vemos que en el segundo compás, del primer pentagrama de la introducción, aparece una escala ascendente donde sería adecuado utilizar el doble picado, aunque al ser “*ad libitum*” cada intérprete la ejecutaría a la velocidad que pudiese. El desarrollo del resto de la obra está todo amañado, es decir, todas las frases ligadas, y solo en otra escala, esta vez descendente, aparece en notas sueltas como veremos, esto prueba que en ese tiempo no utilizaban el doble/triple picado. Ya hemos visto que Mayeur era clarinetista, y los clarinetistas, salvo rarísimas excepciones, no estudian esta técnica, por lo que los pasajes con muchas notas tenían que ligarlos para lograr la velocidad adecuada.

Ejemplo 157. (p. 3, pent. 5 a 8):



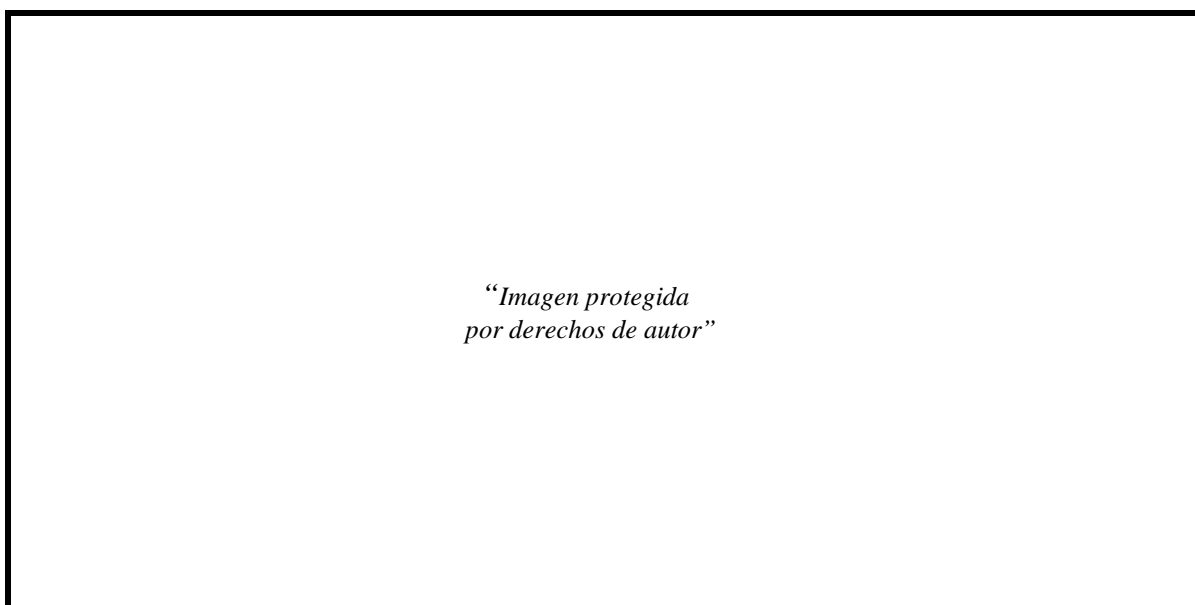
En estas escalas del cantábile de la 2ª variación vemos que está todo ligado, pero teniendo en cuenta que actualmente ya hay algunos saxofonistas que utilizan doble picado, en alguna de las dos escalas ascendentes se podría aplicar esta técnica como variación estética y así evitar la posible monotonía producida por el exceso de ligaduras.

Ejemplo 158. (p. 3, pent. 5, 6 y 7):



En la continuación del fragmento tenemos una escala descendente, en el segundo pentagrama ligada al calderón, donde sin lugar a dudas el saxofonista actual tendría la obligación de utilizar doble picado con la misma intención que en los pentagramas anteriores

Ejemplo 159. (p. 5, pent. 9 a 11):



Como se aprecia, hasta la frase final la escribe ligando cada compás. No es necesario incluir más ejemplos de esta pieza para dejar claro que los intérpretes de este tiempo, y por desgracia la mayoría del nuestro, lo tocan todo ligado, podríamos seleccionar al azar

cualquier pasaje de este arreglo y veríamos que lo escribe todo ligado. Si incluyésemos alguna versión para trompeta también se vería con toda claridad las grandes diferencias existentes entre la manera de entender la interpretación en ambos instrumentos, lo mismo podríamos decir de las versiones para flauta. Como ya manifestamos en distintas ocasiones, estos dos instrumentos poseen una gran habilidad para emitir notas sueltas a mucha velocidad, lo que, en esta pieza, les permite ejecutar la mayoría de los pasajes en picado, consiguiendo así mayor brillantez y espectacularidad. En la siguiente página incluimos un arreglo de esta obra como muestra de la variedad de adaptaciones que puede haber.

II. Carnavale di Venecia

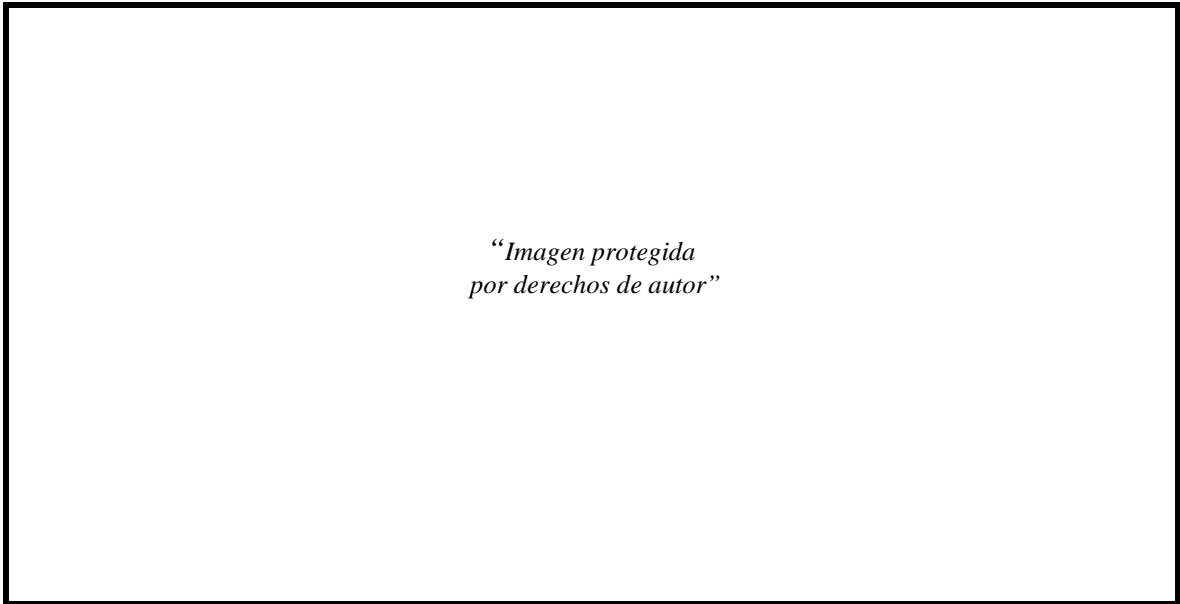
(Transcripción para saxo alto y piano por Antonino Parola)

Ejemplo 160. (p. 1, cent. 1):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

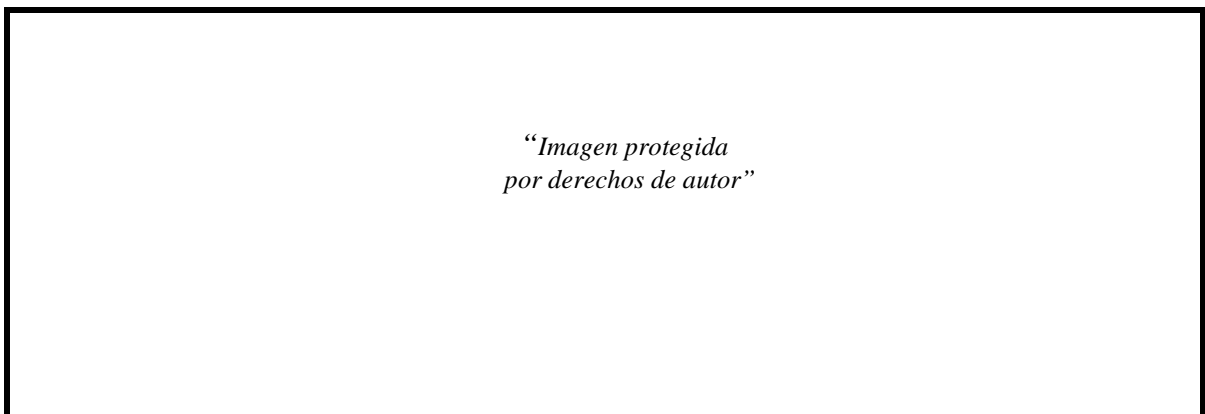
Seguramente esta puede ser una de las piezas musicales más versionadas de la historia, al menos en el campo de los instrumentos solistas. Como ya dijimos, desde su aparición, *El Carnaval de Venecia* ha sido la pieza preferida por muchísimos intérpretes como obra de lucimiento la cual se solía incluir como “bis”, a lo largo de su ya casi bicentenario ha sido versionada hasta la saciedad, sirva como ejemplo este arreglo de Antonio Parola de 1965. Vemos que a diferencia del arreglo de Mayeur, ejemplo 2, en el cual comienza el saxofón con una cadencia, en esta introducción el saxofón solo tiene compases de silencio. Un poco más adelante también veremos otro ejemplo con una obra muy conocida y puede que tan versionada como ésta, *Csárdas, de* Monti. Lo realmente curioso del tema es, que la intención de los arreglistas era conseguir el lucimiento del intérprete, pero en ningún caso complicaban la nueva versión, si no que muy al contrario, y salvo excepciones, la facilitaban con ligaduras. Si su objetivo era el “*Puro espectáculo*”, pues en ningún caso mejoraban la versión original, ¿Por qué no escribían frases en notas sueltas para utilizar el doble picado y conseguir así un mayor virtuosismo? Todos los compositores y arreglistas sabían y saben lo espectacular que resulta una interpretación con pasajes en doble picado, aún así actualmente siguen, en general, sin saber que es posible y en muchos casos necesario utilizar esta técnica en el saxofón.

Ejemplo 161. (p. 1, pent. 2, 3 y 4 - versión de Parola):



Llegados al “*Andante*” comienza el tema principal que en éste caso está totalmente disimulado incluyendo cuatro notas donde en la versión original solo hay una como veremos en el siguiente ejemplo en la versión de Mayeur.

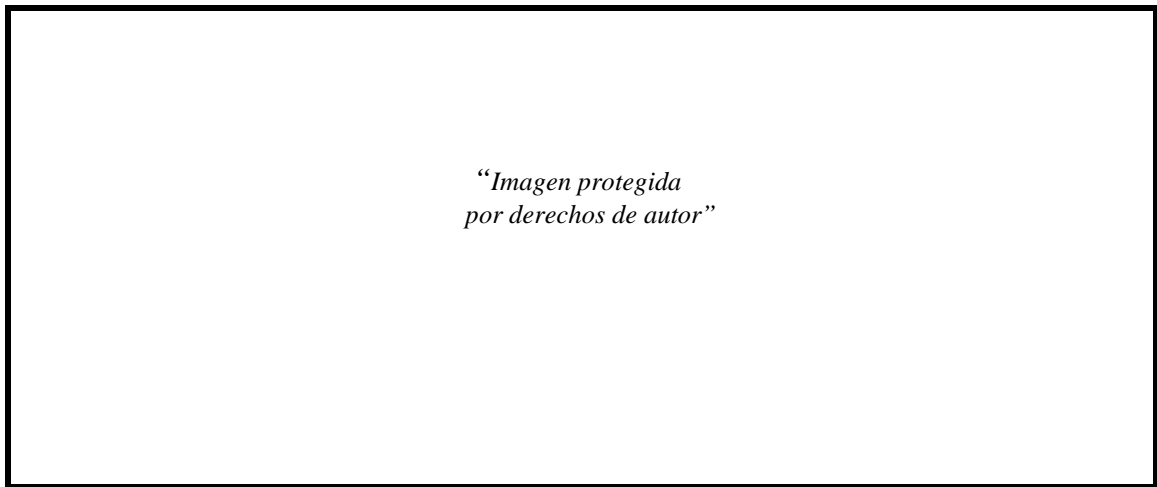
Ejemplo 162. (p. 2, pent. 1, 2y 3) (Tema original - versión de L. Mayeur):



En este ejemplo se ve con toda claridad como Mayeur respeta la melodía original y a continuación inicia el desarrollo de las variaciones (aparecidas en páginas anteriores).

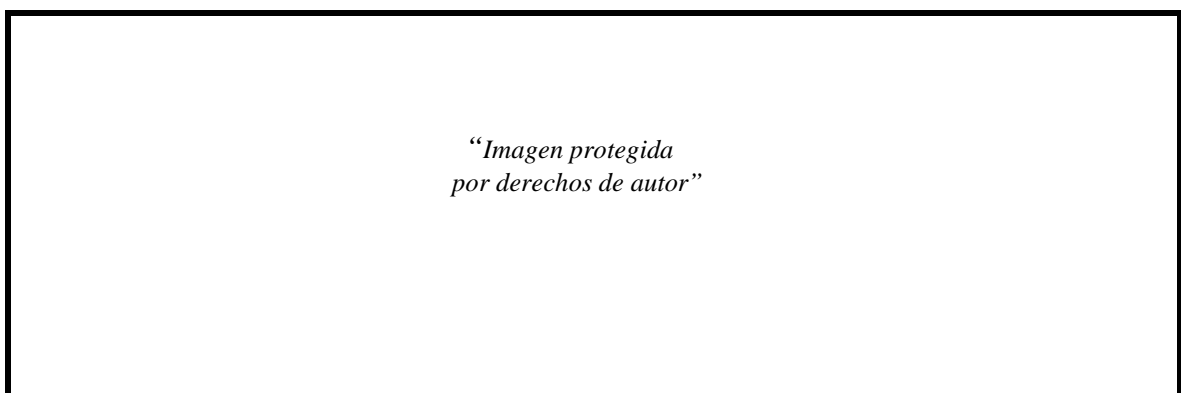
En el ejemplo anterior hemos visto como A. Parola inicia directamente las variaciones adornando la melodía hasta el punto de hacerla casi invisible, aunque al tocar ese fragmento se deja oír el diseño melódico original.

Ejemplo 163. (p. 1, pent. 5, 6 y 7 - Parola):



Vemos como en la continuación del “*Andante*”, en la versión de Parola, sigue sin aparecer claramente la melodía, la cual solo se puede apreciar de manera sutil si escuchamos detenidamente el fragmento. No se puede decir que las versiones que se hacían del original fuesen malas, en algunos casos conseguían cierta gracia y vistosidad auditiva, pero como decimos lo escribían todo o casi todo ligado. En el caso de esta versión vemos como introduce variaciones con notas picadas, aunque eso sí, como norma se interpretan con picado simple, por lo que no se consigue del todo el deseado virtuosismo. En el ejemplo de la página siguiente veremos como escribe toda una variación con muchas notas sueltas, y aunque nunca se dice que técnica debe aplicarse para la interpretación de estas frases picadas, lo habitual es tocarlas con picado simple.

Ejemplo 164. (p. 2, pent. 1 a 5 – Parola):



Este fragmento de la versión de “Parola” ofrece una clara oportunidad para utilizar el doble picado, el lucimiento que aquí podría conseguirse, caso de aplicar la tan mencionada

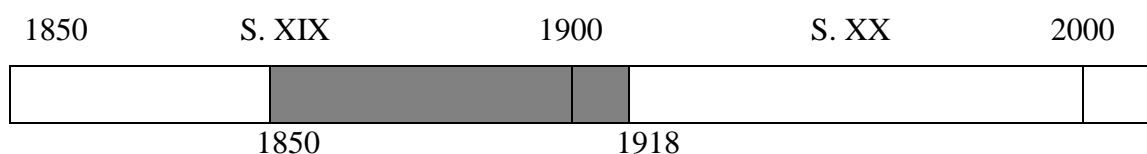
técnica, sería tan espectacular que podría motivar a los saxofonistas a trabajar y desarrollar ésta habilidad tan apreciada e imprescindible en otros instrumentos ya nombrados. Con este ejemplo finalizamos el análisis de esta pieza tan popular, y que a pesar de su antigüedad sigue versionándose, aunque actualmente no son los destinatarios del presente trabajo quienes la interpretan. Por razones que desconocemos, los saxofonistas tan dados en otros tiempos a la interpretación de piezas con alto grado de dificultades técnicas, como algunas versiones del “*Carnaval de Venecia*”, parece que por falta de virtuosismo o por otros criterios difícilmente defendibles han dado la espalda a este tipo de obras, el estudio de las cuales desarrollaría enormemente la técnica del instrumento en lo referente al tema que tratamos.

VII.2.3. FERMÍN RUÍZ ESCOBES

Calahorra, (La rioja)...7 de julio de 1850

Madrid.....23 de febrero de 1918

Figura 5. Periodo de vida de F. R. Escobes:



Oboísta, compositor y pedagogo.

Obras revisadas

Primer solo de concurso

Segundo solo de concurso

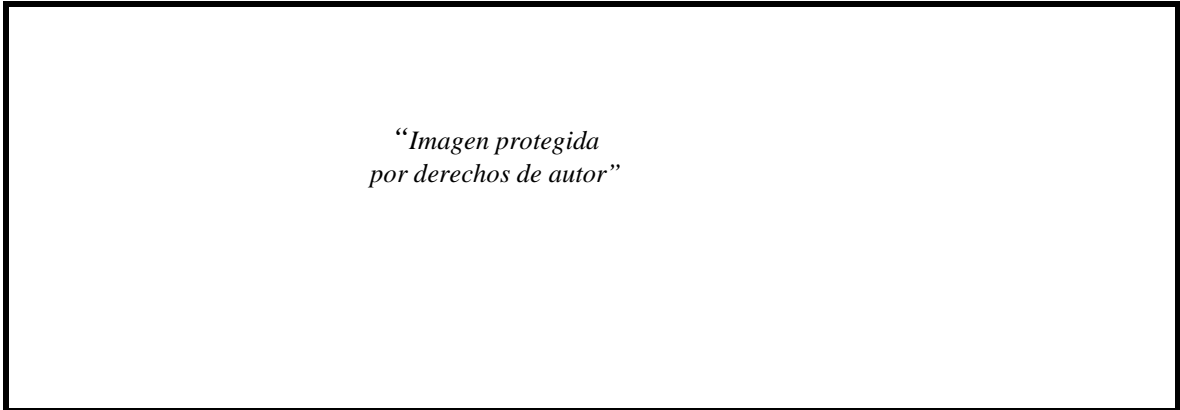
Obras seleccionadas

Primer solo de concierto (arreglo para saxofón Sib y piano)

PRIMER SOLO DE CONCIERTO

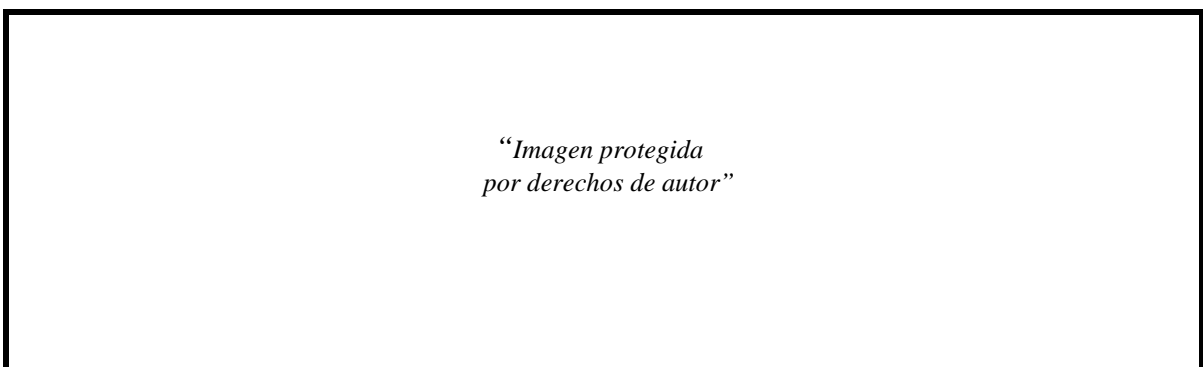
(Para saxofón Sib y piano)

Ejemplo 165. (p. 2, pentagramas 1 a 4):



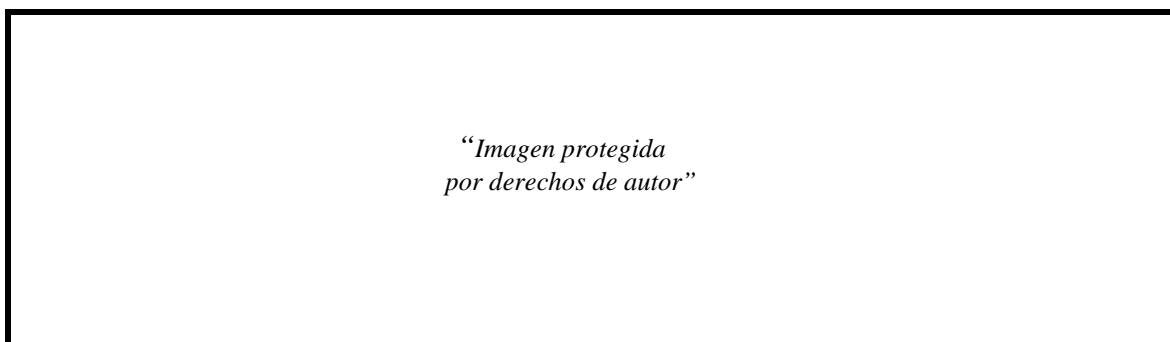
Esta pieza, junto con el “2º solo”, ha sido muy interpretada durante décadas, aunque en los últimos años ha caído en el olvido más absoluto. No se puede decir que este “solo” sea una gran pieza, más bien parece querer imitar *El Carnaval de Venecia*, en realidad responde a la estética del momento en el que se escribían piezas con una gran cantidad de notas para el lucimiento de los intérpretes. Aquí aparecen muchas frases en forma de escalas donde es posible aplicar el doble picado, en el ejemplo anterior vemos cinco escalas ascendentes en notas sueltas en los tres primeros pentagramas, casi toda la pieza ofrece al intérprete momentos para el lucimiento si aplica la técnica adecuada de picado.

Ejemplo 166. (p. 2, pentagramas 6 y 7):



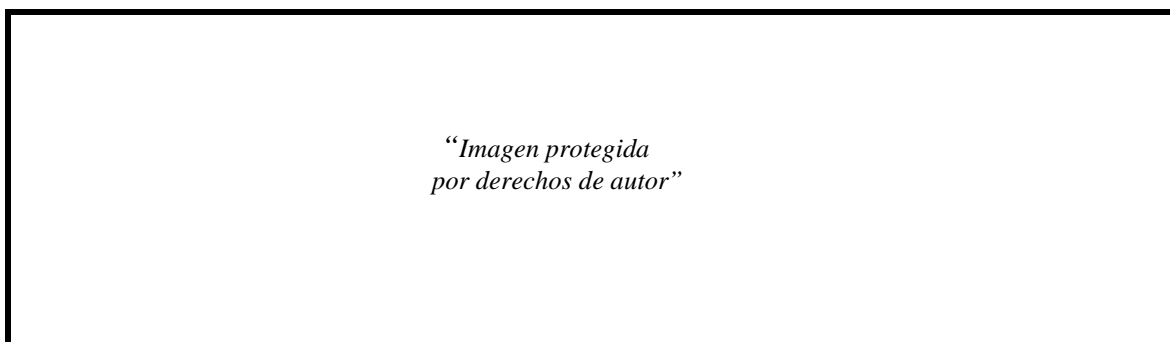
En este ejemplo tenemos otra escala, aunque esta vez de forma descendente, para aplicar la técnica de picado rápido, este diseño cromático facilita la ejecución de la escala y por tanto la velocidad.

Ejemplo 167. (p. 3, pentagramas 1 y 2):



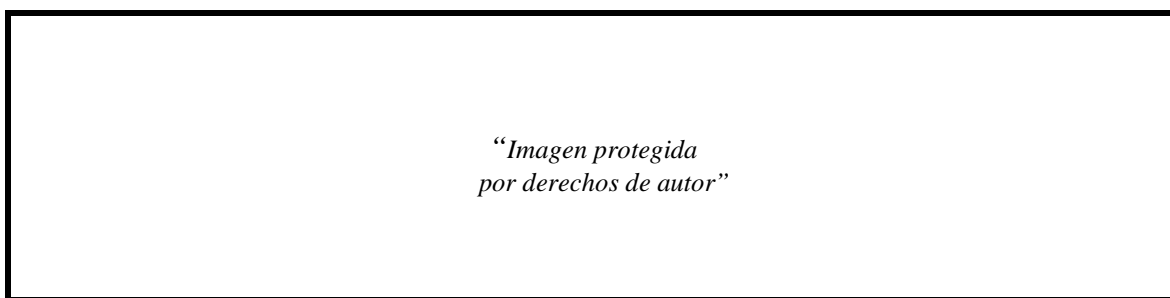
Aquí tenemos otras dos escalas descendentes de las que se puede decir lo mismo que en el anterior ejemplo, en realidad toda la pieza está plagada de escalas donde aplicar el doble picado, la estética musical del momento, en lo referente a piezas para el lucimiento de un solista, hacía uso, o abuso según se mire, de las escalas y arpeggios.

Ejemplo 168. (p. 3, pentagramas 4 y 5):



Además de los fragmentos escritos en notas sueltas, existen muchos otros ligados donde, a voluntad del solista, sería posible aplicar la técnica del picado de velocidad. En el ejemplo de arriba tenemos una escala descendente en cromatismo lo que, como hemos dicho, facilita la aplicación del doble picado.

Ejemplo 169. (P. 3, pentagrama 8 y 9):



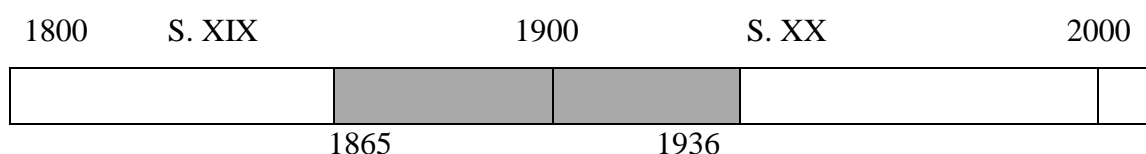
Por último incluimos este fragmento donde tenemos tres escalas ascendentes para aplicar el picado, las dos primeras en notas sueltas y la última ligada donde también se podría utilizar “Ad Libitum”, lo cierto es que habiendo tantas oportunidades en toda la pieza para utilizar la técnica linguo-gutural, lo ideal sería aplicarla sin más solo en las escalas con notas sueltas, aunque no en todas para que la interpretación sea más variada.

VII. 2. 4. ALEXANDER GLAZOUNOV

San Petersburgo....10 de Agosto de 1865

Paris.....21 de Marzo de 1936

Figura 6. Periodo de vida de A. Glazounov:



Compositor

Obras revisada

Glazounov, Alexander: Serenade Espagnol, (N.Y.) Mecca M. Service, 1936

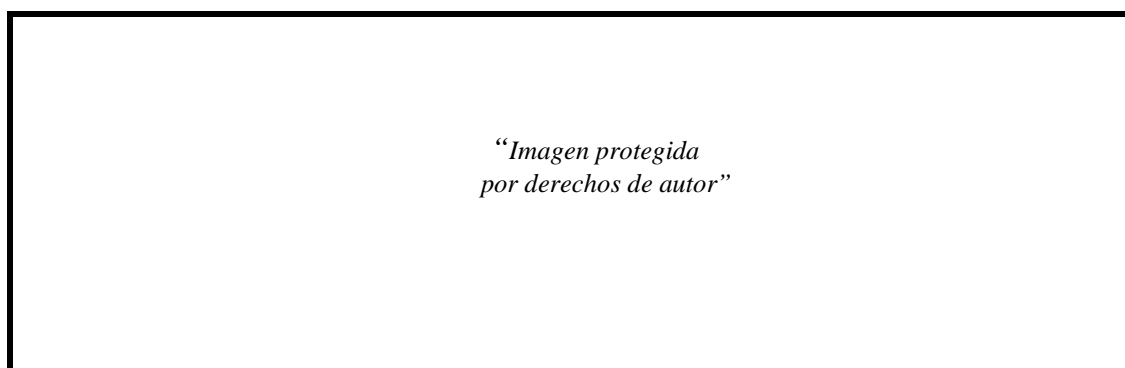
Glazounov, Alexander: Concerto, París, A. Leduc, 1936

Obras seleccionadas

Concerto (Para Saxofón alto y Piano) 1936

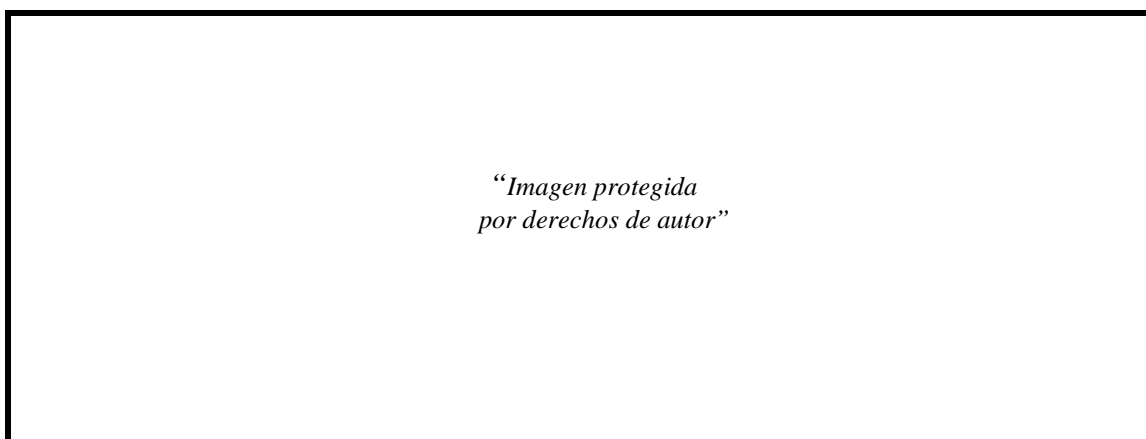
CONCERTO (Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 170. (p. 3 – pentagramas 3-4-5):



El concierto para saxofón y orquesta de A. Glazounov ha sido y sigue siendo uno de los más interpretados, en lo referente a lo que nos ocupa diremos que en esta obra solo tenemos un pasaje para la aplicación del doble picado y es el que aparece más abajo. En el fragmento superior vemos que termina con una escala cromática descendente, en esta escala se puede también utilizar el doble picado aunque esté ligada, naturalmente a casi nadie se le ocurre tocarla picada por su dificultad ya que como vemos indica “*vivo*” y venimos de un “*accelerando*” por lo que para hacerla picado sería imprescindible utilizar el doble picado y ya sabemos que poquísimos lo dominan. Si revisamos el *Concertino de Camera*, de J. Ibert (Pág. 3, pentagrama 3) de la particella, veremos que tiene una escala prácticamente igual, pero en picado, casualmente ambas obras fueron escritas casi al mismo tiempo, el “*Concertino*” se publica en 1935 y el “*Concerto*” en 1936, aunque Glazounov la escribe en 1934, naturalmente es pura casualidad, a cualquiera se nos puede ocurrir escribir una escala cromática descendente en ámbito de dos octavas partiendo de “Mi” agudo.

Ejemplo 171. (p. Final de la 4 y principio de la 5):



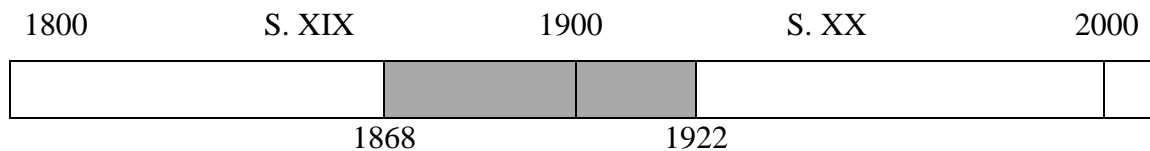
En este pasaje, en los dos primeros pentagramas, es necesario el doble picado para ejecutarlo a la velocidad adecuada. Escuchar este fragmento con picado simple, salvo excepciones, resulta pesante por la poca velocidad con que se suele interpretar, ya de por sí es un concierto un tanto monótono y pesado, aunque quizás esta opinión venga condicionada por los centenares de veces que los profesionales de este instrumento oímos este concierto, casi siempre por obligación. Para ser justos hay que decir que es un gran concierto, caso de no ser así no sería tan interpretado, aunque también cabe decir que no ofrece gran dificultad técnica y esto hace que muchos interpretes, tanto alumnos como profesionales, se decanten por él a la hora de participar en un examen, una oposición o un concierto.

VII. 2. 5. VITTORIO MONTI

Nápoles (Italia) ¿.....? 1868

Nápoles (Italia) 20 de Junio de 1922

Figura 7. Periodo de vida de V. Monti:



Compositor

Obras revisadas

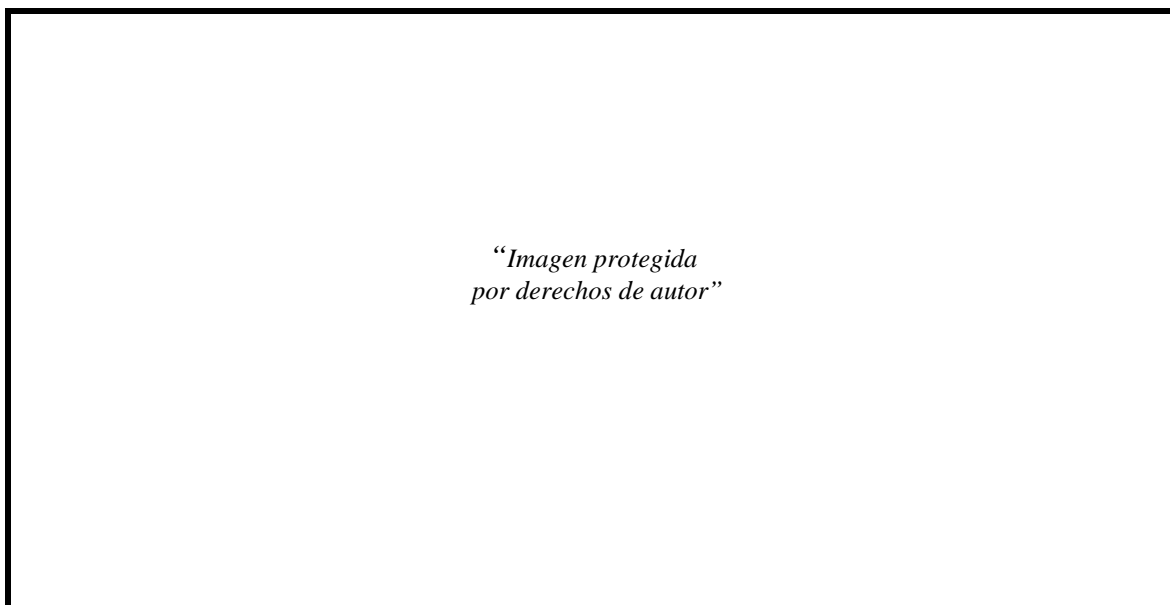
Monti, Vittorio: Csárdás, New York, C. Fischer, 1940.

Obras seleccionadas

Csardas (Para Saxofón y Piano)

Estudio comparado de las versiones de J. Roberts (saxo) y G. Ramella (piano)

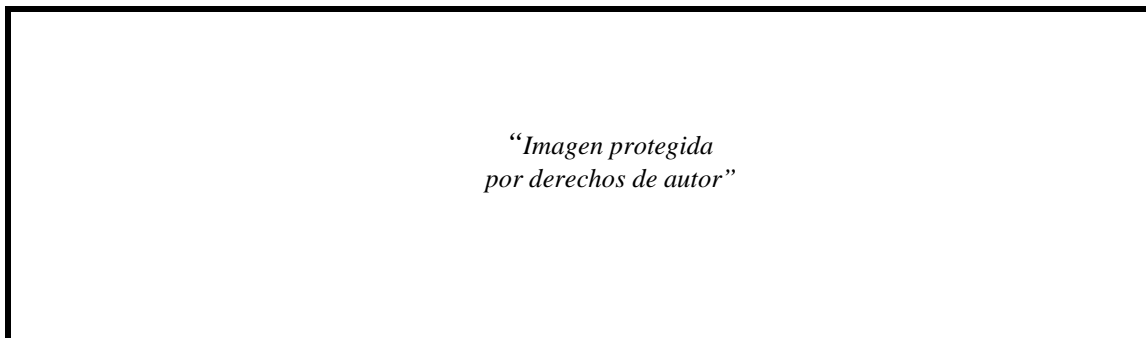
Ejemplo 172. (p. 2, introducción):



En esta versión de Charles J. Roberts, la introducción aparece con la melodía tal y como está en el original, casi al 100%. A partir de la repetición (último pentagrama) ya comienza a distorsionar el diseño de Monti.

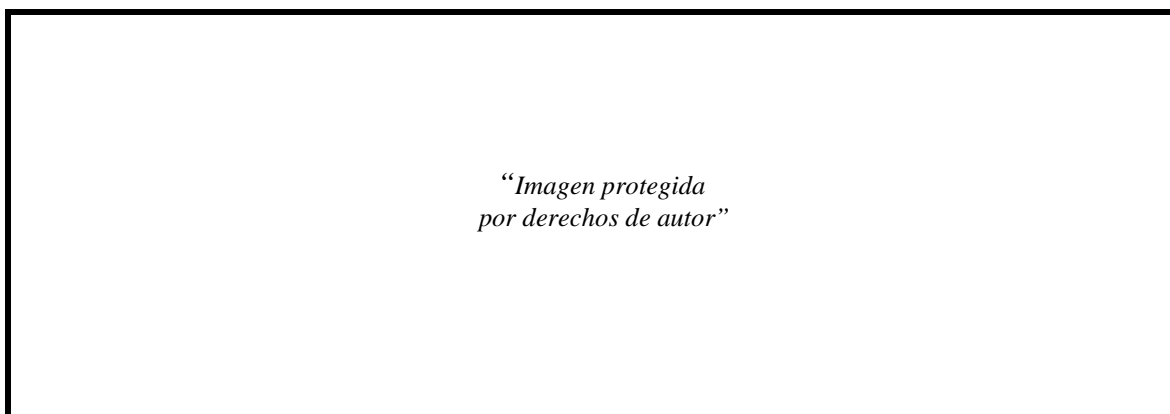
Observemos que este arreglo es para *Saxofón Mib o Clarinete Mib*, una prueba más del maridaje que entre ambos instrumentos se produjo desde la aparición del saxofón.

Ejemplo 173. Versión para piano por G. Ramella de 1967 (p. 2):



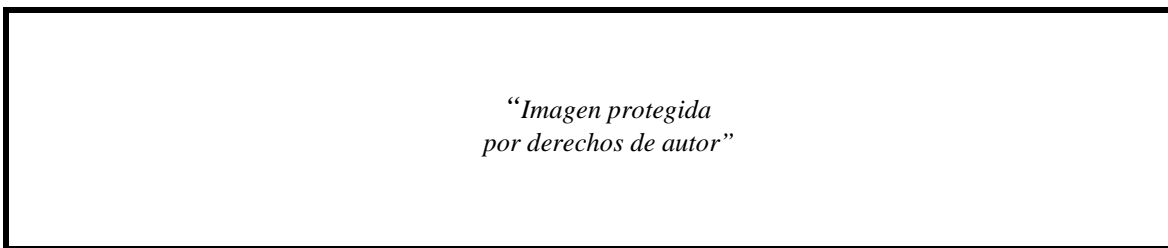
Estos dos compases corresponden a los dos últimos del ejemplo anterior, y como se puede apreciar la versión de J. Roberts cambia totalmente el diseño melódico de los tres primeros tiempos del primero de los dos compases, esa variación no aporta nada interesante, ni mejora el original.

Ejemplo 174. J. Roberts, (p. 2, pent 5, 6, y 7):



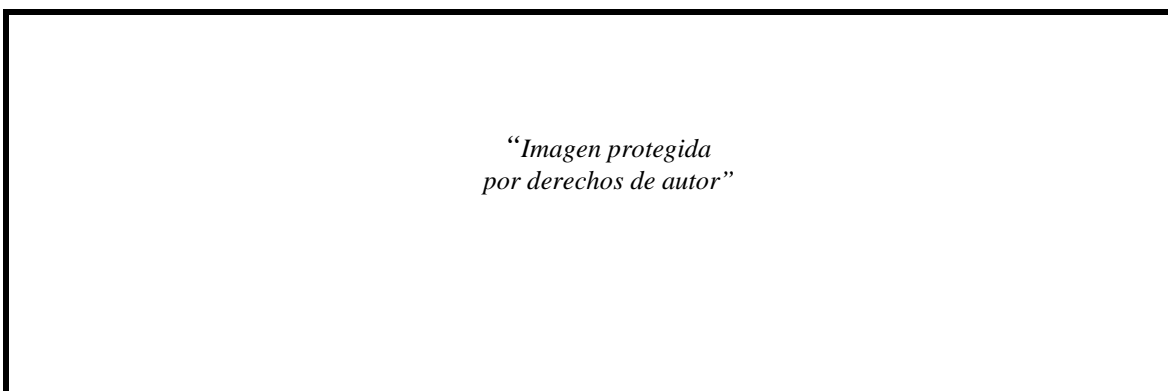
A lo largo de este trabajo venimos insistiendo en la cuestión de la adaptación de ciertas frases cuando se escribe para saxofón, en el ejemplo de arriba vemos como en los dos últimos compases del segundo pentagrama las notas *“mi-la”* están ligadas, esto no es así en el original, además la nota *“la”* en la pieza original es *“re”*, con lo que aquí no solo tenemos una articulación que no existe en la partitura original sino que además se cambia una de las notas, también los compases último y antepenúltimo están igualmente amañados.

Ejemplo 175. J. Roberts, (p. 2, pent. 8 y 9):



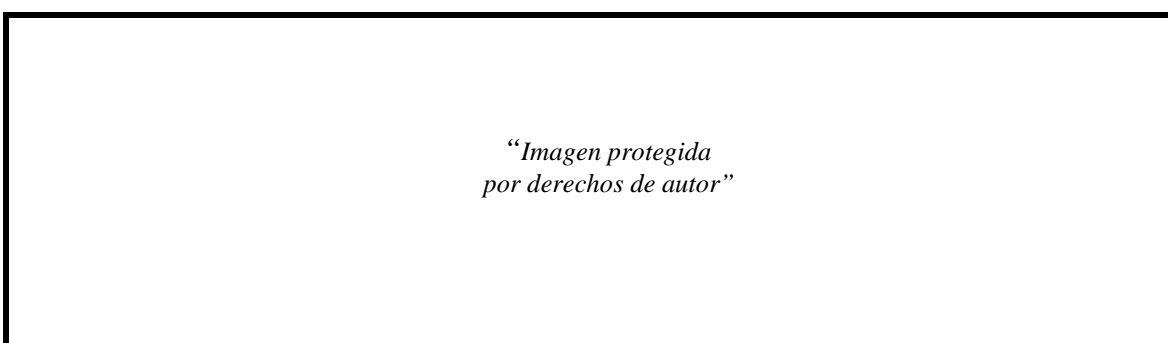
En estos dos pentagramas anteriores (8-9 de este arreglo) sí se respeta la versión original, aunque cabe insistir que solo en este caso, en el resto de la pieza se amaña casi todo.

Ejemplo 176. G. Ramella, (p. 2, pent. 4 y 5):



Esta versión para piano respeta totalmente el original al contrario que la de abajo.

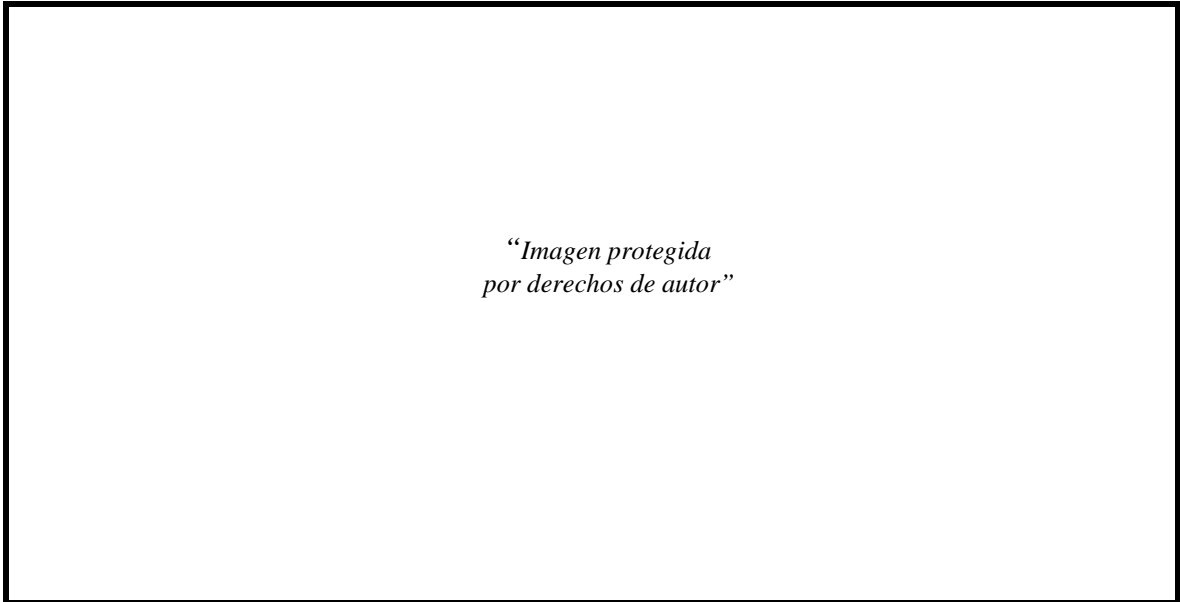
Ejemplo 177. J. Roberts, (p. 2, pent. 6 y 7):



En el arreglo de J. Roberts, para saxofón, vemos cómo a partir del quinto compás de música manipula el fragmento de semicorcheas, más por capricho que por facilitar la ejecución. Además de que se puede tocar perfectamente como está en el original es más

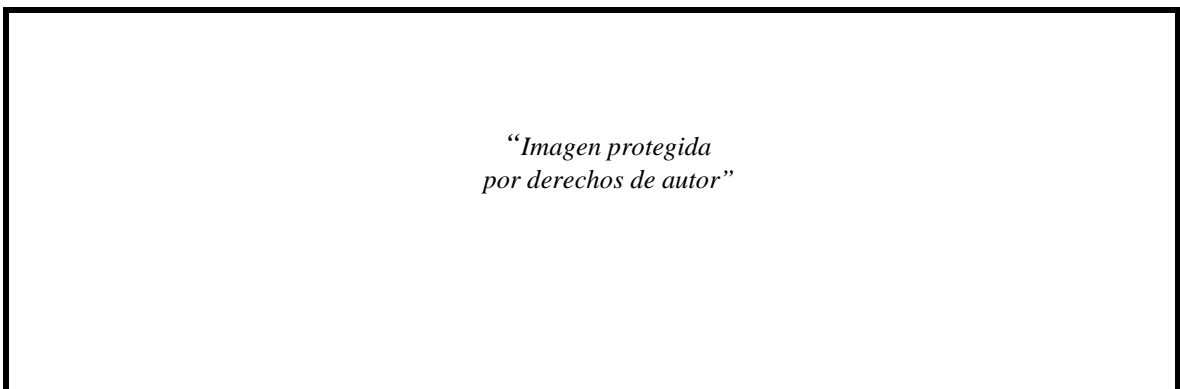
agradable al oído en nuestra opinión, la versión de J. Roberts, no está demasiado acertada, ya que las variaciones que introduce no mejoran en ningún caso el original de V. Monti, más bien al contrario.

Ejemplo 178. J. Ramella, (p. 3, pent. 2 y 3) Versión piano:



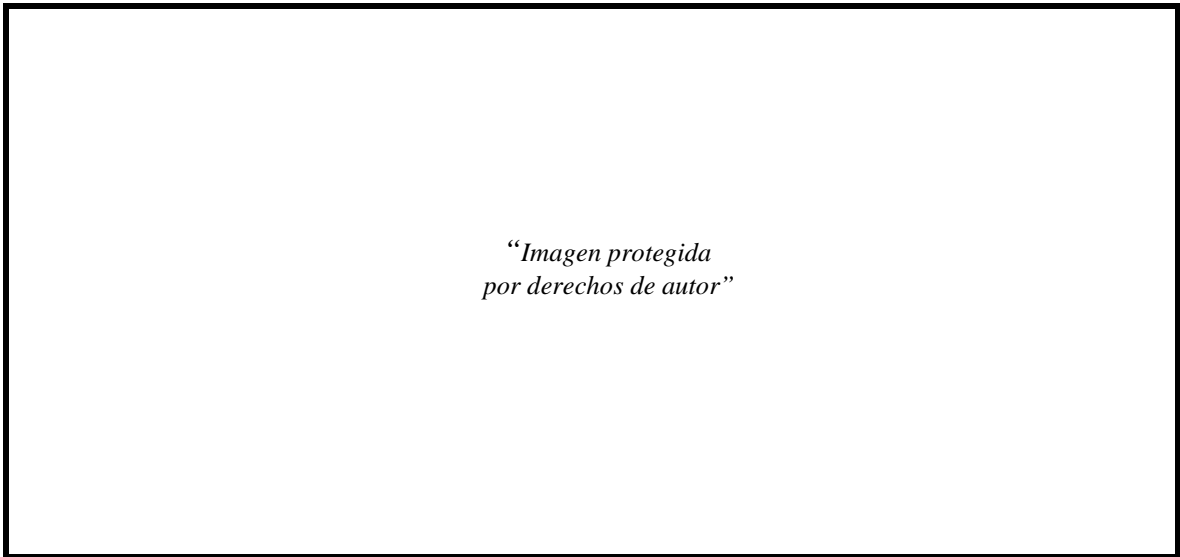
Diseño original en la versión para piano de G. Ramella. Ejemplo superior.

Ejemplo 179. J. Roberts, (p. 2, pent.8 y 9):



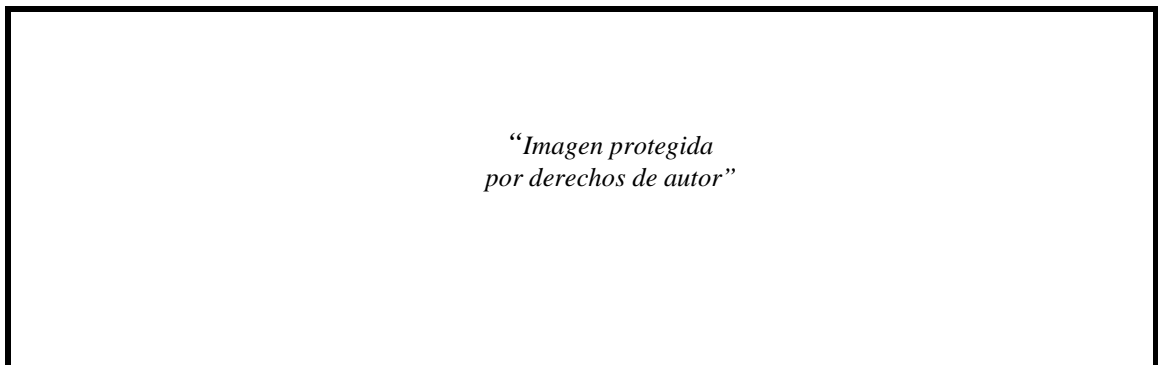
Los compases 5 a 11 de este ejemplo corresponden a los 7 primeros del ejemplo de arriba, G. Ramella. Aquí J. Roberts respeta los tres primeros tiempos y a partir del cuarto comienza a variar el diseño. En los compases 9 y 10 ocurre lo mismo, copia la melodía original y continua con variaciones que como hemos dicho no mejoran el original.

Ejemplo 180. J. Ramella, (p. 3, pent. 4 y 5):



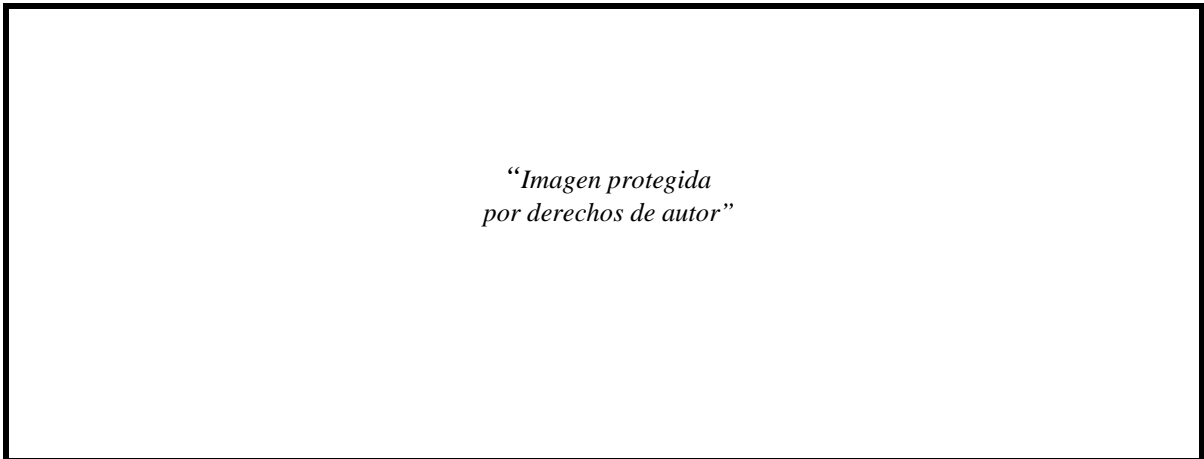
Como venimos viendo, en este arreglo para piano, J. Ramella, respeta íntegramente la melodía original, en cambio abajo, J. Roberts, lo inicia igual y de inmediato introduce una variación.

Ejemplo 181. J. Roberts, (p. 2, pent. 10 y 11):



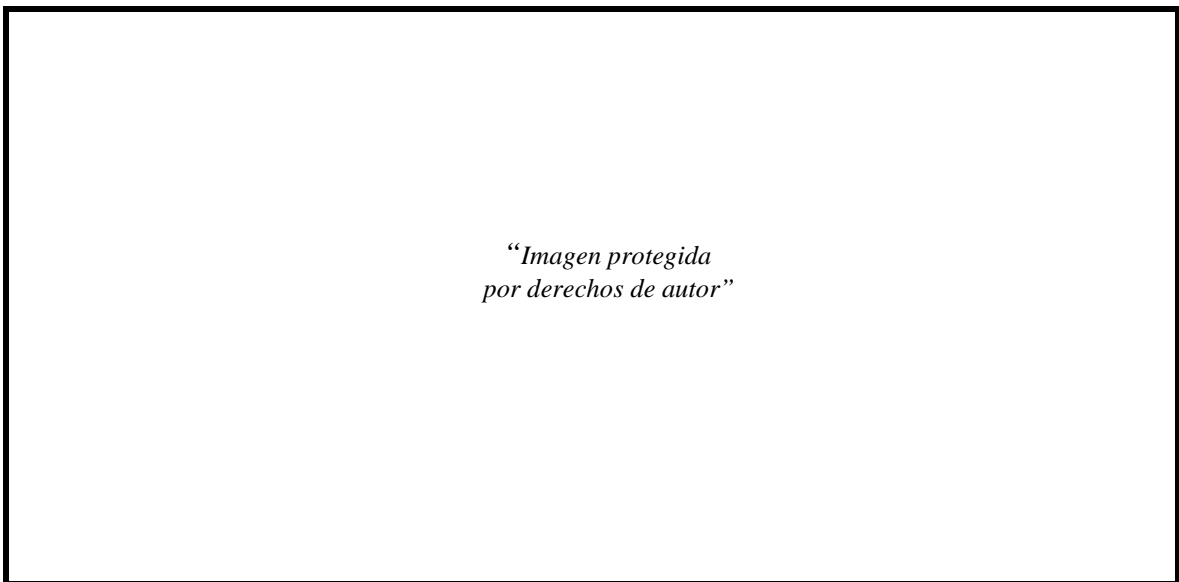
En este ejemplo podemos decir lo mismo que en los anteriores, comienza con el diseño original y continúa con variaciones, lo cierto es que el arreglo de J. Roberts, no aporta casi nada interesante a excepción de la prolongación del final con lo que parece querer darle un poco más de vivacidad.

Ejemplo 182. J. Roberts, (p. 3, pent. 9, a 11):



Todo este pasaje anterior de tres pentagramas está totalmente cambiado a capricho del arreglista, sólo el primer compás es original, en el segundo ya introduce una variación la cual, en lugar de facilitar la emisión más bien la complica, y concluye con un final típico de su tiempo con una serie de semicorcheas ascendente y crescendo.

Ejemplo 183. (p. 6, pent.6 y 7 (Versión piano (1967) por G. Ramella):



Aunque prácticamente no se parezcan casi nada, los dos ejemplos de esta página son el final de la pieza, con esta última variación (Ejemplo) J. Roberts, prolonga el final pretendiendo dar más brillantez, aunque lo liga casi todo para facilitar la ejecución.

Este es uno de los arreglos que demuestran fehacientemente que tanto saxofonistas, como compositores y arreglistas no creían en la posibilidad de que con el saxofón se

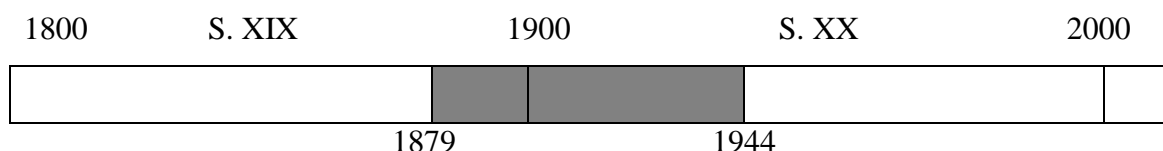
podiesen interpretar frases largas y muy rápidas en notas sueltas. Si Rudy Wiedoeft’s escribió su método para trabajar esta técnica en 1938, ¿por qué en 1940 se hace este arreglo de las “Csárdás” amañando los pasajes?, si ya Wiedoeft’s había demostrado durante años, en sus conciertos, que se podía tocar cualquier pasaje rápido en picado con el saxofón, no había razón para seguir facilitando estos pasajes, a no ser que fuese la puramente comercial. Naturalmente, si se facilita la ejecución de una pieza puede llegar a más intérpretes y por lo tanto se puede vender más. La prueba más evidente de que los intérpretes siempre han querido tocar piezas virtuosísticas es que las obras más espectaculares eran y son constantemente versionadas, y en el caso del saxofón adaptadas, facilitando su ejecución articulando o ligando los pasajes rápidos para que más saxofonistas puedan interpretarlas, aunque sea de manera descafeinada. Podemos pensar que quizás no había transcurrido el tiempo suficiente desde la edición del método de Wiedoeft’s como para que se hubiese extendido la práctica del doble picado, por lo que los arreglistas seguían adaptando las piezas para llegar a más clientes potenciales y de esta forma rentabilizar la edición. Desgraciadamente en la actualidad, a pesar del tiempo transcurrido, seguimos prácticamente igual, para ser honestos cabe decir que en los últimos 8 ó 10 años parece que la tendencia está cambiando ligeramente, esto puede deberse a la aparición de algunos de los métodos analizados en el capítulo anterior, y a que algunos interpretes de saxofón, aunque pocos, aplican la técnica en sus audiciones.

VII. 2. 6. GABRIEL MARIE GROVLEZ

Lille.....4 de abril de 1879

París.....20 de octubre de 1944

Figura 8. Periodo de vida de G. M. Groulez:



Compositor y director de orquesta

Obras revisadas

Grovlez, Gabriel: Sarabanda et allegro, París, A. Leduc, 1962

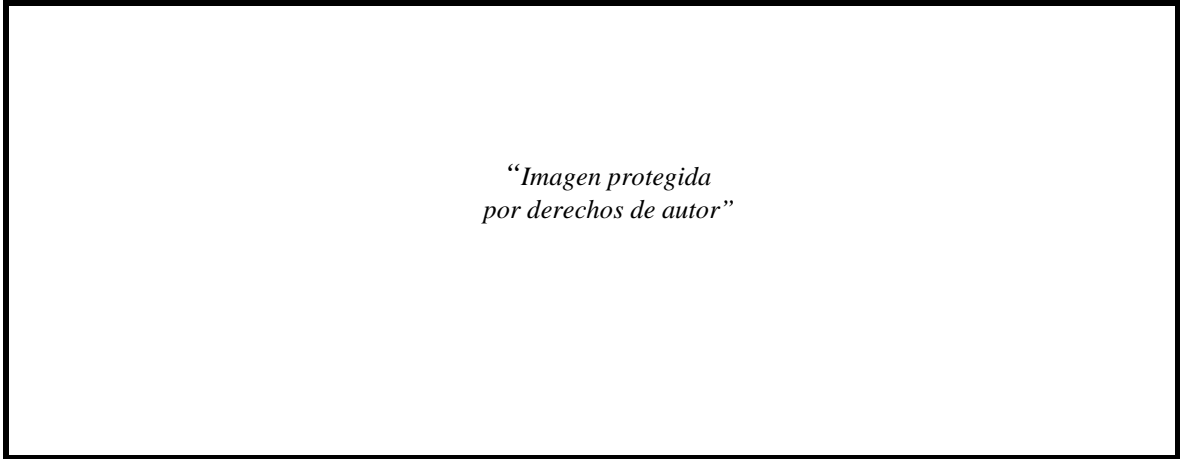
Obras seleccionadas

Sarabande et Allegro (para saxofón alto y piano)

SARABANDE ET ALLEGRO

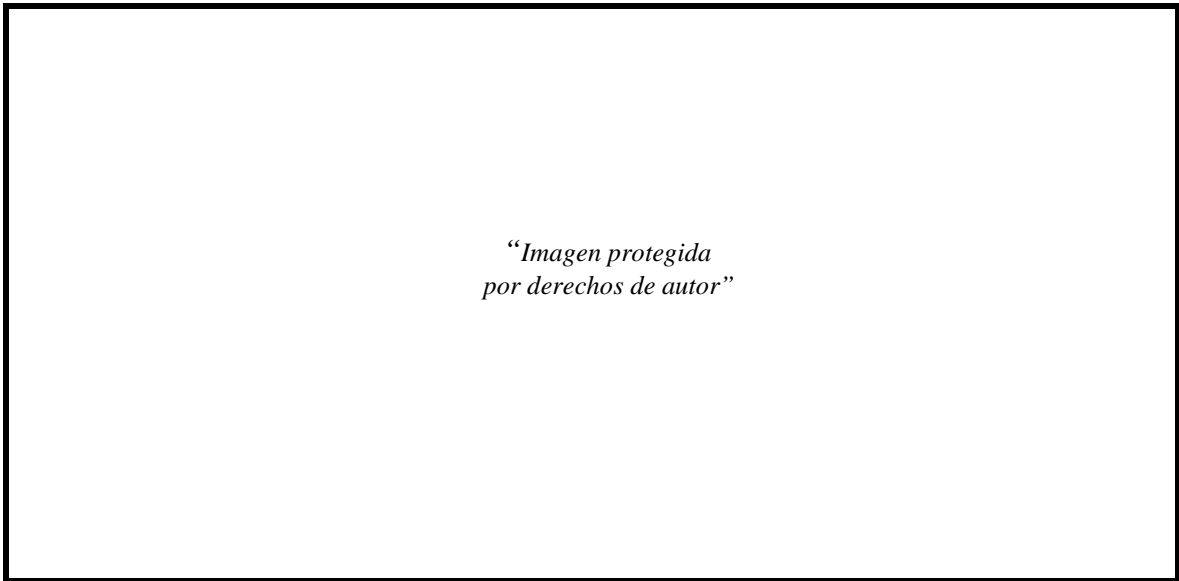
(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 184. (p. 1, pent. 7 a 9):



Esta es una pieza, en general, de fácil ejecución, por lo que la suelen interpretar alumnos de los primeros cursos de grado medio, en algunos casos los profesores se la hacen tocar a alumnos de final de grado elemental por su cómoda melodía. Toda la pieza, a excepción de tres compases, está escrita con pasajes donde todas las notas se suceden por grados conjuntos, lo que facilita mucho su ejecución, aunque, como decimos, es una obra técnicamente fácil incluye dos fragmentos donde se puede aplicar el doble picado. Dado que tanto alumnos de los primeros cursos de grado medio como, lógicamente, de grado elemental no están preparados para aplicar la técnica linguo-gutural, la interpretación de la pieza resulta torpe y totalmente deslucida al no ejecutar estos fragmentos a la velocidad apropiada. El primer fragmento, y más comprometido, para aplicar el doble picado está en los dos últimos tiempos del segundo pentagrama del ejemplo precedente. Esta escala ascendente y descendente, con figuras de notas en fusas, está toda en notas sueltas y esto hace imprescindible tocar la escala con doble picado, en el caso de tocarlo con picado simple, y por tanto más lento, se debe rebajar la velocidad a toda la pieza, a menos que su intérprete posea una gran agilidad lingual, y aún así siempre perderá brillantez con respecto a la interpretación con doble picado.

Ejemplo 185. (p. 2, último pent.):



En este último pentagrama, donde aparecen siete grupos de semicorcheas seguidos, tenemos dos opciones;

A - aplicar el picado simple manteniendo el tempo.

B - Iniciar un “*acelerando*” desde el “*P súbito*” (tercer compás del 2º pent.) para llegar al fragmento de semicorcheas a velocidad de “*Presto*”, pudiendo así aplicar el doble picado.

Con la segunda opción conseguimos un final más trepidante y más espectacular.

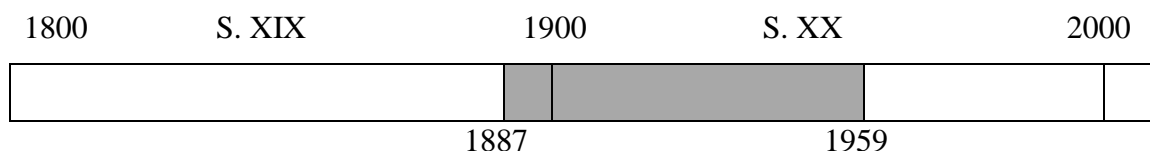
Para resumir digamos que esta pequeña obra puede ser interpretada por alumnos de nivel medio a velocidad moderada/baja, en sus actuaciones del centro de estudios en las audiciones ordinarias, y también por profesionales, que dominen el doble picado, siendo esta última opción la más apropiada para un concierto público. En el caso de ser interpretada por un profesional en concierto, lo recomendable, dado que no es una obra de nivel concertístico, sería tocarla como pieza de regalo, en este caso los solistas suelen ejecutar piezas melódicas muy conocidas o bien piezas virtuosísticas. *Sarabanda et Allegro* tiene melodías agradables y un profesional puede, como hemos expuesto más arriba, darle cierto virtuosismo, sobre todo al final con un “*Acelerando*”, logrando así elevar la categoría y espectacularidad de la pieza.

VII. 2. 7. HEITOR VILLA-LOBOS

Río de Janeiro.....5 de Marzo de 1887

Río de Janeiro.....17 de noviembre de 1959

Figura 9. Periodo de vida de H. Villalobos:



Compositor / intérprete

Obras revisadas

Villalobos, Heitor: Fantasia, New York, Southern Music, 1963.

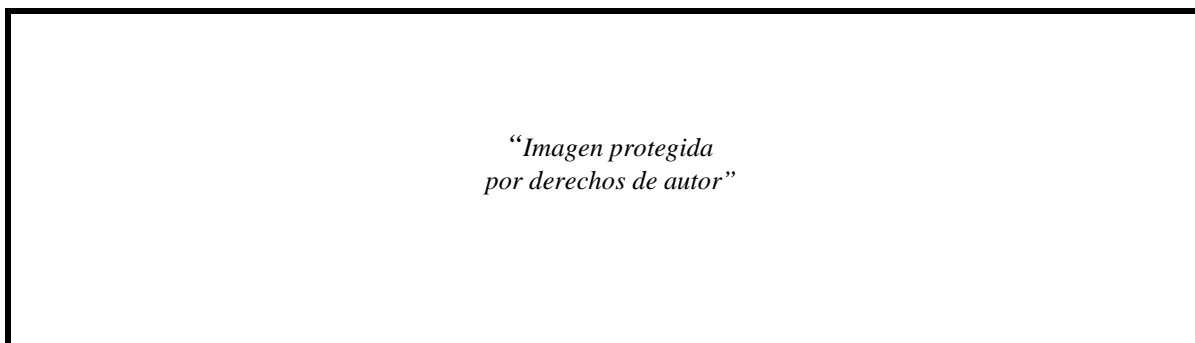
Obras seleccionadas

Fantaisie (for Saxophone Sib & Piano) 1963

FANTASIA

(Para saxofón Sib y piano)

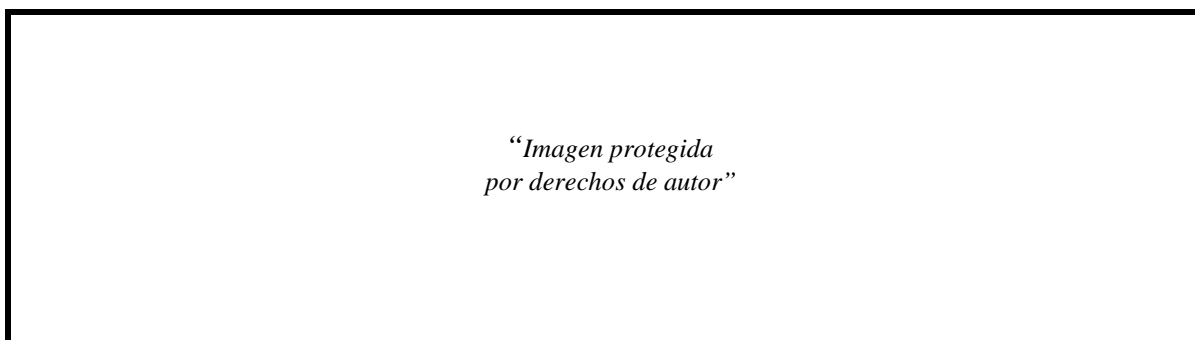
Ejemplo 186. (p.5, pent. 1 a 3):



Entre las obras compuestas para saxofón Sib y orquesta, la *Fantasia* de Villalobos es una de las más destacadas. Hay que decir que los compositores apenas escriben conciertos para saxofón en Sib, lo que es de agradecer que aparezca alguno. Los profesionales de este instrumento no entendemos cual es la razón por la que tanto el saxofón Tenor como el Soprano están a muchísima distancia del Alto en lo referente a la cantidad de obras escritas, afortunadamente, algunos compositores se acuerdan de vez en cuando de estos instrumentos, y en el caso de Villalobos los saxofonistas estamos muy satisfechos por el gran acierto en

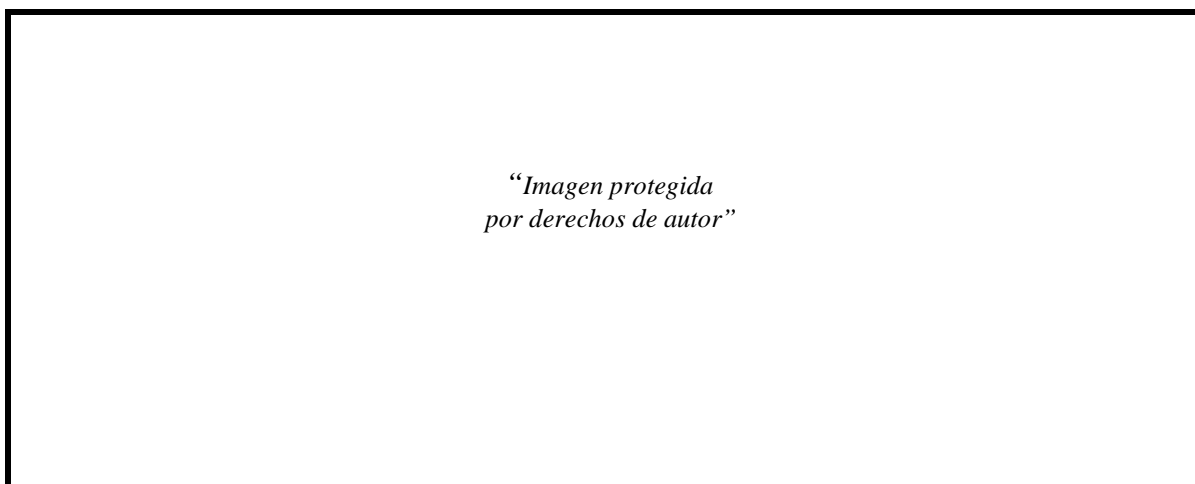
esta composición. En la introducción de este tercer tiempo tenemos varios motivos para utilizar el doble picado. El primer motivo para aplicar el doble picado se inicia en el 4º tiempo del 2º pentagrama, con una escala descendente que comienza en *Fa agudo* y termina en el primer tiempo del siguiente compás. El siguiente motivo, repetido cuatro veces, comienza en el 4º tiempo del N° 2 de ensayo y continúa, de forma arpegiada ascendente, hasta finalizar en el último compás de este fragmento de la introducción.

Ejemplo 187. (p. 5, pent. 6 a 8):



En la misma página, fragmento de arriba, tenemos un pequeño motivo de cuatro notas al final del primer compás y toda una frase arpegiada que ocupa el 2º pentagrama donde es necesario utilizar el doble picado.

Ejemplo 188. (p. 6, pent. 4 a 6):



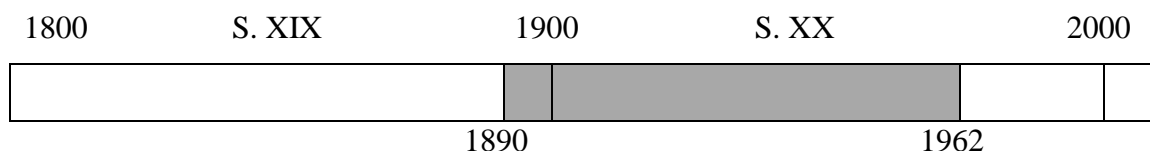
Este pasaje, del final de la obra, es el más difícil de interpretar por la cantidad de semicorcheas seguidas que contiene, naturalmente a la velocidad de “152 = *negra*” se deberá también tocar con doble picado.

VII. 2. 8. JACQUES IBERT

París.....15 de Agosto de 1890

París.....05 de Febrero de 1962

Figura 10. Periodo de vida de J Ibert:



Compositor

Obras revisadas

Ibert, Jacques: Aria, París, A. Leduc, 1932.

Ibert, Jacques: Concertino da Camera, París, A: Leduc, 1935.

Obras seleccionadas

Concertino da camera (Para Saxofón alto y Piano) 1935.

CONCERTINO DA CAMERA

(Para saxofón alto y piano)

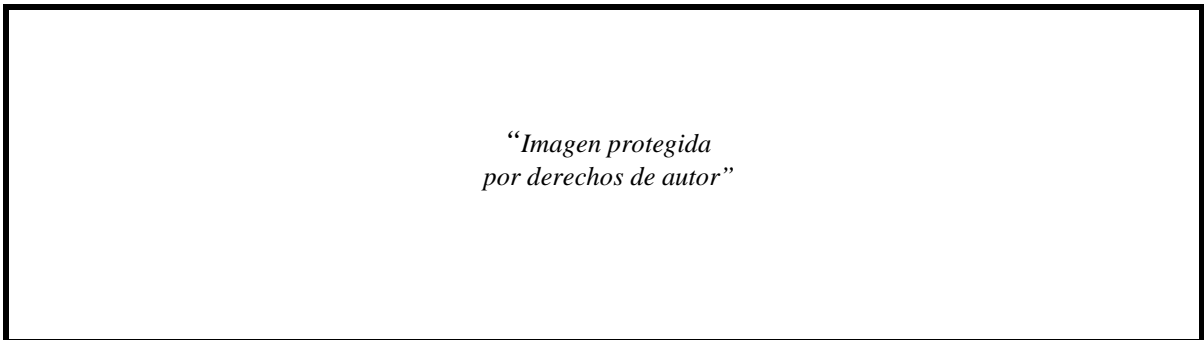
Muchas cosas se pueden decir de este *Concertino*, de Ibert, lo primero que es una de las mejores obras, si no la mejor, para saxofón escritas en el S. XX, si hubiese que seleccionar la obra por excelencia compuesta en el pasado siglo para nuestro instrumento, sin duda alguna esta sería el *Concertino da Camera*. Esta obra de concierto ha sido, y sigue siendo, la pieza más interpretada desde los años 40, momento en el que el maestro Marcel Mule accede a la plaza de profesor del “*Conservatorio Nacional Superior de Música de París*”. Aunque la obra se compone en 1935, y está dedicada a otro de los grandes maestros de saxofón del S. XX, Sigurd Rascher, es a partir del comienzo de las clases en el CNSMP impartidas por M. Mule cuando se comienzan a popularizar las obras de concierto para saxofón, gracias a la inmensa labor realizada por el maestro en París, los compositores comienzan a escribir conciertos para nuestro instrumento. En pocos años se crea un rico repertorio saxofonístico, los concursos anuales de saxofón en el conservatorio contribuyen decisivamente a desarrollar la literatura para este instrumento.

La primera frase que incluimos es solo una muestra del concierto, y aunque las últimas 6 notas están picadas, no es necesario aplicar aquí el doble picado, aunque los más hábiles pueden hacerlo. La intención al incluir esta frase no es indicar la necesidad de

utilizar el doble picado, aquí concretamente, sino demostrar que casi siempre se suelen amañar algunas frases para que estén al alcance de todos los intérpretes, en la siguiente página veremos la misma frase repetida con dos articulaciones diferentes.

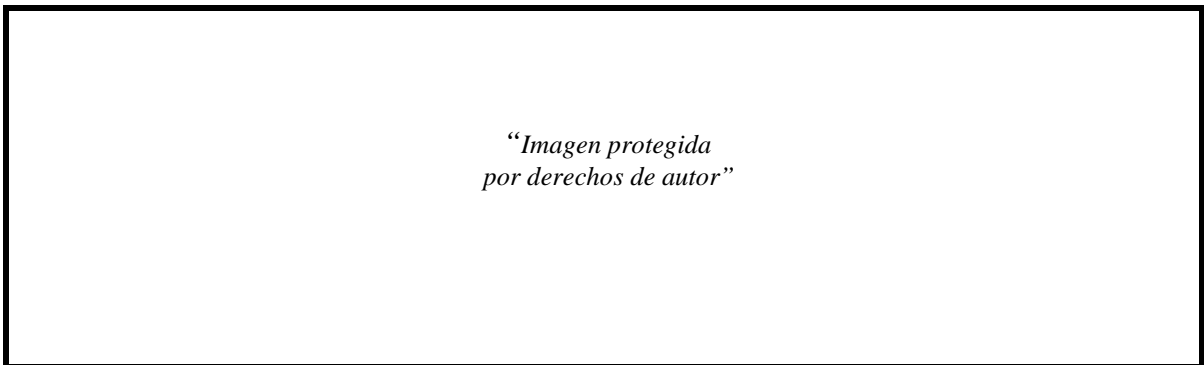
Comparación de frases con distinta articulación en la misma escala final.

Ejemplo 189. (p. 1, pent. 8 ,9 y 10):



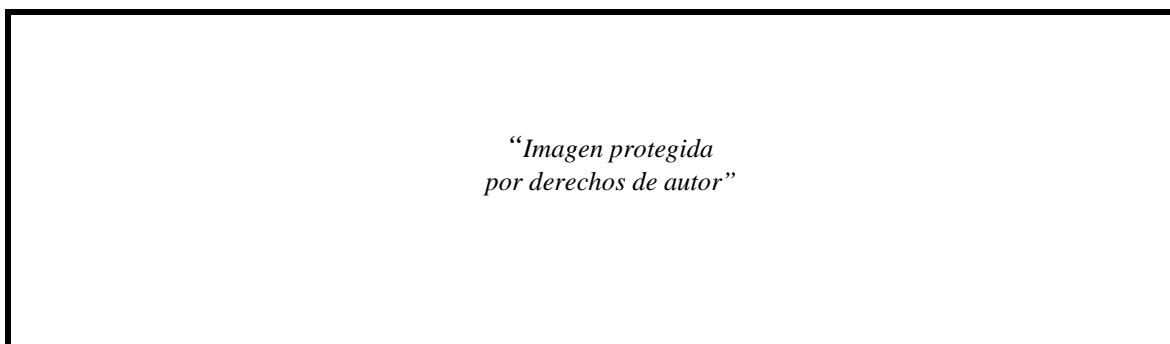
Aquí podemos ver cómo la escala que comienza en Si#, en el segundo tiempo del compás 8, tenemos 13 semicorcheas seguidas ligadas, hasta el Do# (ej. de arriba).

Ejemplo 190. (p.1 pent. 8, 9 y 10):



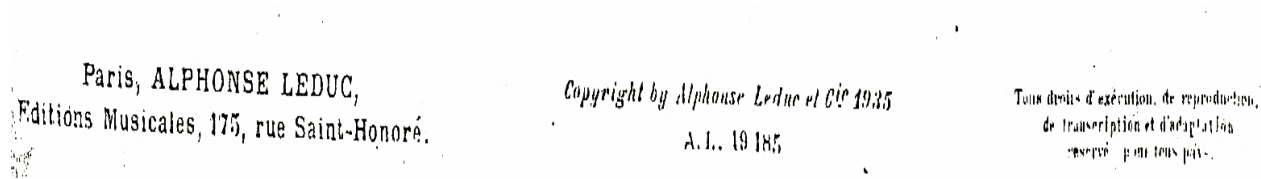
En esta edición de 1999, escrita para saxofón y once instrumentos, vemos cómo sólo están ligadas las 4 primeras notas de esta escala, de Si# (compás 8) a Re# (compás 9). Abajo datos de esta edición.

Ejemplo 191. (p. 3, pent. 2 y 3):

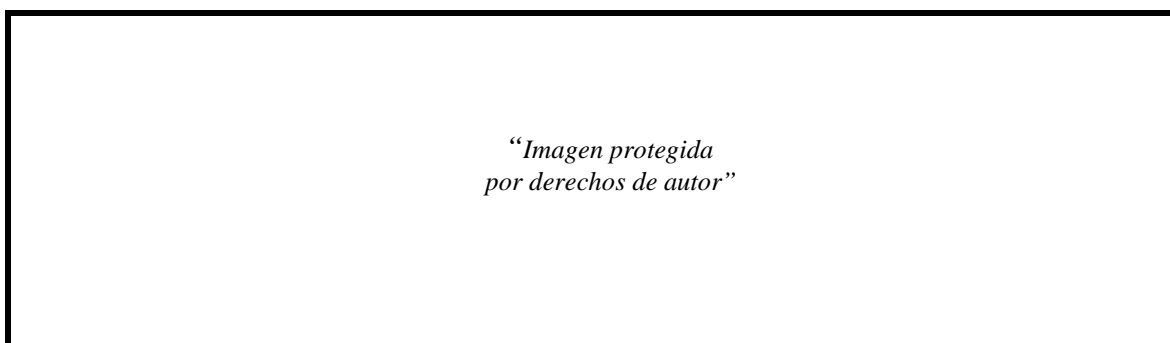


Esta escala descendente (compases 9, 10 y 11) viene del compás 8, y abarca 10 notas ligadas, de *“Mib a Fa”*. A pesar de tener parte de la escala ligada, muchos saxofonistas retardan las últimas notas picadas por falta de agilidad lingual. Este fragmento corresponde a la edición del primer ejemplo.

Datos de esta edición.



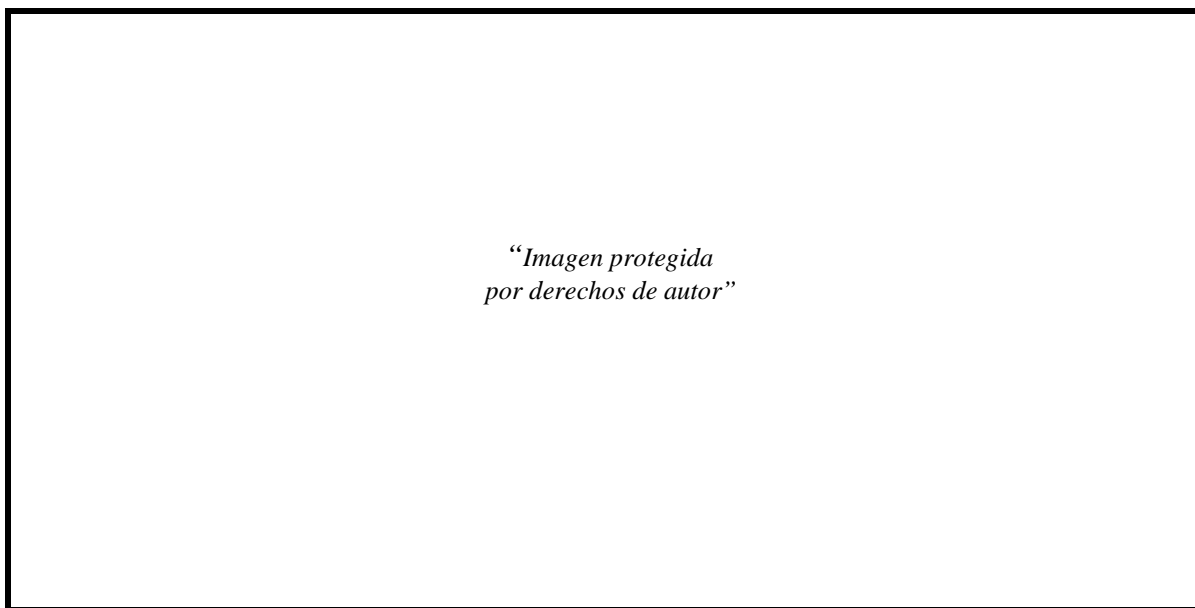
Ejemplo 192. (p. 3, pent. 2 y3):



En esta otra edición (1999) se elimina la ligadura a 9 notas, con lo que toda la escala está picada a excepción de la primera nota *“Mib”* que viene ligada del trino anterior. Esta variación en la articulación ha dificultado notablemente la ejecución de esta escala y, aunque algo se debe haber progresado en la velocidad lingual, no parece que haya sido lo suficiente ya que los intérpretes siguen retardando su ejecución, y en este ejemplo más aún.

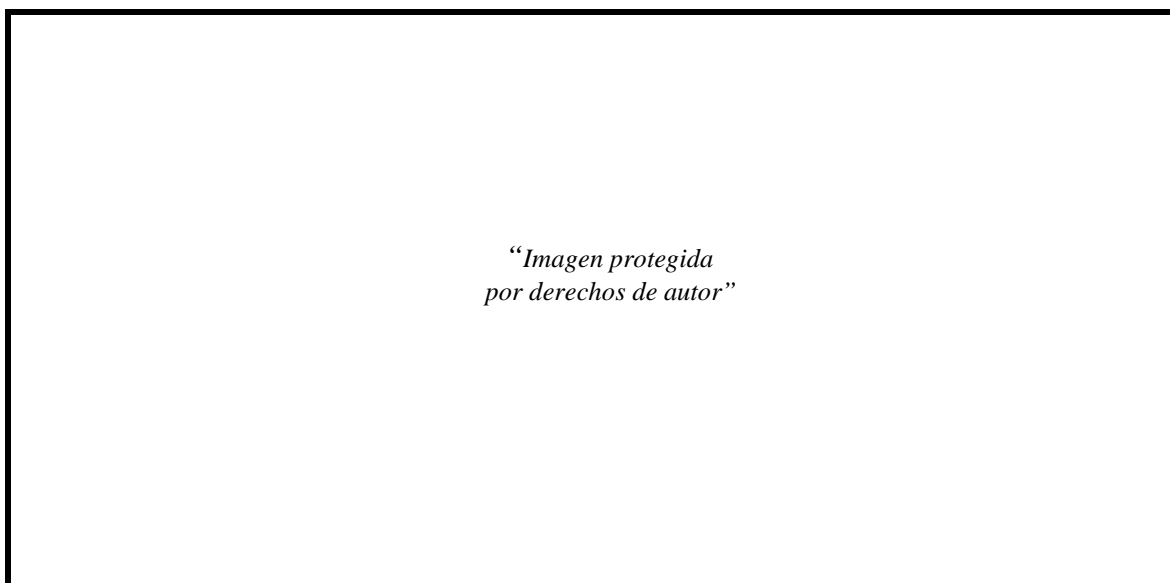
En algunos casos es lastimoso el oír la torpeza y lentitud con que se toca esta escala, aquí sí es necesario, casi siempre, echar mano del recurso del doble picado. En la versión para saxofón y orquesta de cámara, de la cual incluimos abajo unos fragmentos, veremos que esta escala descendente está igual que en la reducción para saxofón y piano.

Ejemplo 193. (p. 29, versión orq. de cámara):



La ligadura de la escala descendente, del siguiente fragmento, continuación del actual ejemplo, tiene todas las notas picadas a excepción del “*Mib*” ya que es la misma edición que el último ejemplo de la página anterior. Como hemos dicho, aquí sería necesario utilizar el doble picado para no perder “*Tempo*” en la ejecución de la escala. Es muy habitual ver cómo, tanto en oposiciones como en audiciones públicas, al tocar esta obra los intérpretes retrasan al llegar a este punto, o tienen que llevar un tempo más moderado en toda la primera parte para adaptarse a su velocidad lingual. El problema real se produce cuando el intérprete inicia la obra a la velocidad indicada y al llegar a esta escala tiene que reducirla por falta de agilidad lingual, esto lógicamente desmerece mucho la interpretación.

Ejemplo 194. (p.29, versión orq. de cámara):



Como decimos, esta escala de la partitura de orquesta⁶⁸ está articulada de la misma forma que en la reducción para piano, y es así porque ambas ediciones son del mismo año. Quien hiciese la revisión decidió eliminar la ligadura a 9 notas, dejando solo el “*Mib*” ligado al trino anterior. No creemos que esta decisión fuese debida a que se pensase que en 1999 ya se había generalizado el uso del doble picado, ya que en la actualidad seguimos igual, casi nadie domina esta técnica, mas bien pudo deberse a que quien lo aconsejo podía mantener el tiempo adecuado, o quizás su velocidad de interpretación en toda la obra fuese moderada, es decir, acomodada a sus posibilidades, por lo que consideró que podía tocarse toda la escala en notas sueltas.

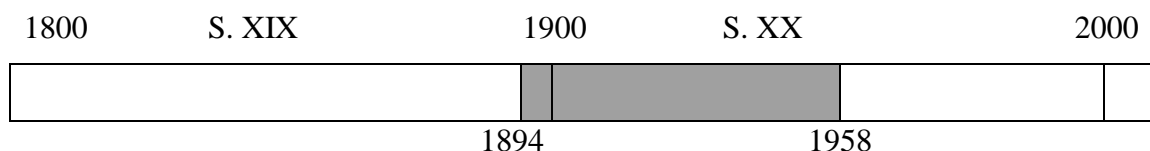
⁶⁸ Ibert, Jacques: *Concertino da camera*, París, A. Leduc, 1935, reed., 1999.

VII. 2. 9. ROBERT BREARD

Bois-guillaume (Rouen, Francia)....18 de Febrero de 1894

¿ 1958

Figura 11. Periodo de vida de R. Breard:



Compositor

Obras revisadas

Bréard, Robert: 1ª Suite, París, A. Leduc, 1929.

Obras seleccionadas

Iª Suite, (Para Saxofón alto y Piano) 1929.

Iª SUITE

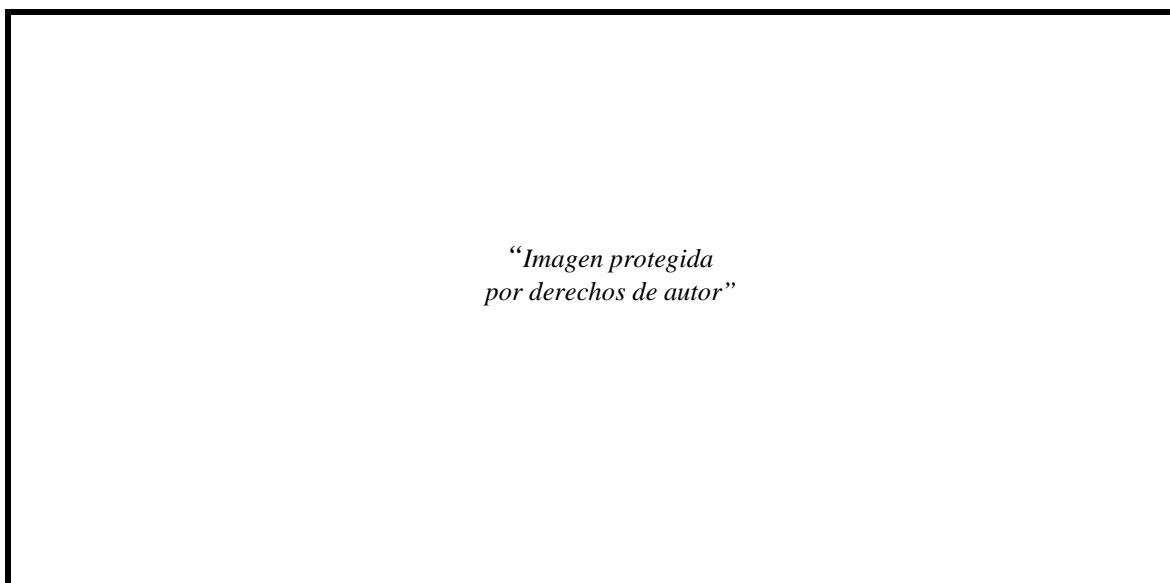
(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 195. (p. 1, pent. 1):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Aunque este fragmento del inicio de la obra no tiene ningún motivo para aplicar el doble picado, lo incluimos para ver que aunque es un movimiento lento, dentro de este mismo movimiento aparece, (Ej. 196) en la última parte antes del “*Andante*”, un pasaje en forma de cadencia, el cual se interpreta de manera bastante libre. La libertad en la ejecución del siguiente fragmento se debe a la dificultad de encajar con exactitud, dentro del compás, todas esas florituras escalísticas. En su 2º pentagrama tenemos una larga frase de 38 notas, de las cuales las primeras 22 son picadas, al haber un silencio de blanca, al principio, y una negra en el último tiempo, solo queda para encajar las 38 notas un tiempo, por lo que deberemos rubatear, es decir, tocarlo libremente. Este tipo de diseños melódicos se suelen ejecutar “*accelerando*” y “*ritardando*” por lo tanto las 22 notas iniciales, o parte de ellas, se podrían emitir con doble picado para conseguir el efecto de aceleración, en caso contrario perdería el encanto que suelen tener estas frases.

Ejemplo 196. (p. 1, pent.6 a 9):

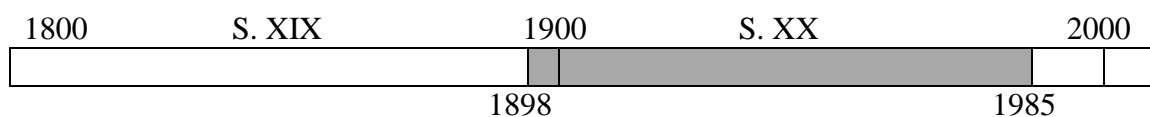


VII. 2. 10. MARCEL MIHALOVICI

Bucarest (Rumanía).....22 de Octubre de 1898

París.....12 de Agosto de 1985

Figura 12. Periodo de vida de M. Mihalovici:



Compositor

Obras revisadas

Mihalovici, Marcel: Chant Premier, París, A. Leduc, 1974

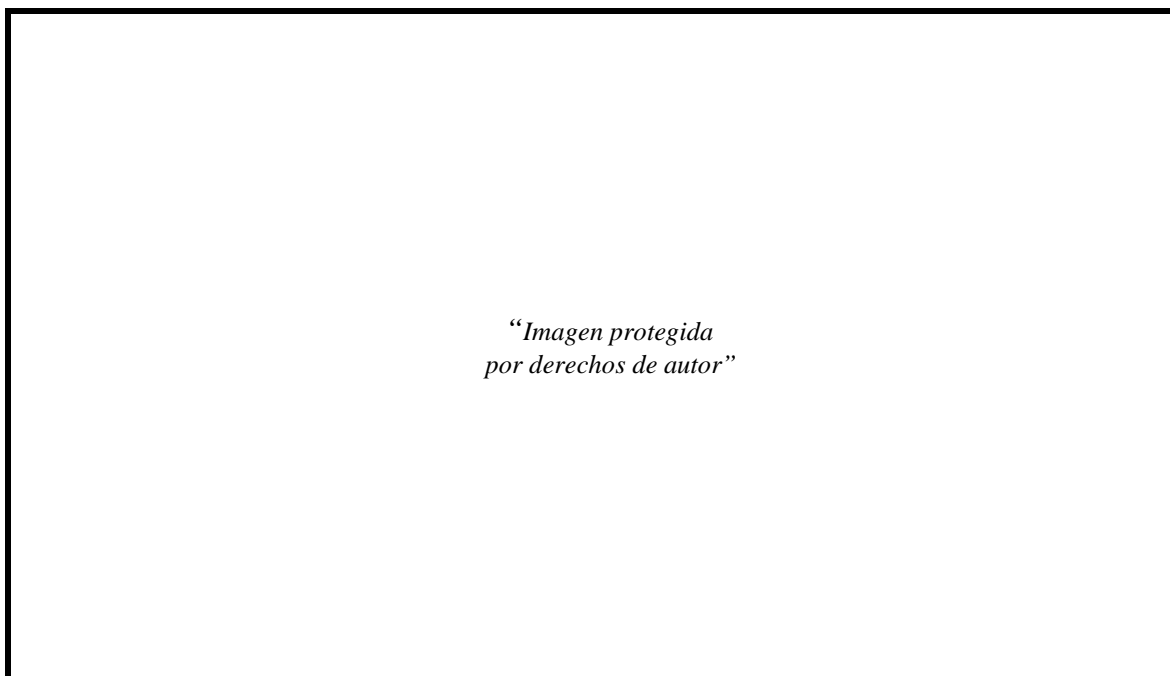
Obras seleccionadas

Chant Premier (Para Saxofón alto y Piano) 1974

CHANT PREMIER

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 197. (p. 6, pent. 3 a 6):



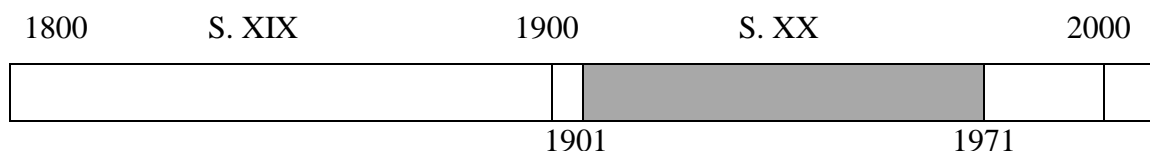
Tal y como indica en el encabezamiento del pasaje, todo este fragmento debe ejecutarse con virtuosidad, (virtuosismo). Aunque aquí no sería necesario indicar que se debe utilizar el doble picado, por la cantidad de notas sueltas y la petición del autor de tocarlo de manera virtuosa, tenemos que insistir en ello ya que es el hilo conductor de este trabajo de investigación. Lógicamente, los profesionales más destacados de saxofón podrían alegar que no es imprescindible aplicar la técnica linguo-gutural en este caso, ya que ellos podrían tocarlo a velocidad aceptable con picado simple, a pesar de lo dicho estamos convencidos de que la interpretación de este pasaje con doble picado le proporcionaría mayor virtuosismo, tal y como solicita el autor al principio del pasaje. Queremos dejar claro que no pretendemos que todos los saxofonistas lleguen a virtuosos, pero sí que consigan un grado de profesionalidad cercano al virtuosismo.

VII. 2. 11. HENRY TOMASI

Marsella (Francia).....17 de Agosto de 1901

París.....13 de Enero de 1972

Figura 13. Periodo de vida de H. Tomasi:



Compositor y director de orquesta

Obras revisadas

Tomasi, Henri: Concerto, París, A: Leduc, 1949.

Tomasi, Henri: Introduction et Danse, París, A. Leduc, 1949.

Tomasi, Henri: Évocations, París, A. Leduc, 1969.

Obras seleccionadas

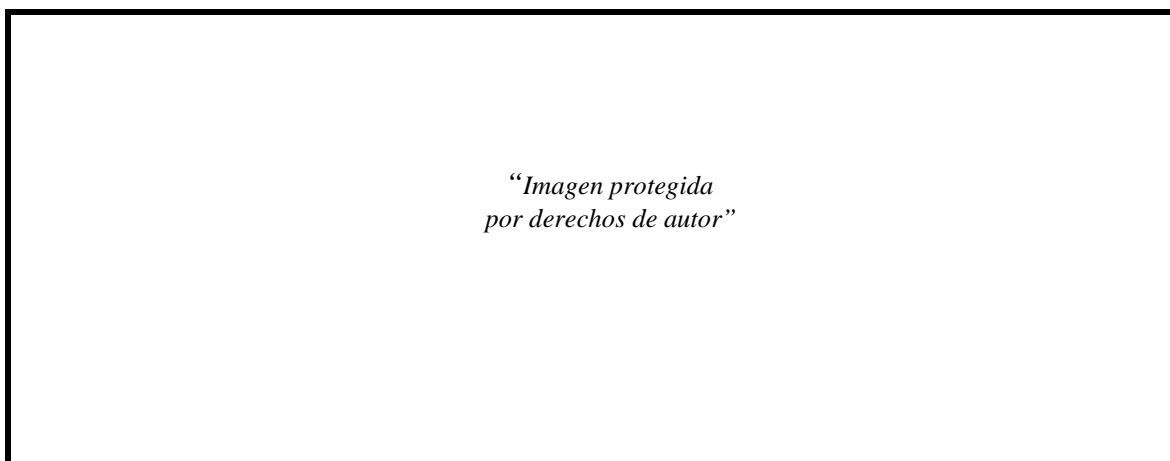
Concerto (Para Saxofón alto y Piano) 1949.

Évocations (Para Saxofón Mib solo) 1969.

CONCERTO

(Para saxofón alto y piano)

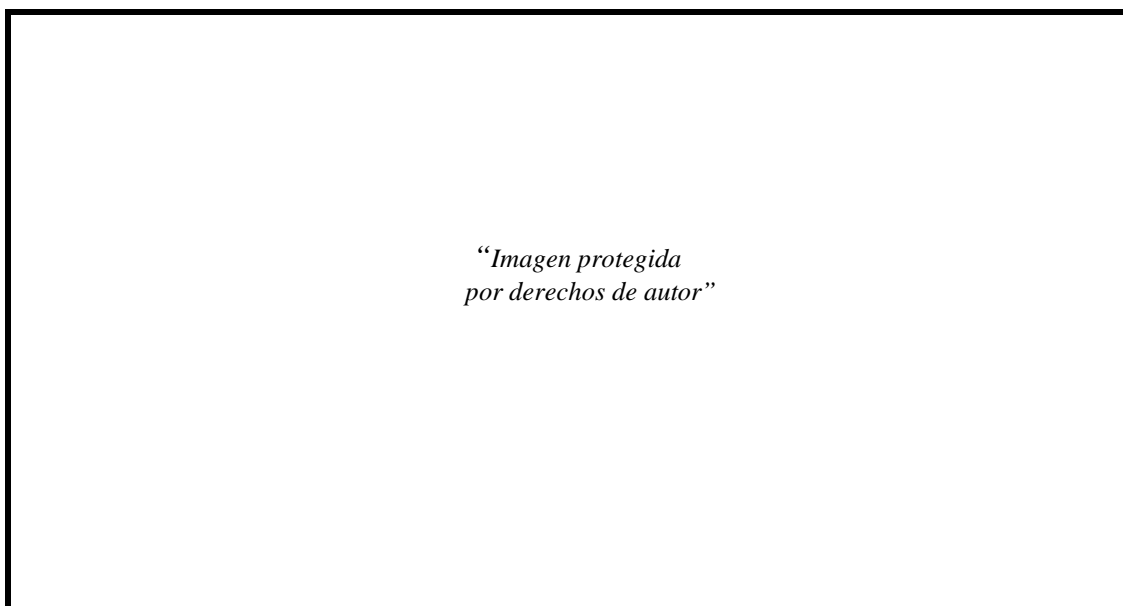
Ejemplo 198. (p. 2, pent. 6 a 8):



En este ejemplo no tenemos ningún pasaje para aplicar el doble picado, sólo lo incluimos para demostrar, como vamos a ver, que existen motivos muy recurrentes. Fijémonos en la escala descendente del final, es prácticamente la misma que emplea J. Ibert

en su *Concertino* página 3, pentagrama 3, ó Glazounov en su *Concerto* página 3, pentagrama 5. Tomasi escribe la escala toda ligada, seguramente condicionado por su conocimiento de que a los saxofonistas les resulta difícil ejecutar pasajes en notas sueltas a mucha velocidad. Hay que tener en cuenta que venimos de una velocidad de 132 M. M. y aunque no es una velocidad demasiado elevada, muchos saxofonistas no pueden emitir a ese tiempo en notas sueltas, y es en estos casos donde se aconseja aplicar el doble picado. Naturalmente, sea cual sea la destreza del intérprete no tendrá ningún problema para tocarlo ya que, en este caso, aparece ligado y a nadie se le ocurriría tocarlo picado a no ser que fuese un verdadero virtuoso, o simplemente un instrumentista con dominio del doble/triple picado, fijémonos que dice “*a piacere*”, lo que da libertad de ejecución.

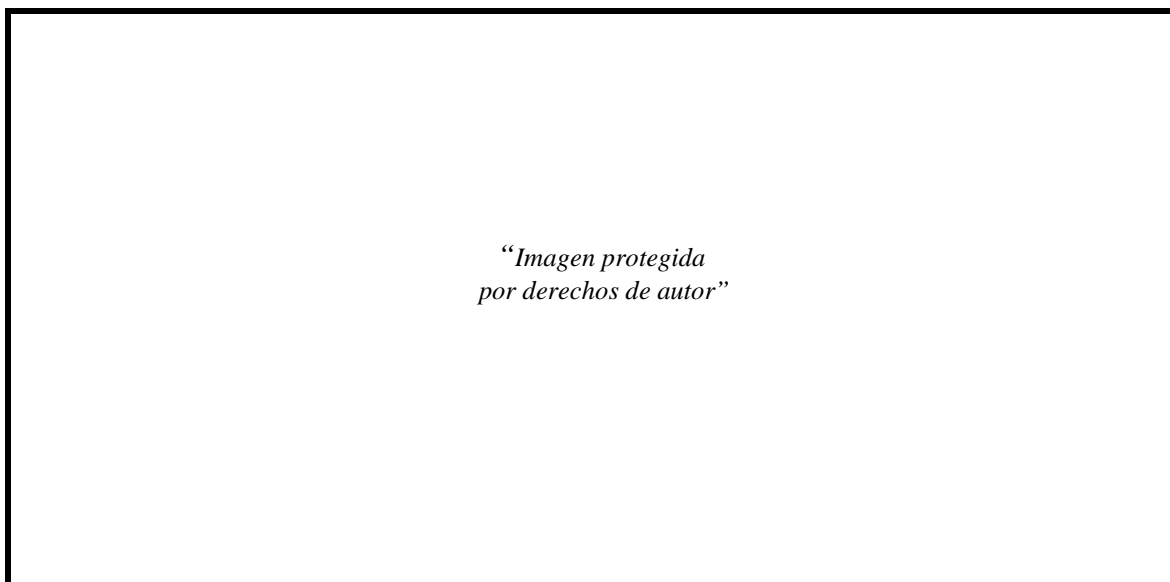
Ejemplo 199. (p. 4, pent. 1 a 3):



Aquí podemos comprobar cómo la velocidad sigue a 132 M. M. de manera que podríamos argumentar lo mismo que en el pasaje anterior, en este caso también nos referimos a una escala, la que aparece en el tercer pentagrama, compases 2º y 3º. Insistimos en que en estos últimos casos generalmente no es necesario aplicar el doble picado, aunque si queremos parecernos a los más virtuosos (flautistas y trompetistas), tendríamos que aplicar esta técnica, como norma, a la mayoría de los pasajes en picado con esta velocidad. Como es sabido, tanto trompetistas como flautistas aplican, por norma, la técnica linguogutural a todos los pasajes en notas sueltas a partir de cierta velocidad. Esta táctica en la trompeta y la flauta tiene doble utilidad, por una parte se ejecutan los fragmentos con mayor

relajación, y por otro lado, naturalmente, nunca se llega a cansar el intérprete por muchos y muy prolongados que sean los pasajes que aparezcan en la particella.

Ejemplo 200. (p. 4, pent. 7 a 9):



Este es otro de los fragmentos donde no debería ser necesario el doble picado, sin embargo, dado que como sabemos no son pocos los saxofonistas que adolecen de velocidad en el picado simple aquí, como en muchos otros pasajes, podrían utilizar esta técnica consiguiendo mejorar notablemente la interpretación de la obra. Hay que tener en cuenta que la velocidad media de los saxofonistas en las emisiones simples no es más de 130 M. M. quizá menos. Si 130 es la velocidad media significa que hay muchos instrumentistas con una velocidad de picado inferior a ésta, además debemos pensar que no es lo mismo ejecutar un pasaje de picado en semicorcheas, cuya duración no supere los tres compases, que tener que tocar una frase de 10 compases o más seguidos en picado, por explicarlo con mayor claridad: en las olimpiadas se consigue alcanzar mucha velocidad en los 100 m lisos, pero no es posible mantenerla en los 10.000 m. En el caso de la ejecución de frases de larga duración en picado a una velocidad determinada, 135 o más, no es posible mantener el “tempo”, en cambio si la frase es corta, un par de compases, la velocidad que se puede alcanzar es muy superior, algunos saxofonistas pueden llegar a 160, 170 ó más, dependiendo, naturalmente de la longitud de la frase y de su diseño melódico.

ÉVOCATIONS

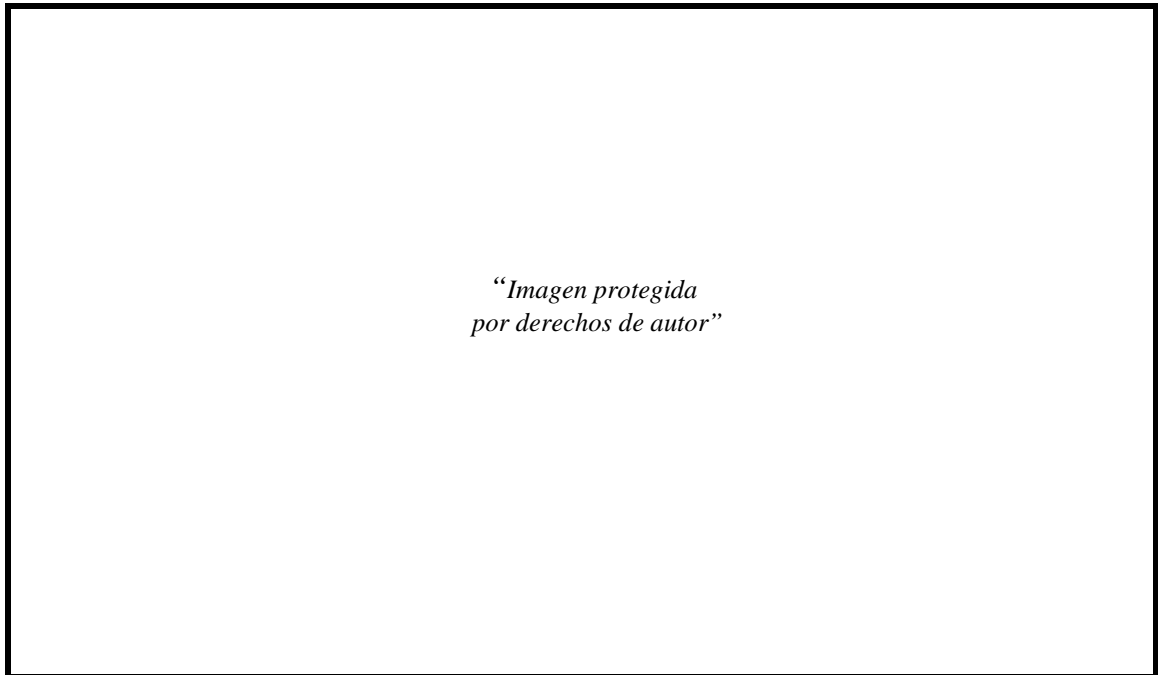
(Para saxofón Mib solo)

Ejemplo 201. (p. 2, pent. 1):



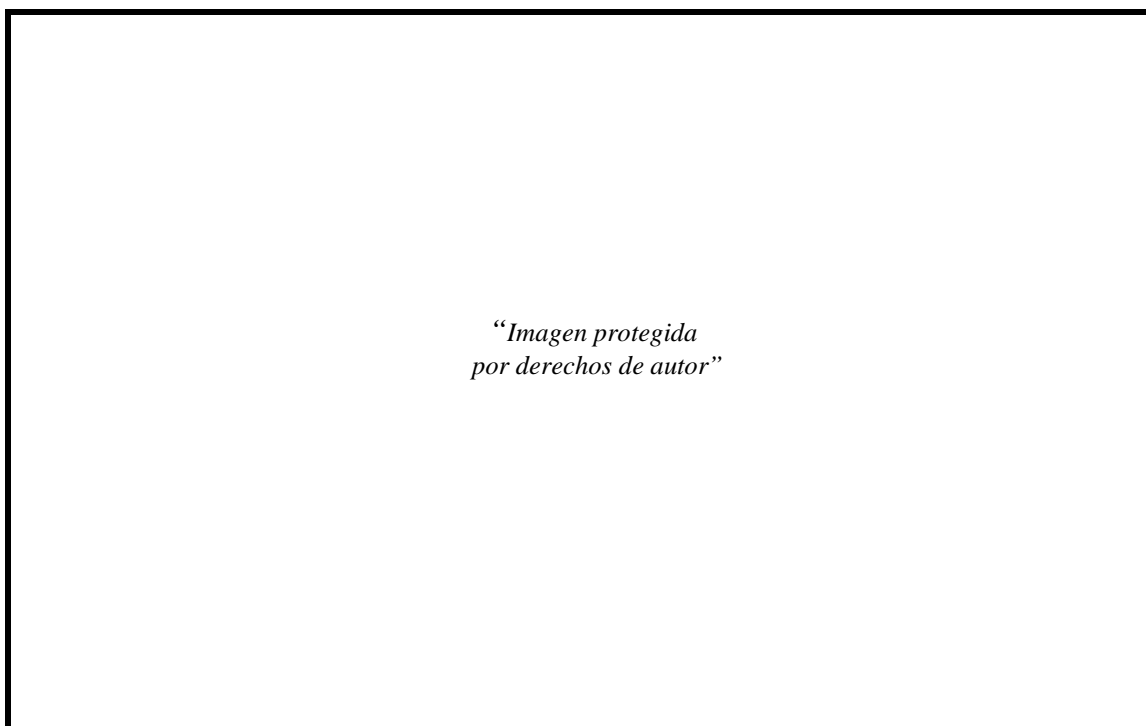
Insertamos este pentagrama solo para ver la indicación de velocidad, 120.

Ejemplo 202. (p. 2, pent. 3 a 6):



En este pasaje, como se ve en el 2º pentagrama indica vivo, a esta velocidad es perfectamente ejecutable el último compás de tercer pentagrama en semicorcheas picadas. En el 4º pentagrama 2º compás también tenemos semicorcheas repetidas, tanto este caso como el anterior se pueden tocar con picado simple, aunque sería aconsejable utilizar el doble, ningún flautista ni trompetista utilizaría aquí el picado simple.

Ejemplo 203. (p. 4, pent. 3 a 7):



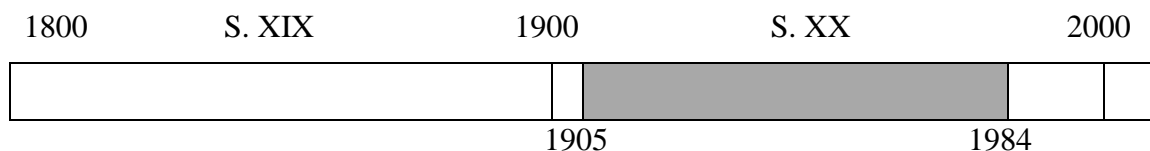
Este es un claro ejemplo de pasaje largo en picado, es posible tocarlo todo en picado simple pero no todos los saxofonistas poseen la resistencia necesaria para llegar al final sin retardar el *“tempo”*, luego también aquí sería aconsejable aplicar la técnica linguo-gutural, en este caso triple picado. Para ser totalmente sinceros debemos decir que un buen profesional debería tener la velocidad y resistencia suficiente como para ejecutar todo el pasaje en picado simple, aunque la verdad es que no resulta nada fácil tocar este fragmento a 72 = Blanca, o lo que es lo mismo, 144 = negra, la media de los saxofonistas, en velocidad y resistencia en picado simple, está por debajo de esta marca.

VII. 2. 12. RENÉ BERNIER

Saint-gilles-les (Bruxelles).....10 de Marzo de 1905

Ixelles (Bruxelles).....8 de Septiembre de 1984

Figura 14. Periodo de vida de R. Bernier:



Compositor

Obras revisadas

Bernier, René: *Hommage á Sax*, París, A. Leduc, 1958.

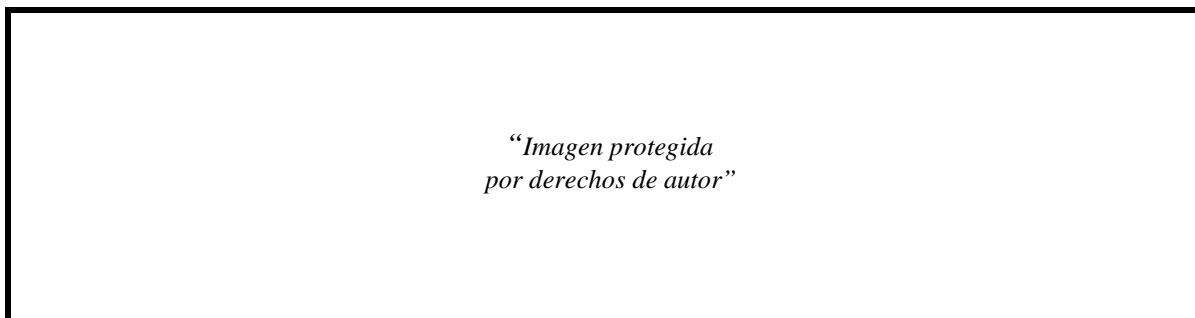
Obras seleccionadas

Hommage a Sax (Para Saxofón alto y Piano) 1958.

HOMMAGE A SAX

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 204. (p. 3, pent. 12 y 13):



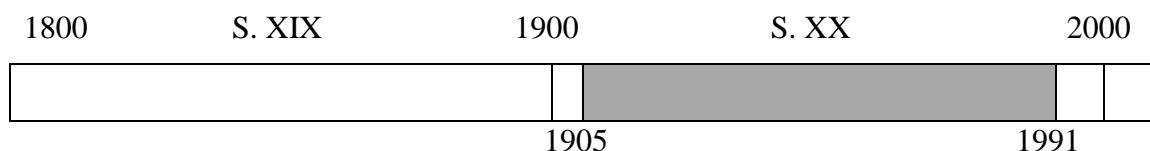
En esta magnífica obra de René Bernier solo encontramos un pequeño pasaje para aplicar el doble picado. El primer compás 2/2 en semicorcheas del segundo pentagrama puede perfectamente tocarse con doble picado, también se podría ejecutar con simple, pero solo quienes posean una gran habilidad de picado serían capaces de hacerlo. Tengamos en cuenta que la velocidad metronómica indicada por el autor es de 176 M. M. esta es mucha velocidad, y aunque solo se trata de un par de compases no resulta fácil tocarlo tan rápido. Insistimos, por eficacia en la interpretación y por comodidad aconsejaríamos tocarlo utilizando el doble picado.

VII. 2. 13. EUGENE BOZZA

Niza (Francia)04 de Abril de 1905

Valenciennes (Nord)...28 de Septiembre de 1991

Figura 15. Periodo de vida de E. Bozza:



Compositor

Obras revisadas

Bozza, Eugene: Concertino, París, A.Leduc, 1939.

Bozza, Eugene: Scaramouche, París, A. Leduc, 1944.

Bozza, Eugéne: Fantaisie Italienne, París, A. Leduc, 1946.

Bozza, Eugene: Improvisation et Caprice, París, A. Leduc, 1952.

Bozza, Eugene: Diptyque, París, A. Leduc, 1970.

Obras seleccionadas

Concertino (Para Saxofón alto y Piano) 1939.

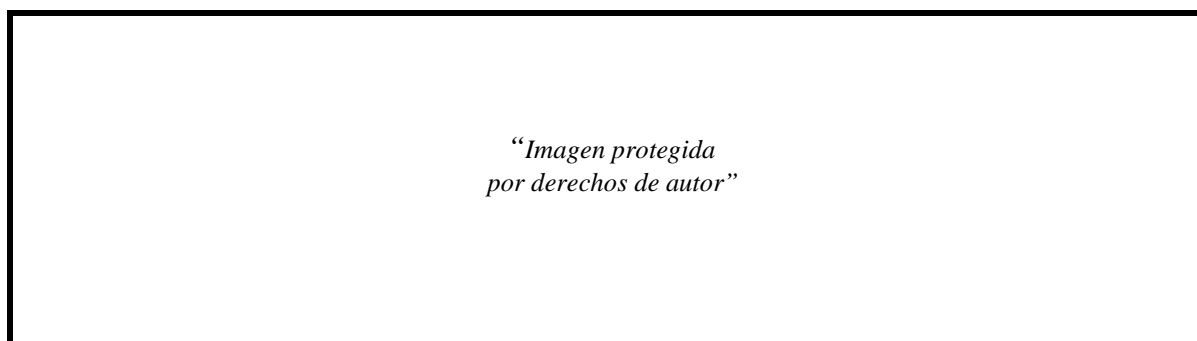
Scaramouche (Para Saxofón alto y Piano) 1944.

Fantaisie Italienne (Para Saxofón alto y Piano) 1946.

CONCERTINO

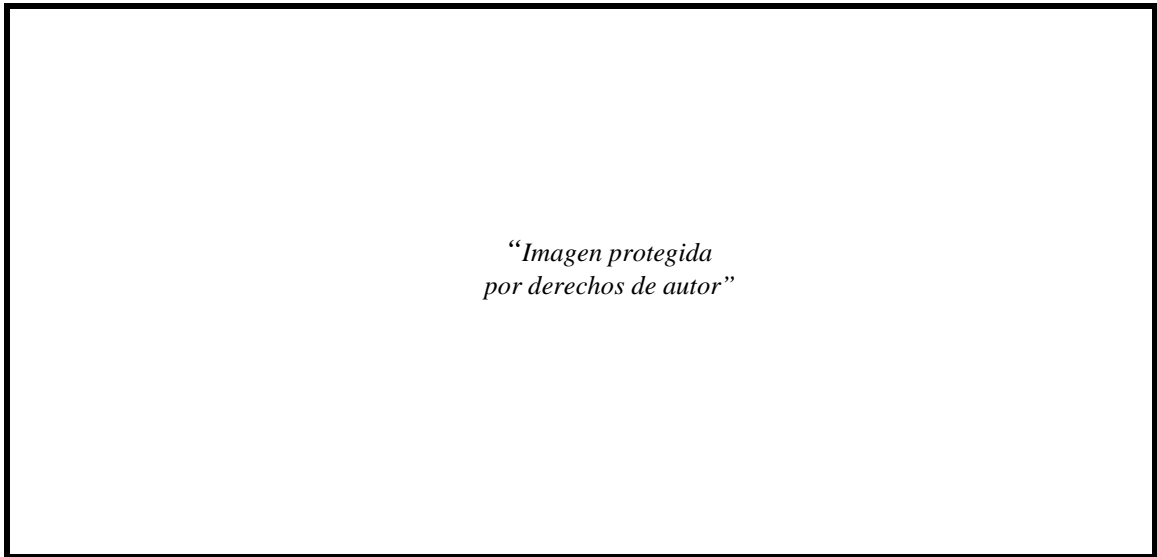
(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 205. (p. 2, pent. 5 y 6):



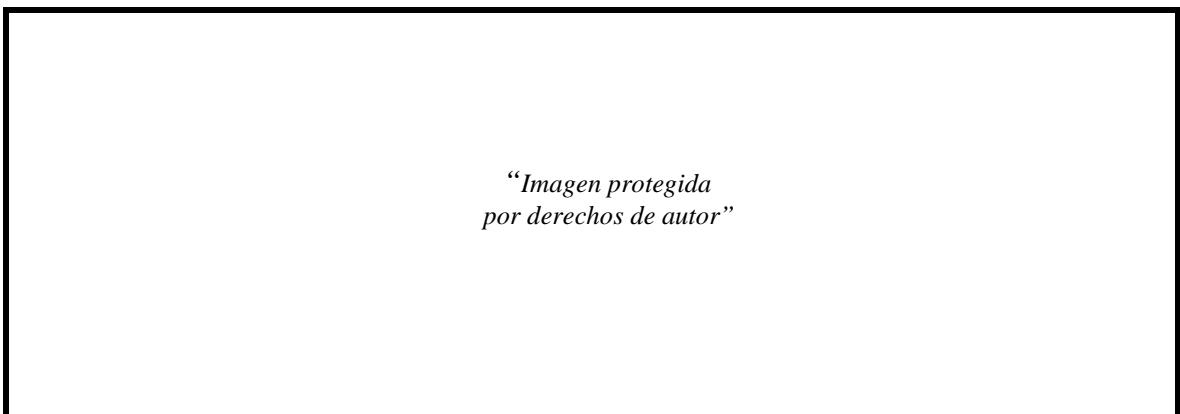
Fragmento donde los compases 4 y 7 pueden tocarse con picado simple, pero también es posible aplicar el doble picado como venimos diciendo en los anteriores ejemplos.

Ejemplo 206. (p. 2, penta. 6 a 9):



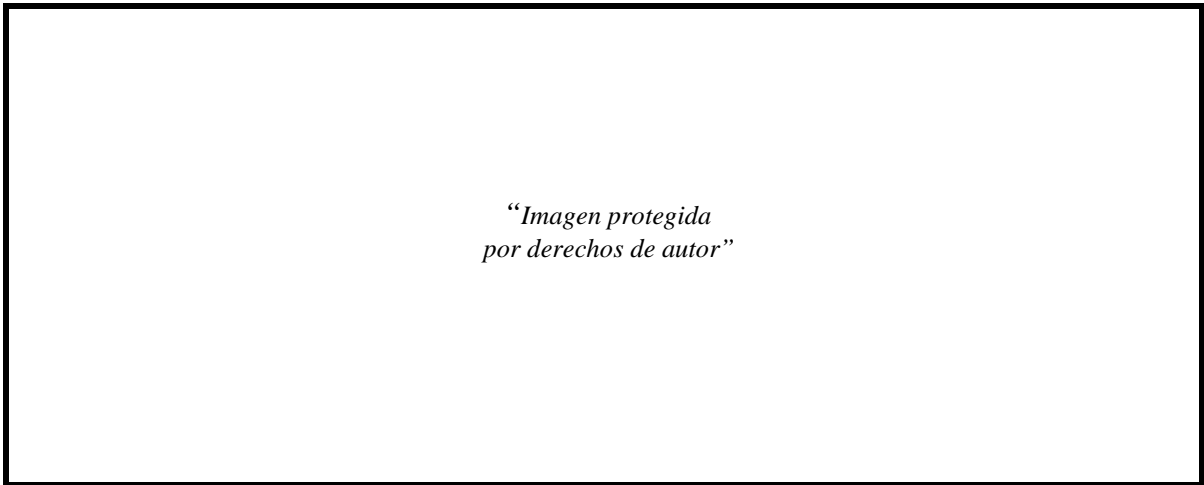
Como se aprecia al principio de este fragmento, indica *“Poco a poco string.”*, dado que venimos de una velocidad de 120 M. M. y pide *“string.”*, en el compás 8 se podría aplicar el doble picado, aunque teniendo un picado simple en la media, en lo referente a la velocidad, debería ser suficiente con el picado simple. En el 11 de ensayo, después de un *“Rit”* se recupera la velocidad y por lo tanto se puede aplicar también el doble picado, pero por comodidad y no por imperiosa necesidad.

Ejemplo 207. (p. 3, pent. 2 y 3):



El ejemplo 207 lo incluimos para ver la velocidad indicada, *“Un peu moins vite”*

Ejemplo 208. (p. 3, pent. 7 a 9):

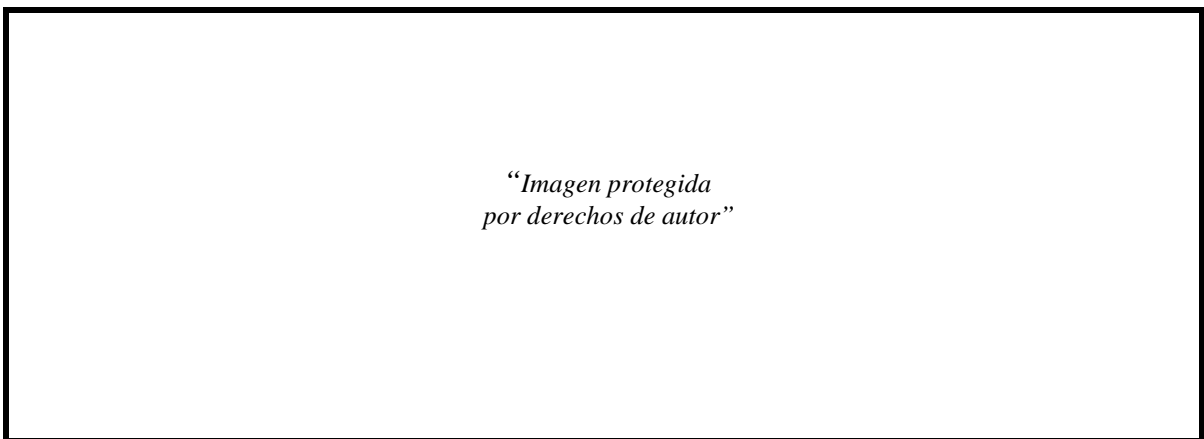


Después de la indicación de *“Un peu moins vite”* del fragmento anterior, vemos que indica *“accelerando poco a poco”*. En la escala ascendente del tercer pentagrama vuelve a pedir *“Acceler”* por lo que en este caso no tendremos más remedio que tocarla con doble picado, a menos que no nos importe que la interpretación resulte tediosa y poco brillante.

SCARAMOUCHE

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 209. (p.3, pent. 7 a 9):



En esta pequeña obra, E. Bozza incluye dos fragmentos en forma de cadencia, el primero no tiene ningún motivo para la aplicación del doble picado, aunque como ya hemos visto en otros ejemplos, el saxofonista avezado será capaz, casi siempre, de aplicar la técnica del picado rápido en fragmentos donde a otros no se les ocurriría. Ya vimos que existen

pasajes donde el autor liga toda una frase para facilitar su ejecución, es en estas frases donde el músico experto puede ver con claridad que es posible y en ocasiones recomendable utilizar el doble picado. En el caso del fragmento de arriba está bastante claro donde debe aplicarse esta técnica, concretamente en el tercer pentagrama, la escala cromática descendente está en notas sueltas, este es el fragmento perfecto para utilizar el doble picado. Dado que las cadencias se caracterizan por su libertad de interpretación, en la mencionada escala descendente aplicaríamos el doble picado a la máxima velocidad, procediendo a continuación a ejecutar la siguiente frase reteniendo el “*Tempo*”.

FANTAISIE ITALIENNE

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 210. (p. 1 pent. 1 a 5):



Esta pieza, tal y como indica su título, es una *Fantasía*, y la fantasía, como todos sabemos, es la capacidad que todo ser humano posee para imaginar cosas diferentes a las que tenemos delante, se supone que quienes más desarrollada tienen la imaginación son los

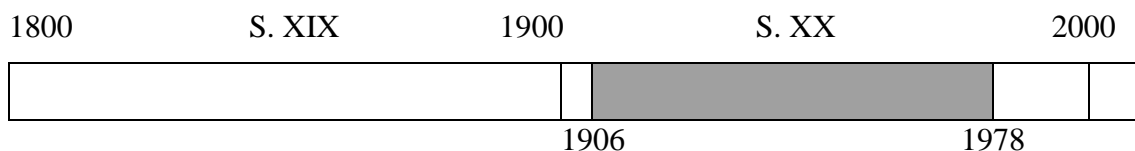
artistas (poetas, pintores, escultores, músicos, escritores, etc.), por esta razón el músico tiene la oportunidad de fantasear en todo este fragmento. Se puede afirmar con toda claridad que todas las cadencias, en esencia, son pequeñas ventanas abiertas a la fantasía. En este caso, el compositor escribe una larga cadencia, como introducción de la obra, donde el intérprete, a parte de seguir las indicaciones básicas del compositor, tiene la posibilidad y en parte la obligación de introducir variaciones tanto agógicas como dinámicas, este procedimiento, en casi todos los casos, facilita la aplicación de la técnica del doble picado, ya que como sabemos la libertad de ejecución de las cadencias permite tanto retardar el “*tempo*” como acelerarlo. Es en el momento de la ejecución de una frase rápida en picado cuando aplicamos esta técnica. En esta cadencia el fragmento para utilizar el doble picado está en el último pentagrama a partir de la 2ª nota, donde comienza la escala cromática ascendente. Ya hemos visto en anteriores obras otros casos parecidos, pues en las cadencias es muy habitual que los compositores utilicen a menudo este tipo de recursos. Si nos ceñimos estrictamente a la escritura de esta cadencia, solo tendríamos la posibilidad de aplicar el doble picado en la mencionada frase, aunque, como ya hemos indicado en otras obras, aquí cabe la posibilidad de eliminar alguna ligadura y tocar ese fragmento en doble picado. En esta pieza tenemos otra ocasión perfecta para aplicar esta técnica, justo en el calderón sobre el “*re*” agudo del tercer pentagrama, comienza una escala cromática descendente que termina en la nota “*do*” grave del siguiente pentagrama, esta escala es ideal para utilizar el doble picado. En este caso, naturalmente, no conseguiríamos mayor velocidad de ejecución, ya que un cromatismo ligado se puede tocar a mucha velocidad, pero sí una estética diferente pues la interpretación de una frase muy rápida en picado siempre produce en el oyente una mayor sensación de virtuosismo que tocándola en ligado. Como estamos viendo, las cadencias nos proporcionan la coartada perfecta para dar rienda suelta a la imaginación y aplicar a discreción esta virtuosística técnica. Por desgracia, la inmensa mayoría de saxofonistas aún están lejos de poder fantasear en las cadencias aplicando la técnica linguo-gutural, así impiden al oyente disfrutar de una interpretación más brillante y espectacular y ellos se privan de mayores y más contundentes aplausos.

VII. 2. 14. MARCEL DAUTREMER

París...11 de Junio de 1906.

París...25 de Noviembre de 1978.

Figura 16. Periodo de vida de M. Dautremer:



Compositor y director de orquesta

Obras revisadas

Dautremer, Marcel: Tango et Tarentelle, París, A. Leduc, 1946.

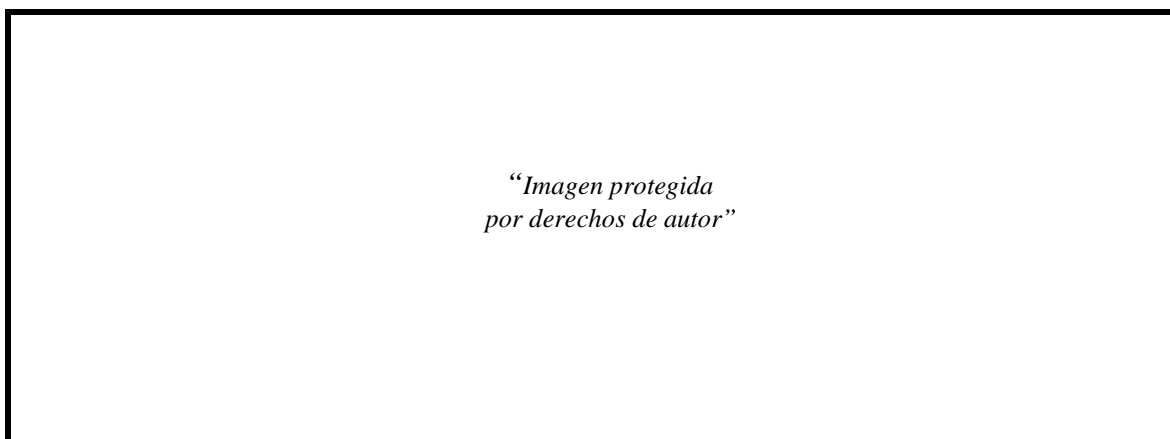
Obras seleccionadas

Tango et Tarantelle (Para saxofón alto y Piano) 1946.

TANGO ET TARANTELE

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 211. (p. 3, pent. 3 a 5):



Otro ejemplo de cadencia donde podemos libremente utilizar el doble picado, en este caso comienza después del calderón sobre la nota de “fa” agudo, todo el pasaje es descendente. En la cadencia tenemos tres motivos de 10 notas donde aplicar este picado, los tres motivos son estructuralmente idénticos, los tres tienen 10 notas y se repiten de dos en dos. Una posible interpretación sería, tocar el primer motivo en picado simple y por lo tanto más lento, el 2º en doble picado y el tercero “retardando”, queda claro que al ser cadencia cada intérprete es libre de aplicar el movimiento como le plazca. Otra posible interpretación

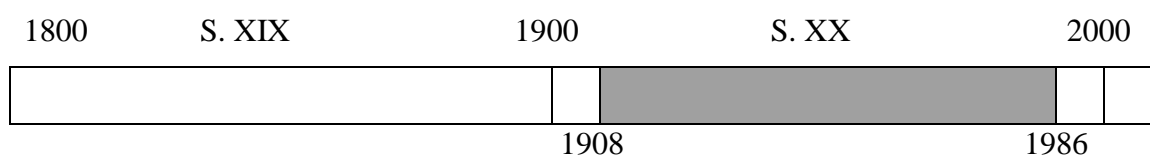
podría ser tocar todo el pasaje “*accelerando*”, con lo que el 2º y tercer motivos habría que tocarlos con doble picado y aplicar el “*retardando*” en las últimas 5 notas (final tercer pentagrama)

VII. 2. 15. ERIK LARSSON LARS

Akarp (Suecia).....15 de Mayo de 1908

Helsingborg.....27 de Diciembre de 1986

Figura 17. Periodo de vida de E. Larsson:



Compositor y Director

Obras revisadas

Lars, E. Larsson: *Koncert*, Stockholm, C. G. Musikförlag, 1952.

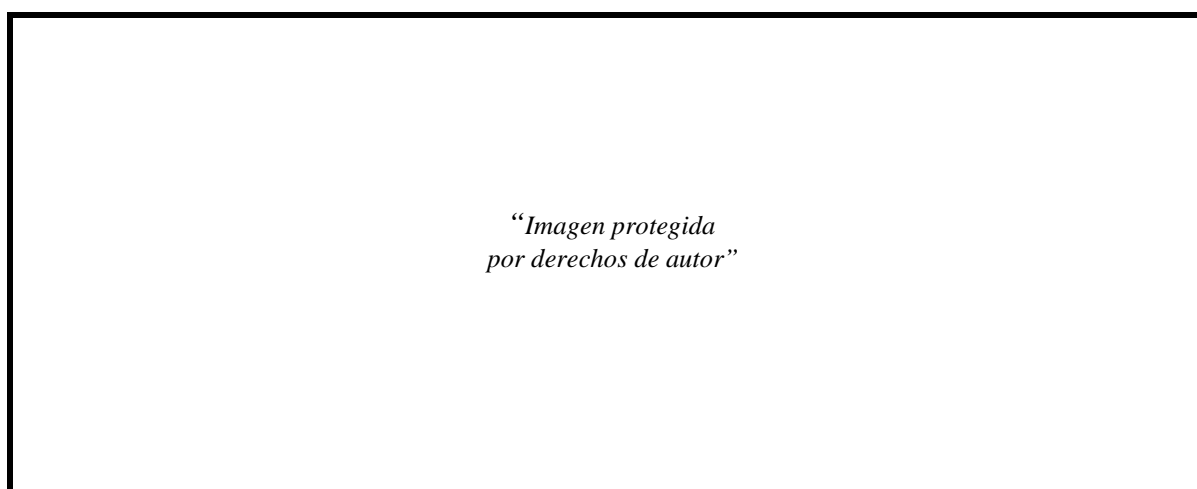
Obras seleccionadas

Konsert (Para Saxofón alto y Piano) 1952.

KONSERT

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 212. (p. 5, pent. 8 a10):



El presente fragmento forma parte de la cadencia de esta obra. Queremos aclarar que las frases para aplicar el doble picado pueden aparecer en cualquier parte de la obra, y sólo

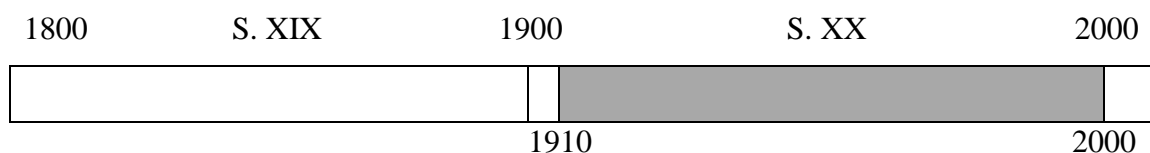
la casualidad ha querido que en las últimas obras analizadas aparezcan, en todos los casos, los motivos para la aplicación del doble picado en los pasajes de cadencias. En el presente caso, el doble picado se aplicaría en los últimos compases, tercer compás del 2º pentagrama y los dos siguientes. Aquí la repetición de las notas de 4 en 4 facilita mucho la aplicación de la técnica, por lo que se puede alcanzar mucha velocidad. La interpretación de estos compases parece muy claro que tendría que ser “*acelerando*” hasta casi el final y los dos últimos tiempos “*retardando*”. Los 11 tiempos que dura la frase no son suficientes como para llegar a producir cansancio y esto también colabora en la ejecución que puede ser muy rápida y limpia. No nos cansaremos de repetir que es posible aplicar en todos los casos el picado simple, de hecho, prácticamente todos lo tocan así, pero esto se debe a que no conocen la técnica linguo-gutural.

VII. 2. 16. BERNHARD HEIDEN

Frankfurt (Alemania) 24 de Agosto de 1910

Bloomington, IN (Indiana / EE. UU.) 30 de Abril de 2000

Figura 18. Periodo de vida de B. Heiden:



Compositor y profesor

Obras revisadas

Sonata (Para Saxofón alto y Piano) 1943.

Heiden, Bernard: Sonata, Detroit, Schott 1948.

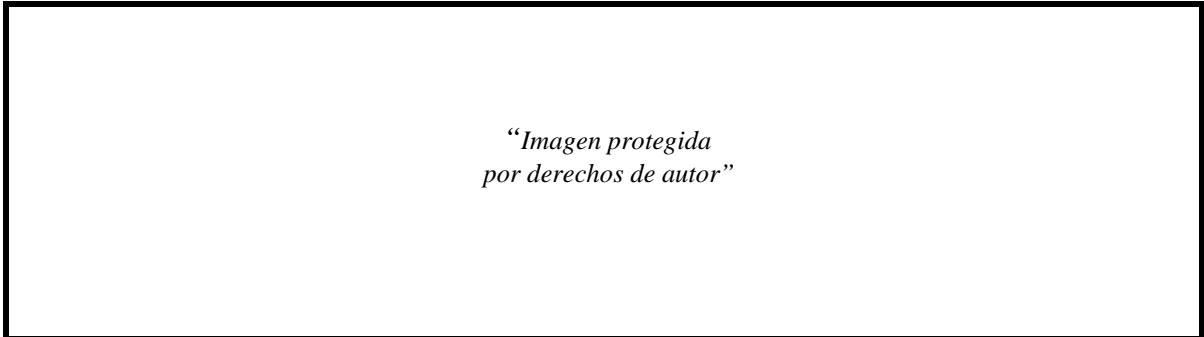
Obras seleccionadas

Sonata (Para Saxofón alto y Piano) 1943.

SONATA

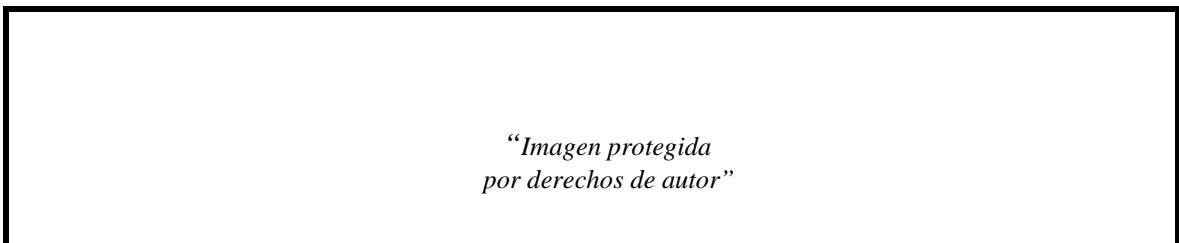
(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 213. (p. 7 pent. 3 a 5):



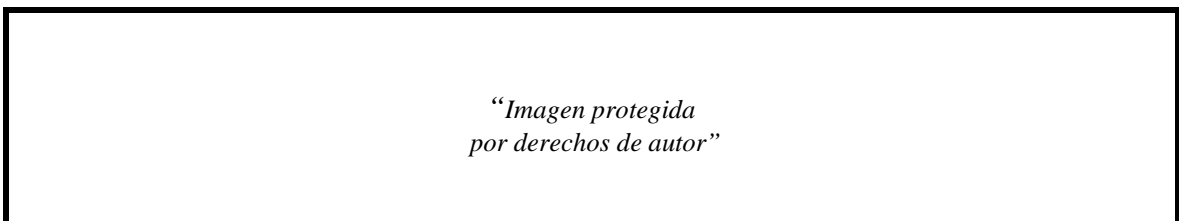
En esta obra, Heiden utiliza un motivo multireincidente como vamos a ver, y es en este motivo donde aplicaremos el doble picado. En la frase anterior aparece en el último pentagrama, 1^{er} y 2^o compás, el motivo es corto y con nota repetida por lo que es muy fácil aplicar el doble picado.

Ejemplo 214. (p. 7 pent. 10 y 11):



En esta 2^a frase el motivo aparece en el tercer compás del primer pentagrama, y como vemos la resolución es idéntica a la anterior.

Ejemplo 215. (p. 8, pent. 3 y 4):



Este tercer fragmento (compases 7 y 8) es como los dos anteriores pero con una pequeña variación en su resolución, (compás 9).

Ejemplo 216. (p. 8, pent.6):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En el cuarto fragmento, además del diseño, repite las mismas notas que tiene el primero, en realidad es una repetición completa del pasaje con que se inicia el “*Presto*”. Todos los motivos expuestos están ubicados en el tercer tiempo de la obra dentro del primer “*Presto*”. Como seguiremos viendo, este motivo para aplicar el picado rápido es, de todos, quizás el más sencillo de los seleccionados que hemos visto a lo largo de este trabajo, al ser un fragmento corto y fácil puede tocarse con picado simple, siempre y cuando el intérprete tenga una buena velocidad lingual. Recordemos de nuevo que flautistas y trompetistas lo ejecutarían con doble picado, tanto por comodidad como por precisión. El utilizar como norma el picado simple implica un posible cansancio, que a lo largo de una obra de cierta envergadura puede resultar muy perjudicial para la brillantez del concierto, y como venimos diciendo, también para la ejecución de estos pasajes.

Ejemplo 217. (p. 8, pent. 9 y 10):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Nuevamente aparece este motivo picado, esta vez con distintas notas pero con igual diseño rítmico (último compás del primer pentagrama y 1º del 2º).

Ejemplo 218. (p. 9, pent. 2 y 3):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Por último y por sexta vez, nos aparece este motivo en la presente frase en los compases 4, y 5, introduciendo en la resolución la misma variación que en el tercer

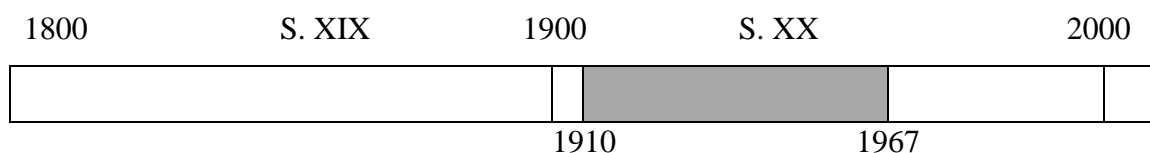
fragmento expuesto. Ya hemos dicho que el motivo seleccionado es muy sencillo, pero no por ello menos necesario de incluir en el presente trabajo, ya que no sólo aconsejamos utilizar el doble picado en los pasajes muy difíciles, sino también en aquellos de baja dificultad para habituarse a aplicar esta técnica en todos los pasajes picados donde la velocidad sea algo superior a 120 o 130 M.M.

VII. 2. 17. PAULE MAURICE

París.....29 de Septiembre de 1910.

París.....18 de Agosto de 1967.

Figura 19. Periodo de vida de P. Maurice:



Compositora

Obras revisadas

Maurice, Paule: Tableaux de Provence, París, Ed. Lemoine, 1990.

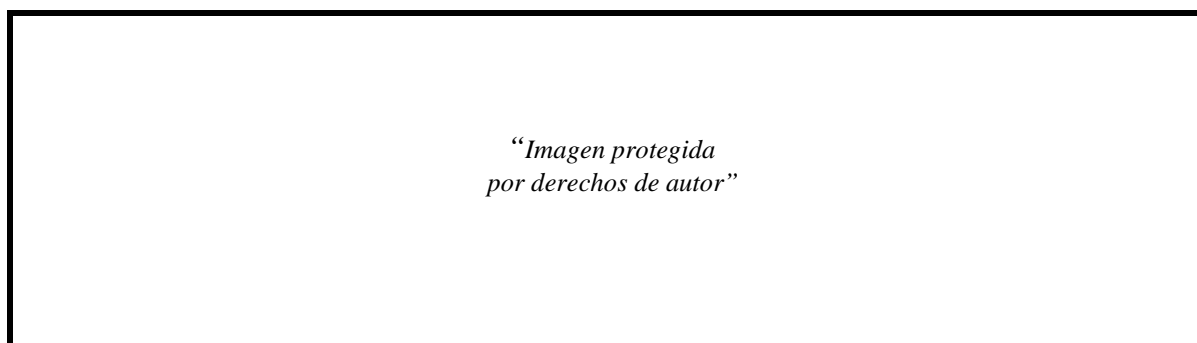
Obras seleccionadas

Tableaux de Provence (Para Saxofón alto y Piano) 1990.

TABLEAUX DE PROVENCE

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 219. (p. 8, pent. 1):



Esta preciosa obra consta de cinco tiempos, el fragmento de arriba corresponde al quinto y último movimiento y aunque indica *“Allegro”* esto no determina con exactitud la

velocidad a llevar, por lo que nos guiamos por las grabaciones de los maestros del saxofón. La medición de la velocidad con la que graba esta pieza, en picado simple, Marcel Mule es de 154 = negra, este “*Tempo*” es tremendamente endiablado, sólo está al alcance de algunos privilegiados, a menos que se utilice el doble picado, esto significa que la obra seguirá marginada por la dificultad del quinto movimiento. El tiempo “*Lou Cabridan*”, del que exponemos arriba un pequeño fragmento, tal y como hemos indicado es un tiempo muy difícil de interpretar a la velocidad adecuada. Tocar este tiempo a velocidad moderada puede resultar casi ridículo, y si tenemos en cuenta que poquísimos saxofonistas tienen rapidez de emisión suficiente para tocarlo como debe ser y que menos aún dominan el doble picado, entenderemos porqué es una obra marginada siendo, como hemos dicho, una verdadera preciosidad en todas sus partes. Pocas piezas de saxofón poseen tanta variedad y belleza juntas, por lo que rescatar del olvido esta obra pasa por conseguir un picado rápido, y esto es factible si aplicamos el doble picado, aunque, naturalmente antes debe estudiarse a fondo.

Ejemplo 220. (p. 9, pent.2 y 3):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En este fragmento tenemos dos pequeños cromatismos donde aplicar el doble picado en los compases 1 y 3 del 2º pentagrama.

Ejemplo 221. (p. 9, pent. 5 y 6):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Solo un pentagrama separa el presente ejemplo del anterior, lo que da una idea de la cantidad de motivos que tiene este quinto tiempo para aplicar el doble picado. En este

ejemplo, como en todos los demás, se puede utilizar el doble picado en los motivos donde las notas van ligadas de dos en dos, en realidad, en este tiempo, hay tantos fragmentos donde utilizar el doble picado que tendríamos que incluirlo todo completo. No creemos necesario insertar las cinco páginas de que consta “*Lou Cabridan*” para demostrar que está plagado de motivos para aplicar el picado rápido, aunque para terminar incluiremos otros dos breves fragmentos.

Ejemplo 222. (p. 9, pent. 8 y 9):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Aquí lo aplicaríamos, fundamentalmente, en la escala del 4º compás del 2º pentagrama, aunque también se podría utilizar en el compás anterior, así como en el 2º del primer pentagrama. La agilidad y brillantez que precisa la interpretación de este tiempo requiere, sin lugar a dudas, la utilización de esta técnica, sin la cual, como decimos, la obra seguirá marginada a pesar de ser deseada. Esta contradicción desaparecería si se terminase con la absurda idea de que el doble picado es solo para la flauta y la trompeta, esperamos que esta errónea visión cambie radicalmente en un corto espacio de tiempo.

Ejemplo 223. (p. 10, pent. 6 y 7):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En el fragmento de arriba tenemos los primeros cinco compases para poder aplicar el doble picado, y aunque todavía quedan otras dos páginas con algunos motivos en picado,

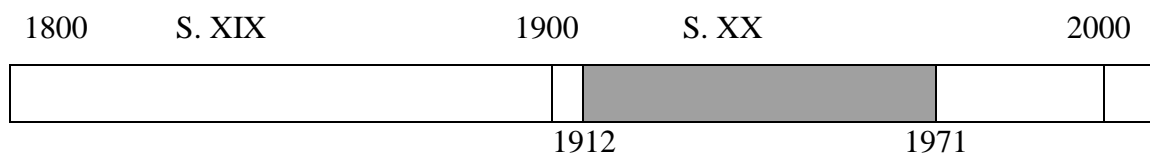
dejamos aquí el análisis de esta pieza ya que queda sobradamente demostrada la necesidad de aplicar la técnica linguo-gutural.

VII. 2. 18. ALFRED DESENCLOS

Portel (Pas-de-Calais)....7 de Noviembre de 1912.

Paris.....3 de Marzo de 1971.

Figura 20. Periodo de vida de A. Desenclos:



Compositor

Obras revisadas

Prelude, Cadence et Finale: París, Leduc, 1956.

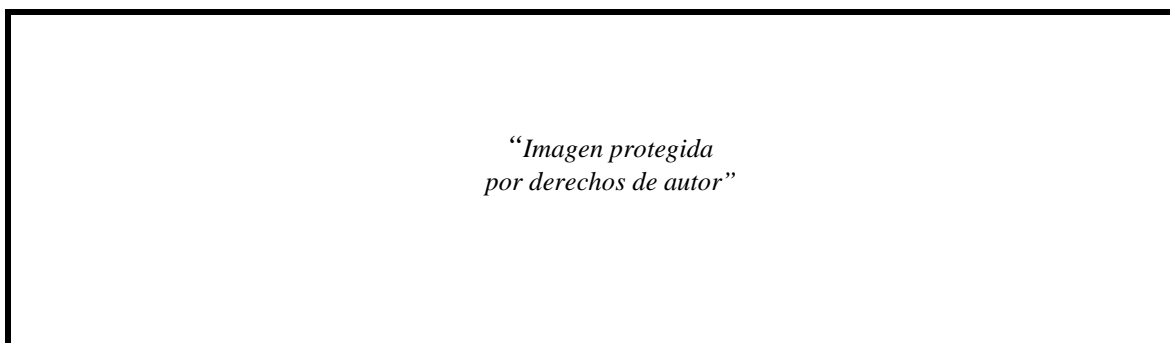
Obras seleccionadas

Prelude, Cadence Et Finale (Para saxofón alto y Piano) 1956.

PRELUDE CADENCE ET FINALE

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 224. (p. 3, pent. 1 y 2):



En esta obra nuevamente analizamos una cadencia, en este caso, a pesar de su longitud, sólo encontramos un pequeño fragmento de un pasaje para aplicar el doble picado. Como sabemos en la ejecución de las cadencias, por su libre interpretación, se suele acelerar y retardar a voluntad. Aquí hemos seleccionado la frase que conduce hacia el penúltimo calderón de la cadencia, justo a partir del “*Mi*” agudo en “*f*” (primer

pentagrama) se suele comenzar a acelerar hasta llegar al calderón, emitiendo lo más rápido posible las últimas 7 notas. Todos los intérpretes intentan acelerar al máximo en las mencionadas notas, pero siempre lo hacen con picado simple, sin plantearse la posibilidad de estudiar el doble picado. No nos cansaremos de destacar el deseo que todos los intérpretes tienen de lograr mucha velocidad en algunas frases de picado, pero nunca hacen nada para conseguirlo, limitándose una y otra vez a hacer lo que pueden, con su picado simple, que no es mucho por las razones ya expuestas.

Ejemplo 225. (p.4, pent. 9):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Esta frase del “*Finale*” de la pieza, es ideal para utilizar el doble picado, en todo el pentagrama se puede aplicar esta técnica, naturalmente sobre las notas sueltas. La ejecución de esta frase con el doble picado resulta mucho más cómoda y ágil. Es cierto que con un buen picado simple se puede resolver correctamente el pasaje, pero como venimos repitiendo, para aquellos saxofonistas que no tengan mucha velocidad lingual esta técnica les resultaría muy útil, y les resolvería definitivamente su problema de velocidad de emisión y de resistencia.

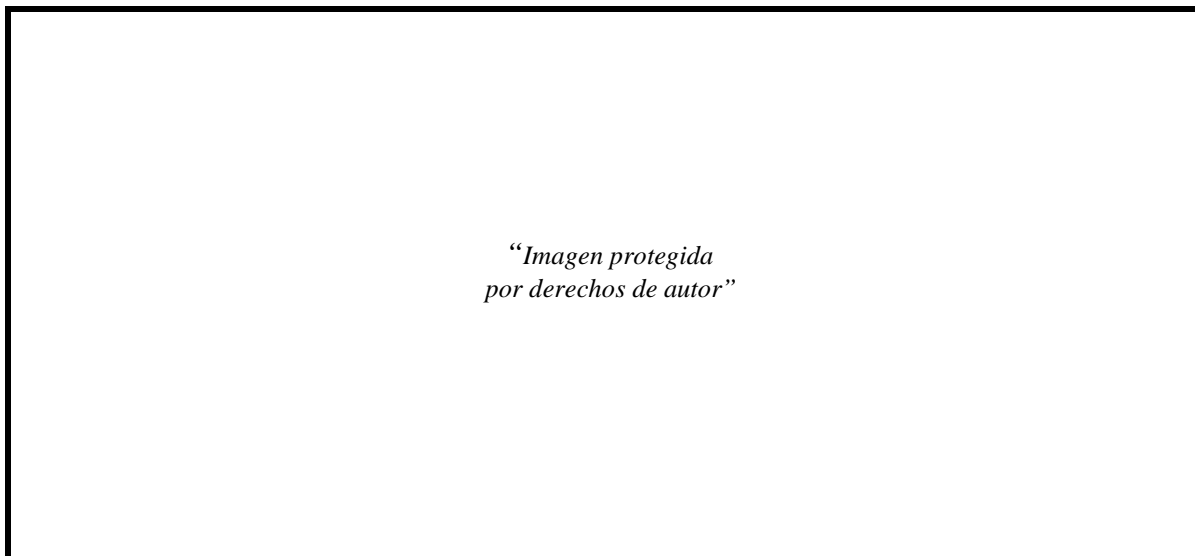
Ejemplo 226. (p. 5, pent. 1 y 2):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Este fragmento de la pág. 5, es la continuación del anterior, y aunque a simple vista parezca más complicado utilizar el doble picado, no es así. El 2º compás del primer pentagrama y el primero del segundo, es donde se puede aplicar este picado. La manera de

estudiar esta combinación de articulaciones, para llegar a dominar el fragmento indicado, así como otras muchas combinaciones, está contenida en el libro utilizado para la experimentación en el aula, aunque también puede servir de referencia alguno de los libros analizados con anterioridad en el capítulo correspondiente, en algunos de esos libros (métodos) tenemos todos los ejercicios y consejos necesarios para trabajar la técnica.

Ejemplo 227. (p. 6, pent. 9 y 10):



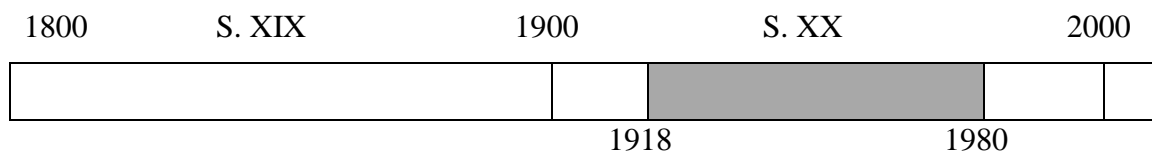
Último pasaje de la obra y última oportunidad de introducir el doble picado para la resolución final. Esperando no resultar excesivamente reiterativos insistimos en la necesidad de utilizar el doble picado en los dos motivos finales del último pentagrama, si se quiere conseguir un resultado más dinámico y preciso. Por supuesto resulta mucho más espectacular un final a la máxima velocidad, y eso sólo es posible si aplicamos la técnica linguo-gutural. Tal y como explicamos en los análisis de otras obras, estos finales trepidantes suelen terminarse a velocidad moderada y en no pocos casos de manera poco brillante, por no utilizar expresiones inadecuadas o fuera de contexto. El final de esta brillante pieza es ideal para conseguir más virtuosismo en su resolución, logrando al mismo tiempo un mayor impacto en el auditorio. Aunque el deseo de todo intérprete es lograr el aplauso fervoroso del público, pocos lo logran por no utilizar las técnicas adecuadas para tal fin.

VII. 2. 19. ROBERT BARILLER

¿.....? (Francia)....31 de Marzo de 1918

¿.....? (Francia)..... ¿.....? de 1980

Figura 21. Periodo de vida de R. Bariller:



Compositor y profesor

Obras revisadas

Bariller, Robert: Rapsodia Bretonne, París, A. Leduc, 1953.

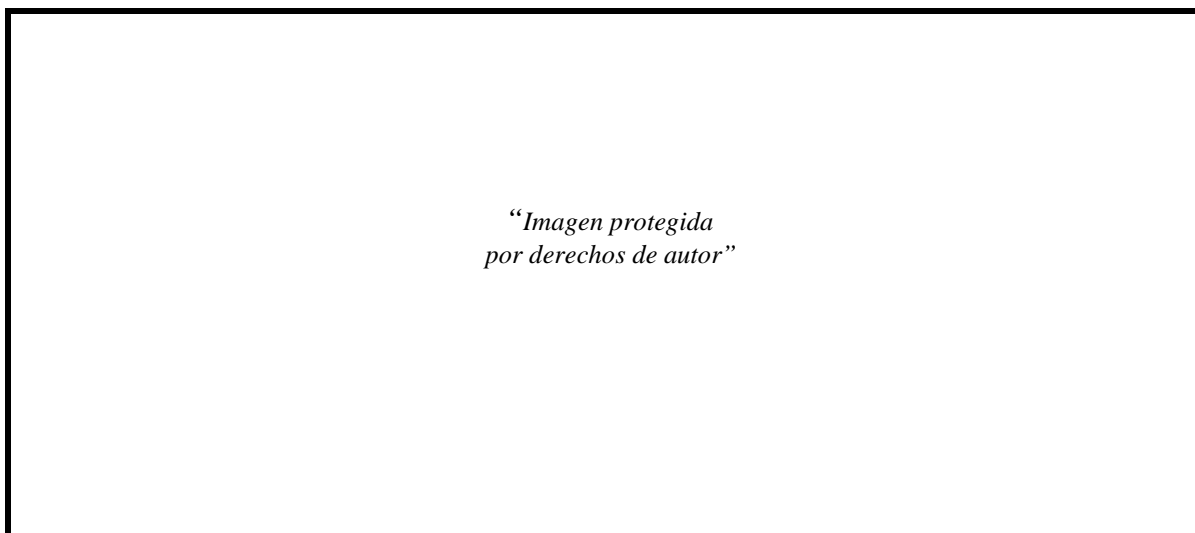
Obras seleccionadas

Rapsodie Bretonne (Para Saxofón alto y Piano) 1953.

RAPSODIE BRETONNE

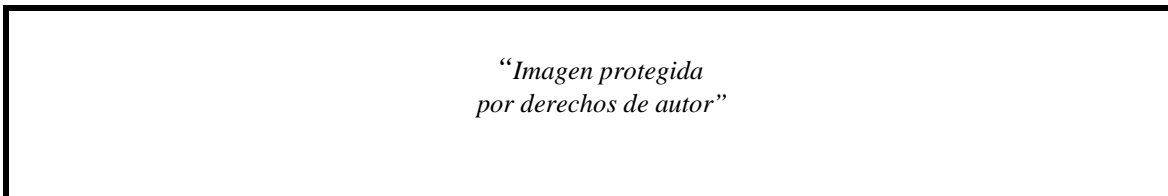
(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 228. (p. 3, pent.4, 5 y6):



En esta obra sólo encontramos un pequeño motivo donde poder aplicar el doble picado. En el ejemplo de arriba, el fragmento, está situado en el 2º pentagrama, 4º compás, esas 6 notas deben poderse emitir a la velocidad adecuada con el picado simple, aunque

como hemos dicho con anterioridad para quienes no les resulte factible, por falta de agilidad lingual, pueden utilizar el doble picado.



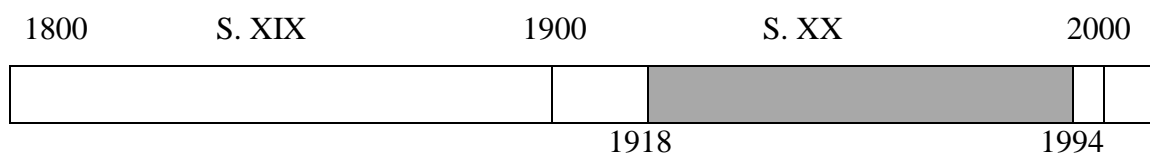
En el 23 de ensayo, pág.5, encontramos el mismo motivo, esta vez escrito una cuarta más abajo. Dado que el motivo es idéntico no es necesario repetir el comentario anterior, solo decir que los que dominen el doble picado lo ejecutarán con esta técnica por el mismo motivo que lo harían tanto flautistas como trompetistas, por comodidad. Ya hemos indicado en repetidas ocasiones que estos dos instrumentos, como norma, aplican la técnica linguo-gutural en todos los pasajes de velocidad no muy rápida con la finalidad de no saturar el rendimiento de la emisión lingual.

VII. 2. 20. RAYMOND GALLOIS MONTBRUN

Saigon (...)...15 de Agosto de 1918.

París (Francia)...13 de Agosto de 1994.

Figura 22. Periodo de vida de R. G. Montbrun:



Compositor

Obras revisadas

Gallois Montbrun, Raymond: Intermezzo, París, A. Leduc, 1952.

Gallois Montbrun, Raymond: Six Pieces Musicales D'étude, París, A. Leduc, 1954.

Obras seleccionadas

Six pieces musicaux d'étude (Para Saxofón alto y Piano) 1954.

SIX PIECES MUSICAUX D'ÉTUDE

(Para saxofón alto y piano)

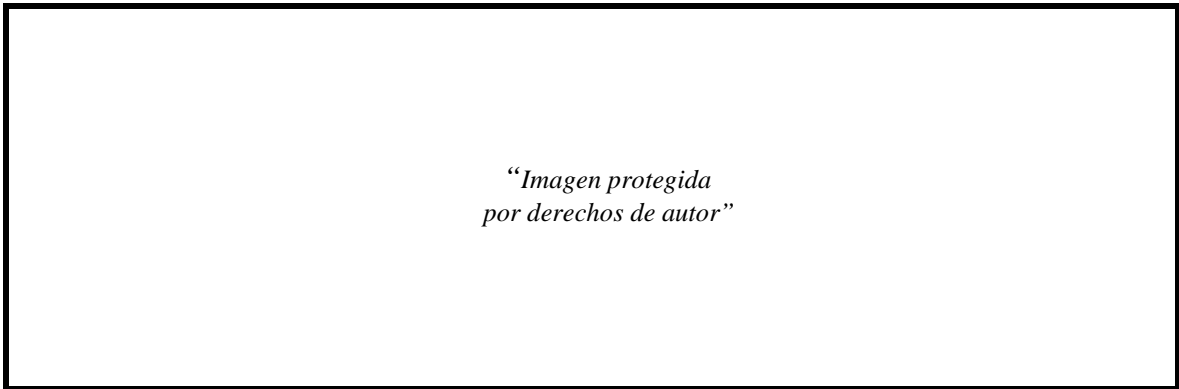
Ejemplo 230. (p. 4, pent. 1 a 3):



Aunque ya lo hemos dicho, nos parece que no está de más incidir en algo tan importante como el concienciar a los profesionales del saxofón y también, cómo no, a los estudiantes de que no es necesario tener una gran velocidad lingual para ejecutar con rapidez y precisión un determinado pasaje. Volvemos a explicarlo; no todos somos capaces de conseguir los mismos resultados en una cuestión concreta, mientras que algunos estudiantes de saxofón consiguen fácilmente llegar a tener una buena velocidad lingual, otros no pasan de una velocidad moderada, y en algunos casos lenta, aquí es donde más necesario se hace el estudio de la técnica linguo-gutural.

En este tercer tiempo de las *Six pieces*, es donde mejor se puede demostrar por qué es necesario el estudio del doble picado para todos y en especial para aquellos cuya habilidad lingual está sensiblemente por debajo de la media. En este tiempo, salvo una frase ligada de cuatro compases, el resto está todo picado. La velocidad metronómica indicada (144-152) no está al alcance de todos, por lo que, para algunos, se hace necesario utilizar, en este caso, el triple picado. Quede claro que un profesional, con el nivel adecuado, puede ejecutar este tiempo con picado simple, aunque resulta mucho más cómodo con triple.

Ejemplo 231. (p. 4, pent. 7 y 8):



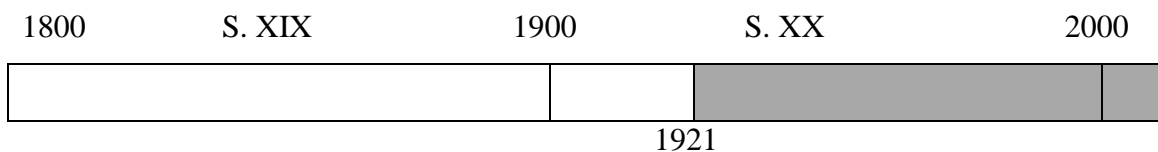
Como hemos visto en el ejemplo anterior y también en éste, todo el tercer tiempo está picado, excepto los 4 compases del 2º pentagrama del ejemplo de arriba. Aunque decimos que un buen profesional tiene que poder tocar con soltura este tiempo, si éste mismo profesional desea conseguir mayor brillantez en su interpretación, y por lo tanto dar más velocidad a la pieza tendrá, necesariamente, que aplicar el triple picado.

En el primer compás del segundo pentagrama también podría utilizarse el doble picado, en lugar del triple, pero acentuando una de cada tres notas para no romper el ritmo ternario. Esta variación aparece en la pág. 14 del 2º Vol. del método *Muy picado*.

CLAUDE PASCAL

París.....19 de Febrero de 1921.

Figura 23. Periodo de vida de C. Pascal:



Compositor / intérprete

Obras revisadas

Pascal, Claude: Sonatine, París, Durant & Cie, 1948.

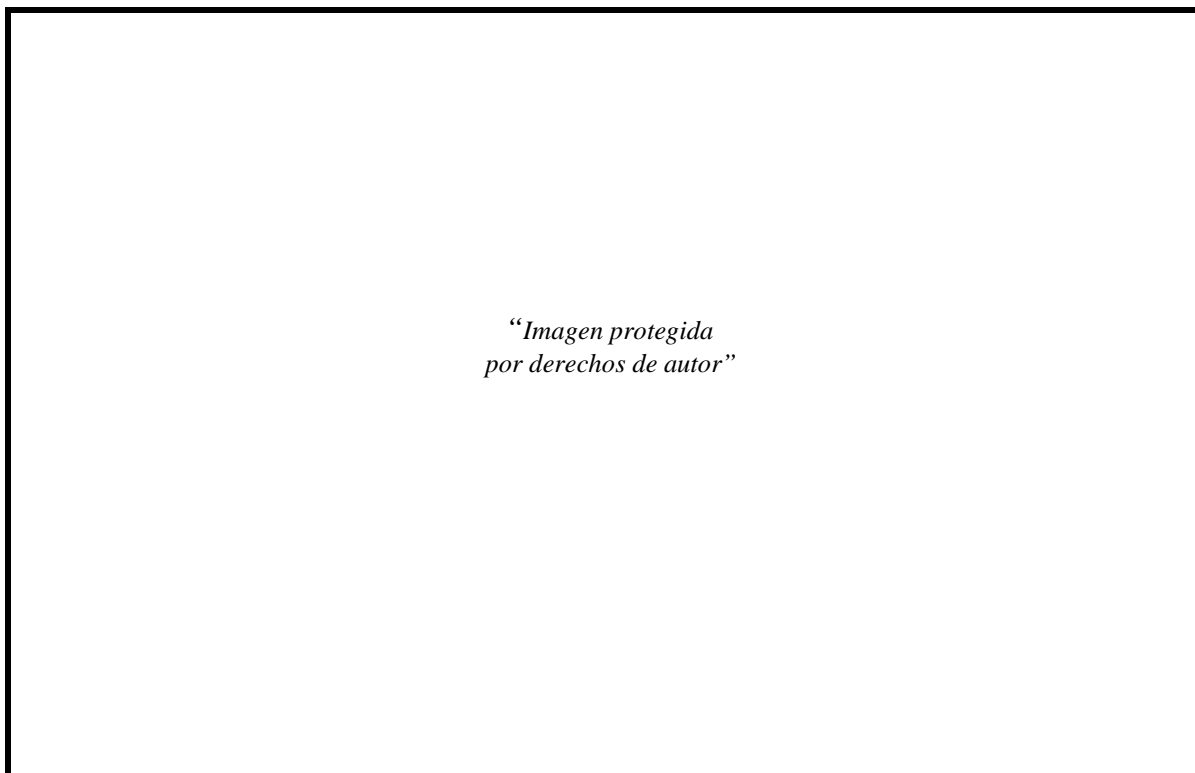
Obras seleccionadas

Sonatine (Para Saxofón alto y Piano) 1948.

SONATINE

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 232. (p. 3, pent. 5 a 9):



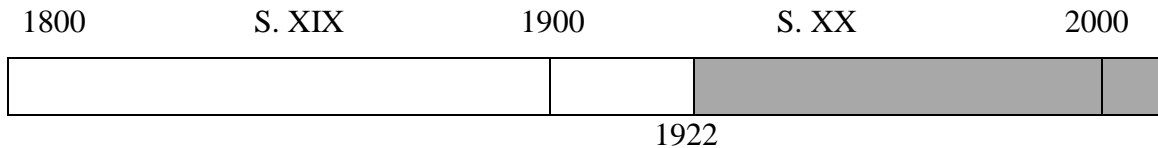
En la *Sonatine*, de C. Pascal encontramos de nuevo otra cadencia donde utilizar el recurso del picado rápido (doble picado). Ya explicamos, en las cadencias anteriormente analizadas, que éstas son fragmentos donde el intérprete se recrea tocando a voluntad los distintos pasajes. La ejecución de las cadencias debe ser fantásica, personal, y por lo tanto, a parte de las posibles indicaciones del autor sobre la manera de tocarla, el músico debe poner mucho de su parte para hacerla más interesante. En este sentido se suele acelerar y retardar el movimiento según el gusto del intérprete. Vemos cómo el autor indica “*Accélérez*” en el 2º pentagrama, hasta el calderón, en nuestra opinión la máxima aceleración debe producirse en el 4º pentagrama hasta llegar a la coma de respiración, mitad del pentagrama, en el punto indicado se aplicaría el doble picado en los dos grupos de 10 notas con resolución en corchea.

VII. 2. 22. OTMAR MACHA

Ostrava (Moravia de Norte).....2 de Octubre de 1922.

Praha 14 de diciembre de 2006.

Figura 24. Periodo de vida de O. Macha:



Compositor

Obras revisadas

Mácha, Otmar: Plác Saxofonu, Praha, Cesky Hudebni Fond, 1974.

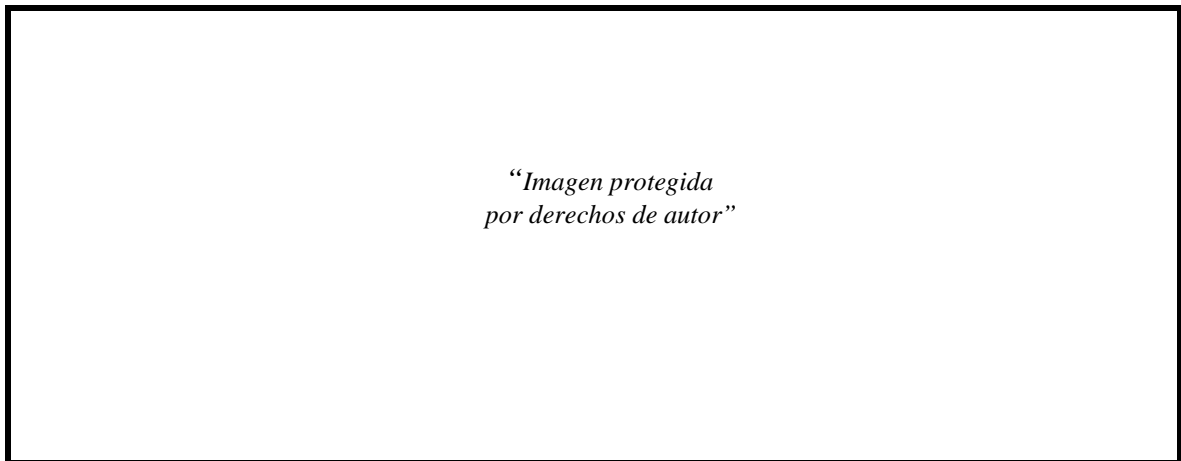
Obras seleccionadas

Plác Saxofonu (Para Saxofón Alto y Piano) 1974.

PLÁC SAXOFONU

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 233. (p. 1, pent. 9 y 10):



Tal y como aparece indicado en el 2º pentagrama, la ejecución de esta frase de 30 notas es libre. El tipo de grafía indica que debe acelerarse y retardarse, esto permite al intérprete adecuarlo a sus posibilidades de velocidad lingual. No es necesario indicar donde se puede utilizar el triple picado.

Ejemplo 234. (p. 2, pent. 1 y 2):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Este fragmento es continuación del anterior, y como vemos al final del ejemplo de arriba la velocidad indicada es de “168= negra”, a partir de aquí, toda la pieza está plagada de frases con tresillos en picado lo que hace aconsejable la utilización del triple picado.

Ejemplo 235. (p. 2, pent. 10 y 11):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

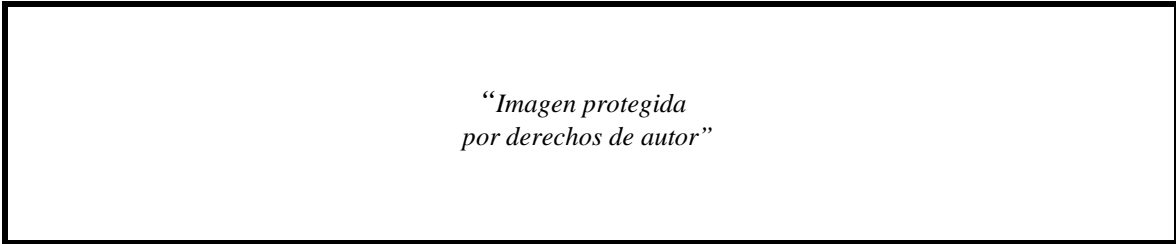
Otro fragmento donde aplicar el triple picado, sobre todo en el segundo pentagrama por la longitud de la frase. La verdad es que esta pieza es un buen ejercicio para trabajar el picado, tanto el simple como el triple. Si en la obra de G. Motbrunt, *Six Pieces musicaux d'étude*, con una velocidad indicada de (negra = 144-152), aconsejamos aplicar el triple picado, aquí con más razón debemos también aconsejar su uso ya que la velocidad exigida por el autor es de (negra = 168) como se ve indicado en el ejemplo primero de la página anterior.

Ejemplo 236. (p. 3, pent. 7 y 8):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

El anterior pasaje lo incluimos solamente para ver la indicación de “*Animato*” a partir del 4/4 del primer pentagrama, esto significa que a partir de aquí la velocidad de ejecución debe aumentar aún más, de manera que será todavía más necesario la utilización del triple picado.

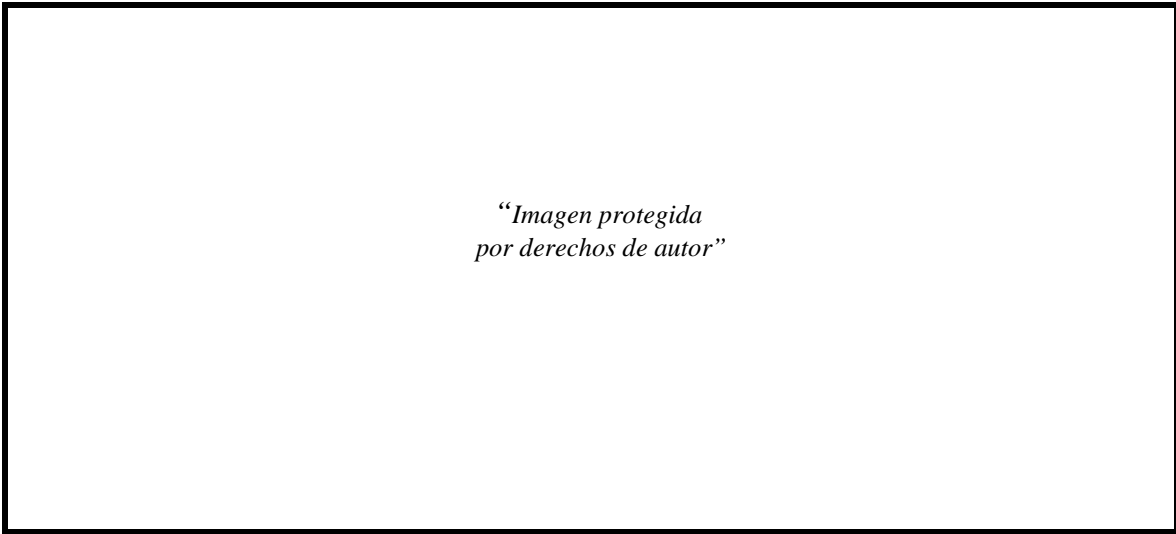
Ejemplo 237. (p. 4, pent. 1 y 2):



*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Esta frase de doce tresillos, y a mayor velocidad que las anteriores, tiene que ser interpretada con triple picado, por todos por comodidad y por algunos por necesidad.

Ejemplo 238. (p. 4, pent. 5 a 7):



*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

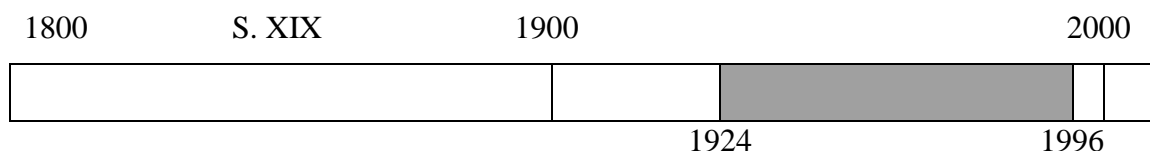
Este es el último pasaje de la pieza donde es posible emitir todo el fragmento de tresillos con triple picado, naturalmente, las observaciones serán las mismas que para los anteriores ejemplos. Como hemos dicho, esta pieza es un buen ejercicio para el picado, aunque admitimos que otros puedan no verlo de igual manera.

VII. 2. 23. EDISON DENISOV

Tomsk (Liberia).....6 de Abril de 1929.

Paris.....23 de Noviembre de 1996.

Figura 25. Periodo de vida de E. Denisov:



Matemático y compositor

Obras revisadas

Denisov, Edison: Sonate, París, A. Leduc, 1973.

Denisov, Edison: Deux Piéces, París, A. Leduc, 1973.

Denisov, Edison: Deux Piéces, París, A. Leduc, 1978.

Obras seleccionadas

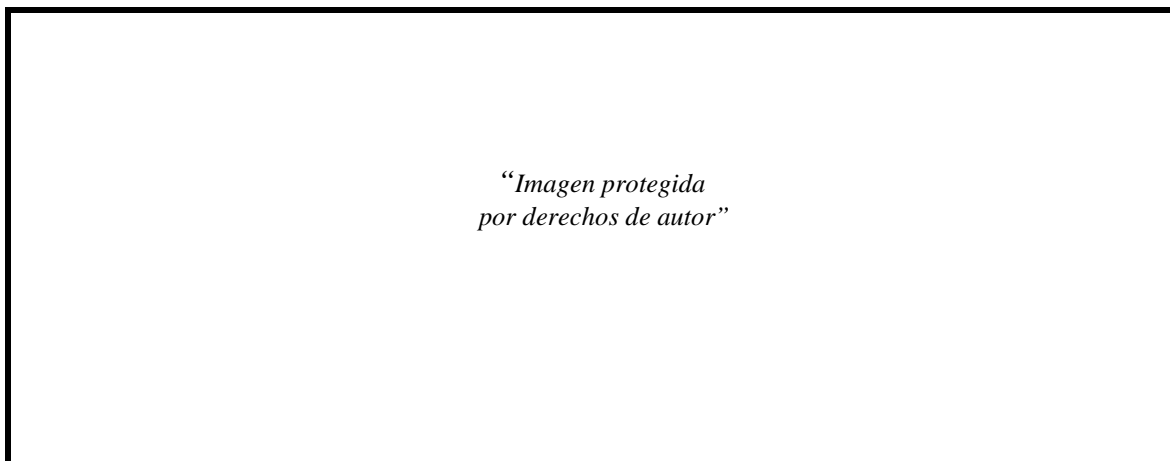
Sonate (Para Saxofón alto y Piano) 1973.

Deux pieces (Para Saxofón alto y Piano) 1978.

SONATE

(Para saxo alto y piano)

Ejemplo 239. (p. 2, pent.4 a 6):



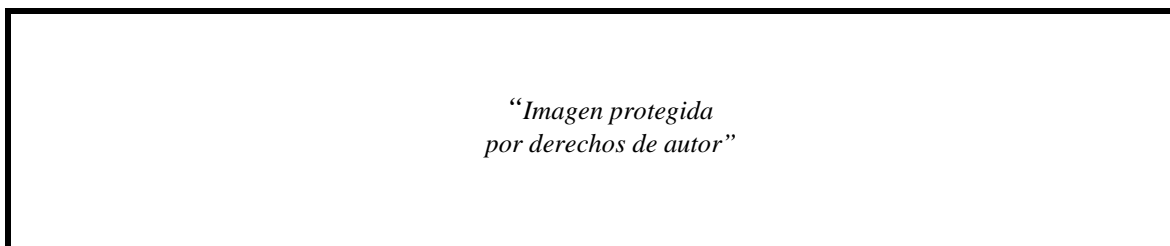
Los compositores de música contemporánea, en su afán de buscar nuevas formas de expresión, llegan a utilizar fórmulas que quizás sean extremadamente reiterativas. En estas dos obras seleccionadas de E. Denisov, tenemos los primeros ejemplos de motivos o frases cortas con notas repetidas, en todos esos fragmentos con notas repetidas se puede utilizar el

doble picado. Si tuviésemos que ser estrictamente escolásticos utilizaríamos en el primer grupo de cinco notas el “*picado quintuple*”, en el 2º grupo con cuatro notas el “*doble*” y en el tercer grupo con seis notas el “*triple o doble*” a elección, aunque lo cierto es que cuando se domina la técnica se puede utilizar cualquier tipo de combinación.

En el siguiente compositor, L. Berio, también veremos fórmulas con notas repetidas, y más adelante, en casi todos los compositores españoles de música contemporánea, encontraremos, en algunos casos, estas fórmulas utilizadas masivamente. Esto demuestra lo difícil que es ser original ya que la mayoría trata de imitar a los predecesores. La siguiente frase retrata con toda claridad esta circunstancia.

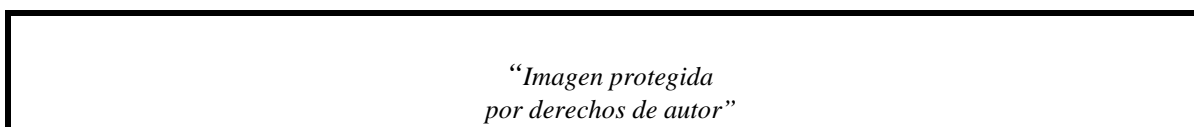
Cuando las gentes son libres de hacer lo que les plazca suelen imitarse unos a otros. Hoffer.⁶⁹

Ejemplo 240. (p.2, pent.8 y 9):



En este fragmento, como en muchos otros, será el intérprete quien decida que picado debe elegir para cada ocasión dependiendo de su habilidad lingual.

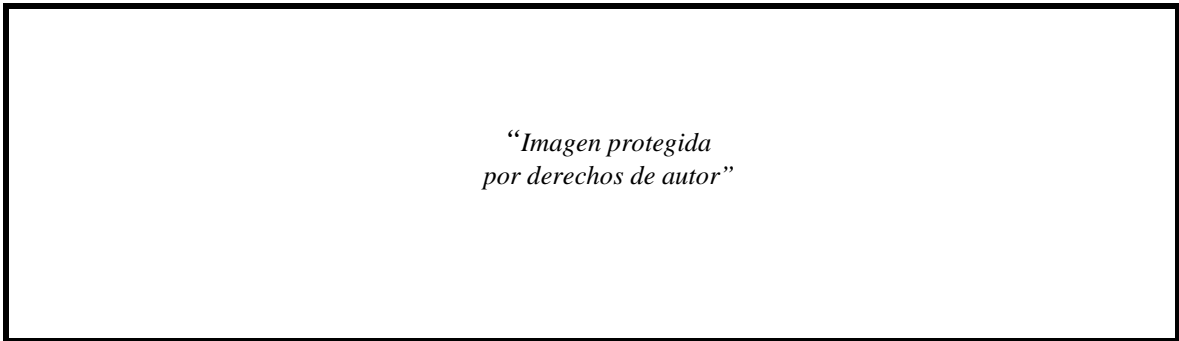
Ejemplo 241. (p. 3, pent. 1):



Siguiendo la línea el primer fragmento, en la presente frase utilizaríamos en el primer grupo de 4 notas el doble, en el segundo de 6 notas el doble o triple y en el tercero con 8 el doble picado. Todo el primer tiempo de esta obra está plagado de motivos más o menos cortos donde es posible aplicar la técnica linguo-gutural. Aunque son muchos los pequeños fragmentos con notas repetidas, de este tiempo incluiremos sólo uno más, que es el último del primer tiempo.

⁶⁹ J. Peter, Lawrence: *Las fórmulas de Peter*, Barcelona, Plaza & Janes, S. A., 1973, p. 70.

Ejemplo 242. (p. 4, pent. 1 y 2):



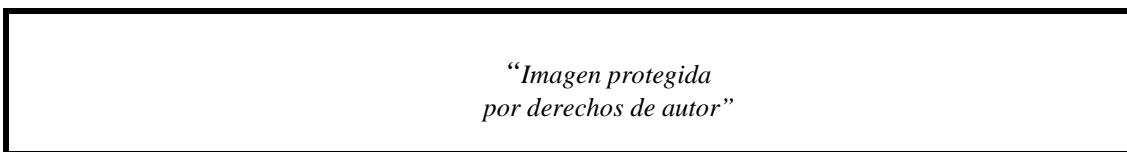
El ejemplo de arriba es el último del primer tiempo de la pieza donde aplicar el doble/triple picado. Este primer tiempo, exceptuando alguna frase, está compuesto con motivos de notas repetidas en grupos de 2 a 8 notas, dado que en este pasaje el autor juega con las mismas fórmulas, no creemos necesario insistir en qué picado debemos aplicar para cada caso, el profesional que domine el doble picado sabrá exactamente cuál utilizar en cada grupo.

Cuando analicemos en páginas posteriores algunos autores españoles, veremos lo evidente que resulta la influencia que E. Denisov tuvo sobre ellos.

DEUX PIECES

(Para Saxofón alto y piano)

Ejemplo 243. (p. 2, pent. 5- 2º tiempo):



En esta obra, (Deux Pieces), E. Denisov utiliza hasta la saciedad una fórmula con una nota repetida en grupos de entre 4 y 11 notas iguales en valor y sonido. En el ejemplo precedente tenemos un motivo de 7 notas (Mi) y otro de 5 (Mi)

Ejemplo 244. (p. 2, 10 y 11- 2º tiempo):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En el presente ejemplo tenemos un grupo de 7 notas repetidas (do) y otro grupo de 11 notas picadas en el 2º pentagrama, tercer compás, este último grupo de 11 notas picadas es uno de los pocos en los que juega con distintas notas y en diferente octava.

El tiempo II que estamos viendo, no se puede decir que sea de carácter variado, más bien todo lo contrario, lo que nos da la posibilidad de utilizar, prácticamente en todo el tiempo, el doble picado ya que está escrito casi en su totalidad con notas repetidas, y por lo tanto picadas. Como podremos ver en los siguientes fragmentos, todos los motivos son similares, por lo que no los incluimos en su totalidad, bastará con los cinco seleccionados.

Ejemplo 245. (p. 3, pent. 1 a 3):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Tercer fragmento seleccionado y como dijimos, sigue con la misma fórmula.

Aquí tenemos cinco motivos para utilizar el doble picado, dos en el primer pentagrama con 7 y 8 notas (fa), uno en el 2º pentagrama con 11 notas repetidas (re), y dos en el tercer pentagrama con 10 y 11 notas (mi). En el centro del fragmento introduce una pequeña variación en el tercer y cuarto compás.

Ejemplo 246. (p. 3, pent. 6 y 7):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Hemos incluido este fragmento por ser el que más variaciones tiene de todo el 2º tiempo, como vemos sólo hay un motivo con una serie de notas repetidas en el primer pentagrama con 10 notas (fa). En los tres primeros compases el 2º pentagrama también podría aplicarse el doble picado aunque, naturalmente, el estar diseñado de dos en dos notas y en octavas diferentes complica un poco su ejecución.

Ejemplo 247. (p. 3, pent. 10 y 11, final):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En este pasaje final de la obra insiste en escribir y terminar con grupos de notas repetidas, con la excepción de los tres últimos tiempos al final del primer pentagrama.

Como hemos visto, el autor escribe todo el tema con la insistencia de notas repetidas, como una especie de obstinado aunque cambiando constantemente el tiempo de inicio de cada serie de notas. Esto último es lo que le da cierto interés, pues sin la variación rítmica sería difícil de soportar.

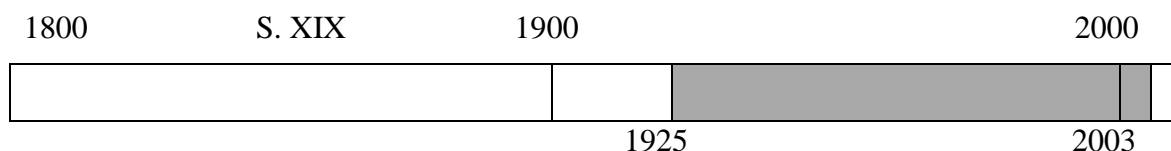
Es cierto que muchos profesionales preferirían tocar toda la obra con picado simple, pero que duda cabe, a esta altura del trabajo, que aplicando el doble picado se conseguiría un ritmo percutido más rápido y efectivo. De todas formas la intención de este trabajo no es forzar a los saxofonistas a interpretar todos los pasajes de picado con esta técnica, si no hacerles ver que existe esta posibilidad y que en la mayoría de los casos es más conveniente utilizarla por ser más efectiva y cómoda.

VII. 2. 24. LUCIANO BERIO

Oneglia (Italia)....24 de Octubre de 1925

Roma.....27 de Mayo de 2003

Figura 26. Periodo de vida de L Berio:



Compositor

Obras revisadas

Berio, Luciano: Secuencia IX b, Milano, Universal Ed. 1980.

Obras seleccionadas

Sequenza IX (Para Saxofón solo) 1980.

SEQUENZA IX

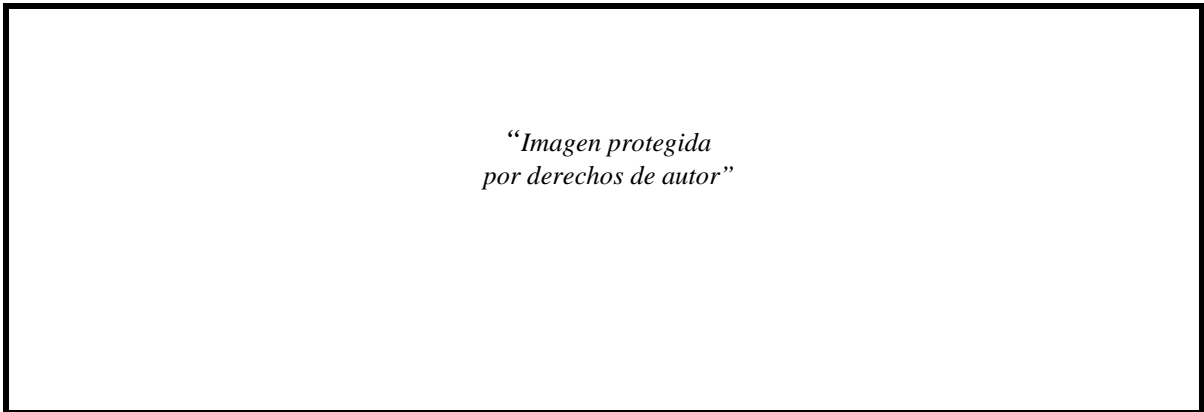
(Para saxofón solo)

Ejemplo 248. (p. 6, pent. 6 y 7):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

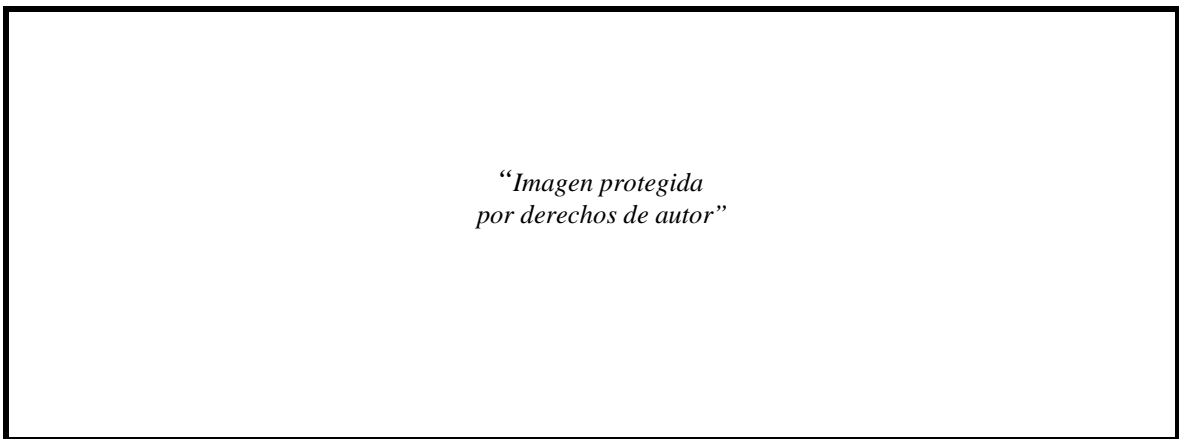
La “*Sequenza IX*” es original para clarinete, aunque por su popularidad y la fácil adaptación al saxofón se interpreta casi más con este instrumento que con el que fue su primer destinatario. También L. Berio utiliza la fórmula de repetir la misma nota como vimos en el anterior autor Denisov, aunque en este caso sólo introduce unos pocos motivos. El motivo de este pasaje lo tenemos a la mitad del 2º pentagrama (Do# y Re#). Esta *Secuencia IX*, junto con la *Secuencia VII* es una de las piezas más populares de L. Berio, al menos entre los saxofonistas, las dos piezas se suelen llevar como obras para oposiciones por su dificultad y como hemos dicho por su popularidad.

Ejemplo 249. (p.7, pent. 1):



En la página 7, justo al final de pentagrama, encontramos otro nuevo motivo de 8 notas para aplicar el doble picado.

Ejemplo 250. (p.7, pent. 8):



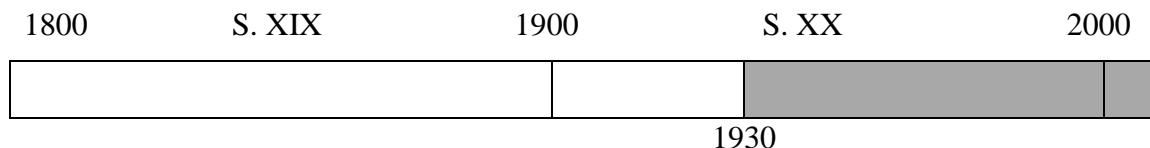
Aquí encontramos tres motivos, dos breves y uno más largo. En el primer pentagrama tenemos el primer motivo con cuatro notas seguidas (sib), en el segundo pentagrama al inicio está el motivo largo con 12 notas en tres grupos de cuatro (re#, la y la#), y a continuación otro motivo, este con cuatro notas como el primero, (la#). Con este ejemplo concluimos la exposición de fragmentos de esta pieza.

VII. 2. 25. CLAUS KRUMLOVSKY

Luxembourg 24 de Diciembre de 1930.

Luxembourg 17 de marzo de 2000.

Figura 27. Periodo de vida de C. Krumlovsky:



Compositor y pianista

Obras revisadas

Krumlovsky, Claus: Concertino, París, A. Leduc, 1963.

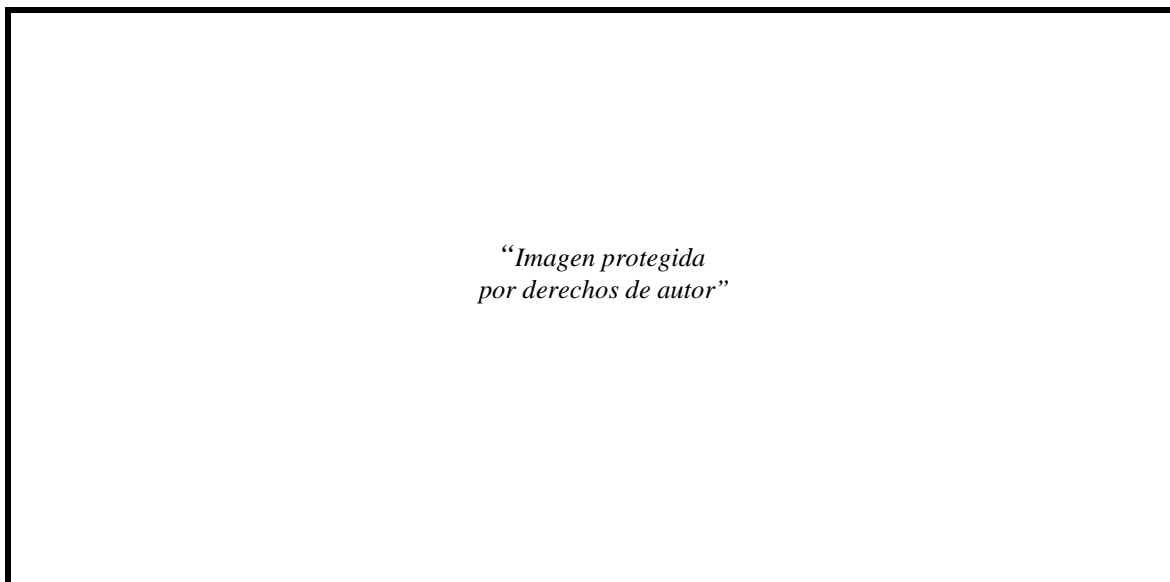
Obras seleccionadas

Concertino (Para Saxofón alto y Piano) 1963.

CONCERTINO

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 251. (p. 4, Tercer tiempo pent. 1 a 4):



A lo largo de la exposición de las frases de las obras seleccionadas, hemos podido comprobar que la mayoría son para doble picado, en cambio este es uno de los pocos casos encontrados donde podremos aplicar el triple picado. En el encabezamiento del tercer tiempo dice: “*Vif*”, como sabemos, las indicaciones de “*movimiento o aire*” o lo que es lo

mismo, velocidad de ejecución, son poco definidas, a no ser que indique velocidad numérica. La indicación de “*Vif*” significa rápido pero, ¿cuánto de rápido? Cualquier músico entiende que es algo más que “*Vivace*” y si “*Vivace*” es de 144 a 150, “*Vivo*” sería más rápido, 160 ó 170 = M. M. aproximadamente. A esta velocidad no es fácil que todos los saxofonistas puedan tocar holgadamente este fragmento, por esta razón, ya esgrimida con anterioridad, se aconseja interpretar todo este pasaje con la aplicación del triple picado.

Ejemplo 252. (p. 5, pent. 6 y 7):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En este fragmento tenemos cinco pequeños motivos para aplicar el triple picado. El primero en el primer compás y otros tres idénticos en los compases 3, 7 y 9, el otro motivo, con diferentes notas a los anteriores, está en los dos primeros tiempos del 4º compás. En este caso, en el que sólo tenemos dos tresillos seguidos (dos tiempos), es posible tocarlos con picado simple ya que no hay tiempo para que aparezca el cansancio, en cambio cuando son muchos compases seguidos, aunque tengamos un picado ágil, podemos llegar a cansarnos y perder velocidad. De todas formas insistimos en que es más cómodo aplicar la técnica linguo-gutural.

Ejemplo 253. (p. 4, pent. 8 y 9):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

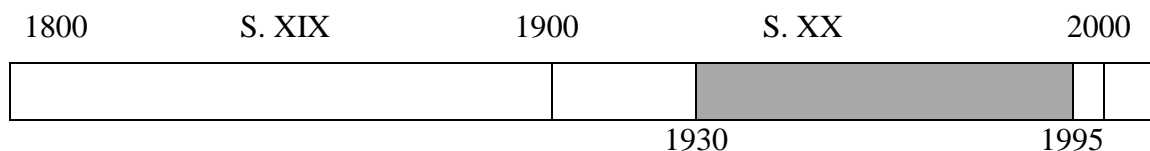
En este último fragmento seleccionado tenemos otros cinco breves motivos para utilizar el triple picado. Estos motivos de dos tiempos cada uno están situados en los compases, 1, 3, 4, 5 y 7. En lo referente a la dificultad de estos motivos, como se ve claramente, es la misma que en los analizados en el párrafo anterior, por lo que vale la explicación ya dada.

VII. 2. 26. PIERRE MAX DUBOIS

Graulhet (Tarn).....1 de Marzo de 1930.

Paris (Francia)...29 de Agosto de 1995.

Figura 28. Periodo de vida de P. M. Dubois:



Compositor

Obras revisadas

Dubois, Pierre-Max: Divertissement, París, A. Leduc, 1953.

Dubois, Pierre-Max: Sonate, París, A. Leduc, 1956.

Dubois, Pierre Max: Suite Francaise, París, A. Leduc, 1962.

Dubois, Pierre-Max: Sonatine, París, A. Leduc, 1966.

Dubois, P. Max: Sonate Fantaisie, París, Ed. Billaudot, 1980.

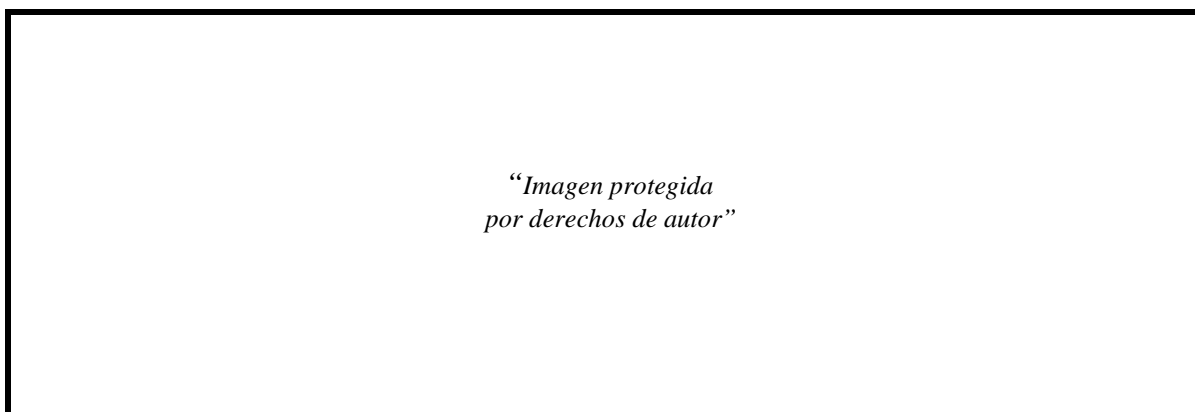
Obras seleccionadas

Concerto (Para Saxofón alto y Piano) 1959.

CONCERTO

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 254. (p. 4, pent. 6 a 8):

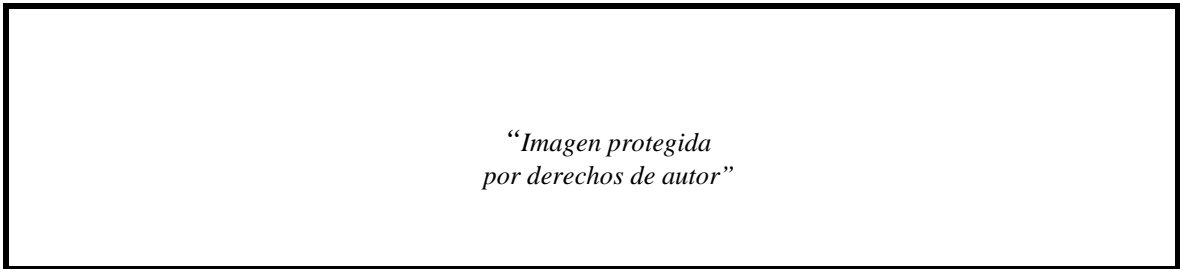


En el *Concerto*, de Dubois, no encontramos frases donde sea imprescindible aplicar el doble picado, ya que la velocidad de este pasaje, de 132 = negra, es adecuada para tocar en picado simple cualquiera de los fragmento de picado que aparecen a lo largo de la obra,

siempre y cuando el intérprete posea una velocidad media sensiblemente superior a la indicada, aunque sí existen motivos donde puede ser muy aconsejable por comodidad. En el ejemplo de arriba tenemos una escala descendente en los compases 3º y 4º, donde utilizar el picado rápido, y a continuación tres motivos cortos en los compases 7, 8, y 9, en arpeggios ascendentes. Esta frase se repite exactamente igual en la siguiente página, por lo que no creemos necesario exponerla de nuevo.

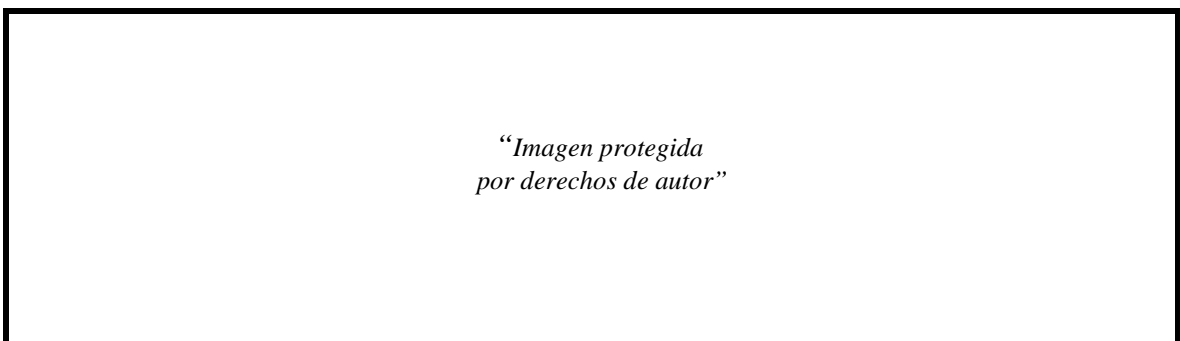
Este es uno de los conciertos elegidos por más saxofonistas para recitales y también para oposiciones por su calidad y dificultad. Es un gran concierto, y por su duración 18' puede contribuir al cansancio del intérprete, motivo por el cual es aconsejable utilizar el doble picado en los pasajes de semicorcheas en notas sueltas.

Ejemplo 255. (p. 10, pent.3 y 4):



El fragmento actual y el siguiente pertenecen al III tiempo “Rondó”. En este tiempo, la velocidad indicada es algo superior a la del tiempo precedente, concretamente 138 negra, por lo tanto, con más motivo, será de aplicación lo indicado en el anterior pasaje. El fragmento para aplicar el doble picado comienza en el tercer compás y se prolonga hasta el sexto.

Ejemplo 256. (p. 10, pent. 5 y 6):

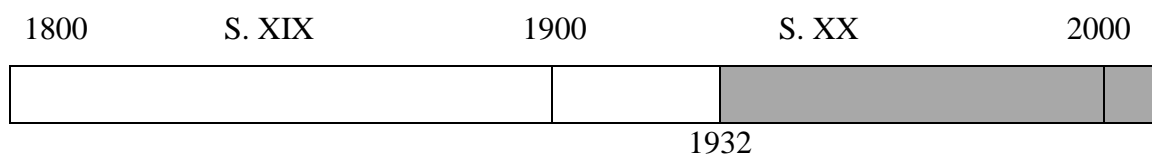


El pasaje (Ej. 256) es continuación del anterior y aquí aparecen otros dos fragmentos adecuados para el doble picado. Son dos motivos idénticos ascendentes y a distancia de semitono. El primero ocupa los compases 2º y 3º, el segundo 9º y 10º compases.

VII. 2. 27. ROGER BOUTRY

París... 27 de Febrero de 1932.

Figura 29. Periodo de vida de R. Boutry:



Compositor

Obras revisadas

Boutry, Roger: Divertimento, París, A. Leduc, 1964.

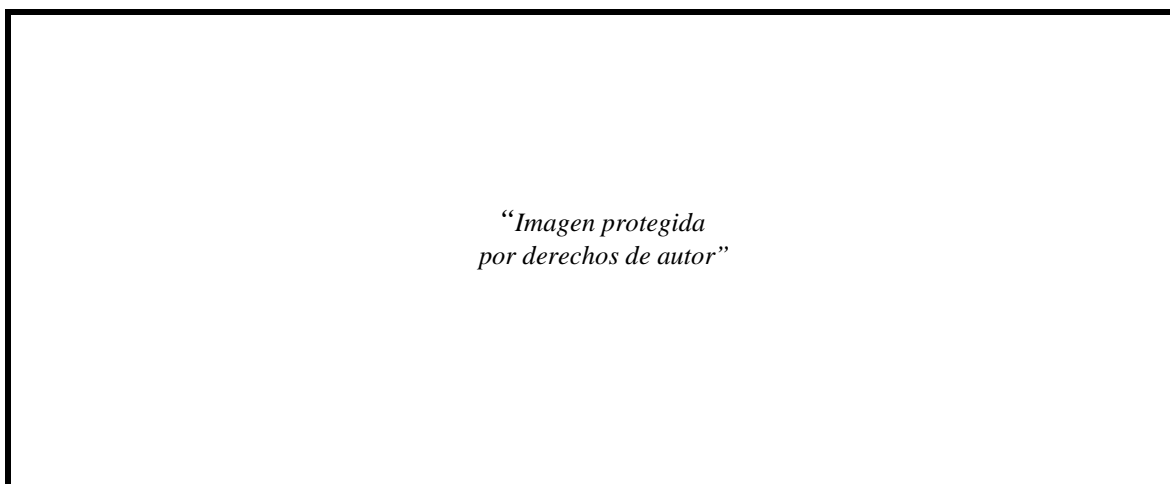
Obras seleccionadas

Divertimento (Para Saxofón alto y Piano) 1964.

DIVERTIMENTO

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 257. (p. 5, pent. 1 a 3 del III tiempo):

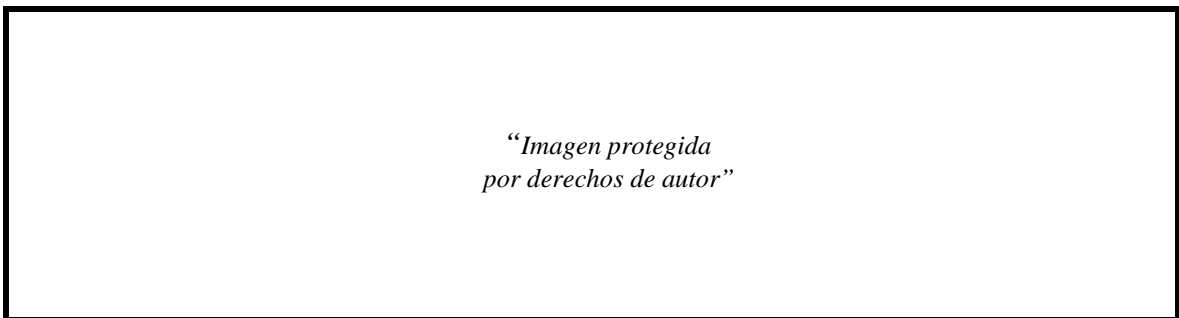


La presente obra también es una de las más utilizadas, sobre todo en audiciones y en pruebas de acceso a conservatorios superiores. La indicación de velocidad es *“Presto”*. Como ya hemos dicho las indicaciones de velocidad, a no ser que sean numéricas, se prestan

a ser interpretadas a voluntad del ejecutante, en este caso el “*Presto*” lo podremos tocar a una velocidad entre 160 y 180, ya que como decimos no existe una correlación exacta entre la indicación textual del tiempo y la velocidad numérica. Quizás sería muy conveniente unificar el criterio respecto de este tema para saber siempre a qué atenernos, ya que existe una gran disparidad de opiniones.

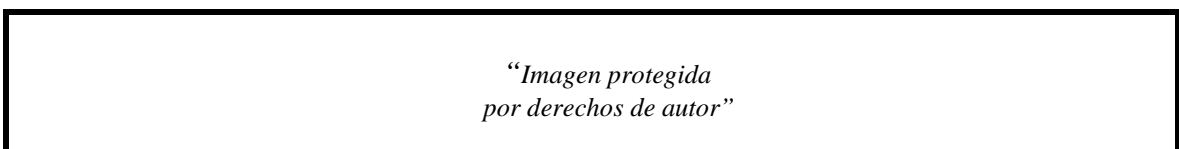
Aunque en esta obra no tenemos casi nada para aplicar el doble picado, incluimos varios fragmentos con sólo dos notas de ejecución rápida para resaltar la importancia de tocarlas a la velocidad adecuada sin retrasar, y esto siempre es más fácil con doble picado. Estos motivos están en los compases 7, 13 y 20 del principio de este tercer tiempo, en los tres casos tenemos el mismo diseño con dos semicorcheas repetidas en la segunda parte del premier tiempo.

Ejemplo 258. (p. 6, pent. 5 a 7):



En este pasaje tenemos otro breve motivo en el quinto compás (*solb*), después reaparecen los tres motivos de la introducción de este tiempo. Estos tres motivos son idénticos, en sus notas y en la altura, a los del principio, y naturalmente aquí valen las mismas indicaciones.

Ejemplo 259. (p. 6, pent. 12):



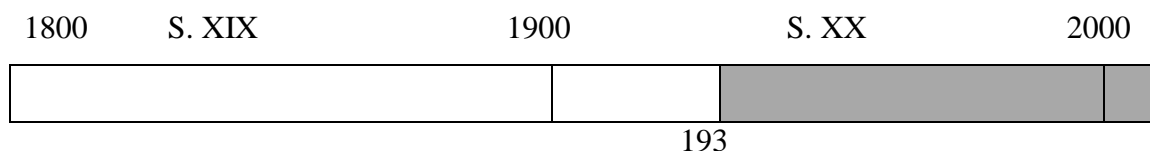
Última aparición del reincidente motivo del “*Divertimento*”. En este caso aparece el motivo cuatro veces con idéntico diseño rítmico. No es necesario volver a explicar las

razones por las que aconsejamos la utilización del doble picado en ciertos pasajes, incluso en los casos en que es posible resolver su ejecución con el picado simple.

VII. 2. 28. GUY LACOUR

Soissons (Aisne)...8 de junio de 1932

Figura 30. Periodo de vida de G. Lacour:



Saxofonista y compositor

Obras revisadas

Lacour, Guy: *Hommage á Jacques Ibert*, París, Billaudot, 1972.

Lacour, Guy: *Pièce Concertante*, París, Billaudot, 1977.

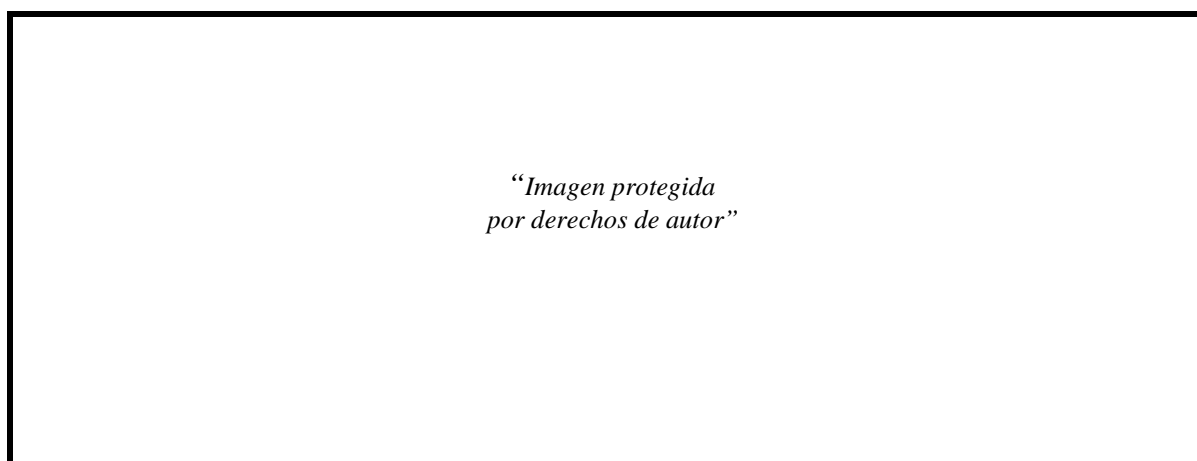
Obras seleccionadas

Piece concertante (Para saxofón Alto y Piano) 1977.

PIECE CONCERTANTE

(Para saxofón alto y piano)

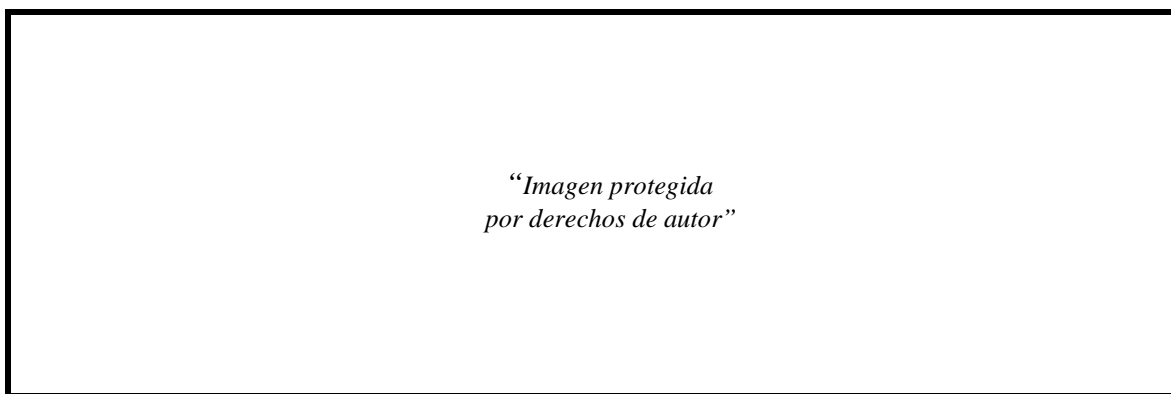
Ejemplo 260. (p. 3, pent. 1 y 2):



La obra consta de dos partes o tiempos, la primera es un “*Largo*” y contiene una larga cadencia donde siempre es posible variar alguna ligadura y de esta forma poder aplicar la técnica linguo-gutural. De todas formas, como ya hemos incluido un buen número de

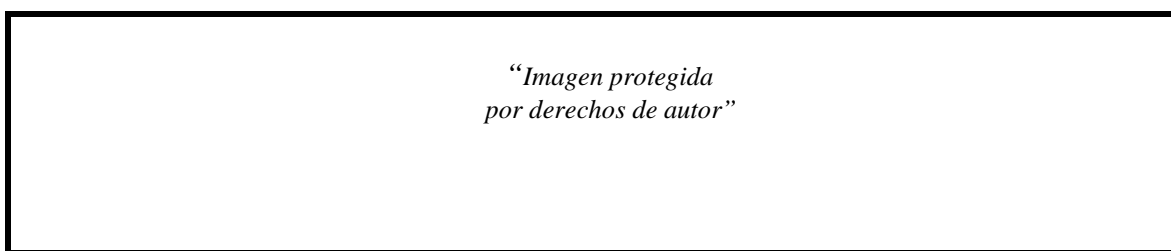
cadencias en este trabajo, nos limitaremos a ver los pasajes rápidos del segundo tiempo, donde sí tenemos frases para el triple picado. Este primer fragmento lo incluimos para ver la velocidad requerida por el compositor, que como podemos ver es de “176 = *negra con puntillo*”, a este tiempo no todos los saxofonistas pueden ejecutar los pasajes con claridad. En los siguientes ejemplos, veremos varios fragmentos en tresillos donde será muy necesario utilizar el triple picado por la alta velocidad del “*Presto*”. Aunque alguno de los motivos es corto, creemos necesario que se trabajen los tresillos en picado para practicar el “*triple picado*”, ya que esta variación de picado es menos habitual que el “*doble*”.

Ejemplo 261. (p. 3, pent. 5 a 7):



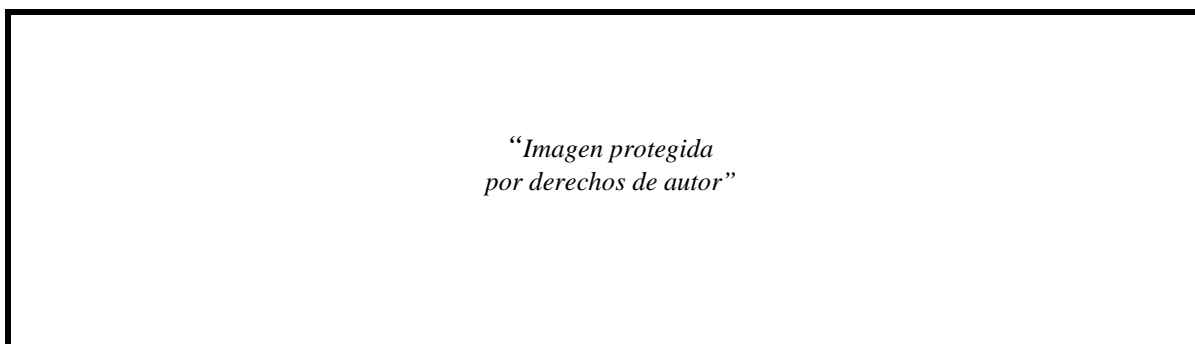
La primera frase para aplicar el triple picado la vemos en los compases 5 y 6 del primer pentagrama. El segundo motivo, más breve, está en el tercer pentagrama, 4º compás.

Ejemplo 262. (p. 5, pent. 3):



En la página 5 tenemos la misma escala que en la página 3, fragmento anterior a éste, y también picada, en consecuencia también utilizaremos el mismo tipo de picado. Como habremos observado, las obras con tiempos escritos en tresillos son menos abundantes que las que no los contienen, por lo que pensamos que será necesario prestarles más atención con el fin de tener dominado el triple picado.

Ejemplo 263. (p. 5, pent. 6 y 7):

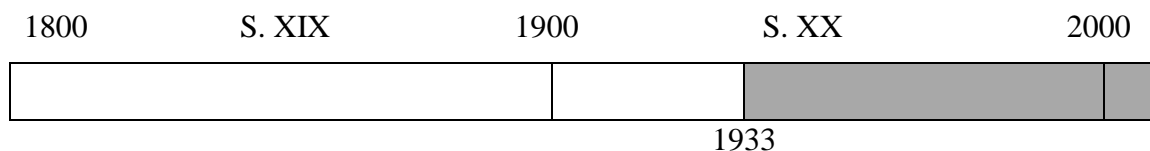


En el último pasaje seleccionado, tenemos un sólo motivo para utilizar el triple picado, este motivo está entre el primer y segundo compases del segundo pentagrama, con 8 notas picadas.

VII. 2. 29. IDA GOTKOVSKY

Cale (Francia)...26 de Agosto de 1933

Figura 31. Periodo de vida de I. Gotkovsky:



Compositora

Obras revisadas

Gotkovsky, Ida: Concerto, París, Ed. M. Transatlantiques, 1966.

Gotkovsky, Ida: Variations Pathétiques, París, Billaudot, 1980.

Obras seleccionadas

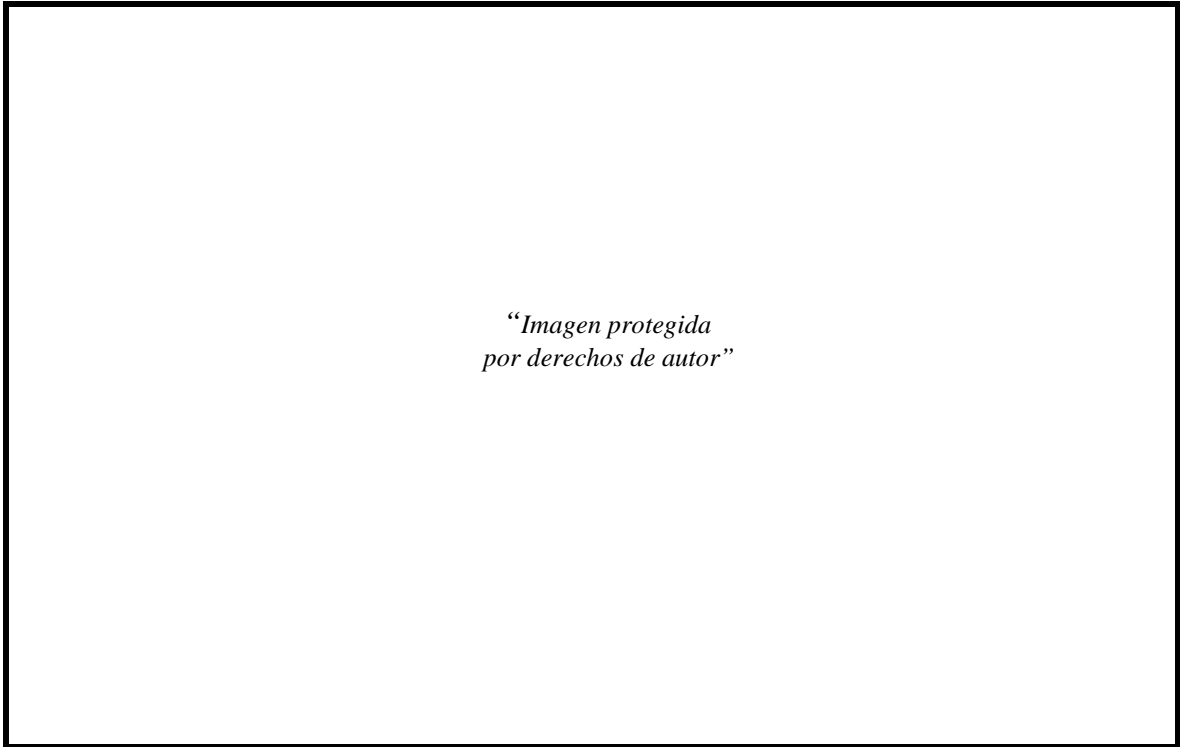
Concerto (Para Saxofón alto y Piano) 1966.

Variations Pathétiques (Para Saxofón alto y Piano) 1983.

CONCERTO

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 264. (p. 5, pent. 7 a 11):



En su *Concerto*, Gotkovsky no utiliza ni un sólo fragmento rápido en notas sueltas. Es muy difícil imaginar que un buen compositor no se le ocurra utilizar, en los tiempos rápidos, frases con notas sueltas. Esta obra, con unos 17 minutos de duración y sin ninguna frase para utilizar el doble/triple picado, puede ser una muestra de que los compositores, en general, no conciben que con el saxofón se puedan ejecutar pasajes a mucha velocidad en picado. Este problema, tal y como ya explicamos al principio del trabajo, es tan antiguo como el propio instrumento. Es prácticamente seguro que, si Ida Gotkovsky hubiese tenido la información suficiente acerca de si con el saxofón era posible tocar el doble picado, ella lo habría utilizado en sus obras. Esta obra contiene tal cantidad de grupos de semicorcheas y fusas por tiempo que no concebimos el que todos los pasajes estén ligados. En la cadencia anterior, donde encontramos dos fragmentos prácticamente idénticos, se puede aplicar a voluntad el doble picado para introducir algún elemento diferencial que enriquezca la interpretación. Parece deducirse fácilmente que la compositora no conocía todas las posibilidades de este instrumento en lo referente a las emisiones en picado rápido.

La obra comienza con la indicación de “160 = negra”, es cierto que a esta velocidad resulta difícil emitir en picado simple frases de semicorcheas, pero para eso está la técnica propuesta en este trabajo. Como hemos visto en la cadencia que incluimos como ejemplo no hay ni una sola nota suelta, en el resto de la obra ocurre lo mismo, exceptuando un par de frases en corcheas. Como sabemos las cadencias se interpretan con cierta libertad, lo que permite a los intérpretes introducir variaciones agógicas y otras para embellecer las frases propuestas por el autor. En el caso que nos ocupa, los intérpretes más osados introducirían alguna variación en la unión de las notas (ligaduras). Para hacer variaciones quitando ligaduras, el buen profesional buscaría las frases más apropiadas, es decir, aplicaría el picado a fragmentos con notas conjuntas evitando las frases con intervalos demasiado amplios.

En el ejemplo que incluimos, como ya hemos remarcado, casualmente tenemos todas las frases discurrendo por grados conjuntos, lo cual nos permite aplicar el doble picado a cualquiera de estas frases. Lógicamente no se debe picar todo, lo ideal es seleccionar, de los 10 grupos ligados, dos o tres máximo.

Los grupos o frases para tocar con doble picado podrían ser los siguientes:

A - Escala descendente que comienza a partir del 2º calderón (mi#) del tercer Pentagrama.

B – Escala descendente del final, quinto pentagrama que comienza con el calderón sobre (fa# agudo).

Se podría aplicar el picado rápido de otra forma, por ejemplo:

A - tal como indicamos arriba.

B -Dos últimos quintillos del 4º pentagrama, dejando la última escala ligada. Esta 2ª opción daría un color auditivo más variado que la 1ª propuesta.

VARIATIONS PATHETIQUES

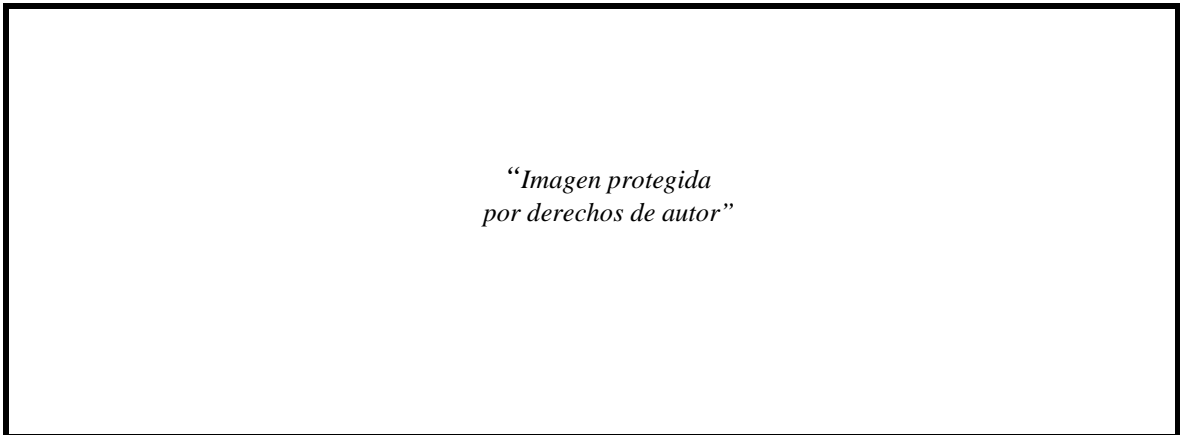
(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 265 (p. 3, pent. 1 del 2º tiempo):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

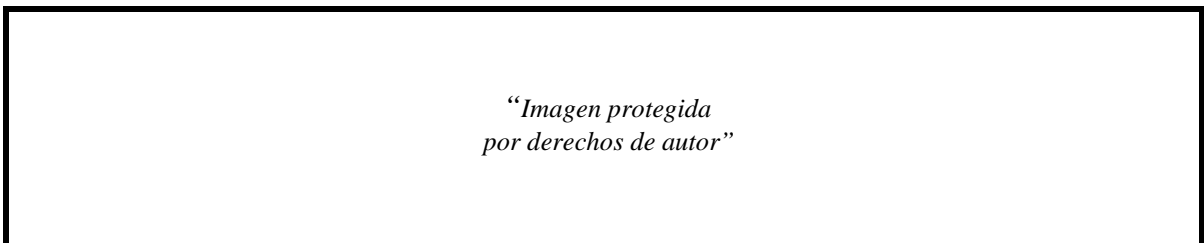
Arriba podemos observar el fragmento introductorio del II tiempo con la indicación de velocidad.

Ejemplo 266. (p. 6, pent. 1 a 4):



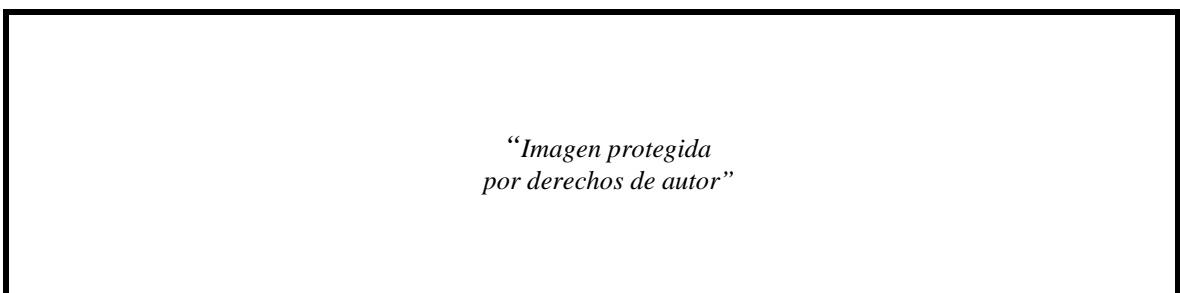
A la velocidad indicada de 160, esta frase es posible tocarla con picado simple, pero como hemos reiterado en varias ocasiones, no todos los saxofonistas están preparados para ejecutar estas frases con picado simple, así pues insistimos en la necesidad de utilizar, en estos casos, el picado adecuado que aquí concretamente sería el triple picado.

Ejemplo 267. (p.12, pent. 1):



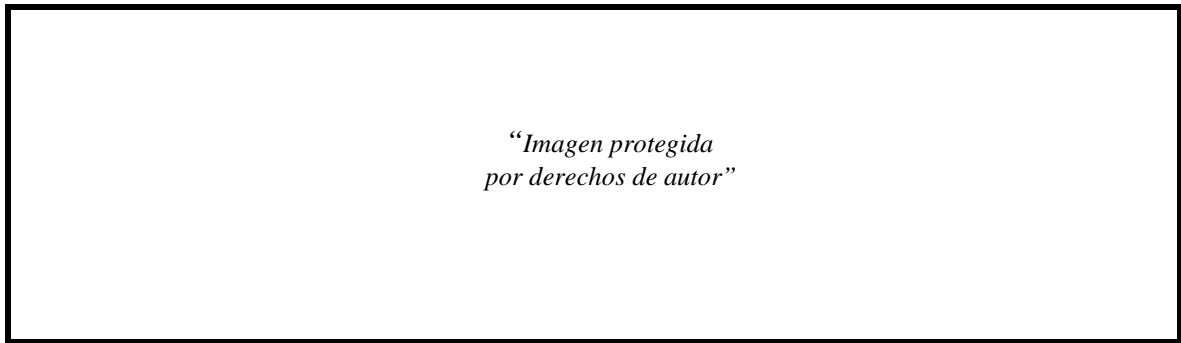
Inicio del VI tiempo donde vemos que la indicación de velocidad es la misma que en el II tiempo, lo que complica mucho más la interpretación ya que en este VI tiempo los grupos de notas empleados son semicorcheas y no tresillos como en el anterior.

Ejemplo 268. (p. 14, pent. 10 y 11):



En la frase anterior, la cual continua en el ejemplo de abajo, sí es necesario emplear el doble picado ya que como vemos son cuatro notas por tiempo a velocidad de 160 = negra, y a esta velocidad la mayoría de los saxofonistas tendrían problemas para tocar todo el pasaje sin retardar el tiempo.

Ejemplo 269. (p. 15, pent. 1):

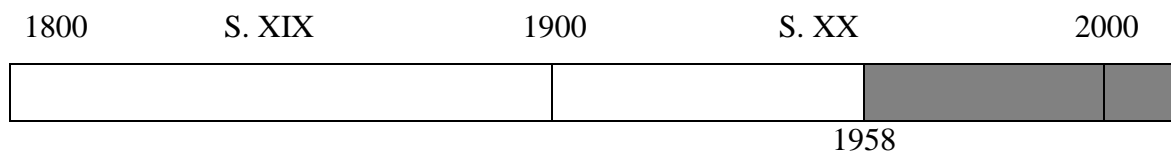


Este último fragmento es la resolución del ejemplo anterior.

VII. 2. 30. MARK FORD

Texas (Estados Unidos) 1958

Figura 32. Periodo de vida de M. Ford:



Percusionista y compositor

Obras revisadas

Wink (dúo para saxo alto y marimba) 2010.

Obras seleccionadas

Wink (dúo para saxo alto y marimba) 2010.

WINK

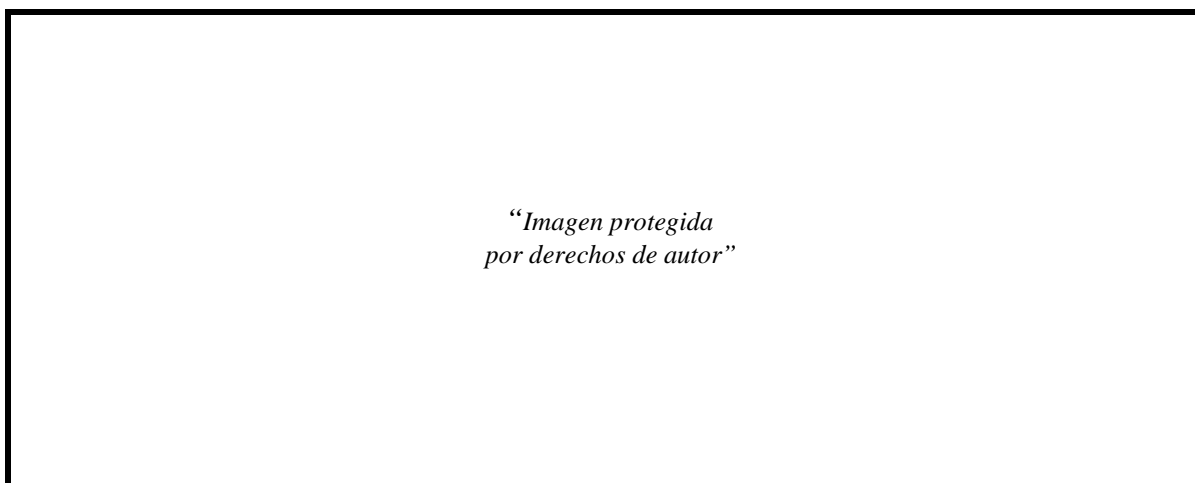
(Para saxofón alto y Marimba)

Ejemplo 270. (p. 1 pent. 1 a 5):



Aunque esta pieza no es con acompañamiento de piano sino de marimba, la incluimos porque tiene un largo fragmento para aplicar el triple picado y la parte de marimba podría adaptarse perfectamente para piano, es muy posible que la razón por la que la escribe para marimba en lugar de piano obedezca a que el festival al que se dirige es de percusión. La frase en picado que incluye este inicio de la pieza de M. Ford podemos asegurar que es muy difícil tocarla con picado simple a la velocidad indicada. Interpretar esta frase con soltura a 108 supone tener una velocidad de picado igual a la que tenía el maestro de maestros, Marcel Mule, y como todos los profesionales de saxofón sabemos, esto no es nada frecuente. Por lo dicho, esta frase deberá ser interpretada con triple picado.

Ejemplo 271. (p. 8, pent.5 a 8):

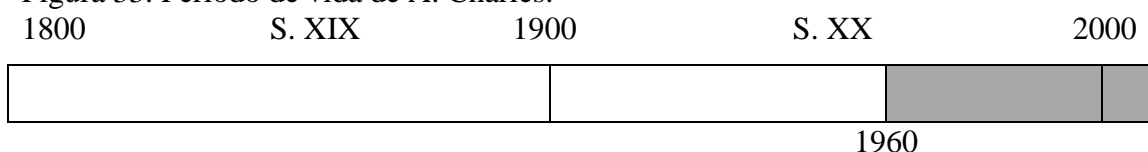


En esta página 8 se repite la frase del principio íntegramente. Dado que la frase es la misma, no procede señalar nada más de lo ya indicado, simplemente cabría insistir en lo difícil que resulta ejecutar esta frase por la cantidad de notas por tiempo, por la velocidad indicada y por su longitud, naturalmente nos referimos a la primera frase la cual comienza al final del primer pentagrama y llega hasta el tercer tiempo del tercer pentagrama. Después de la mencionada frase aparecen otros dos motivos, uno breve en el primer tiempo del 4º pentagrama, y otro con dos grupos de seisillos en los dos primeros tiempos del siguiente compás.

VII. 2. 31. AGUSTÍN CHARLES SOLER

Manresa....12 de Julio de 1960

Figura 33. Periodo de vida de A. Charles:



Compositor

Obras revisadas

Charles, Agustín: Strength, Valencia, Rivera Ed. 1994.

Charles, Agustín: ICS, Barcelona, (sin editar) 1999.

Obras seleccionadas

Strength (Para Saxofón solo) 1994.

ICS (Para Saxofón solo) 1999.

STRENGTH

(Para saxofón solo)

En esta obra, el autor incluye una serie de explicaciones sobre la pieza, y en la introducción dice:

Strenth, en castellano, **fuerza**, es el nombre utilizado para denominar aquí un movimiento melódico-rítmico de fuerza y vitalidad, que se despliega al paso del tiempo como una aureola fulgurante de velocidad extrema.⁷⁰

Ejemplo 272. (p. 1, pent.1):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

El inicio de la obra se tocaría con picado simple dado que la velocidad no es elevada.

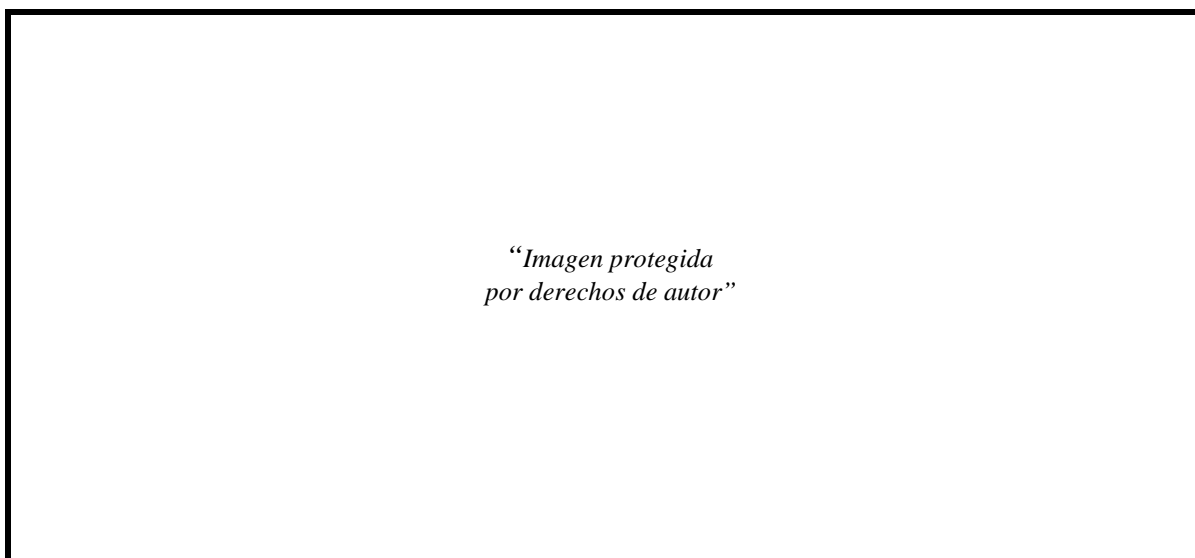
Ejemplo 273. (p. 1, pent. 5):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

En este ejemplo se podría aplicar el doble picado en el último motivo de 6 notas seguidas iguales (re). También sería adecuado aplicarlo en los motivos de dos o tres notas utilizando doble o triple según corresponda.

⁷⁰ Charles Soler, Agustín: *Strength*, Valencia, Rivera Editores, 1994.

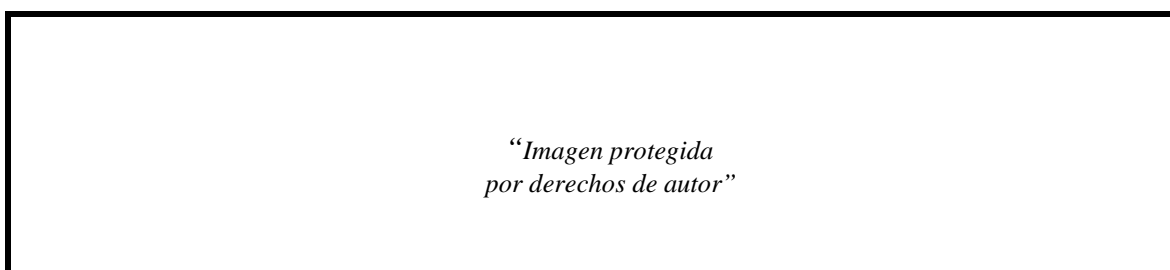
Ejemplo 274. (p. 3, pent. 4, a 6):



Los actuales compositores de música contemporánea son muy dados a utilizar fórmulas con notas repetidas. *Strength* es una de esas obras que podría representar perfectamente esta forma de escribir frases musicales. No opinaremos sobre la obra ya que no procede entrar en ese tema, pero sí diremos que el compositor utiliza aquí, hasta la saciedad, este tipo de fórmulas con muchas notas repetidas, y naturalmente al ser repetidas tienen que ser emitidas en picado.

El fragmento de arriba tiene motivos para utilizar el doble picado en los tres pentagramas, al ser notas repetidas no es necesario especificar donde se encuentran. La verdad es que sólo con decir que la obra está plagada de pequeños motivos con notas repetidas sería suficiente, pero para dejarlo meridianamente claro incluimos unos cuantos.

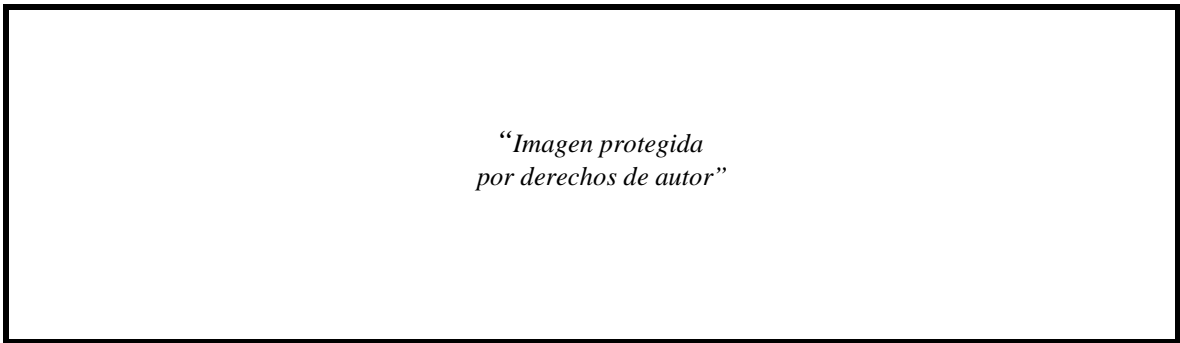
Ejemplo 275. (p. 4, pent. 2):



Pequeño fragmento de 6 notas en el 2º compás del ejemplo precedente para el picado rápido. Para afianzar la idea de que todos estos motivos deben interpretarse con doble picado solo tenemos que leer las indicaciones que el autor incluye al principio de la pieza. Indica

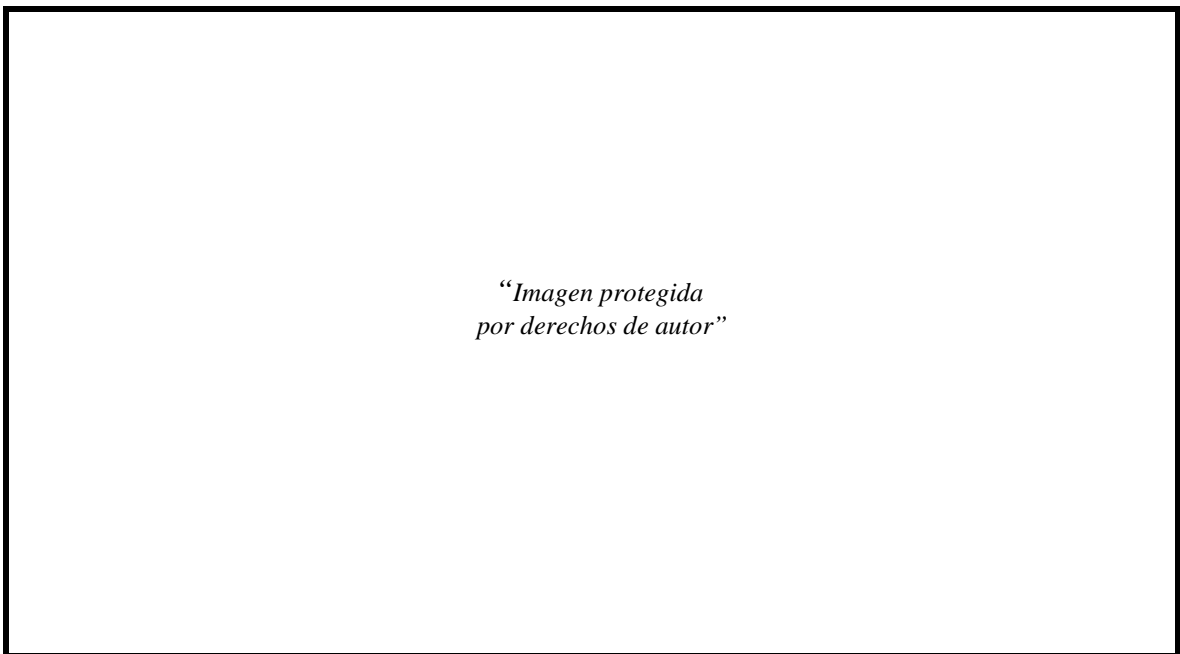
que debe ser un movimiento melódico – rítmico, con fuerza y vitalidad, además dice que debe desarrollarse con “*velocidad extrema*”, de estas indicaciones deducimos que toda la pieza tiene, necesariamente, que ser interpretada con doble picado para lograr el efecto deseado.

Ejemplo 276. (p. 4, pent. 4):



Aquí tenemos otro fragmento de 6 notas en el primer compás del ejemplo superior.

Ejemplo 277. (p. 9, pent. 2 a 4):



En el “*Piu Mosso*” tenemos tres motivos para el picado, uno en cada pentagrama de 4, 5 y 6 notas respectivamente.

Ejemplo 278. (p. 11, pent. 2):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

El presente fragmento se incluye para ver la velocidad, “*Corchea = 90*” que es superior a la del anterior pasaje, por lo que con mayor motivo deberemos seguir con la aplicación del doble picado.

Ejemplo 279. (p. 11, pent. 4):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

La presente frase puede que sea la más difícil de toda la pieza por la cantidad de notas seguidas en picado y por los intervalos empleados. Emitir 16 notas seguidas en picado con este diseño interválico no resulta nada fácil, aunque debemos pensar que la pieza está escrita para nivel superior, es decir para profesionales y alumnos de fin de carrera.

Ejemplo 280. (p. 12, pent. 1):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

Para finalizar la exposición de esta pieza contemporánea incluimos este pequeño fragmento donde tenemos 13 notas en picado aunque con un diseño más fácil para aplicar el picado. Por supuesto queda claro, que aunque un saxofonista no domine el doble picado puede interpretar esta pieza, pero evidentemente carecerá de la vivacidad y carácter que solicita el autor.

ICS

(Para saxofón solo)

Ejemplo 281. (p. 2, pent. 1 y 2):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

De esta pieza poco podemos decir que sea diferente a la anteriormente analizada. Como hemos dicho en el anterior análisis, algunos autores utilizan muy a menudo los motivos con notas repetidas. Tal y como vemos la presente obra no es una excepción, sino todo lo contrario. Aquí tenemos un muy pequeño motivo de 5 notas en la introducción el cual se repite en el tercer compás, y otro motivo de 6 notas en el 2º compás del 2º pentagrama.

Ejemplo 282. (p. 2, pent. 4 y 5):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

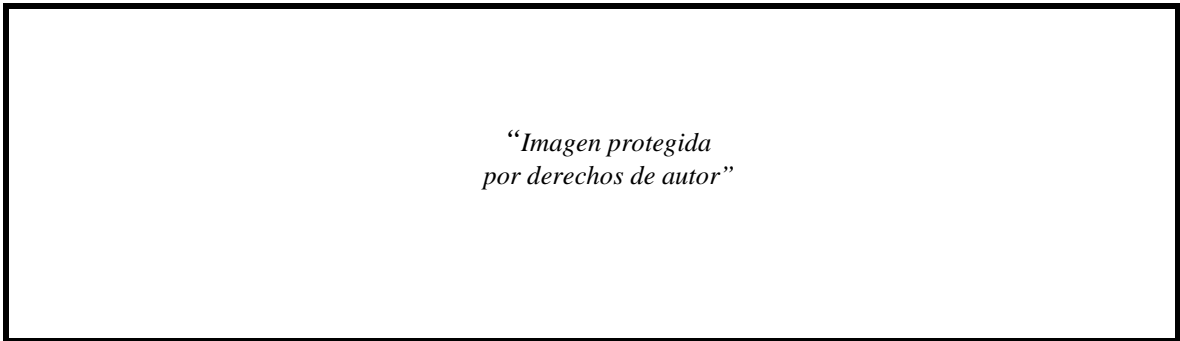
Aquí encontramos tres motivos de 5, 6 y 7 notas (Sib) en el 1º, 2º y 4º compás.

Ejemplo 283. (p. 3, pent. 4):

*“Imagen protegida
por derechos de autor”*

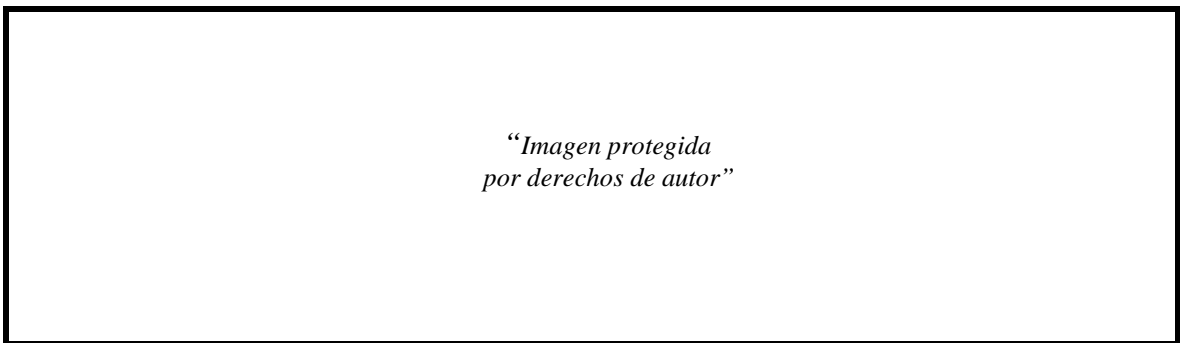
En este caso de 9 notas repetidas en acorde (multifónico), vemos difícil emitirlo con doble picado, aunque no descartamos que algún habilidoso intérprete pueda hacerlo.

Ejemplo 284. (p. 5, pent.2):



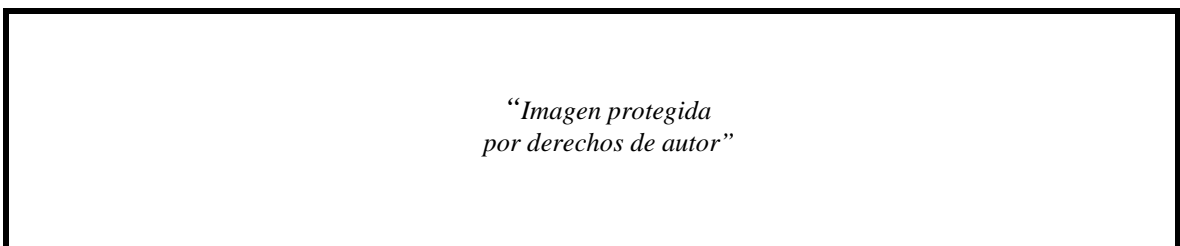
Fragmento con 21 notas para aplicar el doble picado. El que este pasaje esté escrito casi todo por grados conjuntos facilita las emisiones linguo-guturales.

Ejemplo 285. (p. 5, pent. 4 y 5):



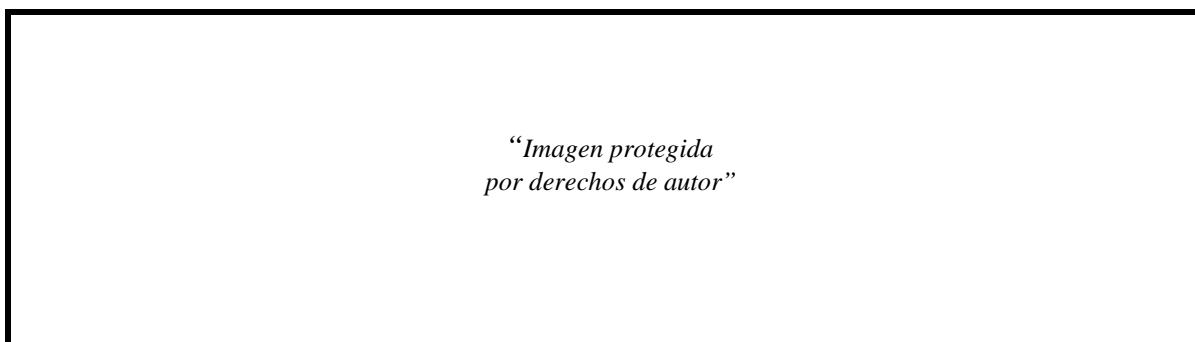
En la página 5 tenemos un fragmento ascendente, compases 1º y 2º, con las 4 primeras notas duplicadas lo cual facilita la emisión del doble picado. Al final de este pasaje hay otro motivo de 11 notas picadas, aunque no en todos los pasajes debe utilizarse el doble o triple picado.

Ejemplo 286. (p. 6, pent. 1):



Fragmento incluido como referencia de la velocidad que fija el autor.

Ejemplo 287. (p. 6, pent. 5):

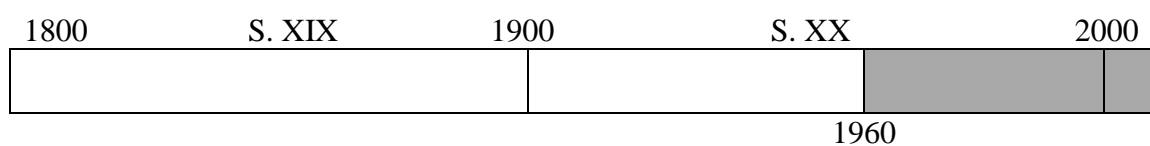


La obra, igualmente que *Strength*, está llena de pasajes con notas repetidas, y teniendo en cuenta que tiene 10 páginas y este último fragmento que incluimos está en la página 6 se comprenderá que existen muchos más motivos que los expuestos para aplicar el doble picado. A pesar de lo dicho no estimamos necesario incluir mas pasajes con notas picadas, con los que hemos analizado son más que suficientes para ver la intensiva utilización que el autor hace de estos motivos.

VII. 2. 32. ENRIQUE DE TENA PERIS

Corbera....18 de Octubre de 1960

Figura 34. Periodo de vida de M. E. de Tena:



Saxofonista y compositor

Obras revisadas

Tena Peris, M. Enrique, *Trepidant*, Madrid, Cd Pool Music 1996.

Tena Peris, M. Enrique: *Euritmia*, Madrid, Cd Pool Music, 2003.

Obras seleccionadas

Euritmia (Para Saxofón y Piano) 2003.

EURITMIA

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 288. (p. 3 pent. 7 a 9):

Musical score for Example 288, measures 53-61. The score is written for alto saxophone and piano. It begins at measure 53 with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 'Primo tempo' with a quarter note equal to 116. The music features several triplet markings (3) and a 'dim.' (diminuendo) instruction. At measure 57, there is a 'cede' instruction. The piece concludes at measure 61 with a 'ff' (fortissimo) dynamic and a 'marcato' marking. A sixteenth-note motif is highlighted at the end of measure 53 and again at the end of measure 61.

Esta obra contiene solamente un fragmento, repetido en tres ocasiones, para aplicar el doble picado. En el ejemplo de arriba aparece el primer motivo de 6 notas al final del primer pentagrama. Este mismo motivo ascendente, pero con distintas notas, vuelve a aparecer en el 4º tiempo del 2º compás del tercer pentagrama.

Ejemplo 289. (p. 4, pent. 5º):

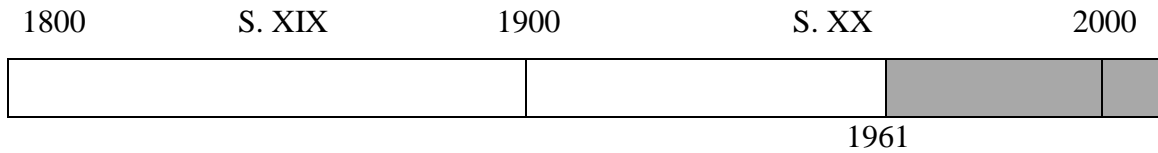
Musical score for Example 289, measures 80-87. The score is written for alto saxophone and piano. It begins at measure 80 with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 'ff' (fortissimo) dynamic. The music features a 'marcato' marking and several triplet markings (3). A sixteenth-note motif is highlighted at the end of measure 80 and again at the end of measure 87.

Aquí vuelve de nuevo el motivo original, del primer pentagrama, con las mismas notas. Según el propio autor este motivo de 6 notas debe ejecutarse con doble picado. Cabe señalar que el autor es saxofonista y utiliza, como norma, la técnica linguo-gutural, es uno de los pocos saxofonistas españoles que controla esta técnica.

VII. 2. 33. JESUS RUEDA

Madrid ¿.....? 1961

Figura 35. Periodo de vida de J. Rueda:



Compositor y pianista

Obras revisadas

Rueda, Jesús: La otra zona, París, Ed. Boileau, 1995.

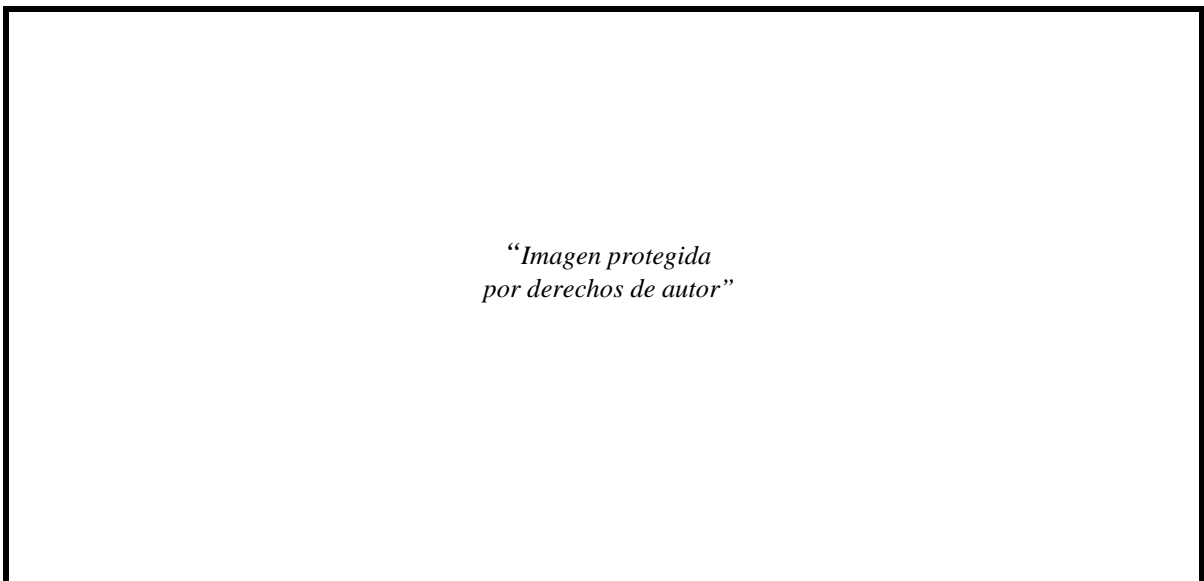
Obras seleccionadas

La otra zona (Para Saxofón solo) 1995.

LA OTRA ZONA

(Para saxofón solo)

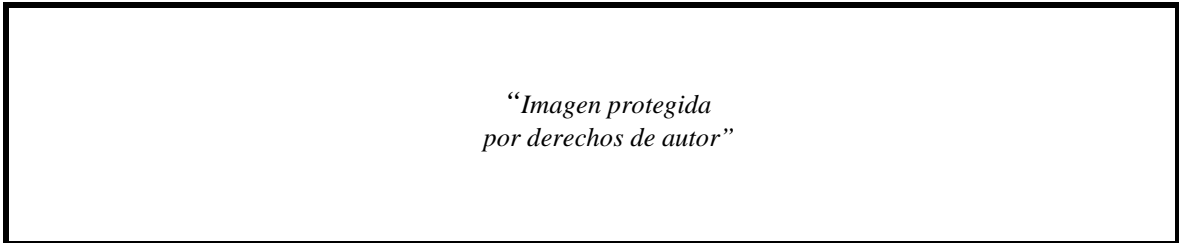
Ejemplo 290. (p. 3, pent. 1 a 3):



Introducción de la obra con dos fragmentos para el doble picado en el tercer pentagrama, uno al inicio y otro al final del pentagrama, con 6 y 10 notas repetidas respectivamente. Seguimos viendo cómo los actuales compositores de música contemporánea hacen uso, y en ocasiones abuso, de las frases compuestas de notas repetidas. La obra tiene una extensión de 7 páginas en las cuales incluye una gran cantidad de frases con notas sueltas, y muchas de ellas con notas repetidas. Aunque la pieza contiene muchos

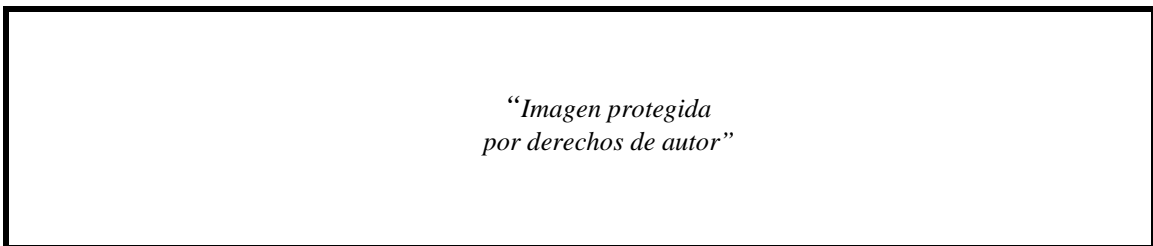
motivos picados con notas diferentes, incluiremos solamente los de notas repetidas, entre los que encontraremos fragmentos para el doble picado y también para aplicar el triple picado.

Ejemplo 291. (p. 3, pent. 5):



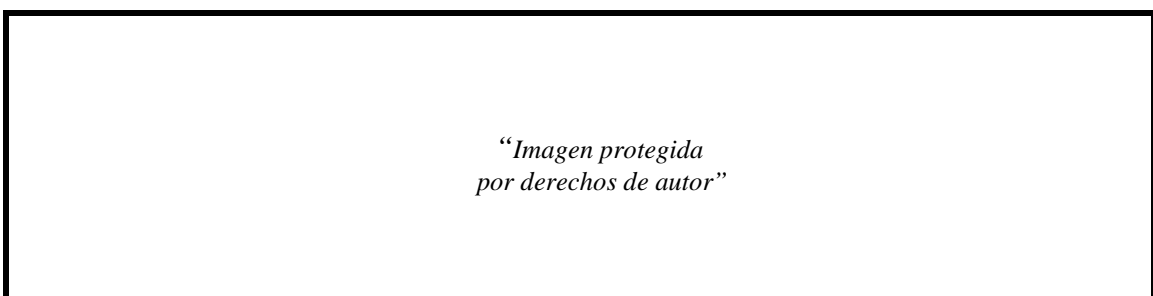
Aquí no es necesario explicar donde podemos aplicar el doble picado ya que todo está escrito en notas sueltas y repetidas.

Ejemplo 292. (p. 5, pent. 6):



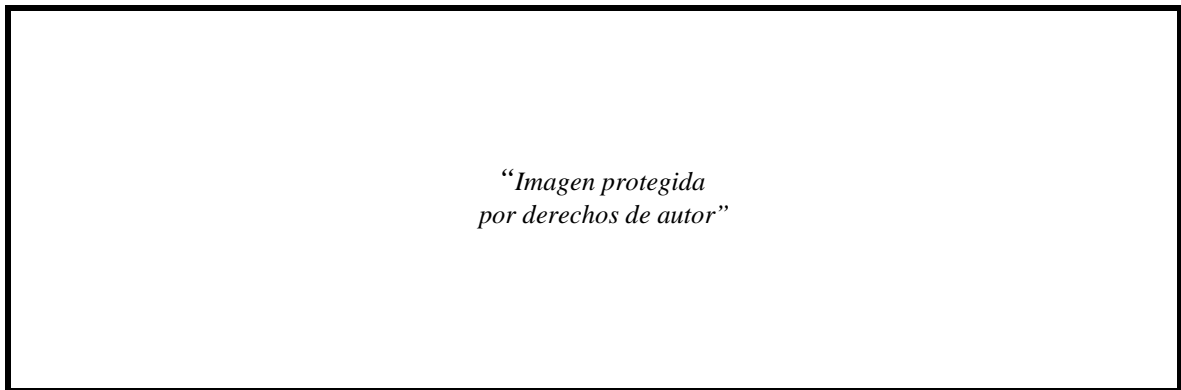
Fragmento con tres grupos de 10 notas iguales picadas (2º, 3º y 4º).

Ejemplo 293. (p.6, pent. 6 y 7):



Este es uno de los pocos ejemplos que incluimos con frases para el triple picado. Como se puede ver todos los grupos son tresillos y con notas repetidas, lo que da mayor facilidad de ejecución para el triple picado.

Ejemplo 294. (p. 7, pent. 4 y 5):

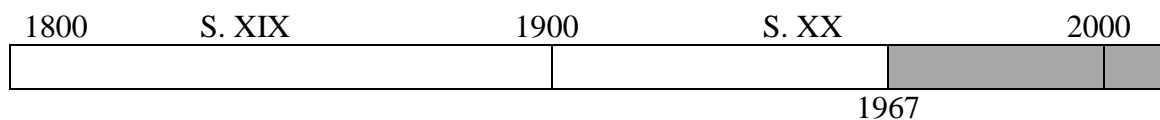


La última frase que presentamos también es para aplicar el triple picado. En el primer pentagrama tenemos 7 grupos seguidos de tresillos con notas repetidas, y por lo tanto aptos para aplicar el triple picado. Al inicio del 2º pentagrama tenemos un grupo de 5 notas que termina con una corchea, en este caso se podría utilizar tanto el doble picado como el triple. Podríamos seguir poniendo ejemplos de grupos con notas sueltas para la aplicación de esta técnica pero sería más una reiteración que una nueva aportación, de manera que damos por finalizado el análisis de *La otra Zona*.

VII. 2. 34. TEODORO APARICIO BARBERÁN

Enguera.... ¿...? 1967

Figura 36. Periodo de vida de T. A. Barberán:



Compositor

Obras revisadas

Inércies

Obras seleccionadas

Inércies sonata (Para Saxofón alto y Piano) 2003

INÉRCIES

(Para saxofón alto y piano)

Ejemplo 295. (p. 3, pent. 1 a 3):

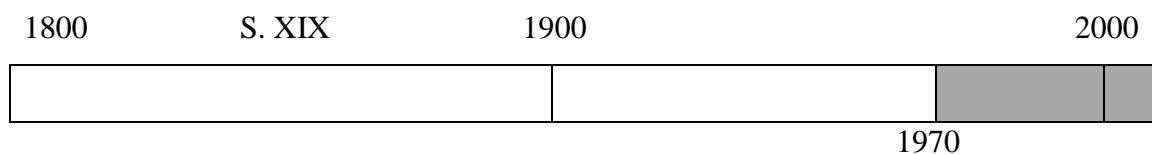


La presente obra de A. Barberán sólo tiene un pasaje donde es necesario emplear la técnica linguo-gotural. Tal y como venimos explicando en obras anteriores, las cadencias son trozos de obras donde es posible modificar la velocidad de interpretación a voluntad del solista. La cadencia de *Inércies* contiene, en un sólo fragmento entre dos calderones, dos escalas cromáticas donde es perfectamente posible utilizar la técnica del picado rápido. La frase es la que está situada en el 2º pentagrama después del calderón. En la primera escala, con 4 grupos de corchea y tresillo, aplicaríamos el triple picado, y en la 2ª utilizaríamos el doble picado por la distribución de las notas de dos en dos y repetidas. Fijémonos en la indicación que aparece en el último tresillo del 2º pentagrama: “*molto accel. e cresc.*” Esto deja claro la necesidad de aplicar aquí el doble picado.

VII. 2. 35. VORO GARCÍA

Sueca..... ¿.....? 1970

Figura 37. Periodo de vida de V. García:



Compositor

Obras revisadas

García, Voro: Complanta per una ausencia, Valencia, Rivera Ed. (sin fecha)

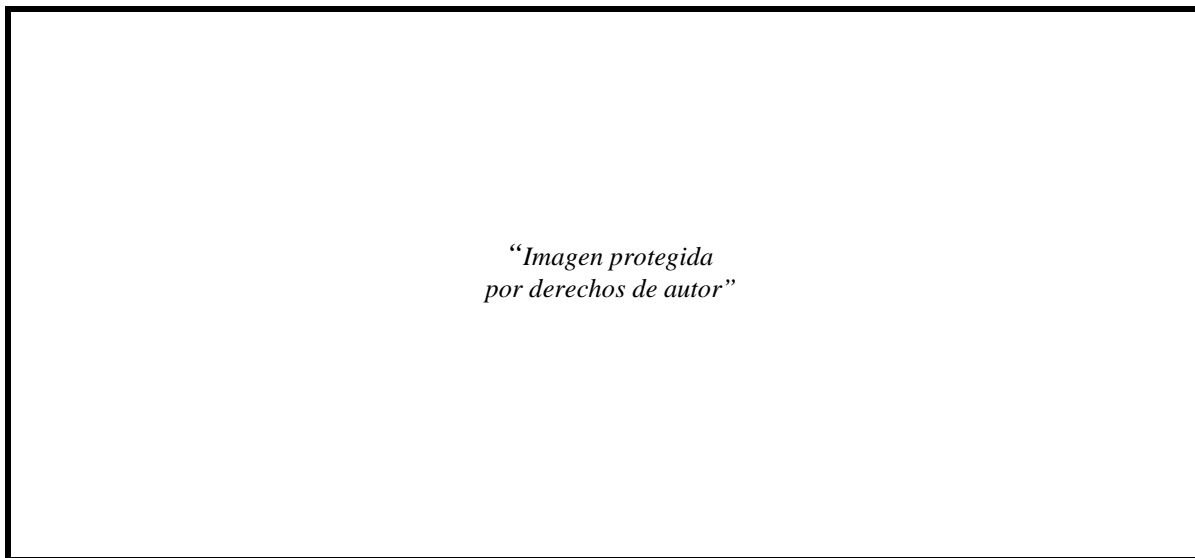
Obras seleccionadas

Complanta per una absència (Para Saxofón tenor solo)

COMPLANTA PER UNA ABSÈNCIA

(Para saxofón tenor solo)

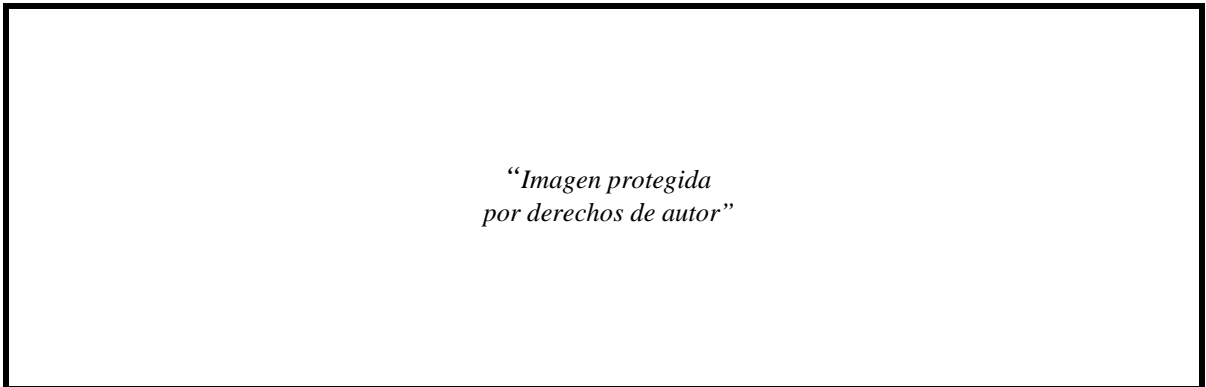
Ejemplo 296. (p. 3, pent. 1 a 3):



La presente obra también utiliza el recurso estético de la escritura de frases con una nota repetida, aunque introduciendo variaciones agógicas y dinámicas para evitar el exceso de monotonía que produce la reiteración de una misma nota. En la introducción aparecen los únicos motivos de este diseño, con nota repetida, de toda la obra. Los cuatro grupos de notas repetidas tienen; el primero 21 notas “la”, el 2º grupo 13 notas “fa”, en este 2º grupo se

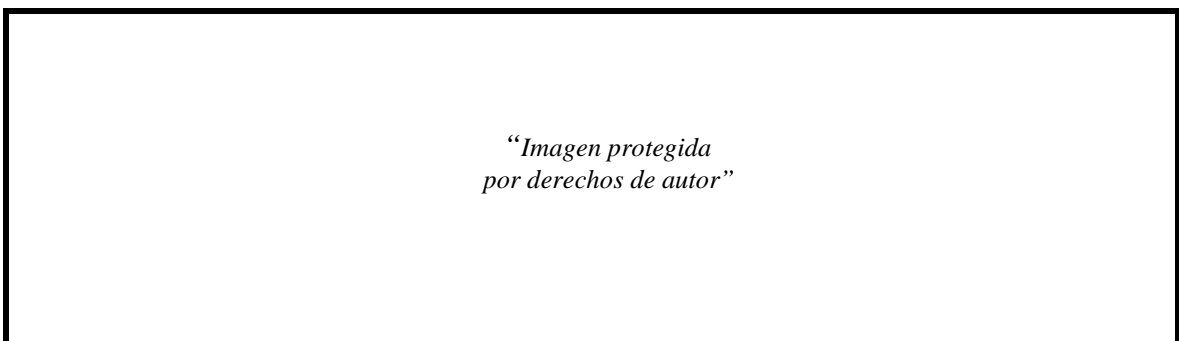
comenzaría con doble picado y después simple por tener que ir retardando el tiempo, y los grupos tercero y cuarto con 4 notas respectivamente “sol” y “fa” En el resto de la pieza no hay prácticamente ninguna otra frase para aplicar el doble picado. Como en todas las obras, sería posible introducir alguna variación en los pasajes ligados para aplicar el doble picado, aunque como norma no lo recomendamos, a no ser que se trate de una cadencia donde el intérprete tiene mayor libertad para hacer su propia interpretación.

Ejemplo 297. (p.5, pent. 1 y 2):



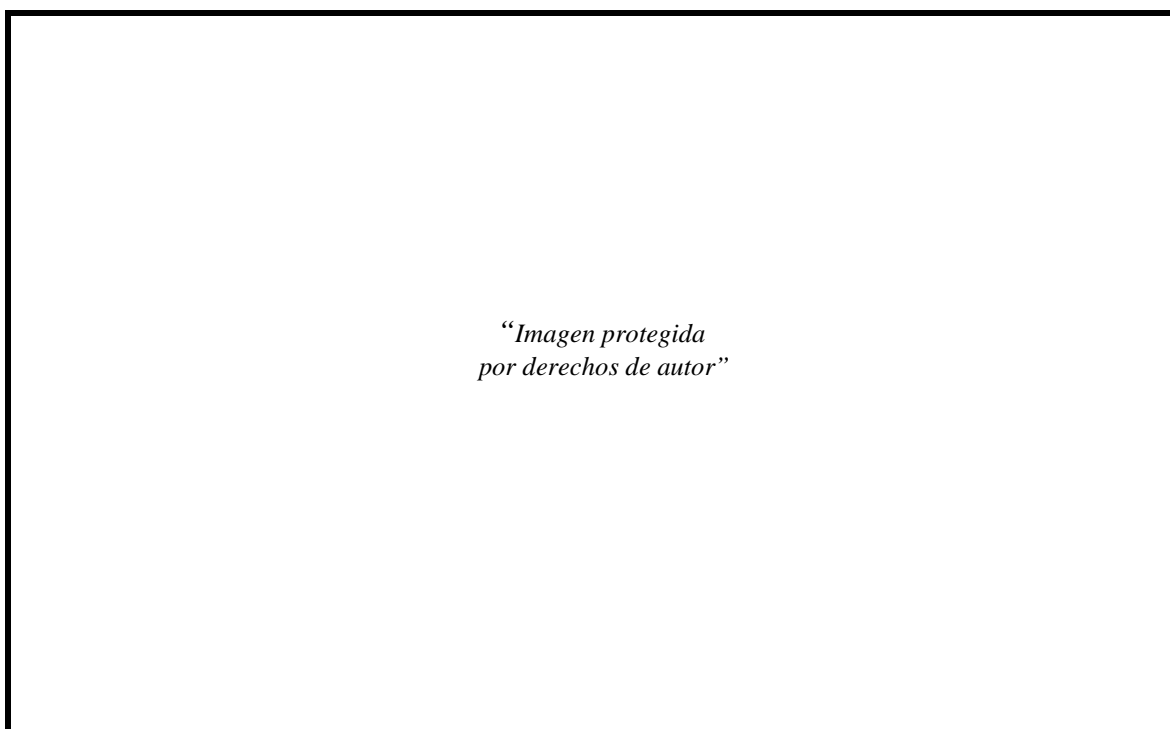
En esta frase podríamos eliminar la ligadura de la escala ascendente del final del primer pentagrama, de esta manera la convertimos en un fragmento para poder aplicar el doble o triple picado, aunque no es necesario. En el último tiempo del anterior ejemplo sí podríamos aplicar la técnica para hacer el trémolo.

Ejemplo 298. (p. 5, pent.5):



En este pentagrama tenemos fragmentos donde es posible hacer uso del doble picado para resolver los trémolos, algunos habilidosos saxofonistas utilizan sólo la lengua moviéndola de arriba abajo, aunque esto no es nada fácil y tampoco se trabaja habitualmente. En la página siguiente incluimos una guía de efectos, dada por el autor, para interpretar la pieza.

Cuadro 15. Indicaciones para la interpretación. Explicación de las grafías.



VII. 3. Obras revisadas y obras seleccionadas

VII. 3. 1. Introducción

A continuación presentamos un resumen esquemático de la cantidad de obras revisadas y de las que han sido seleccionadas por contener algún pasaje para la aplicación del doble/triple picado. Lo listados nominales los incluimos en el capítulo X.

Este resumen de piezas no tiene la pretensión de ser exhaustivo. Las obras revisadas son una pequeña parte de las existentes y de estas seleccionamos aquellas que tienen frases donde es posible aplicar esta técnica. Analizar todas las obras existentes para saxofón desde su invención sería una tarea casi imposible y además innecesaria. Son miles las piezas escritas para este instrumento, solo en conciertos para saxofón y piano, y saxofón solo, debe haber más de veinte mil.

Tengamos en cuenta que para demostrar la existencia de algo en un medio concreto no es necesario analizar el 100% de todo lo existente en ese medio. Un claro ejemplo de esto sería el análisis de sangre, basta una pequeña cantidad para saber en qué proporción se encuentran cada uno de los componentes de ese fluido.

La única manera de acceder a este enorme repertorio sería contando con la estrecha colaboración del mayor recopilador de datos que existe en nuestra especialidad, Jean Marie Londeix, cuyos estudios sobre el repertorio de saxofón le han valido el reconocimiento internacional. Tiene dos extensos volúmenes editados de repertorio y análisis de obras para saxofón, además de libros (métodos) para el aprendizaje de este instrumento, que también es el suyo, y con el que ha grabado un buen número de piezas. Curiosamente, este gran saxofonista, autor, investigador y docente, no considera que la técnica objeto de este trabajo sea adecuada para nuestro instrumento, como ya hemos visto en el capítulo, VI. 5.

Tenemos que añadir que todas las obras revisadas, seleccionadas y no seleccionadas, son de dificultad media /alta. Las piezas de escasa dificultad no es probable que contengan frases rápidas en picado por lo que han quedado descartadas de esta revisión.

VII. 3. 2. Resumen del repertorio y compositores revisados

Cuadro 16. Resumen de autores y obras:

		COMPOSITORES			
LISTADOS		Obras	Por listados	Extranjeros	Espanoles
A	Repertorio seleccionado	40	34	29	5
B	Repert, no “ (Sax-alto y Piano)	101	91	80	11
C	Repert, no “ (Saxo solo)	47	37	32	5
D	Repert, no “ (Saxo sib y piano)	22	21	18	3
TOTALES		210	183	159	24

Resumen

Obras revisadas..... 210 (reales)
 Compositores.....183 (no reales)
 Extranjeros.....159 (no reales)
 Espanoles.....24 (no reales)
 Total compositores 147 (reales revisados)

Nota - *La cifra 183 que aparece en el apartado de (totales - compositores - por listados) se debe a que algunos compositores están incluidos en varios de los listados, por lo que esta repetición hace aumentar el número de compositores revisados. En realidad son 147 diferentes como se indica abajo en “total compositores”.*

El que entre las obras de algunos de los compositores citados no haya aparecido alguna frase para la aplicación de la técnica linguo-gutural, no significa que no hayan incluido ningún pasaje en su repertorio donde sea necesario utilizar el doble picado. Hay que tener en cuenta que las obras revisadas solo son una pequeña muestra del repertorio de estos autores, por lo tanto es de suponer que en el extenso catálogo de muchos de ellos exista algún motivo musical o frase que pueda interpretarse con doble/triple picado. De todas formas la presente selección de obras es una clara muestra de que existen muchas frases musicales, en las piezas para saxofón, en las que es conveniente, y a veces imprescindible, utilizar la combinación de emisiones de lengua y garganta para una correcta interpretación.

VII. 3. 3. Gráficos porcentuales de la revisión de las obras

Los porcentajes resultantes de este estudio podrían ser aplicados al resto del material existente en todo el mundo ya que las piezas estudiadas corresponden al repertorio más conocido y utilizado por la mayoría de los solistas tanto internacionales como de ámbito nacional o local. Hemos revisado más de 200 obras, lógicamente se sobre entiende que no es posible tener un repertorio tan amplio, pero sí podemos asegurar que cualquier profesional habrá interpretado o por lo menos estudiado 70 u 80 de estas piezas, también estamos seguros de que el resto de piezas hasta las 200 son, al menos, conocidas por los profesionales en general, de hecho la mayoría han sido revisadas gracias a su existencia en archivos particulares y otras en bibliotecas de conservatorios. Aunque hemos revisado obras de compositores de todos los continentes, tenemos que indicar que la mayoría de las piezas pertenecen a autores europeos. Tengamos en cuenta que Francia ha sido, hasta ahora, la cuna del saxofón clásico, y por lo tanto ha llevado la iniciativa en lo referente a la creación del repertorio dedicado a este instrumento, debido a esta circunstancia podría llegar a pensarse que el repertorio seleccionado no es representativo de todo el planeta, nada más lejos de la realidad ya que si miramos las grabaciones actuales de solistas nacidos en diferentes continentes veremos que básicamente incluyen obras del repertorio europeo. También son muy grabadas las obras de los sudamericanos Heitor Villalobos (*Fantasía*), y Astor Piazzolla (*Tango suite*) entre otras, el japonés Río Noda (Improvisación I-II-III), el ruso Alexander Glazounov (Concerto), o el norteamericano Paul Creston (Sonata), estos son algunos de los ejemplos más representativos de los autores elegidos para ser grabados. No importa la nacionalidad de los solistas que graben las piezas, todos ellos se decantan, en mayor o menor medida, por tener el repertorio que señalamos como fundamental, entre el

que se encuentran las obras indicadas en los dos párrafos anteriores. De las 40 obras seleccionadas, por contener algún pasaje donde poder aplicar el doble picado, 25 pertenecen al repertorio básico que todo saxofonista debe conocer. Dado que, como hemos indicado, los solistas internacionales se mueven dentro del repertorio revisado podemos decir, sin temor a equivocarnos, que es el más representativo no solo del entorno europeo, si no a nivel mundial. Como hemos expuesto con anterioridad, todo este repertorio es de nivel medio/alto, lógicamente si hubiésemos incluido en la revisión obras de escasa dificultad cambiarían los datos de los gráficos y naturalmente se reduciría el porcentaje de obras seleccionadas incrementándose el resto. Las obras analizadas son las dedicadas a saxofón y piano y saxofón solo, hacemos esta aclaración ya que el repertorio de este instrumento es mucho más amplio. El catálogo de obras dedicadas a dúos, tríos, y cuartetos de saxofón es muy extenso, cuenta con miles de piezas y con toda seguridad, dentro de este repertorio de cámara, existirán multitud de pasajes o frases donde sea posible y en ocasiones necesario aplicar la técnica linguo-gutural. Obviamente todo lo indicado aquí, en lo referente a la necesidad de utilizar esta técnica para la ejecución de los pasajes difíciles en notas sueltas (picado), será de aplicación tanto en las obras de cámara como en las dedicadas a agrupaciones mayores como las bandas tradicionales y bandas sinfónicas. En este capítulo nos limitamos a estudiar y opinar sobre los fragmentos difíciles para un solo instrumento (solista), la aplicación de esta técnica de manera colectiva la comentamos, de forma resumida, en el capítulo VI.

VII. 3. 4. Representaciones gráficas

Figura 38. Gráfico de obras revisadas seleccionadas y no seleccionadas:

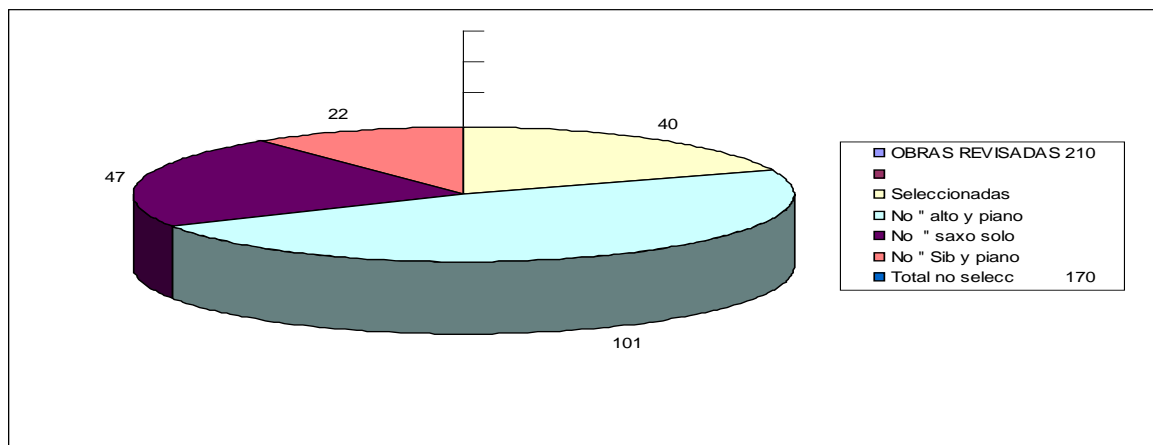
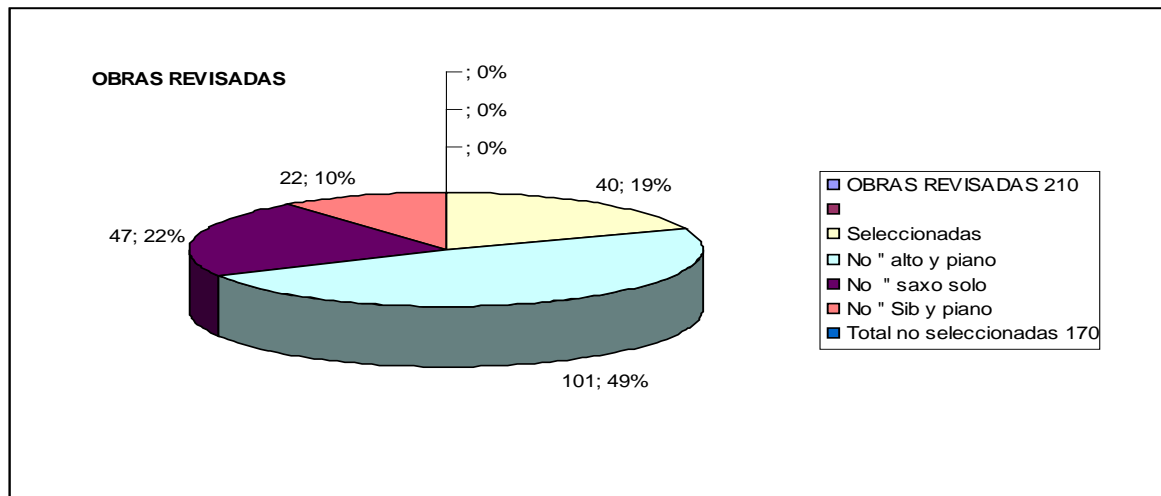
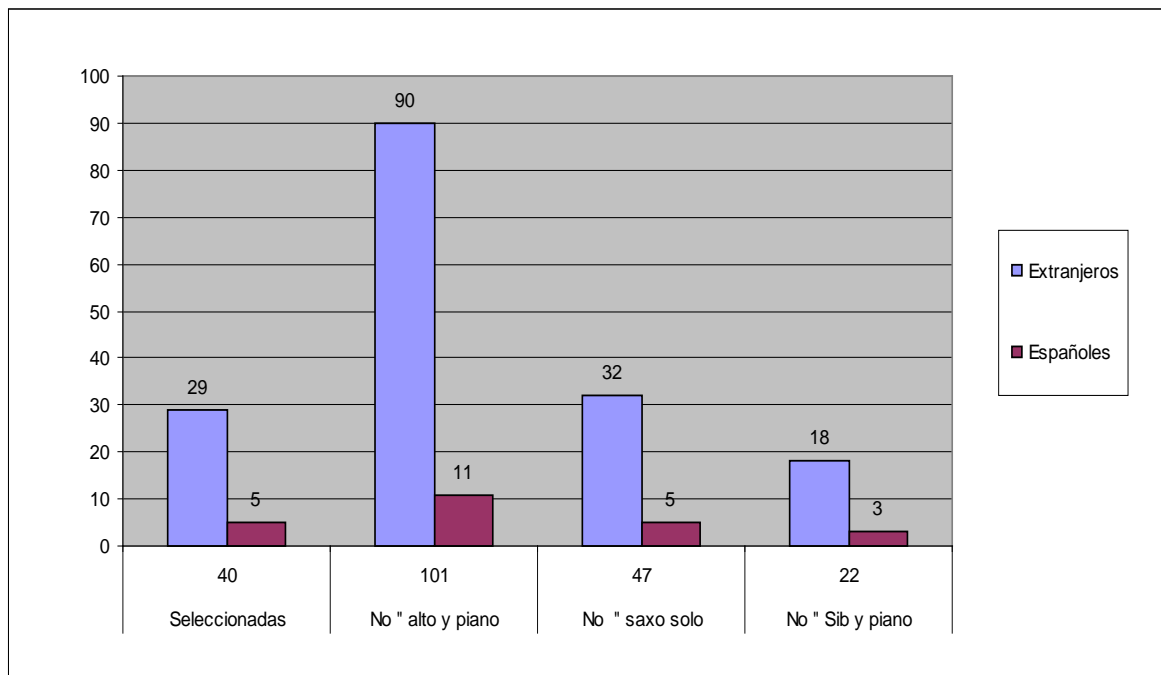


Figura 39. Gráfico de obras revisadas y porcentaje de las mismas:



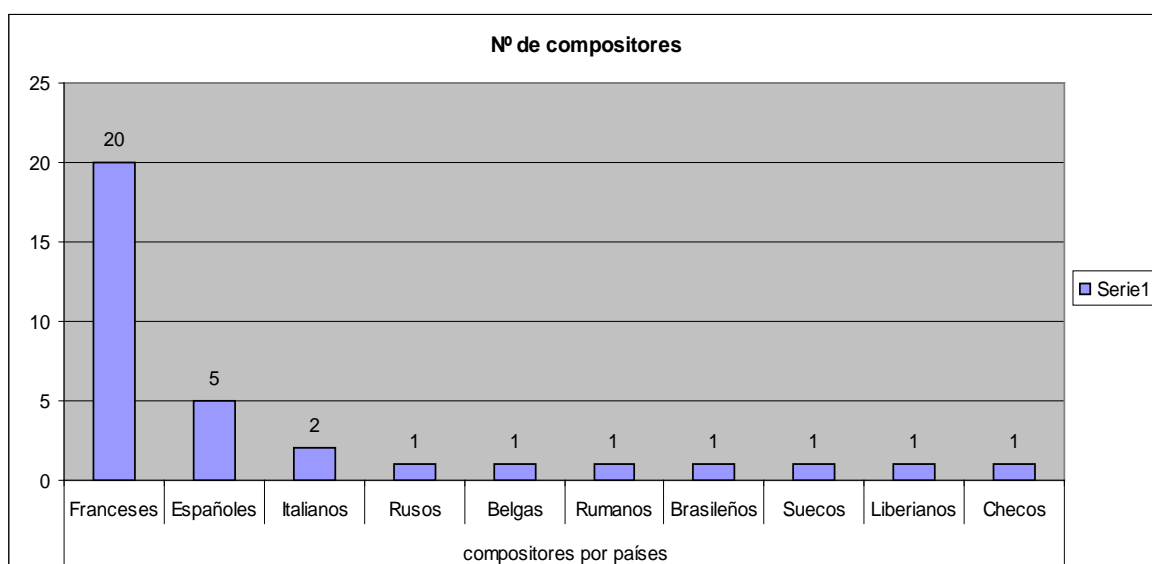
Como se puede apreciar en los dos gráficos anteriores, el número de obras seleccionadas por tener frases para la aplicación del doble picado es notable, casi un 20% de todas las obras revisadas contienen algún pasaje donde se podría aplicar esta técnica.

Figura 40. Gráfico de N° de compositores españoles y extranjeros:



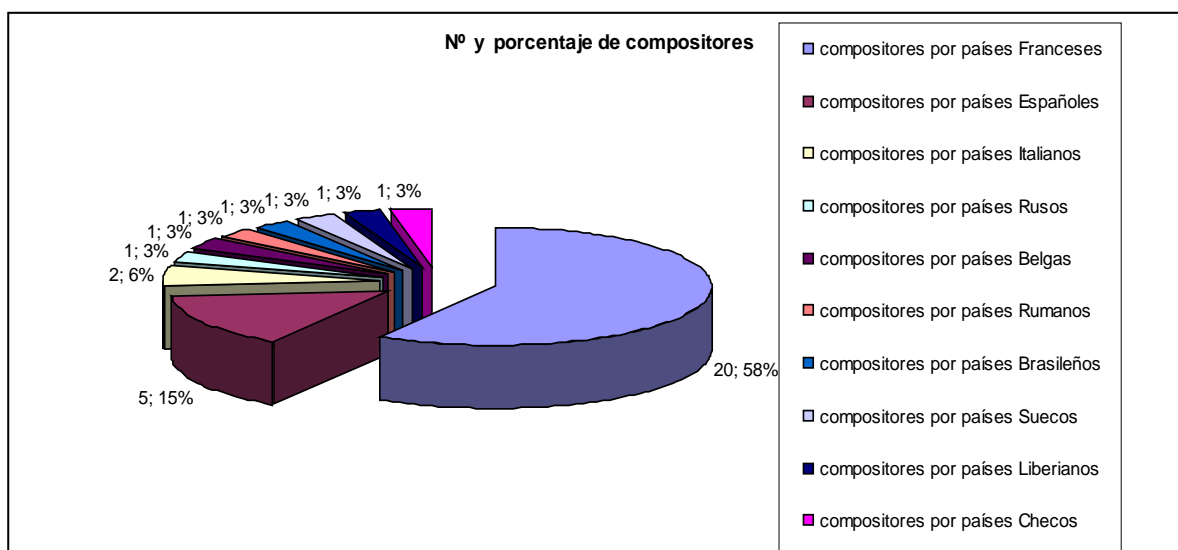
En el gráfico se detalla el número de compositores españoles y extranjeros autores de las piezas analizadas. Entre las 40 obras seleccionadas hay conciertos para saxofón (Mib / Sib) y piano y para saxofón solo, hay que decir que la mayoría de los conciertos, seleccionados y no seleccionados, son fundamentalmente para saxofón y piano, también conviene aclarar, que muchos de los conciertos para saxofón y piano, son originales para saxofón y orquesta. Teniendo en cuenta que, tanto para profesores como para alumnos, es imprescindible dar conciertos y dado que no se puede disponer de una formación orquestal, los compositores reducen para piano la parte de orquesta, de ahí que la mayoría de las obras que se interpretan sean las versiones con acompañamiento de piano.

Figura 41. Gráfico de compositores, con obras seleccionadas, por países:



Este gráfico refleja con claridad cuál es el país donde más obras para saxofón se componen, ya dijimos que Francia fue la cuna del saxofón, y aunque hoy este instrumento esté extendido por igual en muchos países, los intérpretes aún prefieren el repertorio francés por encima de cualquier otro, ciertamente, como se ve en el gráfico, los saxofonistas también incorporan a su repertorio obras de autores de otros países, pero en poca medida. Tengamos en cuenta que el repertorio clásico, que es el preferido por la mayoría de profesionales de saxofón, ya hace tiempo que está todo escrito, y en un 90% es de origen francés, esto, junto con la escasa aceptación que tiene la música contemporánea escrita para este instrumento propicia que el resultado del gráfico sea el que exponemos.

Figura 42. Gráfico porcentual de los compositores con obras seleccionadas:



En este gráfico se puede ver el número de compositores de cada uno de los diez países representados, así como el porcentaje de cada uno de ellos en función de la cantidad de obras seleccionadas. Como indicamos en el inicio de este capítulo, en bibliografía adjuntamos la relación de todas las obras consultadas y seleccionadas en cuatro listados.

Obras para:

- A - Saxofón alto y piano. B - Saxofón Sib y piano. C - Saxofón solo.
- D - Obras seleccionadas (en esta relación hay obras de los listados A, B, y C).

VII. 3. 5. Fragmentos seleccionados en audio

Hemos seleccionado, en Cd, algunas frases del capítulo (VII. 2.) para presentarlas en audio con dos versiones distintas de cada una de ellas, una la original con acompañamiento de piano, y otra con saxofón solo, aplicando sobre la misma frase la técnica del doble/triple picado según proceda y así poder comparar el resultado de ambas interpretaciones. Aún no tenemos autorización de los alumnos para su audición pública. También se incluye el audio de tres de los estudios del tercer volumen de “*Muy picado*”.

Frasas interpretadas con saxofón solo.

Jules Demerseman	Fantaisie	p. 203
Jacques Ibert	Concertino de cámara	p. 228
Marcel Dautremer	Tango et Tarantelle	p. 245

Temas para saxofón solo.

Estudios 7, 10 y 14 del libro “*Muy picado*” Vol. 3º.

VIII. Aplicación de la técnica linguo-gutural en el aula. Praxis y resultados

VIII. Aplicación de la técnica linguo-gutural en el aula. Praxis y resultados

VIII. 1. Introducción:

El tomar la decisión de aplicar esta técnica en el aula no fue un hecho fortuito, si no el resultado de muchos años de experiencia personal y auto-concienciación de la necesidad de ofrecer a los especialistas de nuestro instrumento una herramienta que les permitiese, por una parte, solucionar los problemas que plantea la ejecución de algunas frases rápidas en notas sueltas, y por otra hacerles ver la posibilidad de lograr un mayor virtuosismo con la aplicación de la técnica linguo-gutural.

Como sabemos, todos los principios suelen ser turbios o indefinidos, ya que no es posible tenerlo todo claro desde el inicio de un proyecto cualquiera. Podemos saber lo que queremos, pero no es fácil conocer, a priori, el camino más adecuado para llegar al objetivo propuesto, por lo que todo proyecto, aún existiendo la planificación básica previa, se va adaptando y remodelando casi constantemente a lo largo de su desarrollo. Por esta razón tuvo que transcurrir cierto tiempo antes de que decidiésemos comenzar el proyecto en el aula con todo el alumnado. Antes de incluir en la programación del aula el estudio de la técnica objeto de esta tesis, comenzamos con algunos alumnos voluntarios para probar nuestra teoría de que todos podían llegar a dominarla. Hace más de veinte años, quizás veinticinco,

realizamos las primeras prácticas del estudio del doble/triple picado, con varios voluntarios y en especial dos alumnos cuyas condiciones para la música eran más que notables. Estos dos ex-alumnos, ambos ya profesores y doctores en música, lograron dominar la técnica hasta tal punto que más tarde fueron ellos los que grabaron el Cd con los temas del tercer volumen del método “Muy picado”, el cual aparece analizado, junto con otros, en el capítulo IV. Aproximadamente por las mismas fechas también logramos convencer a dos alumnos más, con el aliciente de que al dominar la técnica les resultaría más fácil obtener la calificación de sobresaliente. En aquel tiempo los exámenes se realizaban siempre con tribunal y se examinaban juntos los alumnos de todos los profesores de la misma especialidad, esto hacía que hubiese mucha competencia, ya que se calificaba por comparación, y el hecho de destacar por utilizar una técnica que otros no conocían les daría cierta ventaja, lo cual sirvió de aliciente para que estos dos últimos comenzaran a trabajar en serio la técnica linguo-gutural. Dado que no existían, a nuestro alcance, métodos para su estudio utilizábamos los de flauta y trompeta. En el capítulo V, dedicado a la flauta, vimos como la técnica objeto de este trabajo ha sido estudiada y aplicada por muchos grandes maestros con los resultados que podemos oír en cualquier concierto dedicado a este instrumento. Los métodos que analizamos en ese capítulo son solo un pequeño ejemplo de la muchísima literatura que nos han legado algunos de los más destacados flautistas de los últimos siglos. Lo cierto es que la mayor parte de la literatura empleada, para los primeros intentos que hicimos de introducir esta técnica, en el CSMV, fue de trompeta con el método “Arban”, en éste libro el capítulo dedicado al doble/triple picado está muy bien distribuido y desarrollado. El resultado del trabajo con los cuatro alumnos fue satisfactorio, aunque tuvieron que pasar años antes de que nos decidiésemos a escribir un método específico para el estudio del doble/triple picado. En el curso 2003/04, recién editado el tercer volumen del método “Muy picado”, comenzó la experimentación en el aula utilizando los tres volúmenes con el planteamiento que detallaremos a continuación.

VIII. 1. 1. Materiales utilizados y distribución de sus contenidos en los cuatro años de carrera

En el presente capítulo vamos a exponer, de manera detallada, los libros que utilizamos para la experimentación en el aula y como se distribuyeron sus contenidos a lo largo de los cuatro años de carrera. La investigación sobre la aplicación práctica en el aula de esta técnica se ha desarrollado a lo largo de once años. Puede pensarse que es demasiado tiempo para demostrar si es o no útil la propuesta de aplicar la técnica linguo-gutural en el

saxofón, y que tan buenos resultados ha dado a lo largo de varios siglos en los mencionados instrumentos como son, la flauta, tanto la barroca como la travesera, y la trompeta. Es cierto que los cuatro años de carrera son suficientes para ver con claridad si los estudiantes son capaces de asimilar la técnica del doble picado, pero para confirmar la efectividad real de este estudio debía aplicarse a un número de alumnos muy superior al que tenemos en las aulas, los profesores especialistas, para que los resultados pudiesen ser extrapolables al resto de estudiantes de otros centros. Con la entrada en vigor de la LOGSE se determinó que la ratio profesor alumno, en las especialidades instrumentales, sería de 1h y 30 minutos, lo cual es muy razonable y se equipara con otros países europeos. Teniendo en cuenta que el horario lectivo es de 15h semanales el número de alumnos resultante es de 10 por profesor lo cual es poco para desarrollar una teoría que debía generalizarse. Además de esto, los alumnos tienen que tener un nivel mínimo para iniciarse en el estudio de esta técnica, y a pesar de que todos los años se realizan pruebas de acceso para seleccionar a los alumnos, que a juicio del tribunal son los más preparados, no siempre se acierta plenamente. Hay que añadir que la normativa vigente permite que cualquier alumno que haya superado la prueba de acceso en un conservatorio superior de la comunidad podrá matricularse en cualquiera de estos centros, siempre que haya plaza vacante, y si no lo consigue ese año puede pedir traslado para el siguiente curso académico. Por desgracia, en no pocas ocasiones, tenemos demasiados ejemplos de tribunales cuyos criterios de selección distan mucho unos de otros. A nuestro juicio falta uniformidad en los criterios de evaluación por lo que, a veces, el subjetivismo prevalece por encima de la razón, lo que supone que en ocasiones tengamos que asumir la docencia de algún alumno que no hemos elegido personalmente, y esto puede incidir en el resultado de la experimentación propuesta. Como decimos, para tener la certeza de si la propuesta funciona debemos aplicarla a unos 30 alumnos que son los que pensamos que pasarían por el aula. Esta experimentación requiere de la atención personal y continuada del profesor, por lo que no se podrá atender a un número mayor ya que supondría asistir a varios centros a la vez y requiriendo duplicar o triplicar la jornada de trabajo. Por esta razón la aplicación de la propuesta de investigación se ha circunscrito a un aula concreta, y teniendo en cuenta que se precisaba de un muestreo más amplio ha habido que prolongar el trabajo durante más tiempo, concretamente once años, de manera que pasasen por el aula un número de alumnos suficiente para que los resultados de la investigación fuesen fiables, y por lo tanto aplicables al resto de centros docentes en esta especialidad. Con la aplicación en el aula del estudio de la técnica linguo-gutural durante el tiempo indicado ya podemos

aportar datos suficientes, sobre nuestra propuesta de tesis, cuyos resultados aparecen en las conclusiones finales.

El libro (método) utilizado para la experimentación en el aula, del cual ya hicimos un detallado estudio en el capítulo IV, es “*Muy picado*” distribuido en tres volúmenes. Los dos primeros volúmenes sirven para trabajar la técnica y el tercero, compuesto por 16 estudios superiores, para aplicar lo aprendido en los anteriores. El primer volumen se compone de cuatro unidades didácticas, las cuales contienen los ejercicios básicos para iniciarse en el doble/triple picado. El segundo volumen, con nueve unidades didácticas, es mucho más amplio y completo, además del estudio del doble/triple picado se trabajan sus variantes como son, el picado mixto, irregular y quántuple. La principal diferencia con el primer volumen está en que, en el segundo, sus dos últimas unidades didácticas 8 y 9, están compuestas ambas por estudios melódico-técnicos para iniciar aquí la aplicación de la técnica propuesta. Estos estudios finales del 2º libro son el preámbulo del tercer volumen. Como hemos dicho, el tercer volumen contiene únicamente estudios o piezas melódicas de gran virtuosismo pensados para ser interpretados con doble o triple picado. Damos por supuesto que estos estudios podrían tocarse con picado simple, pero desmerecerían mucho ya que perderían su carácter virtuosístico. En realidad los tres volúmenes son una unidad dividida en tres partes para facilitar su manejo a la hora de estudiar. Además esta división sirve para que quien inicie este estudio y por cualquier razón no pueda continuar no se vea obligado a adquirir todo el lote. Ya vimos en el capítulo IV que los tres volúmenes contienen una programación adaptada a cada uno de los tres grados, elemental, medio y superior. A pesar de esto, y teniendo en cuenta que esta experimentación se realiza con alumnos solo de grado superior, los cuales no han estudiado previamente esta técnica, lógicamente, no podemos aplicar aquí dichas programaciones tal y como están. Dada la circunstancia de que parten de cero y que llevan cuatro o más años de retraso, se comenzó a estudiar los tres volúmenes a la vez seleccionando las siguientes unidades didácticas:

Primer volumen:

Unidad didáctica 1, compuesta por 41 ejercicios de doble picado.

Unidad didáctica 2, compuesta por 29 ejercicios de triple picado.

Segundo volumen:

Unidad didáctica 8, compuesta por 8 estudios de doble picado.

Unidad didáctica 9, compuesta por 10 estudios de triple picado.

Tercer volumen:

Con una sola unidad, compuesta por 16 estudios para doble/triple picado.

Todos los ejercicios del primer volumen se estudiarán directamente en doble/ triple picado, aunque al mismo tiempo se trabajarán en picado simple para lograr desarrollar una mayor velocidad lingual, lo que ayudará a mejorar la velocidad linguo-gutural. En cambio, teniendo en cuenta que los alumnos se inician en esta técnica, tanto los estudios del tercer volumen como los de las unidades 8 y 9 del segundo, debían estudiarse solo con picado simple, ya que por su dificultad resultaría imposible aplicar aquí, en principio, una técnica que no se había estudiado. Más adelante, en función del dominio logrado por cada alumno con el doble/triple picado, se comenzará a aplicar esta técnica a todos los estudios de los volúmenes segundo y tercero. El siguiente cuadro refleja, de manera esquemática, la organización de los contenidos específicos seleccionados para los cuatro cursos de la carrera.

Cuadro 17. Distribución de contenidos por curso:

Volumen	Curso 1°	Curso 2°	Curso 3°	Curso 4°
1°	Unidades 1 y 2 Doble /triple Picado	Unidades 1 y 2 (Repaso) Doble/triple picado		
1°		Unidades 3 y 4 Picado simple	Unidades 3 y 4 Doble/triple Picado	
2°	Unidades 7 y 8 Picado simple	Unidades 7 y 8 D/T picado 4 a elegir	Unidades 7 y 8 Doble/triple picado, repaso	Unidades 7 y 8 Doble/triple picado Perfeccionamiento
2°		Unidades 1 y 2 Picado simple	Unidades 1 y 2 Doble/triple picado	Unidades 1 y 2 Doble/triple picado Perfeccionamiento
3°	Estudios del 1 al 5 Picado simple	Estudios de 6 al 10 Picado simple	Estudios del 11 al 16 Picado simple	Estudios del 1 al 16 Doble/triple picado
3°			Estudios a Elegir, 4 en Doble/triple	Interpretación en audición pública de dos estudios a elegir. Uno de doble y otro de triple picado

VIII. 1. 2. Plan de trabajo en el aula:

- 1º - Incluir el trabajo de esta técnica como una cuestión más junto con el resto de libros y obras programadas.
- 2º - No presionar a los alumnos, en ningún caso, para que trabajen esta técnica más intensamente que el resto de materias. Con esta manera relajada de ir desarrollando la tarea pretendemos demostrar que los resultados pueden ser extrapolables al resto de conservatorios. Se podría exigir mucho más, y por lo tanto lograr mejores resultados, pero la velocidad conseguida no sería aplicable al resto de centros, ya que ningún profesor suele trabajar exhaustivamente una técnica concreta en detrimento de todas las demás.
- 3º - Realizar tres controles de velocidad por curso durante toda la etapa formativa (4 cursos), siempre sobre los mismos ejercicios.
- 4º - Realizar los controles avisando a los alumnos solo con una semana de antelación. De esta manera, al no saber cuando serán los controles, tienen que procurar no descuidar el estudio de la técnica propuesta, si quieren lograr en cada control un poco más de velocidad y precisión.
- 5º - Grabar algunos estudios del tercer volumen y compararlos con el Cd del libro. El objetivo último es conseguir interpretar los 16 estudios con una velocidad y precisión aproximadas a las del Cd.
- 6º - Entregar a cada alumno, al finalizar el curso, su gráfico de evolución anual con los tres controles.
- 7º - Confeccionar una tabla anual colectiva con el resultado del último control del curso, y entregarla a cada alumno para que pueda comparar sus resultados con los de sus compañeros. La intención de este punto es contribuir a desarrollar la competitividad positiva entre ellos.
- 8º - Realizar prueba colectiva de fin de curso donde los alumnos presentarán e interpretarán una composición propia conteniendo frases para la aplicación del doble/triple picado. Con esto, de igual manera que en el anterior punto, también pretendemos que ayude a fomentar el deseo de competir mejorando sus trabajos y el dominio del doble/triple picado.

En las dos páginas anteriores hemos incluido un cuadro con la distribución de las unidades didácticas y los estudios que deben trabajar los alumnos a lo largo de la carrera, así

como un plan de trabajo. No hemos creído necesario desarrollar la secuenciación de los contenidos a trabajar por dos razones; una, porque no teníamos ninguna experiencia previa en el desarrollo generalizado del estudio de esta técnica, y por lo tanto no podíamos saber como reaccionaría cada alumno ante esta novedosa propuesta, y dos, porque preferimos plantearlo sin someterlos a la presión que supone el tener que estudiar obligatoriamente una determinada cantidad de materia en un tiempo delimitado. Creímos que el dejar cierta libertad a los alumnos, para que cada uno evolucionase según sus aptitudes y preparación previa, propiciaría el desarrollo de un clima más sosegado, facilitando así una actitud más positiva y una mejor aceptación de la ambiciosa propuesta. Recordemos que la pretensión u objetivo final es lograr un mayor virtuosismo técnico en el saxofón, y no todos los alumnos piensan que pueden llegar a ser intérpretes de primera fila, nosotros sinceramente tampoco. A pesar de lo dicho mantenemos nuestro propósito de que todos los alumnos puedan conseguir el dominio de la técnica linguo-gutural en el período indicado hasta un nivel aceptable.

VIII. 2. Ejercicios seleccionados para los controles periódicos de velocidad.

Ahora para verificar más eficazmente los progresos del alumno se hacía necesario seleccionar una serie de ejercicios los cuales servirían de base para realizar los controles periódicos de velocidad. Estos ejercicios debían ser siempre los mismos y responder a la necesidad de trabajar tanto el doble picado como el triple, y naturalmente, el simple. En principio los ejercicios seleccionados fueron más de los que aquí presentamos, aunque transcurrido el primer curso de implantación de esta materia nos quedamos con los que indicamos a continuación. Del primer volumen seleccionamos cuatro ejercicios; los números 1 (p. 30) y 33 (p.40) de la primera unidad didáctica para doble picado, y el 1 (p. 46) y 12 (p. 51) de la segunda para triple picado. Del segundo volumen elegimos solo dos estudios, el nº 1 de la unidad didáctica 8 (p. 95) para doble picado, y el nº 1 de la 9ª unidad didáctica (p. 104) para triple picado. Estos seis ejercicios reunían, en nuestra opinión, los requisitos básicos para realizar los controles periódicos que servirían para medir, año a año, los progresos del alumno en esta materia. Hay que insistir que tanto los ejercicios de doble picado como los de triple también se estudian en picado simple, ya que es imprescindible mantener o aumentar, si es posible, la velocidad lingual independiente de la linguo-gutural.

El primer ejercicio que vamos a ver es para aplicar el doble picado con las sílabas “*Ta-Ka*”. Como se expone en las p.12 y 13 del volumen 1º “*Muy picado*”, según que autores las sílabas pueden cambiar. En la tabla comparativa, página 143, donde analizamos

los diversos métodos de saxofón encontrados para la práctica del doble/triple picado, aparecen detalladas las diferentes fórmulas. Teniendo en cuenta que el libro no va destinado en exclusiva para los alumnos que participan en esta experiencia, si no que es para todos los estudiantes y profesionales de la especialidad, hemos creído conveniente no colocar encima de cada nota la sílaba a emplear dejando entera libertad de elección, aunque nosotros aconsejamos “*Ta-Ka*” por considerarlas más precisas y claras. Dado que en esta parte de la experimentación solamente se realiza el control de velocidad, no procede la explicación de cómo trabajar los ejercicios. En el capítulo IV. 4. Autores españoles, viene un detalle de la manera de proceder. En el libro “*Muy picado*”, p. 24 y 25 del primer volumen, están todas las explicaciones pertinentes con las “*Indicaciones para el estudio*”.

El primer control lo realizamos durante las dos/tres primeras semanas del curso por lo que la velocidad, lógicamente, era muy baja en casi todos los casos, nos referimos a los del curso 1º. No todos los alumnos desconocían por completo la técnica linguo-gutural, aunque el nivel de conocimiento de aquellos que parecían conocerla era muy bajo, salvo alguna excepción. Todos los ejercicios se tocan en picado simple/doble y simple/triple según proceda.

VIII. 2. 1. Ejercicios propuestos para los controles de velocidad, Vol. 1º.

Ejemplo 299. (P. 30 – simple/doble, unidad didáctica 1):

La fórmula para aplicar el doble picado en este ejercicio en cada grupo de cinco notas sería; “*Ta-Ka-Ta-Ka-Ta / Ta-Ka-Ta-Ka-Ta*” etc. En picado simple “*Ta-Ta-Ta-Ta-Ta*”.

Ejemplo 300. (P. 40 – Simple/doble, unidad didáctica I):

The musical score for Ejemplo 300 consists of five staves of music in 6/8 time. The first staff is marked with a circled number '33'. The music is written in a single treble clef and features a continuous sequence of sixteenth notes, with some groups of six notes beamed together. The piece concludes with a final note and a double bar line.

Este segundo ejercicio de doble picado, obviamente, es mucho más complicado que el anterior por la cantidad de notas seguidas que contiene. Al estar escrito en compas de 6/8 y en semicorcheas, los grupos resultantes son de seis notas por lo que la fórmula a emplear es “*Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka / Ta-Ka-Ta-Ka-Ta-Ka*” etc.

Ejemplo 301. (P. 46 – simple/triple, unidad didáctica 2):

The musical score for Ejemplo 301 consists of three staves of music in 3/4 time. The first staff is marked with a circled number '1'. The music is written in a single treble clef and features a sequence of groups of four notes, each group containing a triplet of eighth notes followed by a quarter note. Each triplet is marked with a '3' above it. The piece concludes with a final note and a double bar line.

Para el control de picado en simple/triple tenemos el ejercicio precedente y el que viene a continuación. Este primero tiene solo un tresillo con resolución en negra, esta es la fórmula más simple posible y se aplicaría la combinación “*Ta-ta-ka-ta*” en cada uno de los grupos de cuatro notas.

Ejemplo 302. (P. 51 – simple/triple, unidad didáctica 2):



En el segundo estudio, nº12, ya tenemos dos tresillos seguidos con resolución también en negra, aquí aplicaríamos la combinación: “*Ta-ta-ka /Ta-ta-ka /Ta-ta-ta-ta*”

VIII. 2. 2. Ejercicios propuestos para los controles de velocidad, Vol. 2º.

Ejemplo 303. (P. 95 – simple/doble, unidad didáctica 8):

- ESTUDIOS - ÉTUDES - STUDIES -

Allegro Vivace



En este estudio de semicorcheas para el control del picado simple/doble, si eliminásemos la indicación de velocidad sería un ejercicio fácil, y todos lo tocarían con picado simple, en cambio con la exigencia de interpretarlo tal y como se indica, “*Allegro Vivace*”, incrementa la dificultad hasta convertirlo en un estudio casi virtuosístico.

Ejemplo 304. (P.104 – simple/triple, unidad didáctica 9):

- ESTUDIOS - ÉTUDES - STUDIES -

Allegretto Flauta 8ª op.

Por último tenemos el estudio de tresillos, el cual ofrece una gran dificultad de ejecución incluso con triple picado. Fijémonos en los pentagramas dos y cinco donde encontraremos una frase conteniendo cinco tresillos seguidos, y en ambos casos baja hasta el “*sib grave*”, lo cual complica aún más la aplicación del triple picado ya que emitir en ese registro, en el saxofón, es difícil incluso en picado simple, y en doble aún más. Con este estudio concluimos la exposición de los ejercicios seleccionados para los controles trimestrales de velocidad.

VIII. 3. Evolución individual del estudio del doble picado

VIII. 3. 1. Controles de picado (Tablas y gráficos)

El presente capítulo está compuesto exclusivamente por tablas y gráficos donde se reflejan los resultados de todos los controles de velocidad realizados a los alumnos participantes en esta experiencia piloto. Las tablas contienen todos los controles realizados a cada alumno, y en los gráficos correspondientes se incluyen, el primer control del primer año y el último control de cada curso. Debemos aclarar que en algunos casos, y por diversas razones, el alumno no completó todos los controles finales por lo que se incluyen los valores equivalentes recogidos en el último control realizado.

A parte de todos los controles trimestrales se han confeccionado resúmenes anuales, los cuales se les ha ido entregando al finalizar el curso a cada alumno, con un cuadro y un gráfico incluyendo los valores obtenidos y las observaciones pertinentes. En la siguiente página incluimos uno de estos resúmenes como muestra. No hemos creído necesario la inclusión de este material ya que todos los valores obtenidos están incluidos en las mencionadas tablas y gráficos que pasamos a ver a partir de la página 322. Teniendo en cuenta que son dos resúmenes por alumno y año, uno referido al primer volumen y otro al segundo, y que en cada curso ha habido una media de 10 alumnos, esto daría 20 resúmenes por año que multiplicado por 11 años ocuparía otras 220 páginas sin aportar nada relevante.

En la última página del presente capítulo incluimos una tabla general donde se comparan los resultados obtenidos, por cada uno de los alumnos, en su último control de fin de carrera, remarcando en negrita los tres valores más altos en cada uno de los ejercicios, es decir, los valores de los tres alumnos que lograron en este último control la mayor velocidad.

En cada uno de los cuadros y gráficos incluimos un breve comentario sobre el resultado obtenido del alumno correspondiente.

Podría haberse aportado muchos más datos referidos a otros ejercicios, también controlados, pero no tenían la suficiente importancia por ser estos demasiado simples, por lo que decidimos no ampliar el capítulo con datos irrelevantes que más que aclarar podrían enturbiar el análisis de los resultados obtenidos.

En los gráficos correspondientes a cada cuadro omitimos los ejercicios de las páginas 30 y 46, del primer volumen, y se incluyen los ejercicios 33 y 12, pág. 40 y 51 por ser estos los más relevantes.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

(Resumen de los controles anuales de velocidad)

ESPECIALIDAD: Saxofón

PERIODO: Curso 2009 / 2010

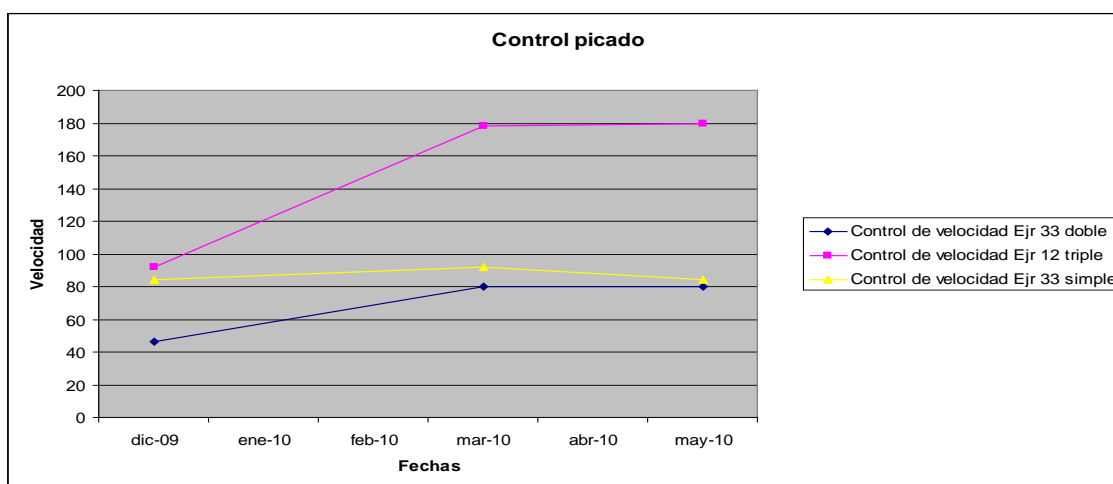
PROFESOR: E. P. Morell

ALUMNO: Clara Juan Soler

Cuadro 18:

TABLA DE EVOLUCION DE LA TECNICA LINGUO-GUTURAL Vol 1º			
Fecha	Ejerc – 33 doble	Ejerc – 12 triple	Ejerc – 33 simple
Diciembre – 09	46	92	84
Marzo - 10	80	178	92
Mayo - 10	80	180	84

Figura 43. Gráfico resumen anual:



En este primer volumen la evolución es muy positiva en lo que se refiere al doble/triple picado. En el caso del simple no hay apenas evolución. No te preocupes por este detalle ya que tu picado simple está muy bien en comparación con la mayoría de tus colegas.

Sigue estudiando esta técnica todo el verano, no pienses que lo conseguido se mantiene por si solo. La mayoría de los alumnos al regresar de vacaciones han perdido el 20% de velocidad, y en algunos casos incluso precisión. Intenta que no salga ninguna “G”.

(Como hemos dicho este es un ejemplo de lo entregado anualmente a cada alumno)

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Raúl Cervera García

Cuadro de control general

Cuadro 19. Control general:

				Curso: 2004 / 2005			Curso: 2005 / 2006			Curso:			Curso:		
				Nov/04		Abr/05		Feb/06	May/06						
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple	151		170		154	160						
“	30	1	Doble	140		153		170	170						
“	40	33	Simple	79		89		80	84						
“	40	33	Doble	61		70		90	100						
“	46	1	Triple	160		187		184	186						
“	51	12	Triple	158		180		194	190						
2º	95	1	Simple	136		129									
“	95	1	Doble					126	120						
“	104	1	Simple	111		102									
“	104	1	Triple					92	92						

Comentarios: La evolución en el primer volumen es positiva en todos los ejercicios, en cambio en el segundo no hay avance. Los ejercicios del segundo volumen son mucho más difíciles y los primeros alumnos tardaron en tomarse en serio este trabajo.

Representaciones gráficas

Figura 44. (Raul Cervera García - primer volumen):

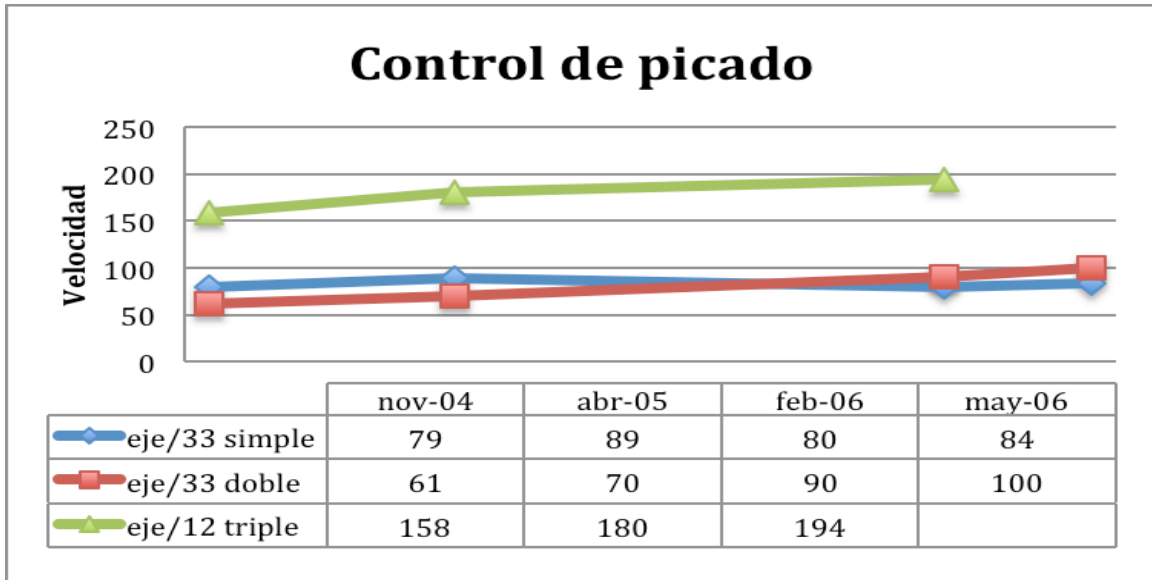
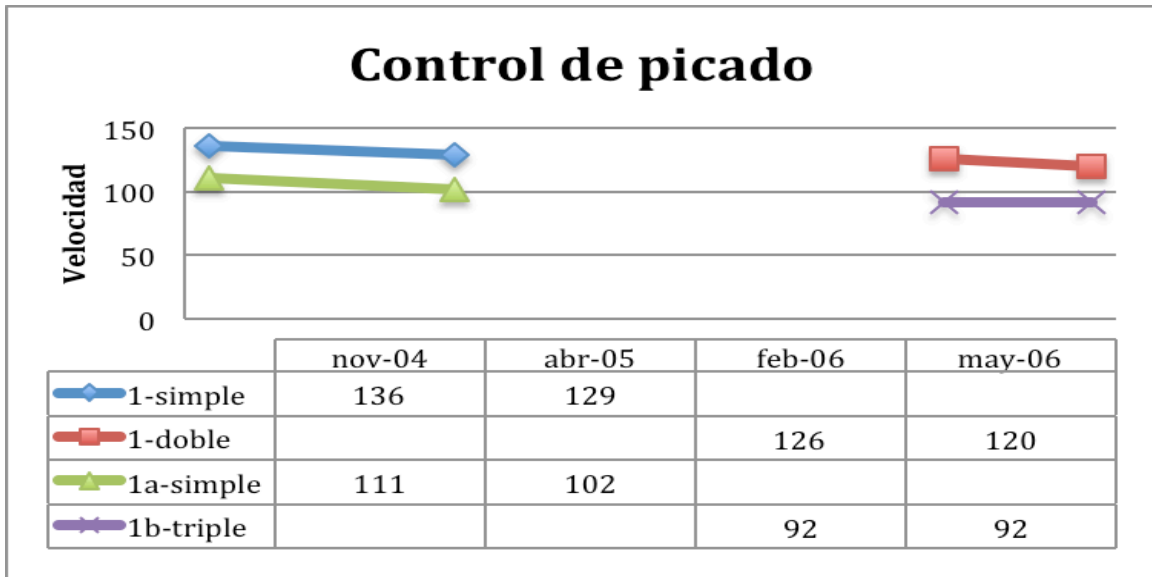


Figura 45. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Carlos Ballester Montoya

Cuadro de control general

Cuadro 20. Control general:

				Curso: 2003 / 2004			Curso: 2004 / 2005			Curso: 2005 / 2006			Curso: 2006 / 2007		
					Feb/04		Nov/04	Abr/05		Nov/05	Feb/06	May/06	Oct/06		Jun/07
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple					143		142	144	170	184		
“	30	1	Doble		85			195		184	200	186	192		
“	40	33	Simple		80		83	87		80	84	88	80		88
“	40	33	Doble		70		80	116		116	104	104	110		118
“	46	1	Triple		190		183	203		200	206	206	208		
“	51	12	Triple		156			193		190	208	208	208		
2º	95	1	Simple				127	134		120		122	120		126
“	95	1	Doble					80		158	146	162	170		186
“	104	1	Simple				98	110		84		96	86		
“	104	1	Triple					50		100	104	104	90		92

Comentarios: En los ejercicios del primer volumen la evolución es más que positiva, sobre todo en los ejercicios 33 y 12. En el 2º Vol. tenemos una evolución espectacular en ejercicio de doble picado pasando de 80 a 186 y también en el triple, aunque no tanto, de 50 a 92

Representaciones gráficas (Carlos Ballester Montoya)

Figura 46. (primer volumen):

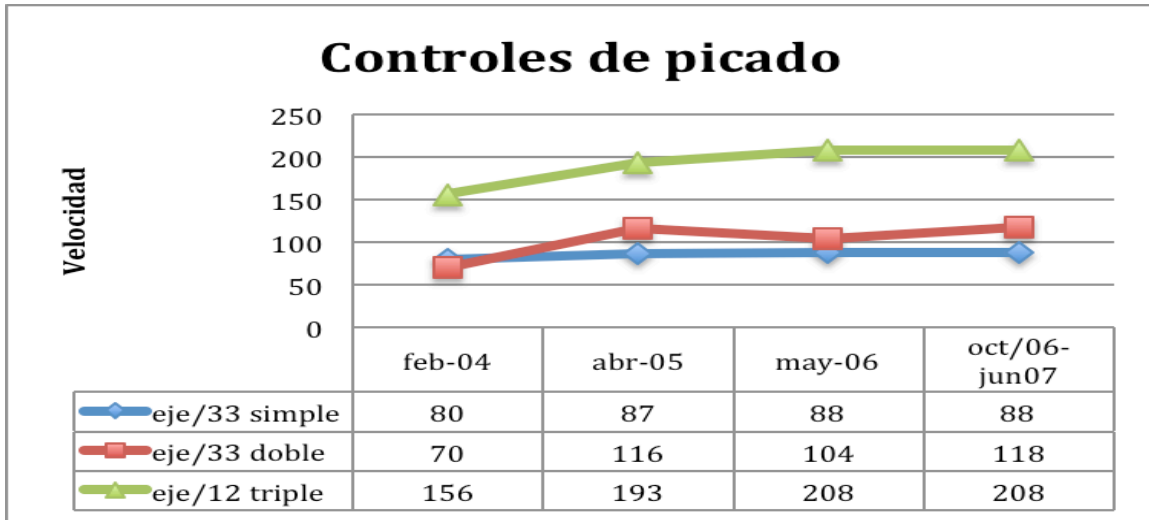
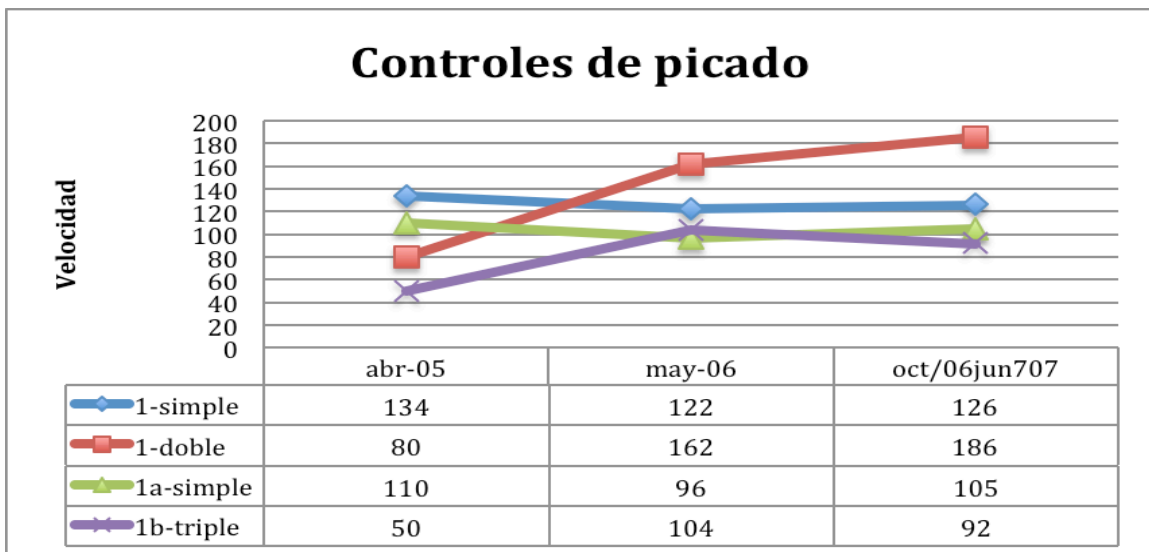


Figura 47. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Javier Durá Costa

Cuadro de control general

Cuadro 21. Control general:

				Curso: 2003 / 2004			Curso: 2004 / 2005			Curso: 2005 / 2006			Curso: 2006 / 2007		
					Feb/04		Nov/04		Abr/05	Nov/05	Feb/06	May/06	Oct/06	Mar07	Jun/07
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple		150		166		156	156	154	160	154		
“	30	1	Doble		155		146		166	189	172	192	198		
“	40	33	Simple				74		82	86	84	84	78		84
“	40	33	Doble				89		104	102	106	100	96		102
“	46	1	Triple		185		198		202	208	200	210	210		
“	51	12	Triple				200		208	206	210	212	210		214
2º	95	1	Simple				124		127	122		132	112		118
“	95	1	Doble							140	144	144	140		152
“	104	1	Simple				83		98	91		92	96	88	90
“	104	1	Triple							95	108	104	98	101	108

Comentarios: En este caso la velocidad de los ejercicios 33 y 12 Vol. 1º era tan baja, en el primer año, que ni consideramos anotarla. En el segundo Vol. tanto en doble como en triple, su emisión era tan precaria que ni siquiera pudo llegar a hacer los controles hasta el tercer año. En los cursos 3º y 4º ya logró cierta velocidad.

Representaciones gráficas (Javier durá Costa)

Figura 48. (primer volumen):

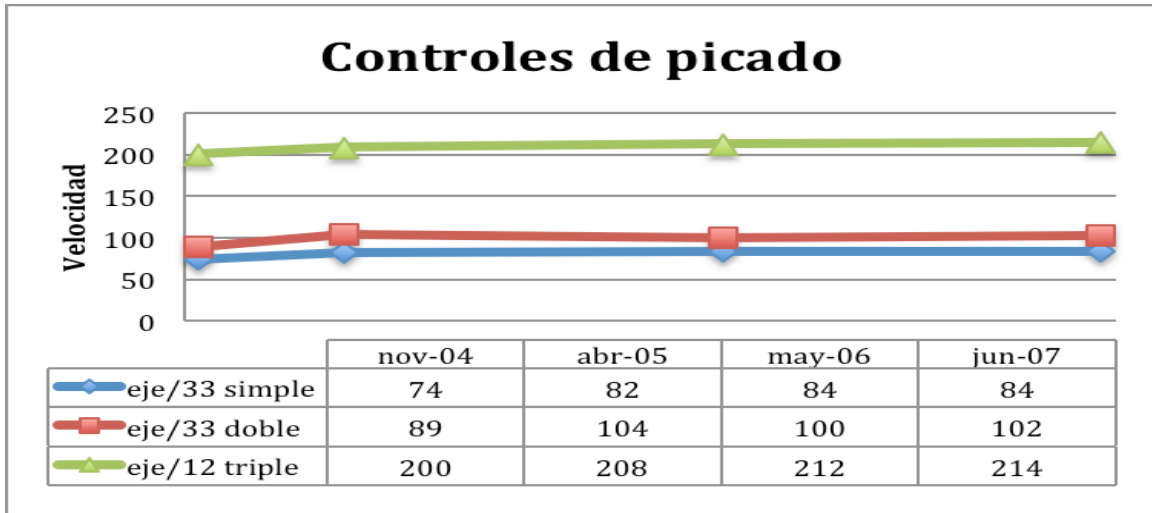
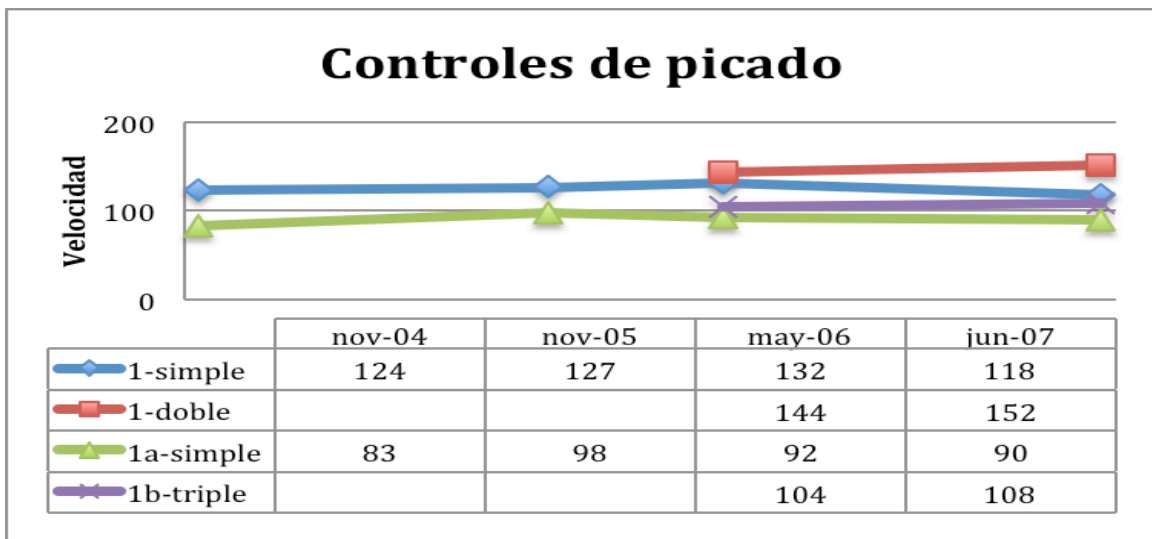


Figura 49. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Iván Serra Castellano

Cuadro de control general

Cuadro 22. Control general:

				Curso: 2003 / 2004			Curso: 2004 / 2005			Curso: 2005 / 2006			Curso: 2006 / 2007		
					Feb/04		Nov/04		May/05		Mar/06	May/06	Oct/06	Mar/07	Jun/07
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple		141		141		137		146	152	160	138	
“	30	1	Doble		175		164		174		186	174	174	182	
“	40	33	Simple		79		79		86		92	86	80	80	92
“	40	33	Doble				65		86		92	88	88	96	104
“	46	1	Triple		175		179		184		184	200	184	192	
“	51	12	Triple		169		174		184		186	208	192	200	
2º	95	1	Simple						127		126	128	126	126	125
“	95	1	Doble									132	116	146	128
“	104	1	Simple						93		92	96	92	96	94
“	104	1	Triple									88	92	108	100

Comentarios: Como estamos viendo, los primeros alumnos durante el primer y segundo cursos ni se atrevían a realizar los controles del 2º Vol.

En el primer Vol. la evolución del doble/triple es adecuada.

Representaciones gráficas (Iván Serra Castellano)

Figura 50. (primer volumen):

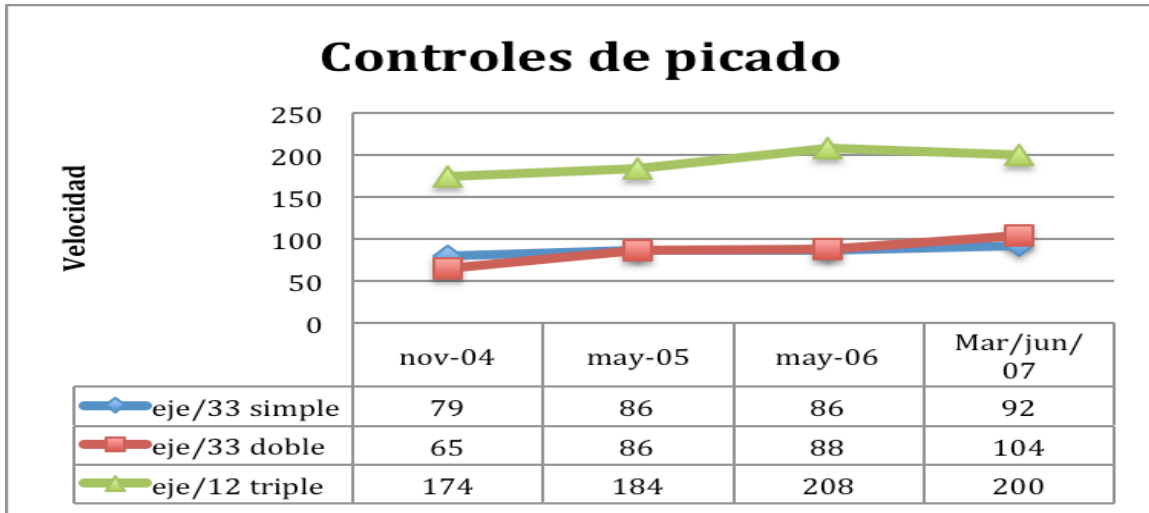
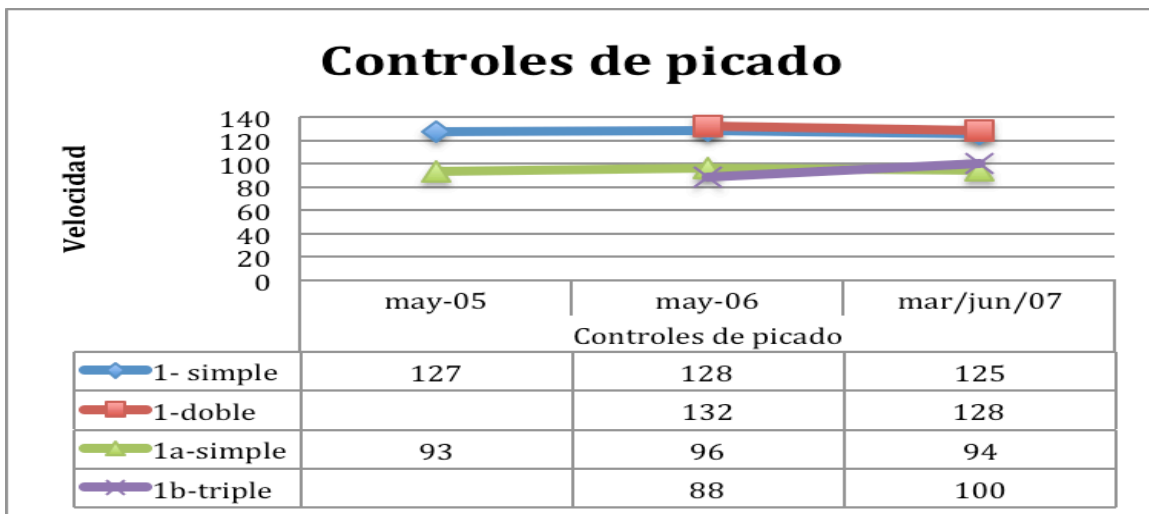


Figura 51. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Pablo Rus Broseta

Cuadro de control general

Cuadro 23. Control general:

				Curso: 2003 / 2004			Curso: 2004 / 2005			Curso: 2005 / 2006			Curso:		
									May/05			Abr/06			
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple						140			132			
“	30	1	Doble						168			178			
“	40	33	Simple						87			76			
“	40	33	Doble						92			94			
“	46	1	Triple						172			194			
“	51	12	Triple						175			200			
2º	95	1	Simple						125			116			
“	95	1	Doble									130			
“	104	1	Simple						112			84			
“	104	1	Triple									98			

Comentarios: Este alumno tubo permiso para compatibilizar estudios en un conservatorio francés por lo que solo realizó el control de fin de curso 3º y 4º. Como se ve la evolución no es casi apreciable.

Representaciones gráficas (Pablo Rus Broseta)

Figura 52. (primer volumen):

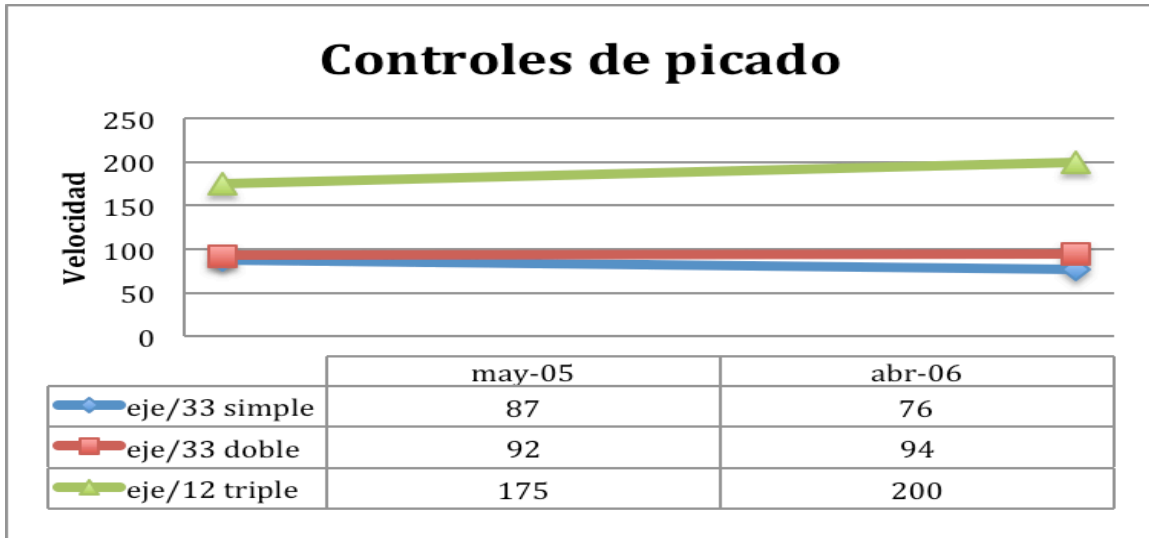
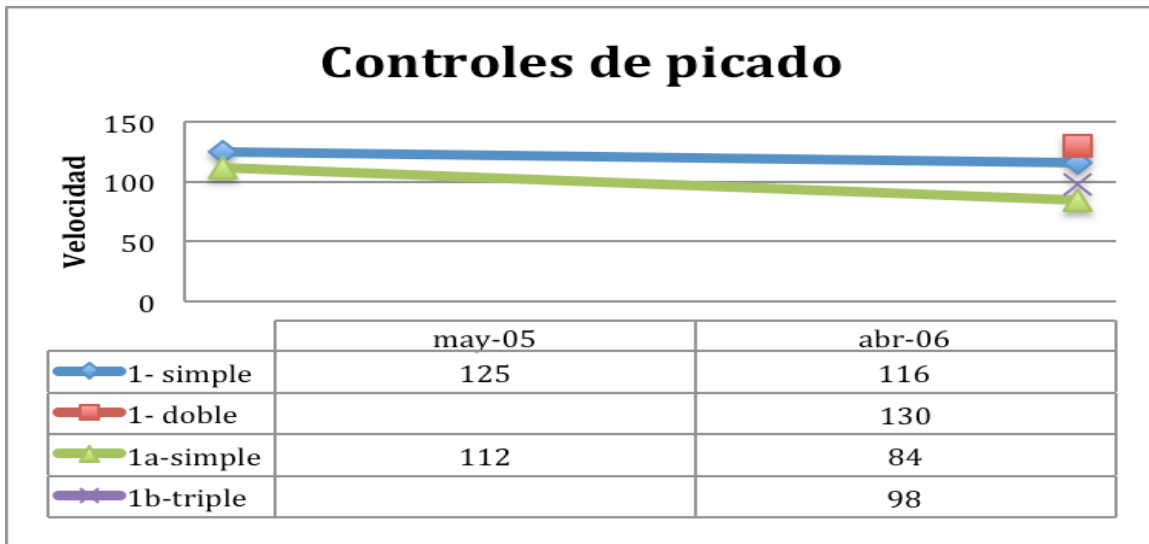


Figura 53. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Alberto Ruiz Verdesoto

Cuadro de control general

Cuadro 24. Control general:

				Curso: 2003 / 2004			Curso: 2004 / 2005			Curso: 2005 / 2006			Curso:		
							May/05			May/06					
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple						169			170			
“	30	1	Doble						192			200			
“	40	33	Simple						99			96			
“	40	33	Doble						99			120			
“	46	1	Triple						186			214			
“	51	12	Triple						198			224			
2º	95	1	Simple						152			144			
“	95	1	Doble									160			
“	104	1	Simple						125			108			
“	104	1	Triple									120			

Comentarios: En el caso del presente alumno, aunque también tubo permiso para estudiar en Francia, ya dominaba el doble/triple picado como se puede apreciar en los valores obtenidos. En la tabla comparativa final veremos que es uno de los que obtiene los mejores resultados.

Representaciones gráficas (Alberto Ruiz Verdesoto)

Figura 54. (primer volumen):

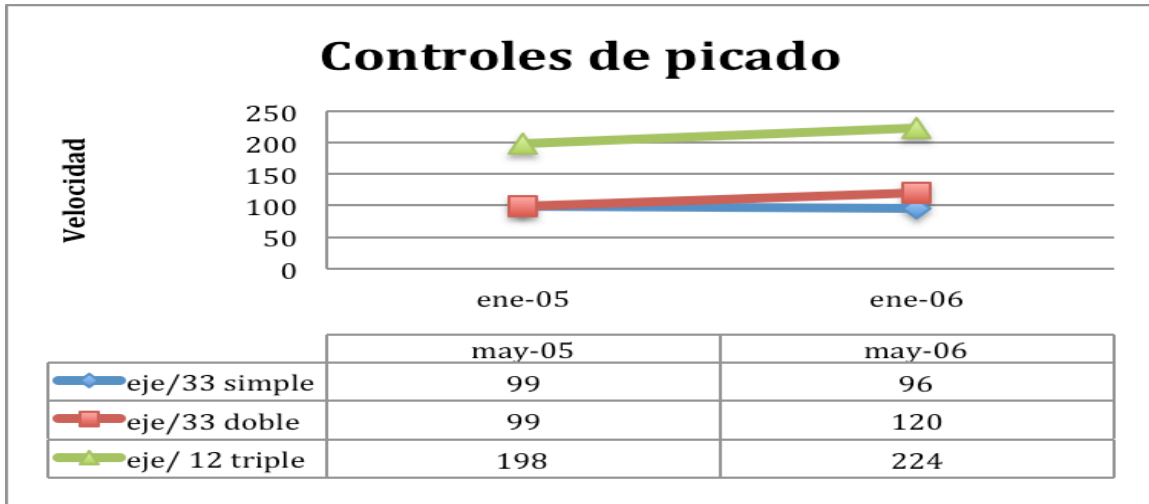
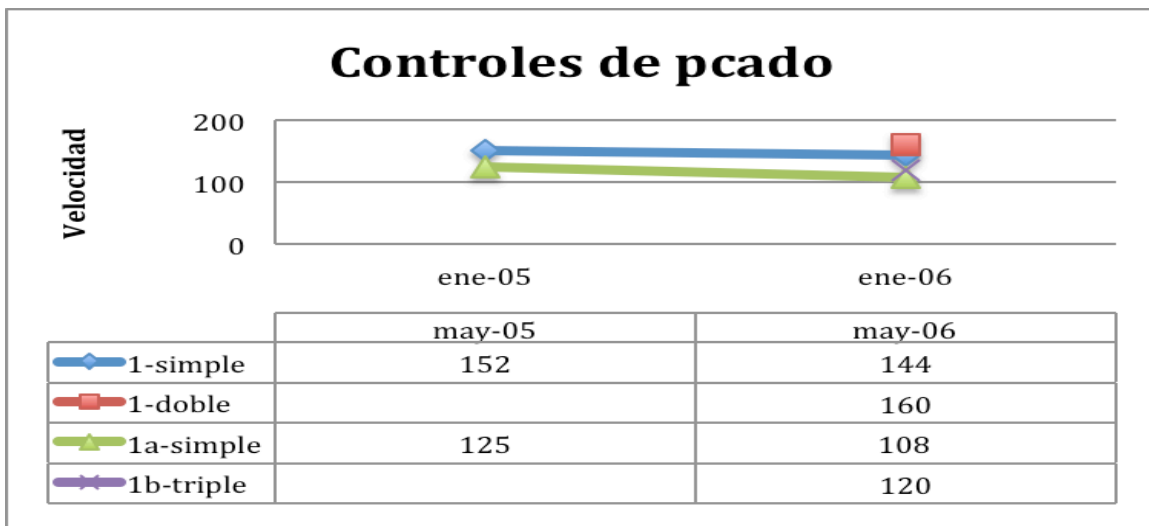


Figura 55. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Julián Román Martínez

Cuadro de control general

Cuadro 25. Control general:

				Curso: 2003 / 2004			Curso: 2004 / 2005			Curso:			Curso:		
							Nov/04		May/05						
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple				145		159						
“	30	1	Doble				138		148						
“	40	33	Simple				93		94						
“	40	33	Doble				68		84						
“	46	1	Triple				120		180						
“	51	12	Triple				93		163						
2º	95	1	Simple				125		135						
“	95	1	Doble												
“	104	1	Simple				86		96						
“	104	1	Triple												

Comentarios: Este alumno cursaba 4º cuando iniciamos la investigación por lo que solo tiene dos controles. Su evolución es buena, aunque como vemos los ejercicios de doble/triple del 2º Vol. no llegó a trabajarlos lo suficiente como para hacer el control correspondiente.

Representaciones gráficas (Julián Román Martínez)

Figura 56. (primer volumen):

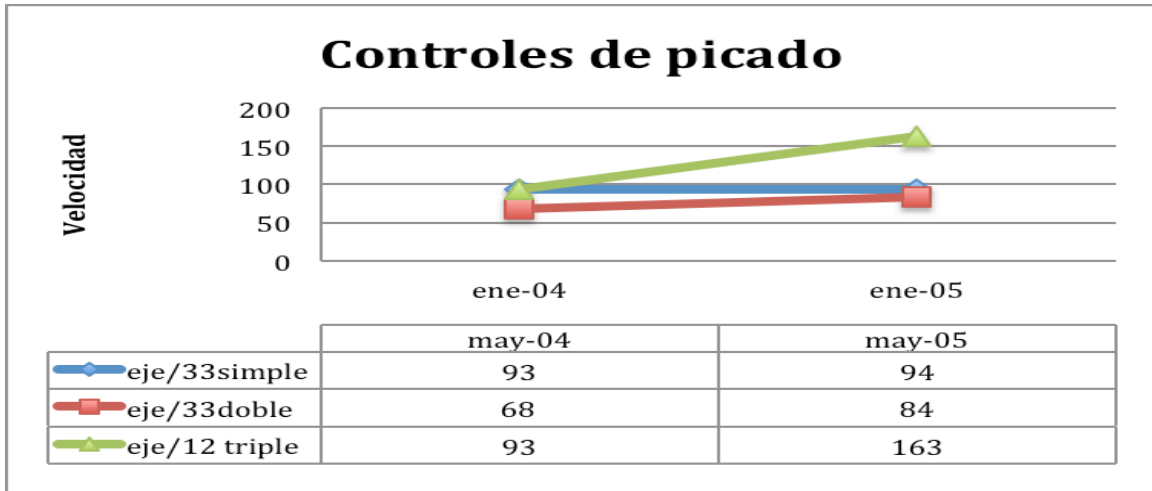
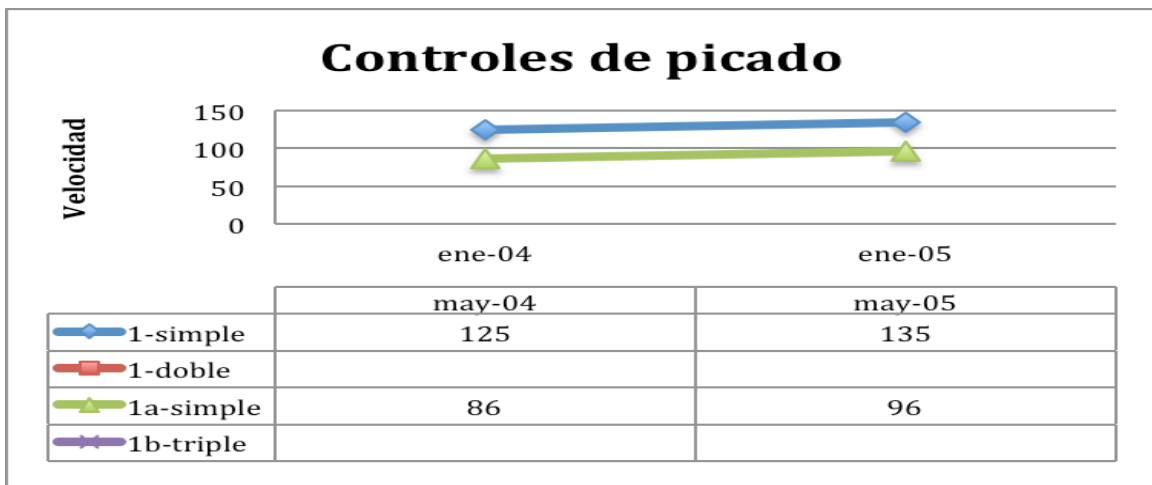


Figura 57. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Carlos Mateu Barrendo

Cuadro de control general

Cuadro 26. Control general:

				Curso: 2004 / 2005			Curso: 2005 / 2006			Curso: 2006 / 2007			Curso: 2007 / 2008		
					Oct04	Abr/05		Febr/06	May/06	Oct/06		Abr/07		Abr/08	
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple		126			142	132	128		160		146	
“	30	1	Doble		104	124		173	162	164		196		180	
“	40	33	Simple		80	90		83	104	82		86		86	
“	40	33	Doble		35	81		94	80	104		116		104	
“	46	1	Triple		120	151		190	186	186		210		204	
“	51	12	Triple		69	158		179	204	198		216		208	
2º	95	1	Simple		108	114		140	120	120		140		120	
“	95	1	Doble						154	154		164		144	
“	104	1	Simple		76	87		93	88	80		94		84	
“	104	1	Triple						112	90		104		90	

Comentarios: El presente alumno, igualmente que los anteriores, tardó en trabajar en serio los ejercicios de doble/triple del 2º Vol. En el primer Vol. la evolución de los ejercicios 33 y 12 es meteórica, pasa de 35 a 104 en el Ej. 33 y de 69 a 208 en el 12.

Representaciones gráficas (Carlos Mateu Barrendo)

Figura 58. (primer volumen):

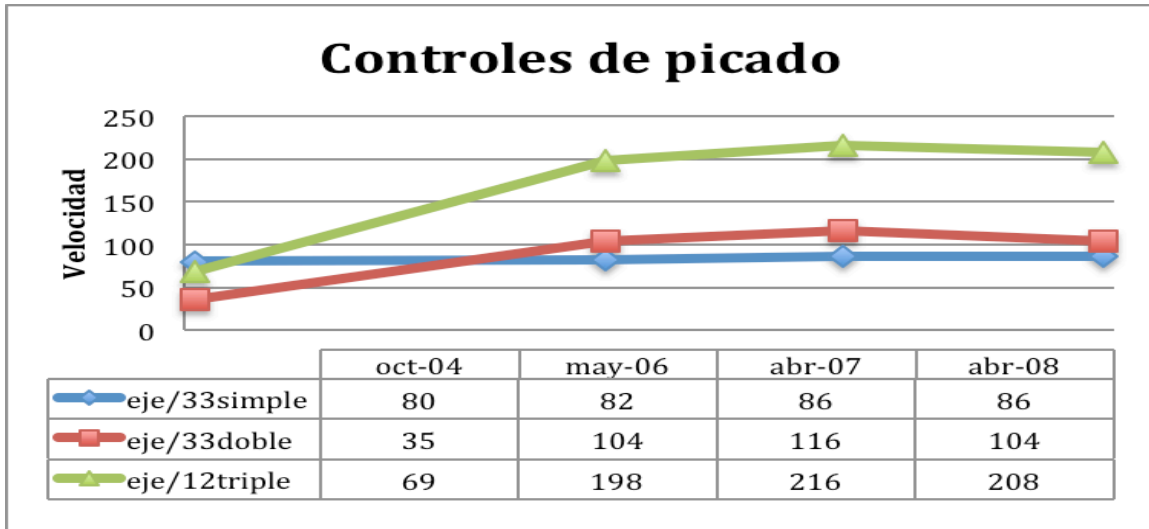
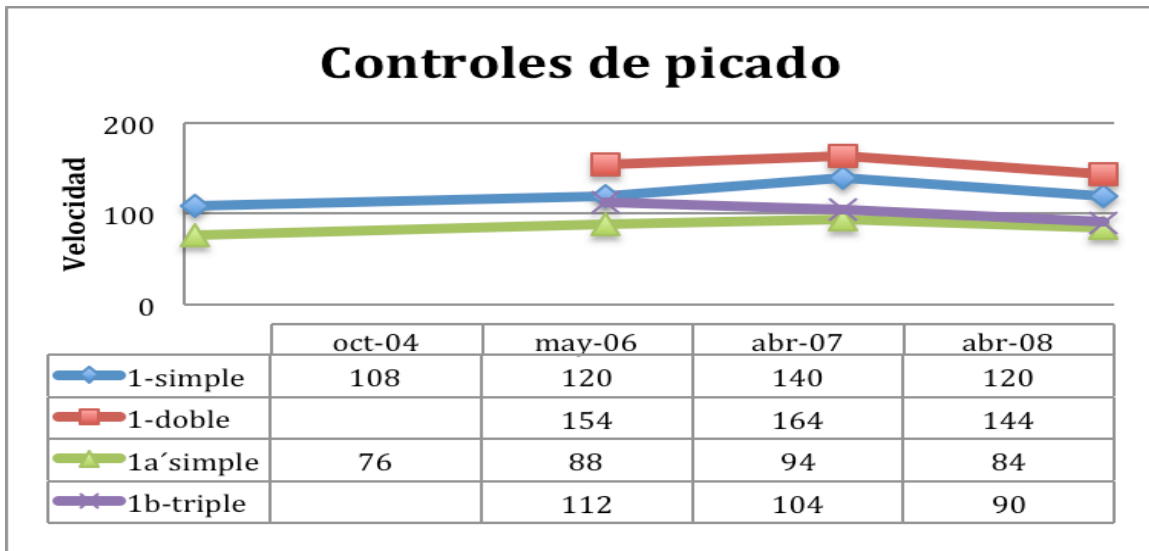


Figura 59. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Raúl Ramírez Burguera

Cuadro de control general

Cuadro 27. Control general:

				Curso: 2004 / 2005			Curso: 2005 / 2006			Curso: 2006 / 2007			Curso:		
				Nov/04		Abr/05		Feb/06	May/06						
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple	156		178		154	162						
“	30	1	Doble	178		160		200	180						
“	40	33	Simple	82		79		86	92						
“	40	33	Doble	71		86		96	102						
“	46	1	Triple	211		207		220	252						
“	51	12	Triple	202		210		220	222						
2º	95	1	Simple	136		137		136	138						
“	95	1	Doble						144						
“	104	1	Simple	100		99		114	96						
“	104	1	Triple						112						

Comentarios: Estamos viendo como en el curso de inicio de esta investigación ninguno de los alumnos se atrevía con los ejercicios del 2º Vol. en doble /triple. Vemos que este alumno, en general, tiene una buena velocidad de picado.

Representaciones gráficas (Raúl Ramírez Burguera)

Figura 60. (primer volumen):

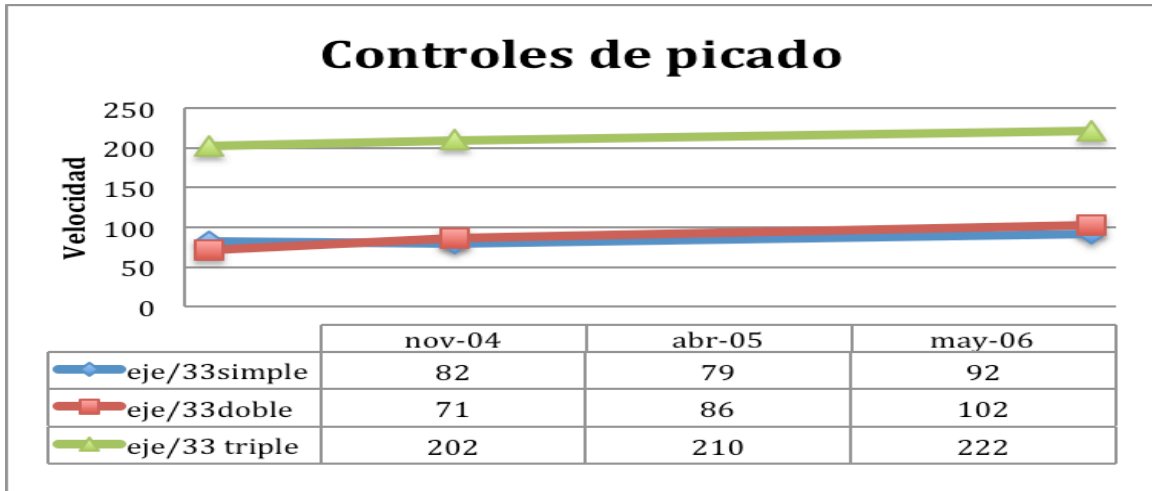
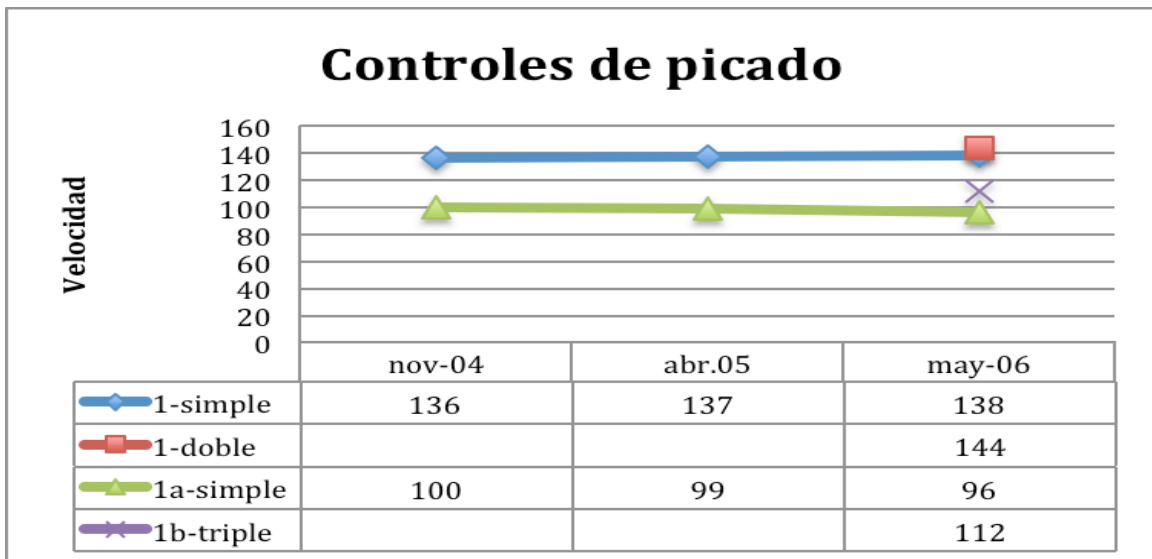


Figura 61. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Santiago Manuel Alonso

Cuadro de control general

Cuadro 28. Control general:

				Curso:2004 / 2005			Curso: 2005 / 2006			Curso: 2006 / 2007			Curso: 2007 / 2008	
				Oct/04		Abr/05		Feb/06	May/06	Oct/06	Mar/07			May/08
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple	165		154		165	176	160	162			162
“	30	1	Doble	161		172		185	200	192	193			194
“	40	33	Simple	96		98		95	94	96	88			96
“	40	33	Doble	85		88		91	96	96	103			104
“	46	1	Triple	179		192		208	216	224	240			238
“	51	12	Triple	200		230		260	251	256	254			288
2º	95	1	Simple	136		142		157	134	144	138			144
“	95	1	Doble						144	138	154			150
“	104	1	Simple	110		115		120	102	90	92			96
“	104	1	Triple						102	92	108			96

Comentarios: El presente alumno es de los que poseen el picado simple más rápido de todos los de la última década. Su habilidad es natural.

Representaciones gráficas (Santiago Manuel Alonso)

Figura 62. (primer volumen):

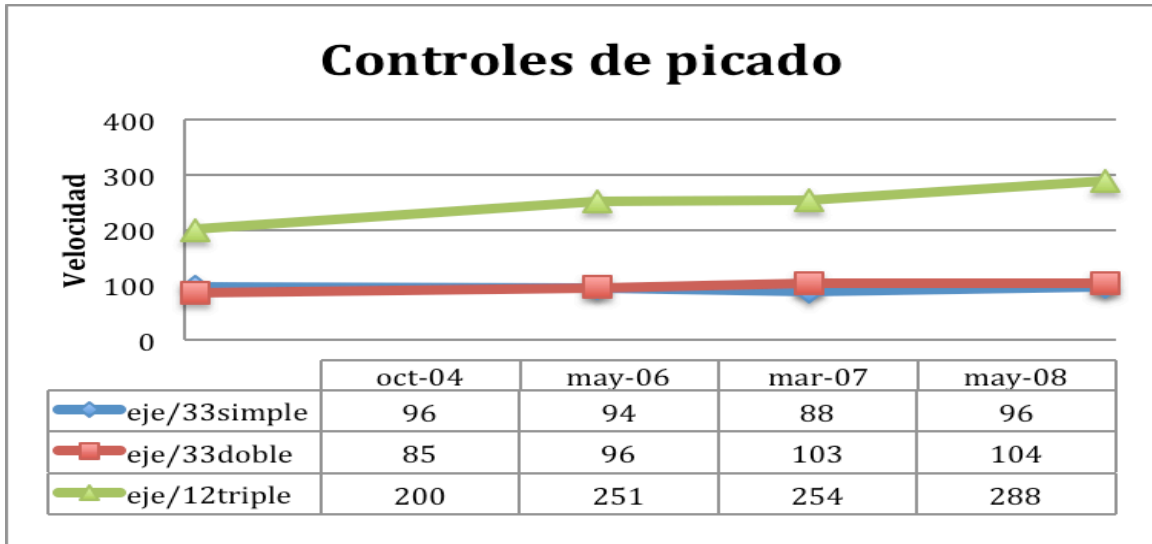
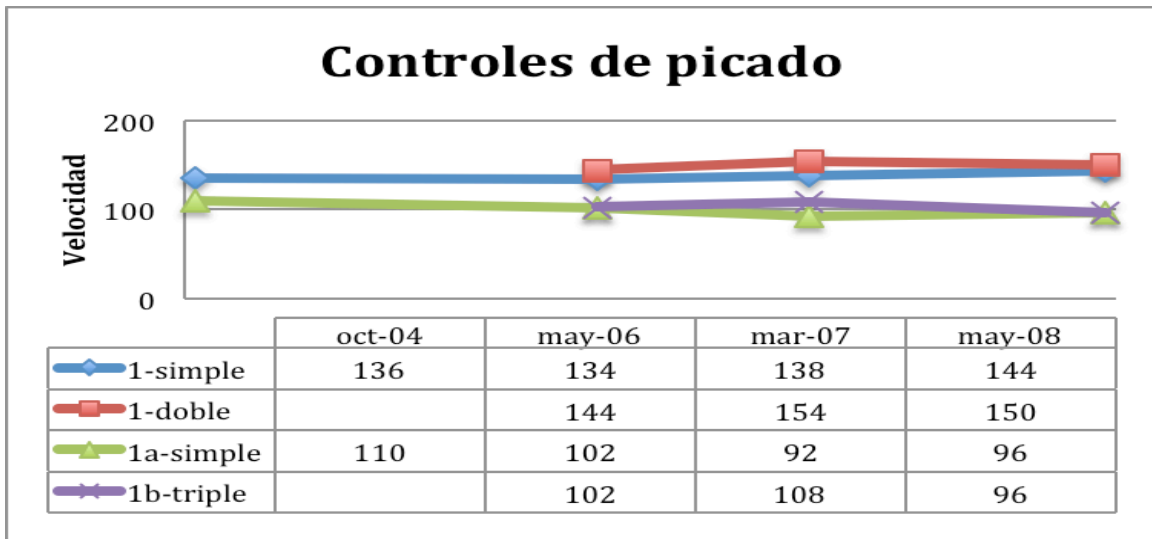


Figura 63. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Miguel Ferré Villalonga

Cuadro de control general

Cuadro 29. Control general:

				Curso: 2004 / 2005			Curso:			Curso:			Curso:		
				Nov/04		Abr/05									
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple	134		160									
“	30	1	Doble	150		160									
“	40	33	Simple	78		82									
“	40	33	Doble	80		80									
“	46	1	Triple	180		194									
“	51	12	Triple	134		184									
2º	95	1	Simple			121									
“	95	1	Doble												
“	104	1	Simple			100									
“	104	1	Triple												

Comentarios: En este caso el alumno cursaba 4º de carrera por lo que solo hizo dos controles, y como vemos tampoco se atrevió con los del 2º Vol.

Representaciones gráficas (Miguel Ferré Villalonga)

Figura 64. (primer volumen):

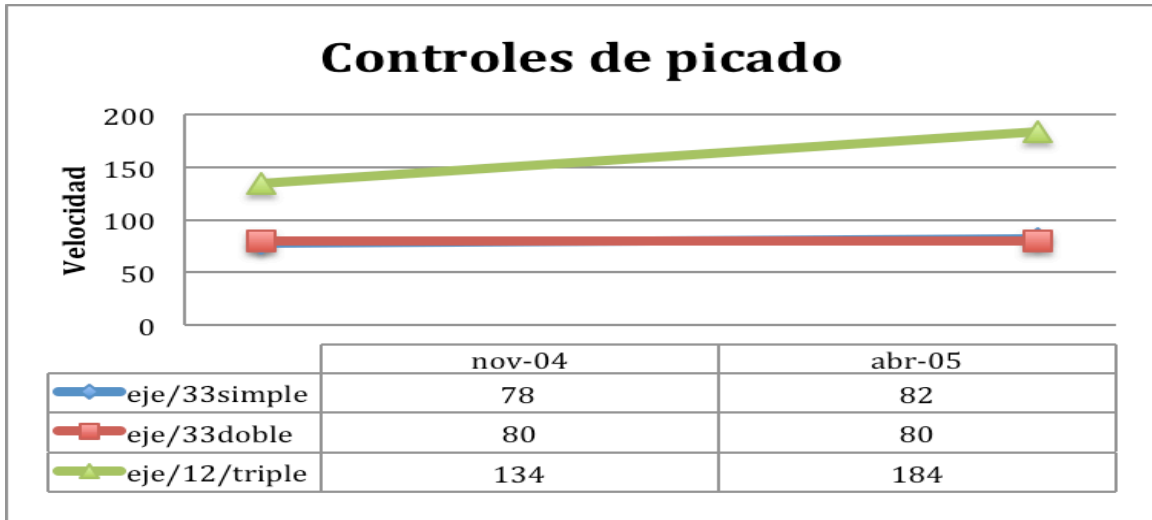
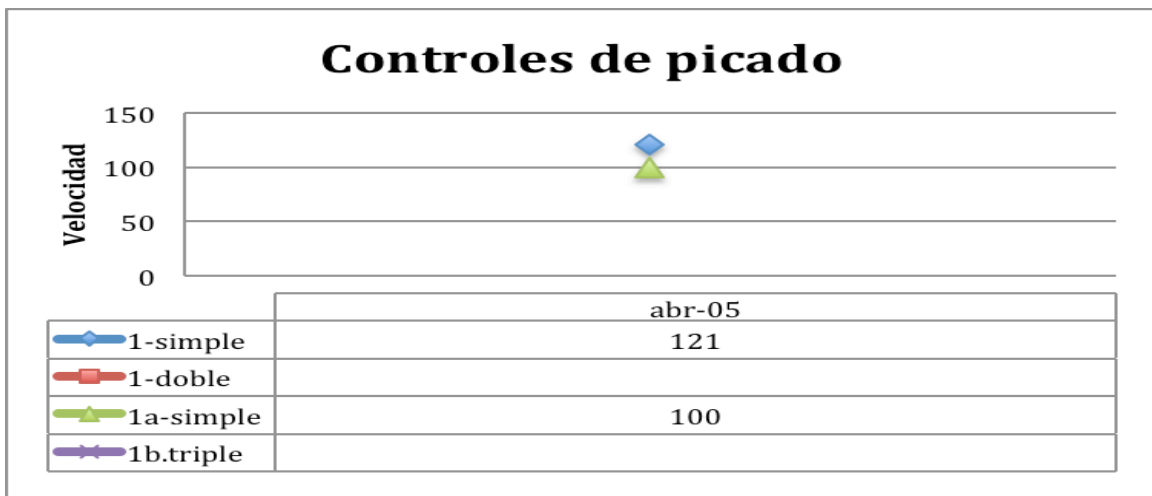


Figura 65. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Aurelio Pérez Grau

Cuadro de control general

Cuadro 30. Control general:

				Curso: 2004 / 2005			Curso: 2005 / 2006			Curso: 2006 / 2007			Curso: 2007 / 2008	
				Nov/04		Abr/05		Feb/06	Jun/06	Nov/06	Mar/07			May/07
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple	134		140		144	144	160	143			136
“	30	1	Doble	79		140		184	192	170	183			188
“	40	33	Simple	84		90		84	80	160	82			82
“	40	33	Doble	62		71		100	104	109	104			108
“	46	1	Triple	115		168		200	208	203	204			206
“	51	12	Triple	92		168		184	200	207	212			216
2º	95	1	Simple			128			132	147	129			130
“	95	1	Doble					138	148	153	151			144
“	104	1	Simple			94			86	86	92			92
“	104	1	Triple					100	100	97	104			102

Comentarios: Como sus compañeros, no realiza los primeros controles de los ejercicios más difíciles del 2º Vol. La evolución del primer volumen es bastante buena en doble/triple picado.

Representaciones gráficas (Aurelio Pérez Grau)

Figura 66. (primer volumen):

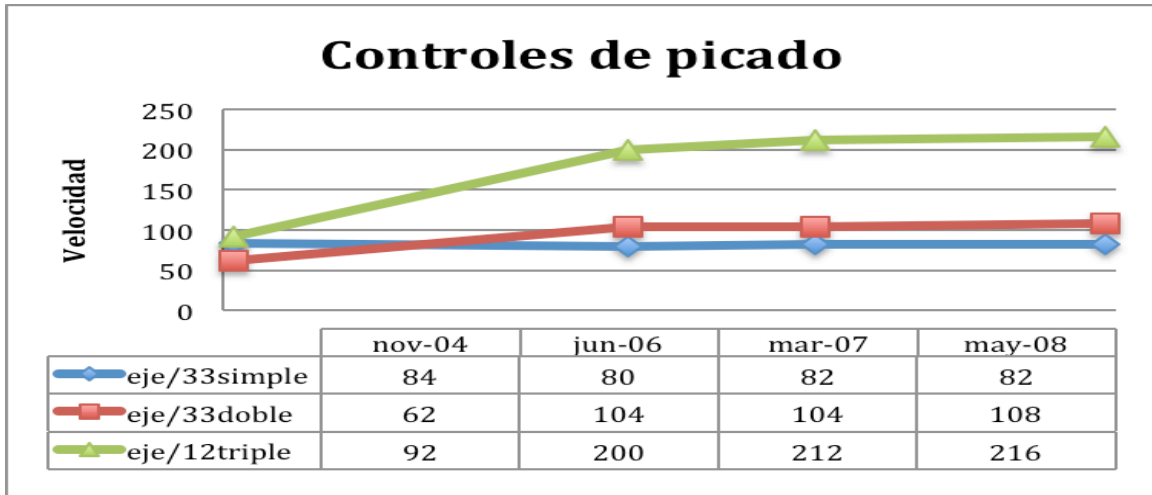
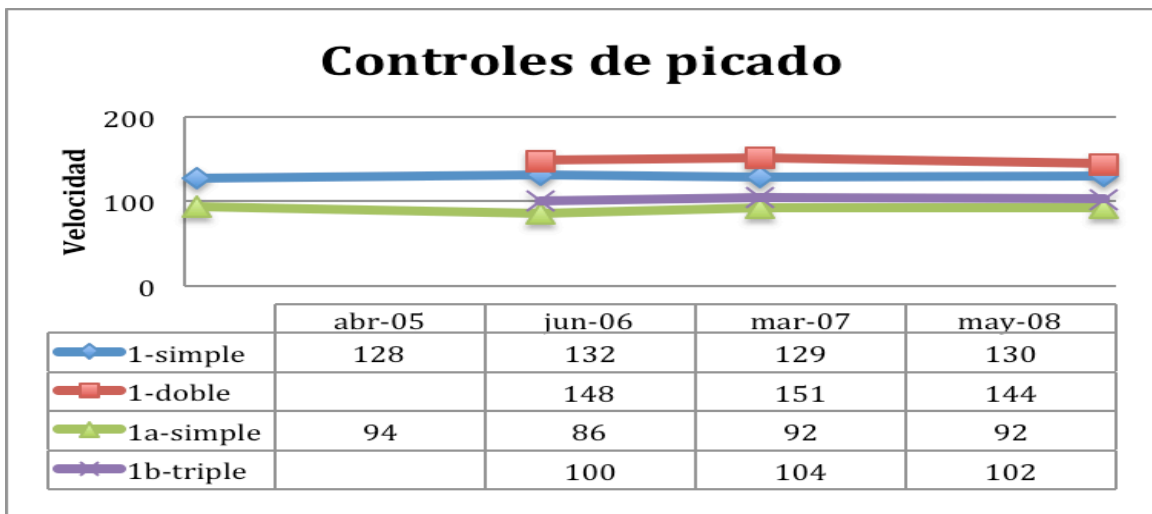


Figura 67. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: David Palasí Donat

Cuadro de control general

Cuadro 31. Control general:

				Curso: 2005 / 2006			Curso: 2006 / 2007			Curso: 2007 / 2008			Curso: 2008 / 2009		
					Feb/06	May/06	Oct/06	Dic/06	Abr/07		Abr/08			Feb/09	Jun/09
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple		140	162	176		156		206			132	152
“	30	1	Doble		146	170	192		198		206			160	176
“	40	33	Simple		90	94	176		98		100			84	88
“	40	33	Doble		88	98	100	120	106		116			92	100
“	46	1	Triple		160	212	206		204		212			168	176
“	51	12	Triple		160	216	212	216	220		212			190	204
2º	95	1	Simple		126	126	144	142	127		135			124	130
“	95	1	Doble			152	160	176	153		176			132	146
“	104	1	Simple		-----	88	92		89		100			92	94
“	104	1	Triple			-----	80		94		100			92	102

Comentarios: Este alumno pertenece al segundo año de la praxis en el aula. Su evolución es bastante buena en general. Posee habilidad natural para diferentes disciplinas.

Representaciones gráficas (David Palasí Donat)

Figura 68. (primer volumen):

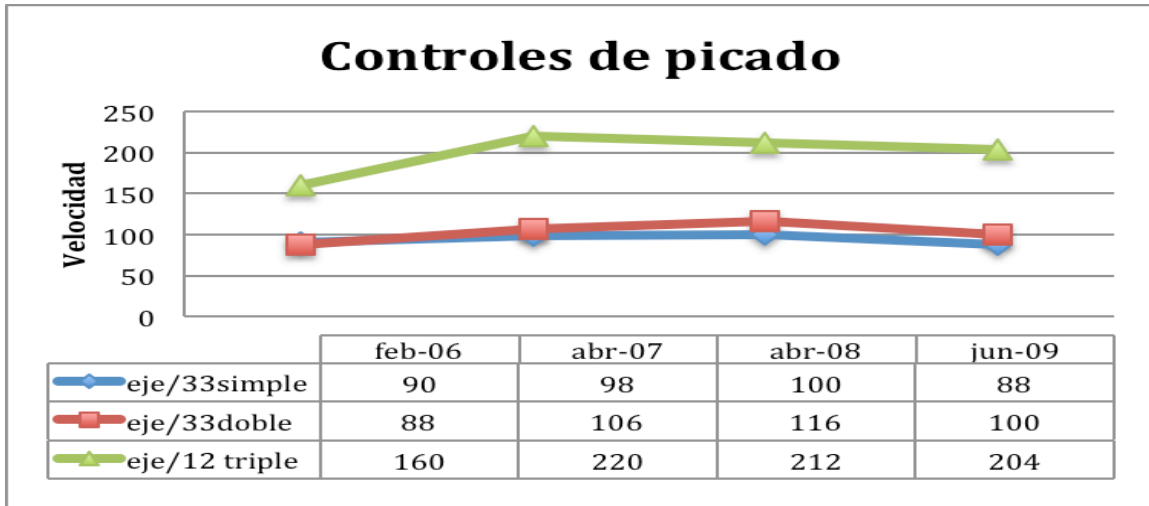
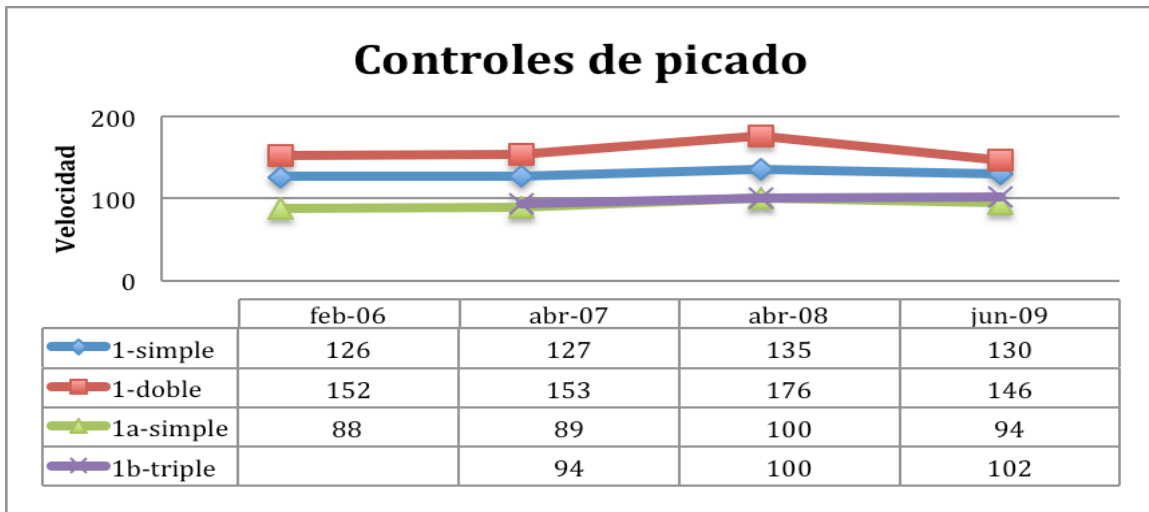


Figura 69. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Carlos Ballesteros Villanueva

Cuadro de control general

Cuadro 32. Control general:

				Curso: 2005 / 2006			Curso: 2006 / 2007			Curso: 2007 / 2008			Curso: 2008 / 2009		
					Feb/06	May06	Nov/06	Mar/07	Jun/07	Nov/07	Abr/08		Nov/08	Feb/09	
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple		134	138	134	131			126		132	126	
“	30	1	Doble		132	120	139	151			140		138	138	
“	40	33	Simple		76	76	82	70	76	74	76		72	76	
“	40	33	Doble		60	60	77	73	76	80	72		80	80	
“	46	1	Triple		144	132	165	152			152		152	168	
“	51	12	Triple		128	132	158	159			144		166	176	
2º	95	1	Simple			116	110	116	104	112	126		108	116	
“	95	1	Doble		80	80	100	94	100	112	96		120	120	
“	104	1	Simple			80	83	81			84		80	80	
“	104	1	Triple		-----	40	66	67	84		72		-----	80	

Comentarios: Este alumno es de los que no lograron la suficiente claridad de emisión, aunque en velocidad tuviese algún avance.

Representaciones gráficas (Carlos Ballesteros Villanueva)

Figura 70. (primer volumen):

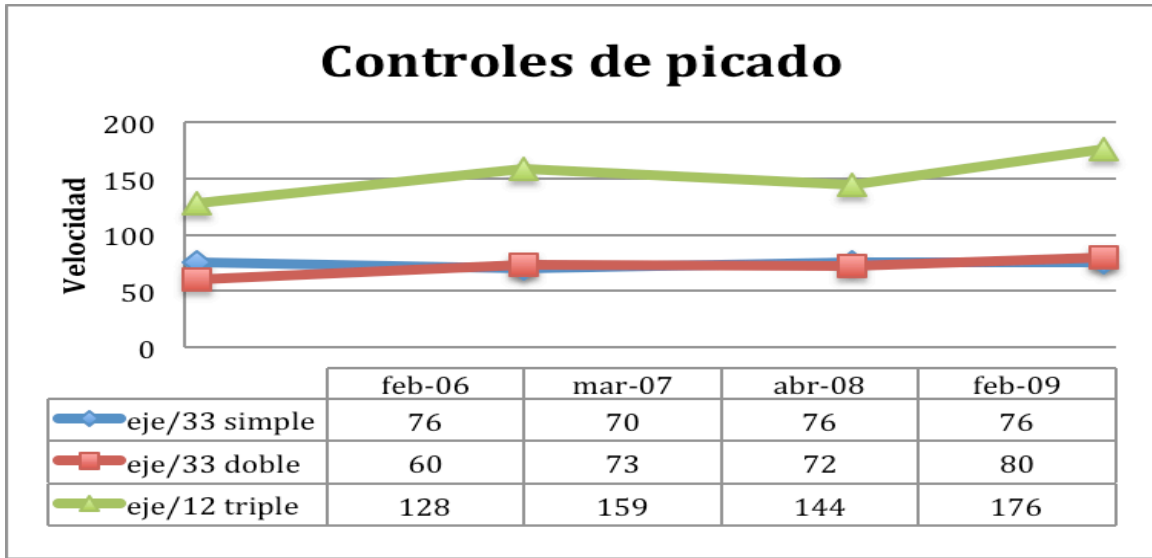
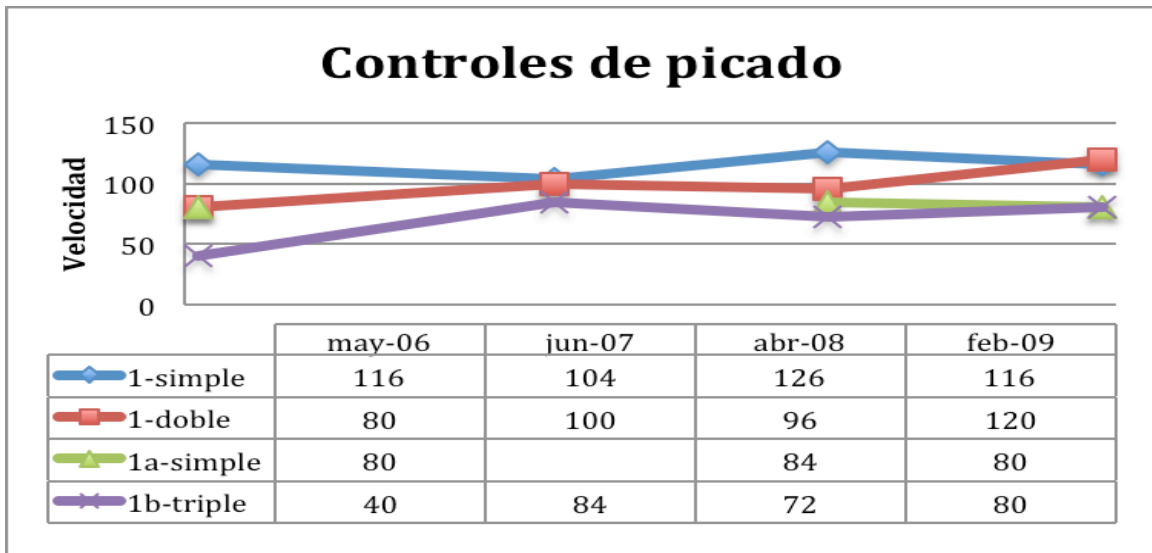


Figura 71. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: José Luis Rodrigo Pérez

Cuadro de control general

Cuadro 33. Control general:

				Curso: 2005 / 2006			Curso: 2007 / 2008			Curso: 2008 / 2009			Curso: 2009 / 2010		
					Feb/06	May/06			Abr/08		Feb/09	May/09	Dic/09	Mar/10	Jun/10
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple		126	144			132		146	176	166	132	140
“	30	1	Doble		108	144			144		165	138	138	160	158
“	40	33	Simple		76	88			78		90	86	80	80	80
“	40	33	Doble		72	74			60		94	96	88	96	96
“	46	1	Triple		126	146			165		198	184	174	184	170
“	51	12	Triple		112	120			165		198	192	184	192	172
2º	95	1	Simple		74	130			116		134	116	120	126	120
“	95	1	Doble			100			116		140	144	126	152	138
“	104	1	Simple		66	84			82		96	84	80	92	88
“	104	1	Triple			72			66		102	92	88	100	88

Comentarios: El presente alumno, de igual manera que el anterior, tampoco logró suficiente claridad de emisión aunque avanzase en velocidad, por lo que el resultado no es completo. Velocidad sin claridad no tiene utilidad.

Representaciones gráficas (José Luis Rodrigo Pérez)

Figura 72. (primer volumen):

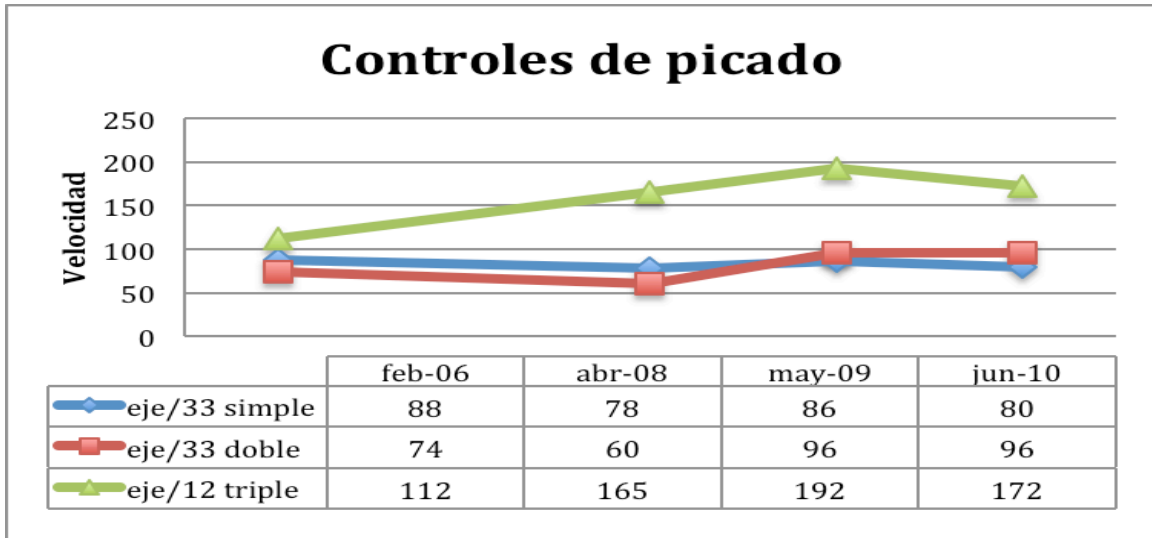
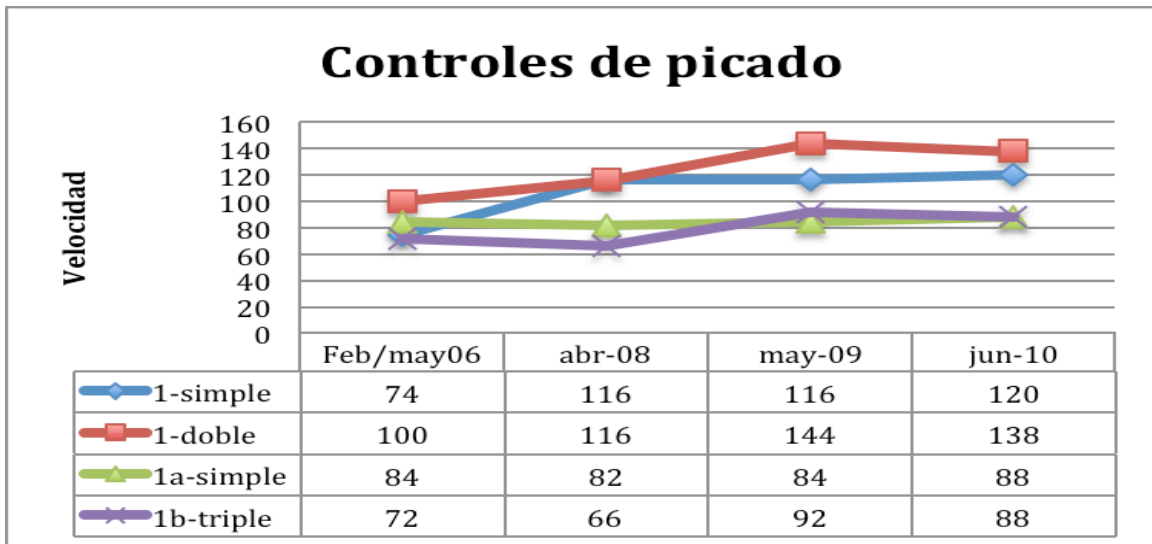


Figura 73. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Oscar Bisbal Raga

Cuadro de control general

Cuadro 34 Control general:

				Curso: 2007 / 2008			Curso: 2008 / 2009			Curso: 2009 / 2010			Curso: 2010 / 2011		
					Ene/08	Abr/08		Feb/09	May/09			May/10			
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple		110	132		120	126			146			
“	30	1	Doble		78	134		126	144			148			
“	40	33	Simple		76	76		72	78			80			
“	40	33	Doble		60	72		66	78			84			
“	46	1	Triple		112	152		160	160			152			
“	51	12	Triple		110	126		132	126			162			
2º	95	1	Simple		-----	-----		-----	110			102			
“	95	1	Doble						110			106			
“	104	1	Simple		-----	-----		-----	82			84			
“	104	1	Triple						82			80			

Comentarios: El alumno de esta tabla es de los que no lograron un avance sustancioso, sobre todo en precisión. Esto no significa que no pueda mejorar. Recordemos que la precisión no es medible como lo es la velocidad por lo que solo se puede apreciar con la audición.

Representaciones gráficas (Oscar Bisbal Raga)

Figura 74. (primer volumen):

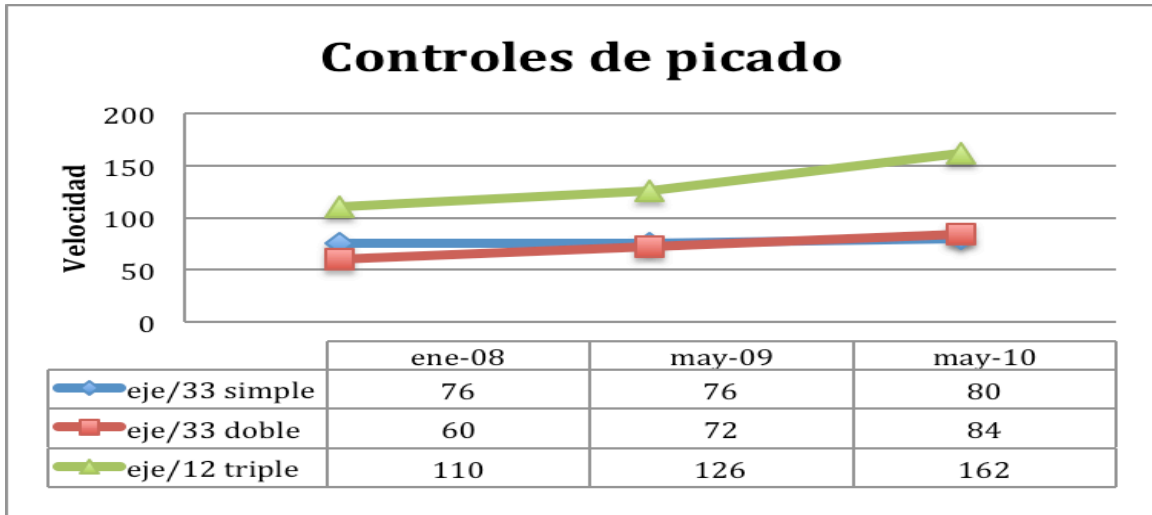
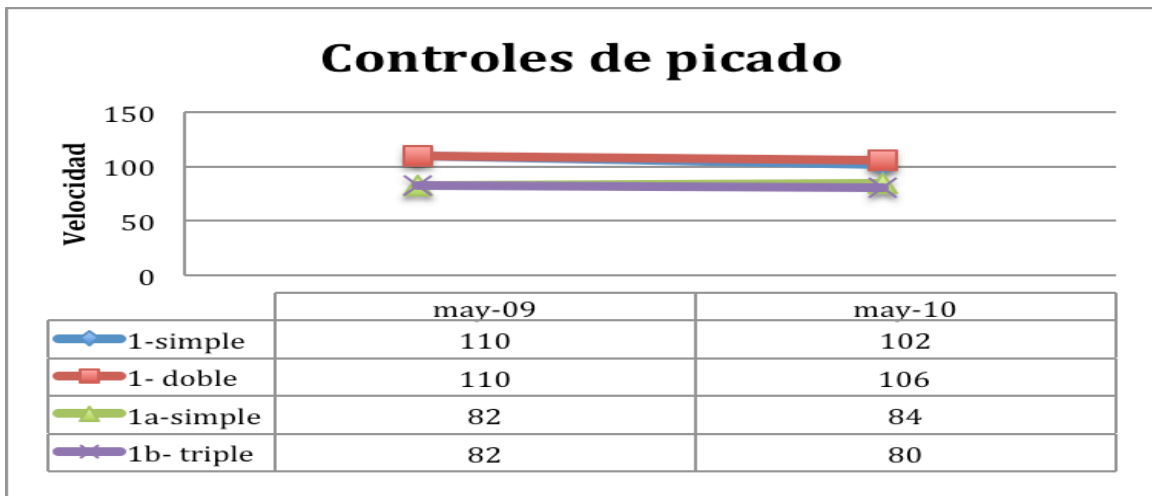


Figura 75. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Pilar Madrid Del Toro

Cuadro de control general

Cuadro 35. Control general:

				Curso: 2007 / 2008			Curso: 2008 / 2009			Curso: 2009 / 2010			Curso: 2010 / 2011		
					Feb/08			Feb/09	Jun/09	Nov/09		Jun/10			
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple		138			144	132	132		144			
“	30	1	Doble		66			-----	128	120		130			
“	40	33	Simple		74			74	78	72		72			
“	40	33	Doble		50			50	62	56		60			
“	46	1	Triple		112			132	132	126		144			
“	51	12	Triple		112			132	144	132		144			
2º	95	1	Simple		136			126	126	116		122			
“	95	1	Doble					76	84	84		102			
“	104	1	Simple		86			84	84	69		84			
“	104	1	Triple					-----	-----	-----		-----			

Comentarios: Esta alumna fue un caso muy particular. Aun teniendo ciertas condiciones para la música, la influencia de sus circunstancias personales lastraron toda posibilidad de lograr un resultado aceptable. En precisión no llegó al mínimo necesario para poder utilizar esta técnica.

Representaciones gráficas (Pilar Madrid Del Toro)

Figura 76. (primer volumen):

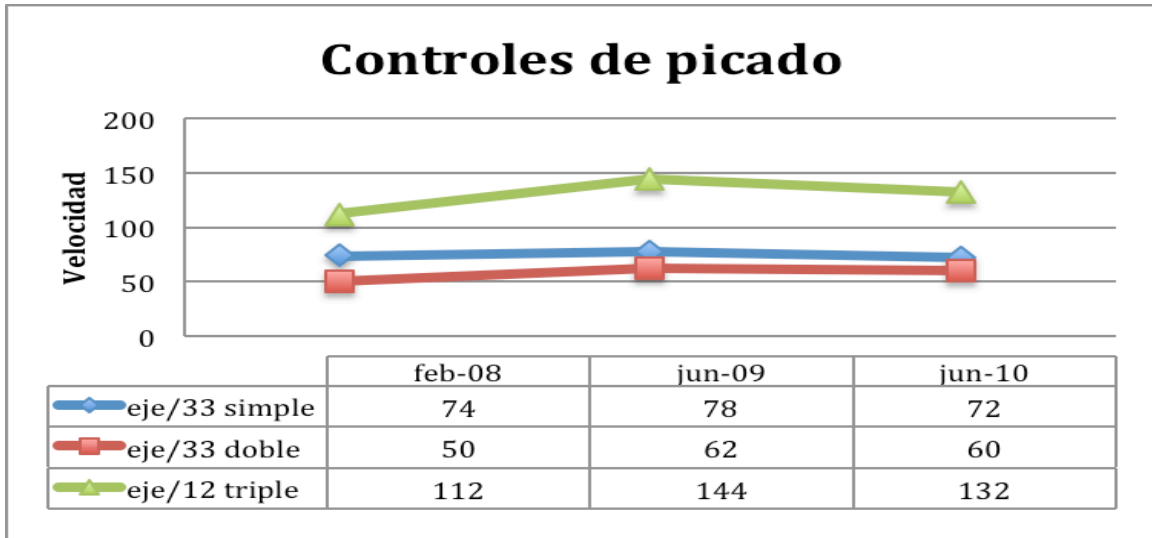
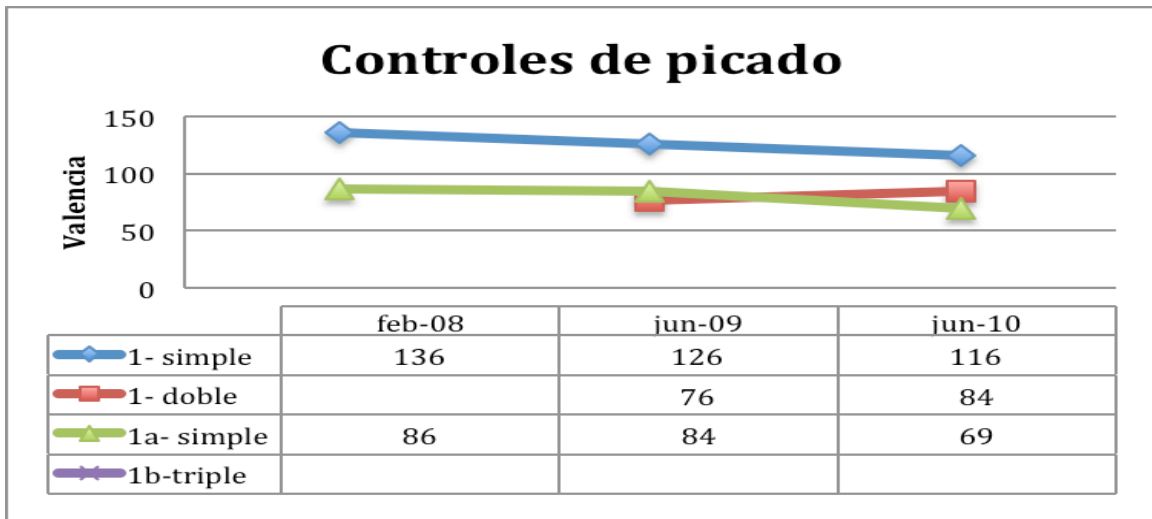


Figura 77. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Carlos Monteagudo Mañas

Cuadro de control general

Cuadro 36. Control general:

				Curso: 2008 / 2009			Curso: 2009 / 2010			Curso: 2010 / 2011			Curso: 2011 / 12		
				Nov/08	Mar/09	Jun/09	Nov/09	Mar/10	May/10	Nov/10	Mar/11	Jun/11	Dic/11		
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple	152	150	140	148	138	144	160	154	154	156		160
“	30	1	Doble		160	188	192	186	176	192	198	200	208		210
“	40	33	Simple	84	92	92	80	84	80	78	84	84	82		86
“	40	33	Doble		106	104	108	108	96	100	108	108	112		112
“	46	1	Triple	176	210	196	208	186	200	208	236	252	280		300
“	51	12	Triple		206	218	178	208	216	216	244	252	270		296
2º	95	1	Simple	132	132	128	126	126	132	126	132	128	126		126
“	95	1	Doble		146	146	152	140	132	154	160	160	166		166
“	104	1	Simple		90	94	88	86	88	88	92	92	88		94
“	104	1	Triple		86	100	104	100	100	104	110	110	118		118

Comentarios: En el presente caso ocurre todo lo contrario que en el anterior. Este alumno es de los tres mejores de la década, tanto en velocidad como en precisión. Hay que señalar que ya inició el estudio del doble picado en grado medio, esto le dio una gran ventaja sobre los demás.

Representaciones gráficas (Carlos Monteagudo Mañas)

Figura 78. (primer volumen):

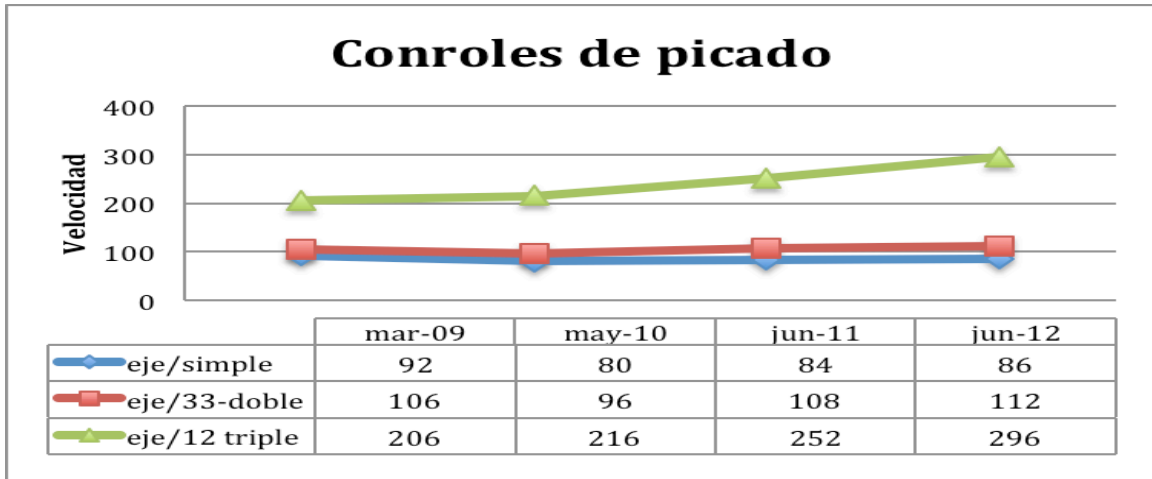
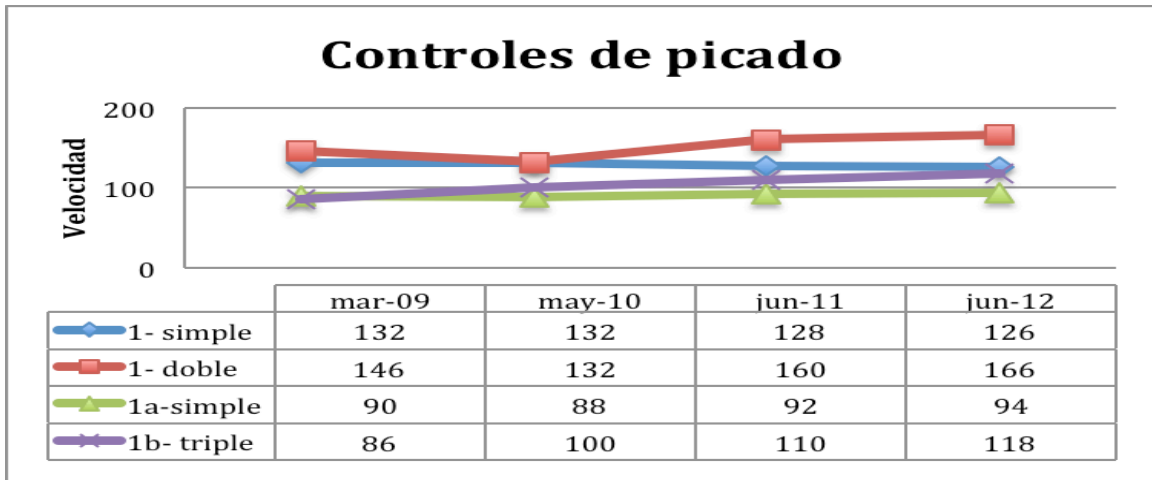


Figura 79. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Federico Fuster Sicol

Cuadro de control general

Cuadro 37. Control general:

				Curso: 2008 / 2009			Curso: 2009 / 2010			Curso: 2010 / 2011			Curso: 2011 / 2012		
				Nov/08		May/09	Nov/09	Mar/10	Jun/10	Nov/10	Mar/11	Jun/11	Nov/11	Abr/12	Jun/12
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple	132		140	148	134	154	152	140	150	154	160	138
“	30	1	Doble	138		168	170	162	174	170	184	192	192	200	178
“	40	33	Simple	72		82	76	84	83	80	78	80	78	80	76
“	40	33	Doble	72		100	82	96	92	90	96	100	100	104	104
“	46	1	Triple	160		184	192	182	198	223	212	228	202	202	226
“	51	12	Triple	176		184	216	198	186	238	210	232	232	240	224
2º	95	1	Simple	110		116	112	120	130	118	126	126	118	132	112
“	95	1	Doble	110		126	144	132	138	138	150	152	132	144	140
“	104	1	Simple	72		76	90	84	90	84	86	86	84	92	88
“	104	1	Triple	63		92	100	100	104	102	104	104	98	104	110

Comentarios: Como hemos visto, desde el anterior alumno, salvo alguna excepción, ya todos estaban concienciados para realizar los controles de los ejercicios más difíciles del 2º Vol. En este caso la evolución es buena tanto en velocidad como en precisión.

Representaciones gráficas (Federico Fuster Sicol)

Figura 80. (primer volumen):

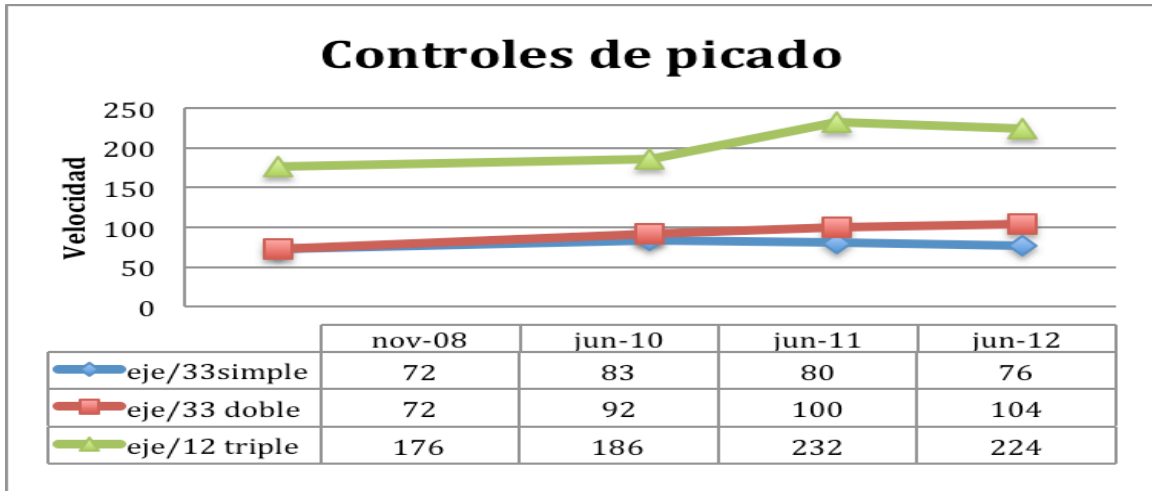
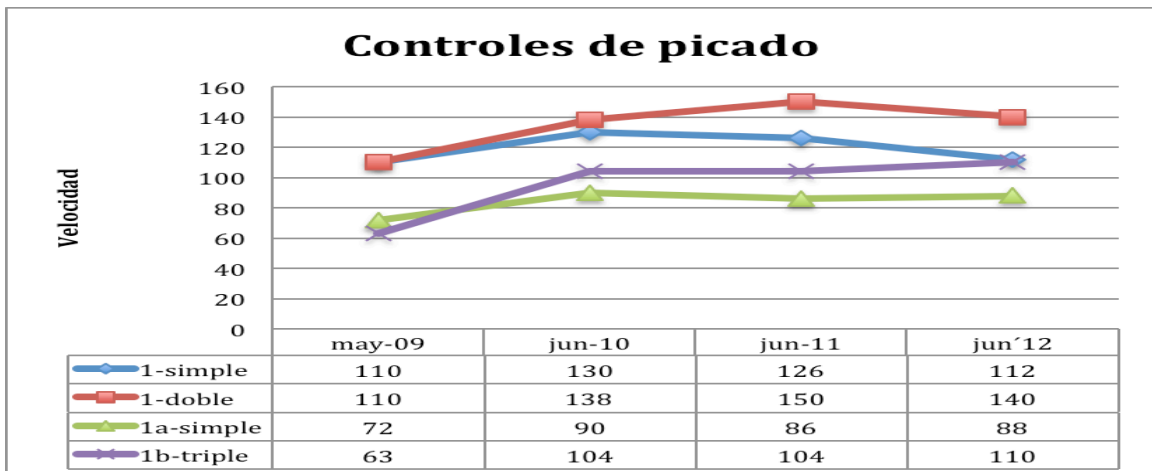


Figura 81. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Miguel Ángel Martí

Cuadro de control general

Cuadro 38. Control general:

				Curso: 2007 / 2008			Curso: 2009 / 2010			Curso: 2010 / 2011			Curso: 2011 / 2012		
					Feb/08	May/08		Mar/10	May/10	Nov/10	Mar/11	May/11	Oct/11	Abr/12	Jun/12
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple		122	140		140	140	138	142	144	160	158	164
“	30	1	Doble		66	154		154	168	158	164	176	180	190	200
“	40	33	Simple		76			76	69	78	78	78	78	78	80
“	40	33	Doble		38	66		63	69	84	76	96	96	104	106
“	46	1	Triple		63	160		168	176	168	180	198	200	214	234
“	51	12	Triple		66	144		170	178	170	194	204	202	210	232
2º	95	1	Simple					112	108	112	116	116	118	120	126
“	95	1	Doble					78	96	98	134	132	140	158	160
“	104	1	Simple					72	80	82	88	80	88	88	86
“	104	1	Triple					63	80	76	82	84	94	108	104

Comentarios: Este alumno fue muy reacio a trabajar los ejercicios del 2º Vol. Fue a partir del 2º control, del 2º curso, cuando decidió tomárselo en serio. Obtuvo muy buenos resultados tanto en velocidad como en precisión.

Representaciones gráficas (Miguel Ángel Martí)

Figura 82. (primer volumen):

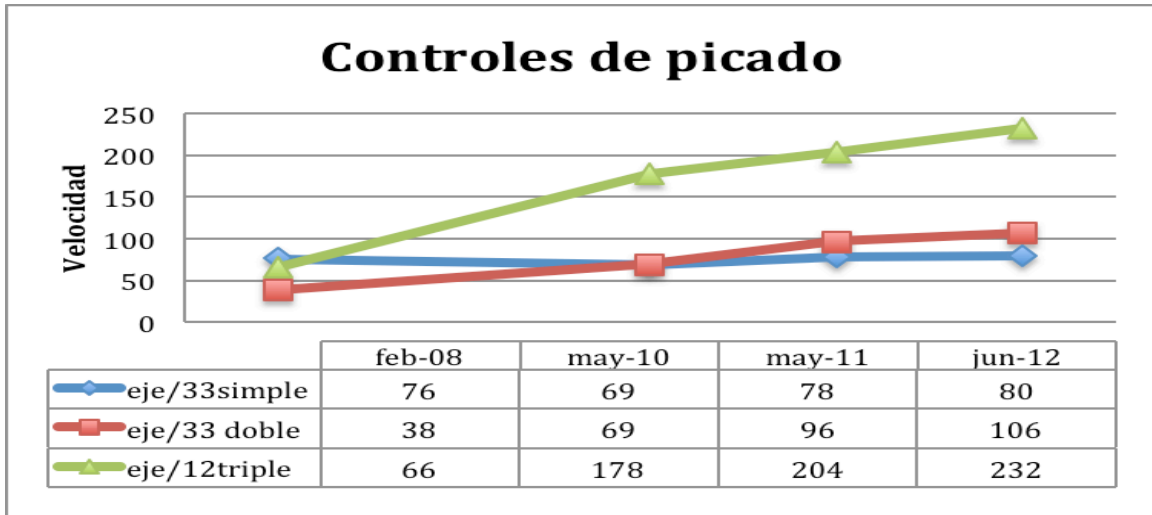
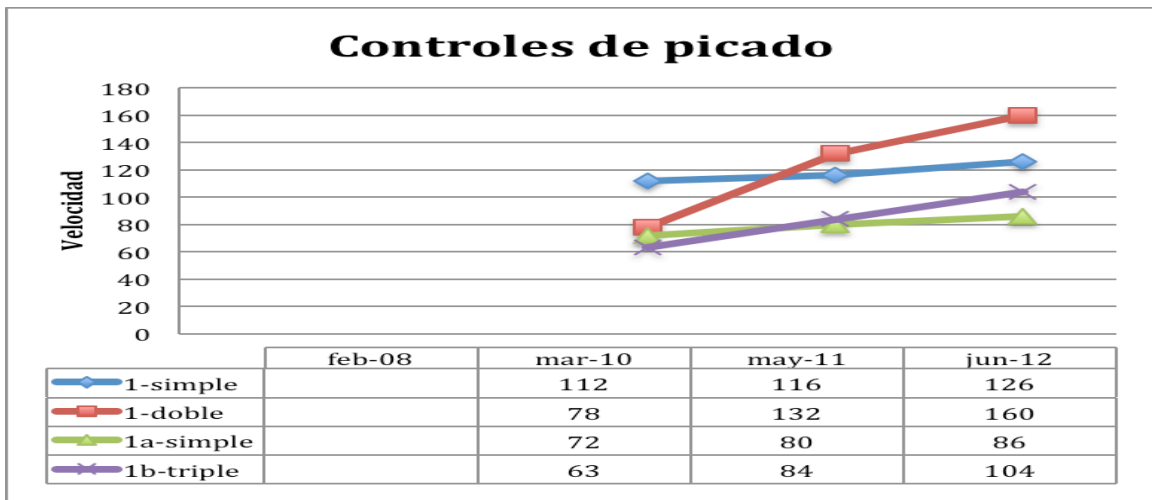


Figura 83. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: José Vicente Ribera

Cuadro de control general

Cuadro 39. Control general:

				Curso: 2009 / 2010			Curso: 2010 / 2011			Curso: 2011 / 2012			Curso: 2012 / 1013		
				Oct/09	Mar/10		Nov/10	Feb/11	Jun/11	Ene/12	Abr/12	Jun/12	Dic/11		Jun/06
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple	126	132		144	168	168	170	168	172	152		174
“	30	1	Doble	50	132		142	166	176	170	172	172	174		190
“	40	33	Simple	80	80		84	84	86	82	88	88	88		84
“	40	33	Doble	52	72		69	84	84	90	90	90	100		96
“	46	1	Triple	94	156		160	192	206	170	180	252	208		260
“	51	12	Triple	160	184		176	192	204	178	198	210	208		224
2º	95	1	Simple	130	120		120	144	138	124	134	138	136		138
“	95	1	Doble	76	104		104	132	134	132	140	146	132		150
“	104	1	Simple	80	72		90	92	92	80	92	92	94		96
“	104	1	Triple	42	72		72	76	86	92	104	104	102		104

Comentarios: Como vemos, el presente alumno consiguió una evolución más que notable. Basta con observar el primer y último control del doble/triple picado del 2º Vol. en los que pasa de 76 a 150 y de 42 a 104.

Representaciones gráficas (José Vicente Ribera)

Figura 84. (primer volumen):

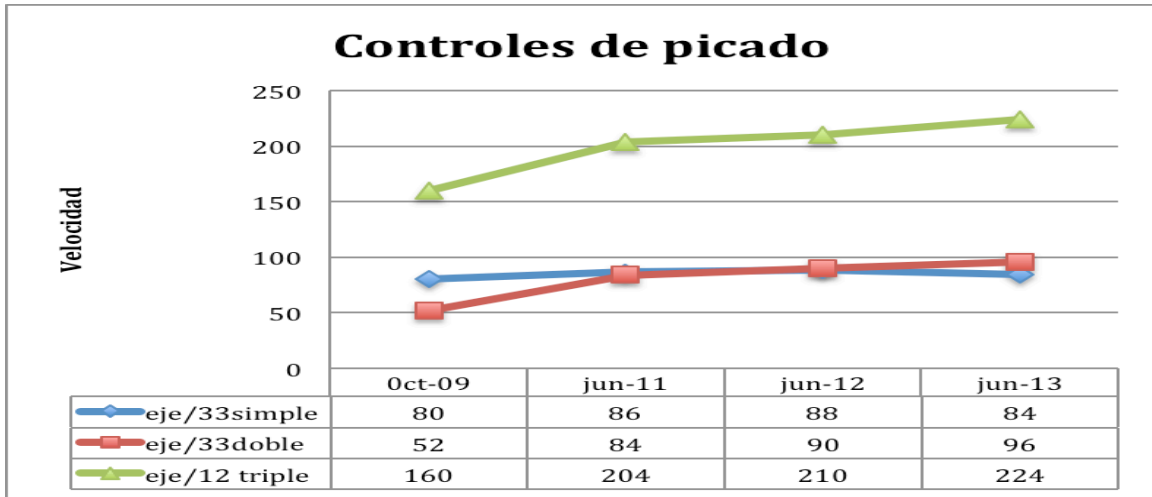
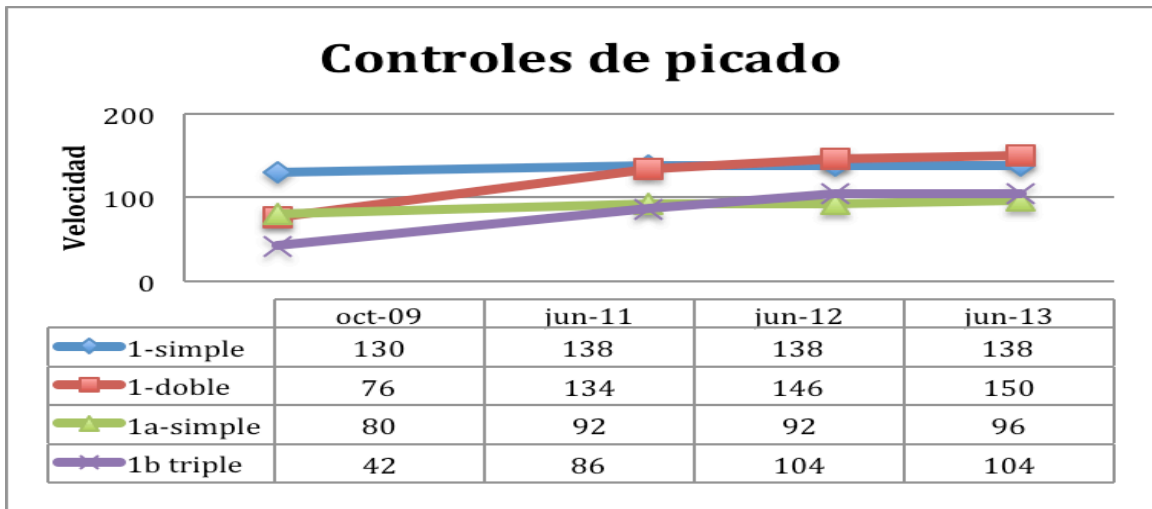


Figura 85. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Ricardo Ribera Benavent

Cuadro de control general

Cuadro 40. Control general:

				Curso: 2009 / 2010			Curso: 2010 / 2011			Curso: 2011 / 2012			Curso: 2012 / 2013		
					Feb/25	May/10	Nov/09		May/16	Ene/15	May/08	Jun/26			
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple		116	116	126		128	154	140	140			
“	30	1	Doble		126	134	128		140	170	166	168			
“	40	33	Simple		76	78	72		76	82	80	80			
“	40	33	Doble		78	84	84		88	90	92	98			
“	46	1	Triple		152	148	166		170		200	208			
“	51	12	Triple		158	146	176		180		208	210			
2º	95	1	Simple		108	102	116		118		120	120			
“	95	1	Doble		116	110	122		122		138	144			
“	104	1	Simple		72	80	76		80		84	88			
“	104	1	Triple		82	82	78		86		94	94			

Comentarios: Este alumno obtuvo unos resultados discretos, aunque finalizó la carrera dominando mejor el picado en general.

Representaciones gráficas (Ricardo Ribera Benavent)

Figura 86. (primer volumen):

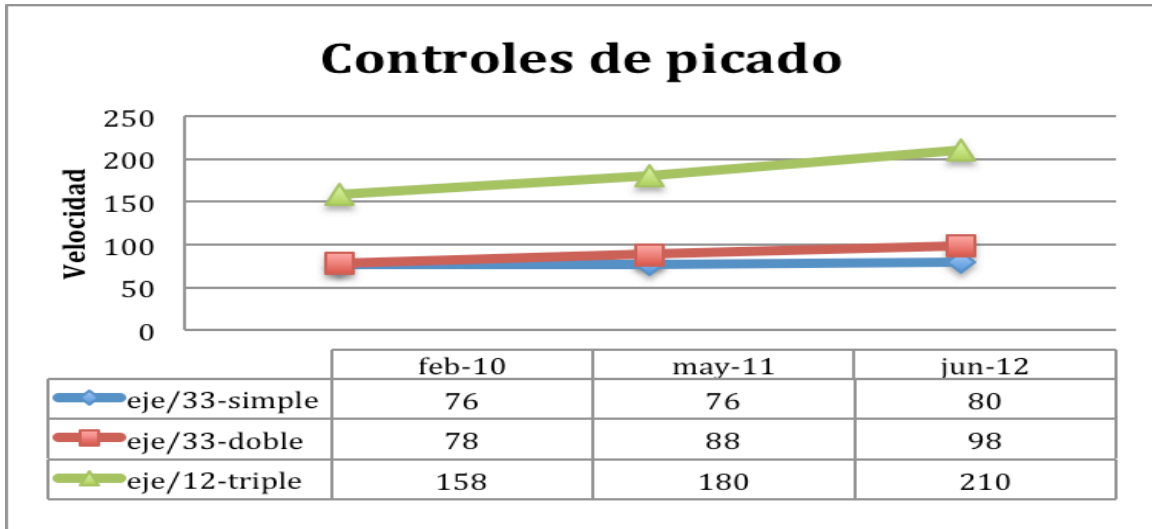
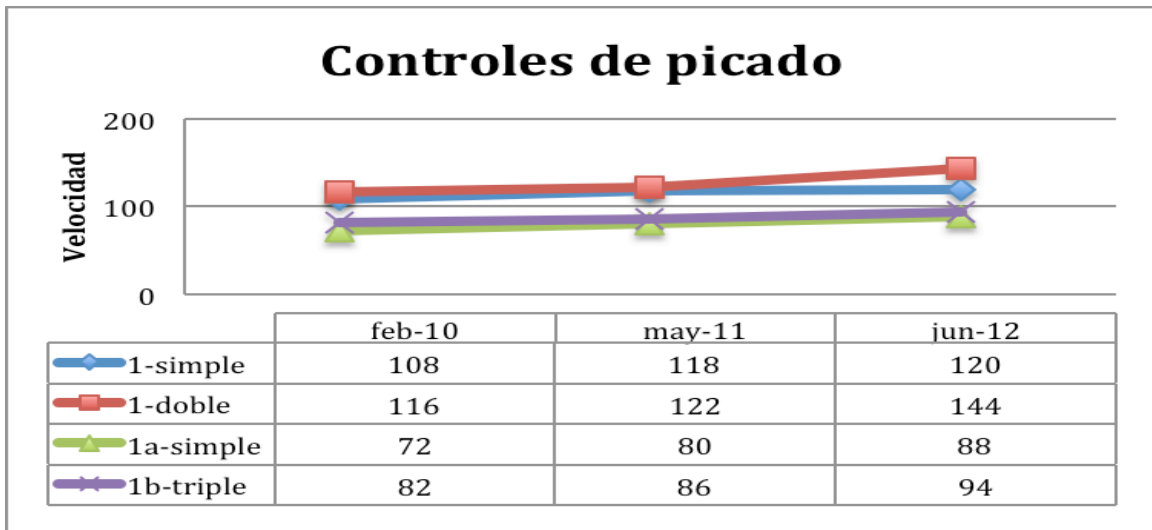


Figura 87. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Cristina Navarro Melero

Cuadro de control general

Cuadro 41. Control general:

				Curso: 2009 / 2010			Curso: 2010 / 2011			Curso: 2011 / 2012			Curso: 2012 / 2013		
				Oct/09	Mar/10	May/10	Nov/10	Feb/11	Abr/11	Nov/11	Abr/12	Jun/12	Nov/27	Feb/21	May/18
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple	116	120	118	138	116	124	128	124	128	132	132	134
“	30	1	Doble	85	100	108	110	118	132	126	132	146	152	146	144
“	40	33	Simple	69	72	78	72	69	74	72	74	72	74	76	76
“	40	33	Doble	40	52	60	60	52	52	70	52	68	72	76	80
“	46	1	Triple	56	132	152	132	152	162	166	162	192	160	180	192
“	51	12	Triple	84	148	144	144	146	162	166	162	168	192	184	192
2º	95	1	Simple	104	108	112	108	108	118	112	118	116	112	114	112
“	95	1	Doble	42	70	76	88	84	80	92	80	96	116	114	116
“	104	1	Simple	66	70	72	82	78	80	84	80	80	82	82	78
“	104	1	Triple	38	56	58	72	70	72	66	72	72	72	80	92

Comentarios: Alumna muy aplicada, como se puede apreciar realiza todos los controles, doce en total. Aunque no sobresale en velocidad si logra una media de resultados adecuada tanto en velocidad como en precisión.

Representaciones gráficas (Cristina Navarro Melero)

Figura 88. (primer volumen):

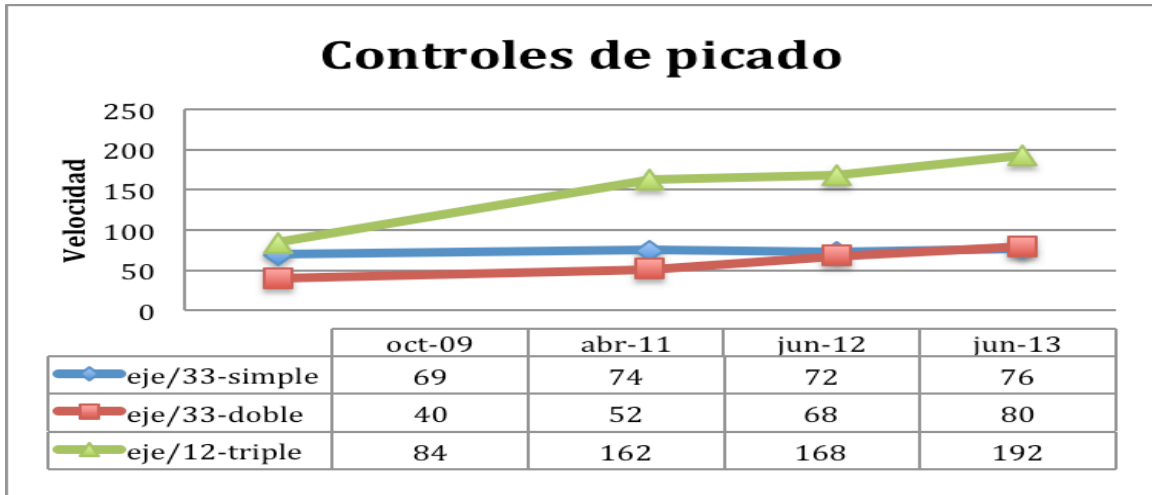
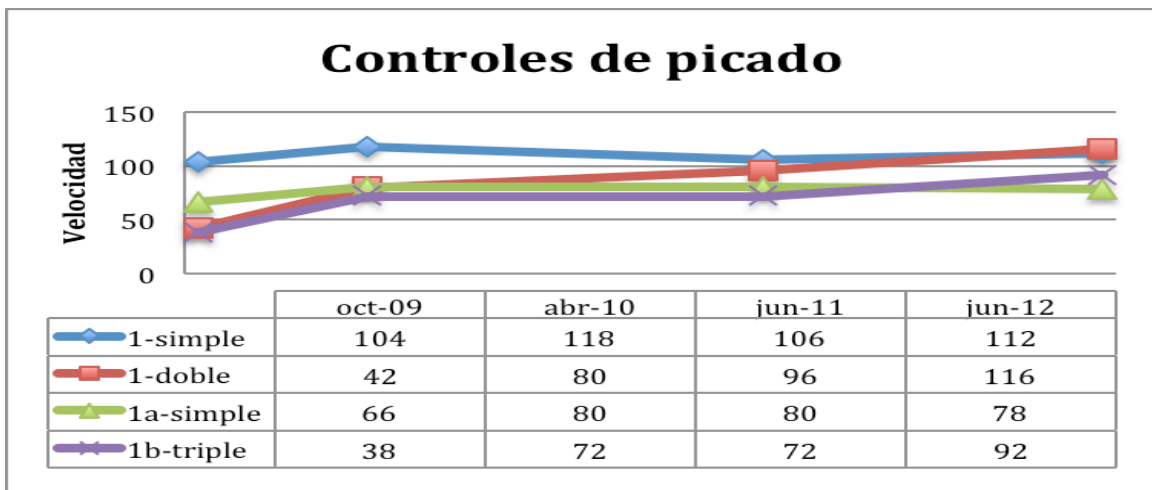


Figura 89. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Clara Juan Soler

Cuadro de control general

Cuadro 42. Control general:

				Curso: 2009 / 2010			Curso: 2010 / 2011			Curso: 2011 / 2012			Curso: 2012 / 2013		
				Dic/09	Mar/10	May/10	Nov/10	Feb/11	Jun/11	Oct/11	Abr/12	Jun/12	Oct/31	Mar/13	
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple	160	158	162	156	160	168	178	186	168	186	184	
“	30	1	Doble	84	140	146	144	156	168	180	178	176	198	190	
“	40	33	Simple	84	92	84	88	92	88	90	92	88	86	88	
“	40	33	Doble	46	80	80	76	80	88	88		92		92	
“	46	1	Triple	130	176	176	174	200	208	208	212	228	258	264	
“	51	12	Triple	92	178	180	176	¿--?	194	192	202	218	214	224	
2º	95	1	Simple	120	132	126	144	134	132	138	138	142	136	134	
“	95	1	Doble	69	120	112	134	124	138	136		142	152	144	
“	104	1	Simple	76	90	82	96	98	92	116	108	98	100	104	
“	104	1	Triple	54	72	76	82	88	92	116		96	104	94	

Comentarios: Esta alumna posee una gran habilidad para el picado simple, lo cual le condicionó negativamente a la hora de tomarse en serio el estudio del doble picado. A pesar de ello logró una buena evolución, más por su habilidad que por el trabajo realizado.

Representaciones gráficas (Clara Juan Soler)

Figura 90. (primer volumen):

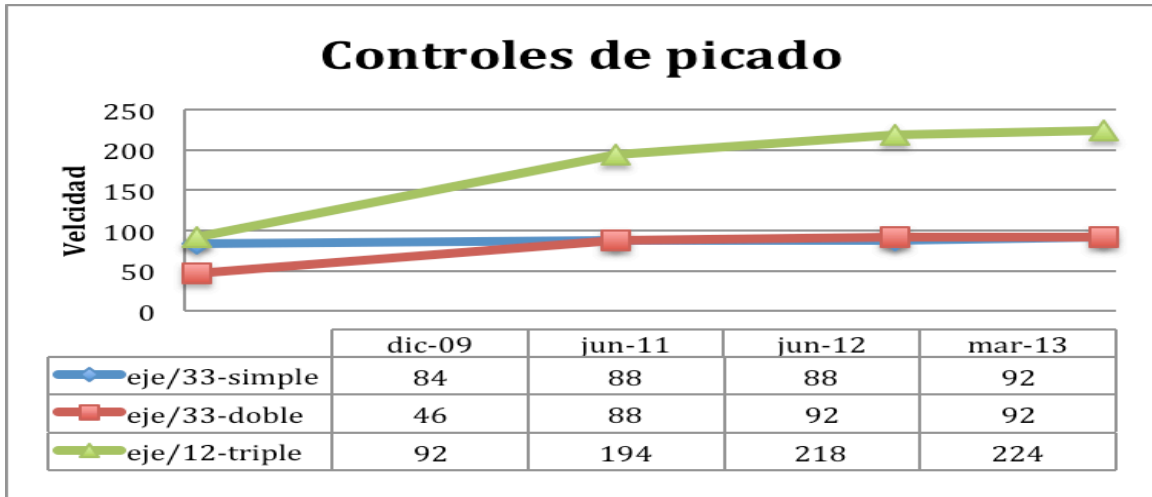
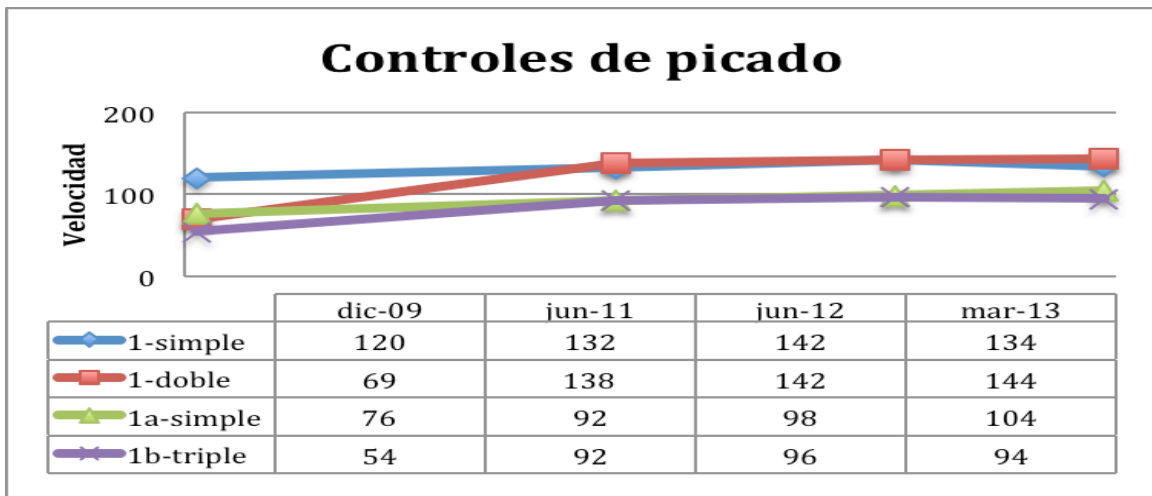


Figura 91. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Pablo González Balaguer

Cuadro de control general

Cuadro 43. Control general:

				Curso: 2009 / 2010			Curso: 2010 / 2011			Curso: 2011 / 2012			Curso: 2012 / 2013		
				Oct/09	Mar/10	Jun/10	Nov/10	Mar/11	Jun/11	Oct/11	Mar/12	Jun/12	Nov/21	Mar/13	
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple	116	100	112	108	116	117	116	118	112	122	122	
“	30	1	Doble	120	126	140	132	138	158	162	168	172	168	170	
“	40	33	Simple	63	66	74	66	63	69	67	66	63	69	72	
“	40	33	Doble	50	69	80	76	80	90	84	84	96	88	92	
“	46	1	Triple	108	146	132	158	164	182	188	204	206	192	204	
“	51	12	Triple	112	148	160	162	172	184	167	192	208	198	192	
2º	95	1	Simple	100	104	110	100	106	108	106	104	104	106	106	
“	95	1	Doble	82	104	128	118	122	126	126	128	140	152	144	
“	104	1	Simple	66	72	72	69	72	69	72	74	72	74	74	
“	104	1	Triple	46	60	82	72	80	82	90	92	90		100	

Comentarios: Éste es un caso muy particular. Su velocidad de picado simple era muy baja lo que no le permitía interpretar a la velocidad adecuada ningún pasaje en notas sueltas a partir de cierta velocidad. Con el estudio de esta técnica logró superar el problema, mejoró algo el picado simple y logró una buena velocidad con el doble/triple picado.

Representaciones gráficas (Pablo González Balaguer)

Figura 92. (primer volumen):

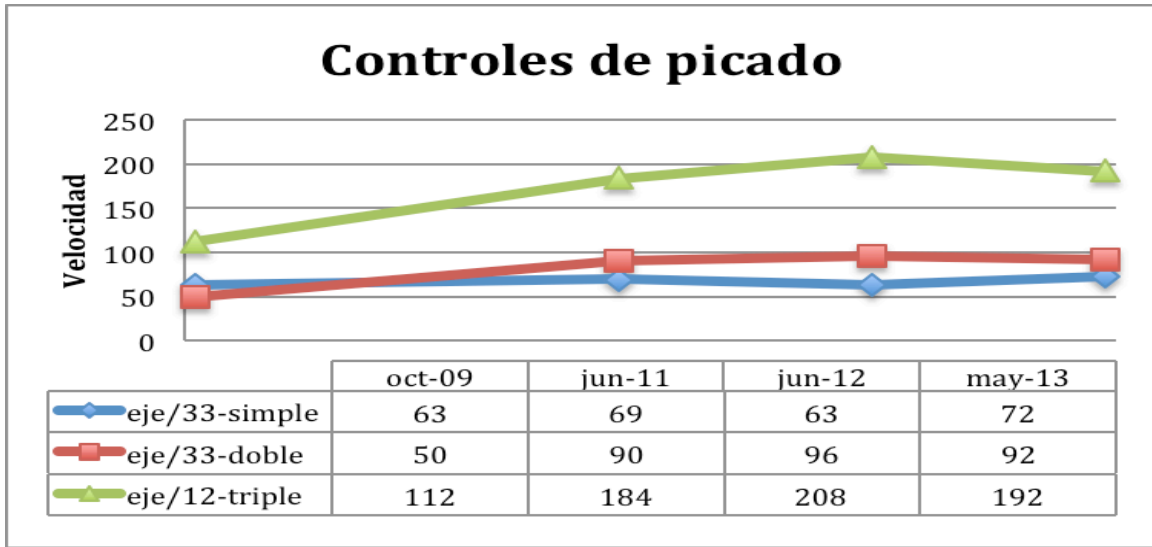
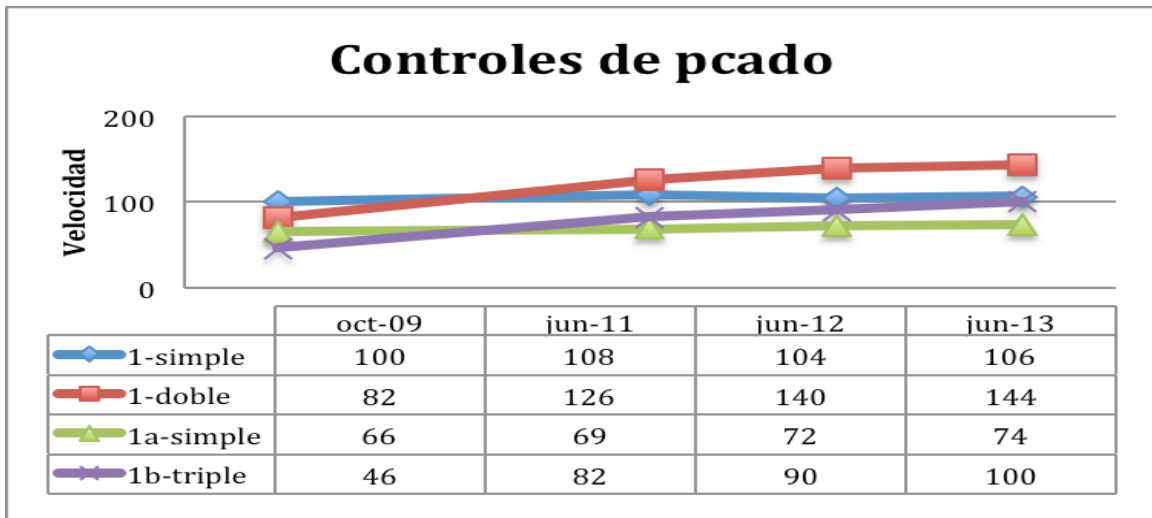


Figura 93. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Paula Cebrián Puig

Cuadro de control general

Cuadro 44. Control general:

				Curso: 2013 / 2014			Curso:			Curso:			Curso:		
				Oct/08	Abr/29	Jun/									
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple	144	152	155									
“	30	1	Doble	144	184	190									
“	40	33	Simple	80	84	86									
“	40	33	Doble	76	92	100									
“	46	1	Triple	160	206	208									
“	51	12	Triple	174	210	215									
2º	95	1	Simple	116	132	143									
“	95	1	Doble	112	148	155									
“	104	1	Simple	86	96	98									
“	104	1	Triple	78	112	118									

Comentarios: Alumna que solamente realiza tres controles. Su evolución es muy buena gracias, no solo a que estudió lo suficiente, si no a que su velocidad de picado simple es notable.

Representaciones gráficas (Paula Cebrián Puig)

Figura 94. (primer volumen):

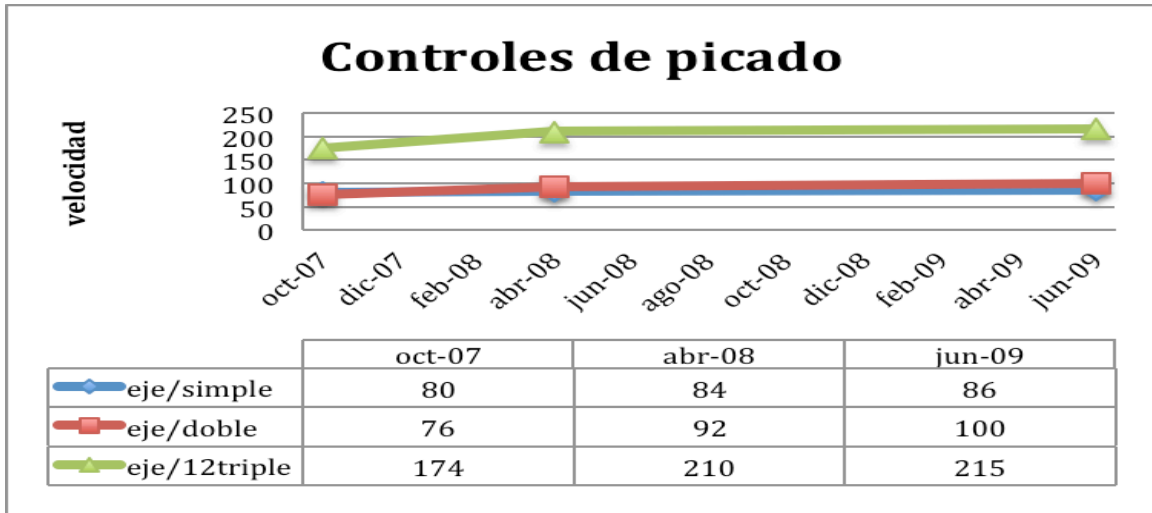
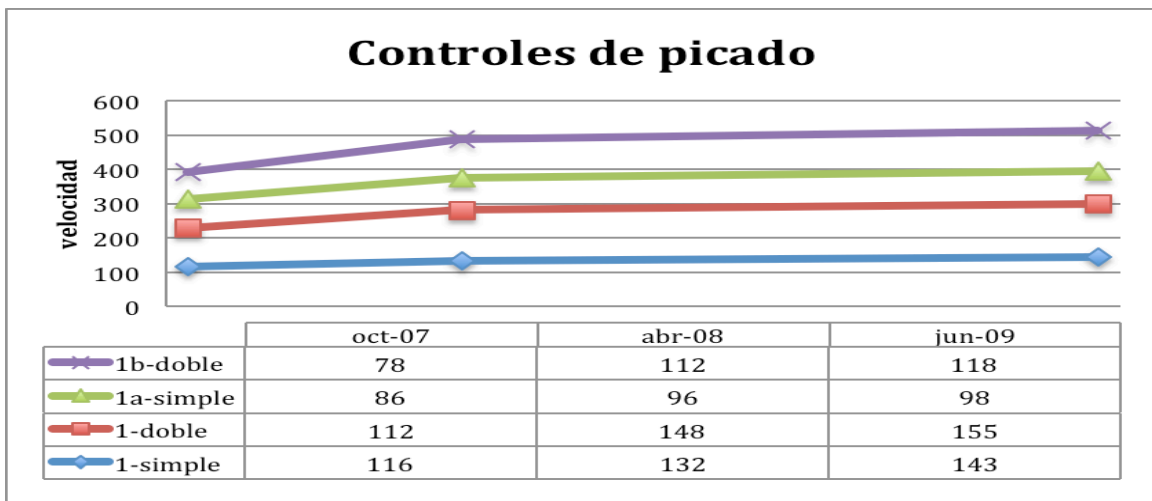


Figura 95. (segundo volumen):



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA
INVESTIGACIÓN EN EL AULA

CONTROLES PERIÓDICOS DEL DESARROLLO DE LA TÉCNICA LINGUO-GUTURAL

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón

Alumno: Pau Martínez Chulvi

Cuadro de control general

Cuadro 45. Control general:

				Curso: 2012 / 2013			Curso: 2013 / 2014			Curso: 2014 / 2015			Curso:		
				Nov/28	Mar/03	Jun/12	Oct/22	Abr/08	Jun/11	Oct/14		Jul/15			
Vol.	P.	Ejercicio	Emisión	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.	Veloc.
1º	30	1	Simple	144	148	152	138	138	150	144		159			
“	30	1	Doble	92	112	152	116	144	144	132		160			
“	40	33	Simple	69	80	84	84	82	84	84		86			
“	40	33	Doble	50	66	72	72	78	80	82		85			
“	46	1	Triple	140	144	172	168	176	178	176		197			
“	51	12	Triple	140	150	172	174	180	186	180		195			
2º	95	1	Simple	126	124	128	132	132	136	132		134			
“	95	1	Doble	84	88	104	112	116	132	114		131			
“	104	1	Simple	78	80	80	96	94	94	92		97			
“	104	1	Triple	69	69	88	80	96	90	92		99			

Comentarios: Alumno serio y muy responsable. Aunque sus marcas no son de las más destacadas sí logró avances sustanciales, tanto en el picado simple como en el doble/triple.

Representaciones gráficas (Pau Martínez Chulvi)

Figura 96. (primer volumen):

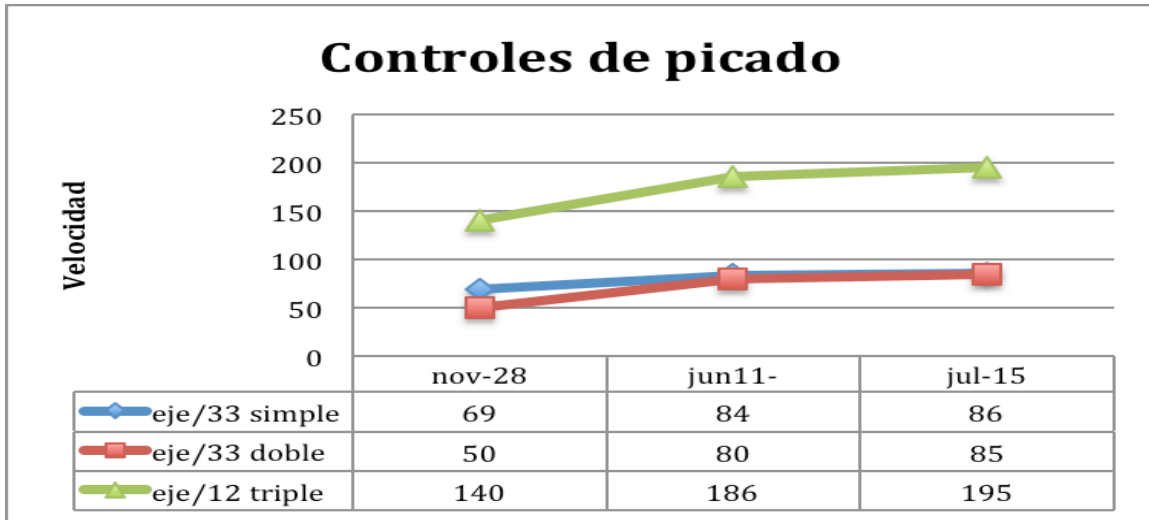
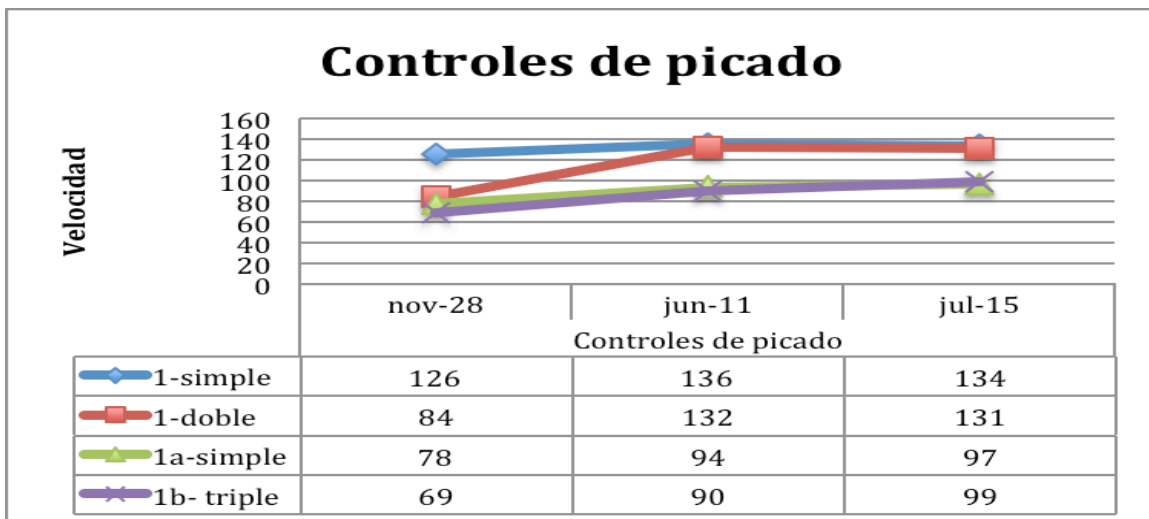


Figura 97. (segundo volumen):



VIII. 3. 2. Tablas comparativas - colectivas anuales (último control)

A partir de la siguiente página incluimos las tablas colectivas que se han confeccionado anualmente y que se envían a los alumnos para que puedan comparar los valores que cada uno ha obtenido con los de los demás. En ellas se destaca en (**negrita**) los valores más altos y con el signo (-) los más bajos, con ello se ha pretendido que nazca cierta competencia entre ellos para que trabajen con más deseo esta técnica y que puedan llegar a dominarla, al menos lo suficiente, como para que una vez hayan finalizado sus estudios sean capaces de continuar perfeccionándola por su cuenta.

Cada una de las siguientes 11 tablas comparativas, una por cada año, las cuales corresponden al periodo 2003/04 a 2013/14, contiene el último control anual de cada uno de los alumnos.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón (Curso 2003 – 2004)

Cuadro 46. Tabla comparativa (Último control general):

Libro	Pág.	Eje.	Emisión	Julián R.	Alberto R.	Pablo R.	Marcos S.	Iván S.	Adrián G.	Javier D.		
1º	30	1	Simple	-----	-----	-----		41 -	170	150		
1º	30	1	Doble	-----	-----	-----	150 -	175	179	155		
1º	40	33	Simple	-----	-----	-----	-----	79	-----	-----		
1º	40	33	Doble	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----		
1º	46	1	Triple				190	175 -	180	185		
1º	51	12	Triple				160 -	169	178	-----		
2º	95	1	Simple				-----	-----	-----	-----		
2º	95	1	Doble				-----	-----	-----	-----		
2º	104	1	Simple				-----	-----	-----	-----		
2º	104	1	Triple				-----	-----	-----	-----		

Esta tabla contiene todas las velocidades registradas en el último control sin indicación del grado de claridad de la emisión ni el nº de “G” emitidas. La cifra en **negrita** indica la marca más alta, y el signo (-) indica la más baja.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón (Curso 2004– 2005)

Cuadro 47. Tabla comparativa (Último control general):

Libro	Pág.	Eje.	Emisión	Alberto V.	Pablo R.	Raúl R.	Carlos B.	Raúl S.	Javier D.	Adrián G.	Carlos M.	Aurelio P.	Miguel F.
1º	30	1	Simple	169	140	178	143	-----	156	-----	126 –	140	160
1º	30	1	Doble	192	168	160	195	-----	166	-----	124 –	140	160
1º	40	33	Simple	99	87	79 –	87		82	-----	90	90	82
1º	40	33	Doble	99	92	86	116		104		81	71 –	80
1º	46	1	Triple	186	172	207	203		202		151 –	168	194
1º	51	12	Triple	198	175	210	193		208		158 –	168	184
2º	95	1	Simple	152	125	137	134		127		114 –	128	121
2º	95	1	Doble	-----	-----	-----	-----		-----		-----	-----	-----
2º	104	1	Simple	125	112	99	110		98		87 –	94	100
2º	104	1	Triple	-----	-----	-----	-----		-----		-----	-----	-----

Esta tabla contiene todas las velocidades registradas en el último control sin indicación del grado de claridad de la emisión ni el nº de “G” emitidas. La cifra en **negrita** indicala marca más alta, y el signo (–) indica la más baja.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón (Curso 2005 – 2006)

Cuadro 48. Tabla comparativa (Último control general):

Libro	Pág.	Eje.	Emisión	Alberto	Pablo	Raúl R.	Raúl C.	Iván S.	Javier	Carlos B.	Aurelio	Carlos M.	Santi M.	J. L. R.	David	Carlos Bs
1º	30	1	Simple	170	132 –	162	160	152	160	170	144	132 –	176	144	162	138
1º	30	1	Doble	200	178	180	170	174	192	186	192	162	200	144	170	120 –
1º	40	33	Simple	96	76 –	92	84	80	84	88	80	104	94	88	94	76 –
1º	40	33	Doble	120	94	102	100	88	100	104	104	80	96	74	98	60 –
1º	46	1	Triple	214	194	252	186	200	210	206	208	186	216	146	212	132 –
1º	51	12	Triple	224	200	222	178	208	112	208	200	204	251	112 –	216	132
2º	95	1	Simple	144	116 –	138	-----	128	132	122	132	120	134	130	126	116 –
2º	95	1	Doble	160	130	144	120	132	144	162	148	154	144	100	152	80 –
2º	104	1	Simple	108	84	96	-----	96	92	96	86	88	102	84	88	80 –
2º	104	1	Triple	120	98	112	82	88	104	104	100	112	102	72	-----	40 –

Esta tabla contiene todas las velocidades registradas en el último control sin indicación del grado de claridad de la emisión ni el nº de “G” emitidas. La cifra en **negrita** indica la marca más alta, y el signo (–) indica la más baja.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón (Curso 2006 – 2007)

Cuadro 49. Tabla comparativa (Último control general):

Libro	Pág.	Eje.	Emisión	Javier Durá	Iván Serra	Carlos B.	Aurelio P.	Santiago M.	Carlos Mateu	Carlos Bs	David Palasí	Iván Rome.
1º	30	1	Simple	154	138	184	143	162	160	131 –	156	138
1º	30	1	Doble	198	182	192	183	193	196	151	198	120 –
1º	40	33	Simple	84	92	88	82	88	86	76 –	98	80
1º	40	33	Doble	102	104	118	104	103	116	76	106	63 –
1º	46	1	Triple	210	192	208	204	240	210	152 –	204	138
1º	51	12	Triple	210	200	208	212	214	216	159	220	126 –
2º	95	1	Simple	118	120	126	129	138	140	116 –	127	122
2º	95	1	Doble	152	128	186	151	154	164	100	153	69 –
2º	104	1	Simple	96	96	86	92	92	94	81	89	70 –
2º	104	1	Triple	108	96	92	104	108	104	84	94	48 –

Esta tabla contiene todas las velocidades registradas en el último control sin indicación del grado de claridad de la emisión ni el nº de “G” emitidas.

La cifra en **negrita** indica la marca más alta, y el signo (–) indica la más baja.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón (Curso 2007– 2008)

Cuadro 50. Tabla comparativa (Último control general):

Libro	Pág.	Eje.	Emisión	Santiago M.	Carlos Ma.	Aurelio P.	Carlos Bs	José Luis R.	David Palasí	Pilar Madrid	Oscar Bisbal	Miguel A.
1º	30	1	Simple	162	146	136	126 –	132	206	138	132	140
1º	30	1	Doble	194	180	188	140	144	206	66 –	134	154
1º	40	33	Simple	96	86	82	76	78	100	74 –	76	-----
1º	40	33	Doble	104	104	88	72	60	116	50 –	72	66
1º	46	1	Triple	238	204	206	152	165	212	112 –	152	160
1º	51	12	Triple	288	208	216	166	165	212	112 –	126	144
2º	95	1	Simple	144	120 –	130	108	116	135	136	-----	-----
2º	95	1	Doble	150	144	144	120	116 –	176	-----	-----	-----
2º	104	1	Simple	96	84	92	80 –	82	100	86	-----	-----
2º	104	1	Triple	96	90	102	-----	66 –	100	-----	-----	-----

Esta tabla contiene todas las velocidades registradas en el último control sin indicación del grado de claridad de la emisión ni el nº de “G” emitidas. La cifra en **negrita** indica la marca más alta, y el signo (–) indica la más baja.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón (Curso 2008 – 2009)

Cuadro 51. Tabla comparativa (Último control general):

Libro	Pág.	Eje.	Emisión	David P.	Carlos B.s	José L. R.	Oscar B.	Pilar M.	Ricardo R.	Carlos M.	Federico F.
1º	30	1	Simple	152	126 –	176	126 –	132	-----	140	140
1º	30	1	Doble	176	138	138	144	120 –	-----	188	168
1º	40	33	Simple	88	76	86	78	72 –	-----	92	82
1º	40	33	Doble	100	80	96	78	56 –	-----	104	100
1º	46	1	Triple	176	168	184	160	126 –	-----	196	184
1º	51	12	Triple	204	176	192	162	132 –	-----	218	184
2º	95	1	Simple	130	116	116	110 –	116	-----	128	116
2º	95	1	Doble	146	120	144	110	84 –	-----	146	126
2º	104	1	Simple	94	80	84	82	69 –	-----	94	76
2º	104	1	Triple	102	80 –	92	82	-----	-----	100	92

Esta tabla contiene todas las velocidades registradas en el último control sin indicación del grado de claridad de la emisión ni el nº de “G” emitidas. La cifra en **negrita** indica la marca más alta, y el signo (–) indica la más baja.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón (Curso 2009 – 2010)

Cuadro 52. Tabla comparativa (Último control general):

Libro	Pág.	Eje.	Emisión	Pilar	Oscar	Federico	Miguel A.	Carlos M.	Clara J.	Cristina N.	Pablo G.	Ricardo R.	J. V. R.	José L.
1º	30	1	Simple	144	146	154	140	144	162	118	112 –	116	132	140
1º	30	1	Doble	130	148	174	168	176	146	108 –	140	134	132	158
1º	40	33	Simple	72	80	83	69 –	80	84	78	74	78	80	80
1º	40	33	Doble	60	84	92	69	96	80	60 –	80	84	72	96
1º	46	1	Triple	144	152	198	176	200	176	152	132 –	148	156	170
1º	51	12	Triple	144 –	162	186	178	216	180	144 –	160	146	184	172
2º	95	1	Simple	122	102 –	130	108	132	126	112	110	102	120	120
2º	95	1	Doble	102	106	138	96	132	112	76 –	128	110	104	138
2º	104	1	Simple	84	84	90	80	88	82	72 –	72 –	80	72 –	88
2º	104	1	Triple	-----	80	104	80	100	76	58 –	82	82	72	88

Esta tabla contiene todas las velocidades registradas en el último control, sin indicación del grado de claridad de la emisión ni el nº de “G” emitidas. La cifra en **negrita** indica la marca más alta, y el signo (–) indica la más baja.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón (Curso 2010 – 2011)

Cuadro 53. Tabla comparativa (Último control general):

Libro	Pág.	Eje.	Emisión	Clara	M. Ángel	Pablo G.	J. V. Rivera	Ricardo R.	Carlos M.	Cristina N.	Federico F.	
1º	30	1	Simple	168	144	117 –	168	128	154	124	150	
1º	30	1	Doble	168	176	158	176	140	200	132 –	192	
1º	40	33	Simple	88	78	69 –	86	76	84	74	80	
1º	40	33	Doble	88	96	90	84	88	108	52 –	100	
1º	46	1	Triple	208	198	182	206	170	252	162 –	228	
1º	51	12	Triple	194	204	184	204	180	252	162 –	232	
2º	95	1	Simple	132	116	108 –	138	118	128	118	126	
2º	95	1	Doble	138	132	126	134	122	160	80 –	152	
2º	104	1	Simple	92	80	69 –	92	80	92	80	86	
2º	104	1	Triple	92	84	82	86	86	110	72 –	104	

Esta tabla contiene todas las velocidades registradas en el último control, sin indicación del grado de claridad de la emisión ni el nº de “G” emitidas. La cifra en (**negrita**) indica la marca más alta, y el signo (–) indica la más baja.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón (Curso 2011 – 2012)

Cuadro 54. Tabla comparativa (Último control general):

Libro	Pág.	Eje.	Emisión	Clara	M. Ángel	Pablo G.	J. V. Rivera	Ricardo R.	Carlos M.	Cristina N.	Federico F.	David L.
1º	30	1	Simple	168	164	112 -	172	140	160	128	138	0
1º	30	1	Doble	176	200	172	172	168	210	146 –	178	0
1º	40	33	Simple	88	80	63 -	88	80	86	72	76	0
1º	40	33	Doble	92	106	96	90	98	112	68 –	104	0
1º	46	1	Triple	228	234	206	252	208	300	192 –	226	0
1º	51	12	Triple	218	232	208	210	210	296	168 –	224	0
2º	95	1	Simple	142	126	104 -	138	120	126	116	112	0
2º	95	1	Doble	142	160	140	146	144	166	96 –	140	0
2º	104	1	Simple	98	86	72 -	92	88	94	80	88	0
2º	104	1	Triple	96	104	90	104	94	118	72 –	110	0

Esta tabla contiene todas las velocidades registradas en el último control, sin indicación del grado de claridad de la emisión ni el nº de “G” emitidas. La cifra en **negrita** indica la marca más alta, y el signo (–) indica la más baja.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón (Curso 2012 – 2013)

Cuadro 55. Tabla comparativa (Último control general):

Libro	Pág.	Eje.	Emisión	Clara Juan	Pablo G.	Cristina N.	J. V. Rivera	Ricardo R.	Pau M.	Santiago G.	Alicia P.	
1º	30	1	Simple	184	122 –	134	174	-----	152	160	-----	
1º	30	1	Doble	190	170	144	190	-----	152	130 –	-----	
1º	40	33	Simple	88	72 –	76	84	-----	84	78	-----	
1º	40	33	Doble	92	92	80	96	-----	72 –	56	-----	
1º	46	1	Triple	264	204	192	260	-----	172 –	176	-----	
1º	51	12	Triple	224	192	192	224	-----	172 –	160	-----	
2º	95	1	Simple	134	106 –	112	138	-----	128	110	-----	
2º	95	1	Doble	144	144	116	150	-----	104	80 –	-----	
2º	104	1	Simple	104	74 –	78	96	-----	80	88	-----	
2º	104	1	Triple	94	100	92	104	-----	88	60 –	-----	

Esta tabla contiene todas las velocidades registradas en el último control sin indicación del grado de claridad de la emisión ni el nº de “G” emitidas. La cifra en **negrita** indica la marca más alta, y el signo (–) indica la más baja.

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

Profesor: E. P. Morell

Especialidad: Saxofón (Curso 2013 – 2014)

Cuadro 56. Tabla comparativa (Último control general):

Libro	Pág.	Eje.	Emisión	Paula Ceb	Pau M.	Santiago G.	Alejandro G.	Jorge Sanz	Hugo B.	Paula D.	Omar M.
1º	30	1	Simple	152	150	164	132 –	144	160	138	-----
1º	30	1	Doble	184	144		160	178	168	132 –	-----
1º	40	33	Simple	84	84	82	72 –	76	80	72 –	-----
1º	40	33	Doble	92	80	72	92	94	72	63 –	-----
1º	46	1	Triple	206	178 –	200	184	192	184	184	-----
1º	51	12	Triple	210	186	180	194	208	166 –	172	-----
2º	95	1	Simple	132	136	122	112 –	120	122	112 –	-----
2º	95	1	Doble	148	132	108		130	104	94 –	-----
2º	104	1	Simple	96	94	92	80	88	84	74 –	-----
2º	104	1	Triple	112	90	84	92	104	69 –	78	-----

Esta tabla contiene todas las velocidades registradas en el último control sin indicación del grado de claridad de la emisión ni el nº de “G” emitidas. La cifra en **negrita** indica la marca más alta, y el signo (–) indica la más baja.

VIII. 3. 3. Tabla comparativa general

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA

- INVESTIGACIÓN EN EL AULA -

(Cursos 2004/ 2005 a 2014 / 2015)

Cuadro 57. Tabla comparativa del último control de fin de carrera:

Volumen	1º						2º			
Página	30	30	40	40	46	51	95	95	104	104
Ejercicio	1	1	33	33	1	12	1	1	1	1
Emisión	S	D	S	D	T	T	S	D	S	T
Velocidad										
<i>Alumnos:</i>										
Raul Cervera	160	170	84	100	186	178		120		82
Carlos B. M.	184	192	88	118	208	208	126	186	86	92
Javier Durá	154	198	84	102	210	210	118	152	88	108
Iván Serra	138	182	92	104	192	200	120	128	96	96
Pablo Rús	132	178	76	94	194	200	116	130	84	98
Alberto Ver.	170	200	96	120	214	224	144	160	108	120
Julián Rom.	159	148	94	84	180	163	135		96	
Carlos Mateu	146	180	86	104	204	208	120	144	84	90
Raul Ramirez	162	180	92	102	252	222	138	144	96	112
Santiago M.	162	194	96	104	238	288	144	150	96	96
Miguel Ferré	160	160	82	80	194	184	121		100	
Aurelio Pérez	136	188	82	88	206	216	130	144	92	102
David Palasí	152	176	88	100	176	204	130	146	94	102
Carlos Ball.	126	138	76	80	168	176	116	120	80	80
José Luis R.	140	158	80	96	170	172	120	138	88	88
Oscar Bisbal	146	148	80	84	152	162	102	106	84	80
Pilar Madrid	144	130	72	60	144	144	122	102	84	-----
Carlos Mon.	160	210	86	112	300	296	126	166	94	118
Federico Fus.	138	178	76	104	226	224	112	140	88	110
Miguel Ang.	164	200	80	106	234	232	126	160	86	104
José V. Rib.	174	190	84	96	276	224	138	150	96	104
Ricardo Rib.	140	168	80	98	208	210	120	144	88	94
Cristina Nav.	134	144	76	80	192	192	112	116	78	92
Clara Juan	184	190	88	92	264	224	134	144	104	94
Pablo Gonz.	122	170	72	92	204	192	106	144	74	100
Paula Cebria.	155	190	86	100	208	215	143	155	98	98
Pau Martinez	159	160	86	85	197	195	134	131	97	99

Emisiones: S = picado simple / D = doble picado / T = triple picado.
Los destacados en **negrita** son los que obtienen los valores más altos.

IX. Conclusiones

IX. Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos ido desgranando, en cada uno de los capítulos, los distintos objetivos propuestos. A continuación exponemos los resultados obtenidos.

Primer objetivo: El primer objetivo pretendía averiguar por qué una técnica tan antigua y efectiva, como la del doble picado, no se había integrado en el grupo de habilidades utilizadas por los saxofonistas, y hemos visto cuáles fueron las razones fundamentales para que esto fuese así. El siguiente listado reproduce esquemáticamente lo que podríamos denominar “Cadena causal”:

- 1 - El saxofón aparece en 1842 y lo inventa un constructor clarinetista.
- 2 – Los primeros en tocar el saxofón fueron los clarinetistas, por afinidad.
- 3 – Durante décadas, los clarinetistas son casi los únicos en tocar el saxo.
- 4 – Los primeros saxofonistas, (militares) no adquirirían el nivel adecuado para enseñar después a otros con la suficiente garantía, ya que solo se formaban durante dos años.
- 5 – Los clarinetistas reconvertidos, se encargan de la enseñanza del saxofón.
- 6 – Los clarinetistas no utilizan el doble picado.
- 7 – Los clarinetistas transmiten solo su técnica y no la que no utilizan.

Uno de los argumentos que avala esta conclusión es la opinión de J. M. Londeix capítulo (VI. 5. Pág. 197).

La conclusión de este proceso es que al ser los clarinetistas los encargados de la enseñanza no pudieron transmitir una técnica que nunca utilizaron, y por lo tanto los saxofonistas no adquirieron esa habilidad. Creemos que ha quedado meridianamente claro que al ser los profesionales de clarinete los primeros que tocaron el saxofón, no pudieron transmitir una técnica que ellos mismos no habían estudiado. La prueba más evidente de que esa fue la principal razón está en el hecho de que cuando un flautista pasaba a tocar el saxofón aplicaba sin más la técnica del doble picado, como en el caso de “*Francesco Casanovas*” virtuoso flautista y excelente saxofonista. Como sabemos, todos los flautistas han utilizado durante siglos la técnica del doble/triple picado. En el capítulo V, dedicado a la Flauta, hablamos de Gannassi dal Fontego⁷¹ (1492/1550) el cual editó en 1535, un tratado para la flauta dulce titulado *La Fontegara*, en el que ya incluía el estudio de esta técnica. Este libro es el más antiguo que conocemos para flauta de pico con un capítulo dedicado al doble picado, lo que demuestra que hace al menos cinco siglos que se utiliza en la flauta.

Segundo objetivo: El segundo de los objetivos perseguía la localización y análisis de libros o métodos para saxofón que contuviesen ejercicios y/o estudios para desarrollar la mencionada técnica y comprobar así el interés que ha suscitado el tema a lo largo de nuestra pequeña historia. La cantidad de libros encontrados dedicados a esta cuestión está en proporción directa al interés y utilización de esta técnica por parte de los profesionales del saxofón. Sólo seis, a parte del método del autor de esta tesis, son los libros que hemos descubierto que contengan esta materia o que hagan referencia a ella, lo cual, lógicamente, no significa que sean los únicos que a lo largo de los 174 años de historia de nuestro instrumento hayan podido escribirse, puede haber más, aunque de ser así muy probablemente los conoceríamos. Así mismo, se ha procedido a analizar ampliamente los contenidos de estos métodos, en lo referente al doble picado, de manera individual resaltando las partes más significativas. Las principales diferencias existentes entre los mismos están detalladas en la tabla del capítulo IV. La conclusión de este apartado es que la escasísima metodología descubierta confirma el poco interés existente, en general, por el estudio del doble picado por parte de los saxofonistas a lo largo de la existencia de nuestro instrumento.

⁷¹ http://es.wikipedia.org/wiki/Silvestro_Ganassi_dal_Fontego (25/03/2010)

Hemos visto en el capítulo (IV. 4. 3. y IV. 4. 4.) dos de los libros analizados, *La técnica fundamental del saxofón*, de Manuel Miján y *Muy picado*, de E. P. Morell, los cuales son utilizados actualmente en diversos conservatorios de nuestro país con relativo éxito ya que, por diversas razones, no todos los profesores le dan la misma importancia. Unos por desconocimiento, otros por falta de formación, y otros quizás por miedo al fracaso, como ya indicamos, eluden trabajar esta técnica fundamental y, a nuestro juicio, necesaria en la actualidad.

Tercer objetivo: Teniendo en cuenta que si no existiesen obras para saxofón donde aplicar esta técnica no tendría sentido estudiarla, deducimos que el siguiente objetivo debía consistir en la recopilación de una serie de frases, del repertorio tradicional de saxofón, donde fuese necesario o aconsejable aplicar la técnica linguo-gutural. En principio, sabíamos que existía algún pasaje de este repertorio escrito en notas sueltas y cuya velocidad metronómica impedía a la mayoría de saxofonistas interpretarlos a la velocidad indicada. Después de revisar más de 200 piezas descubrimos que estos fragmentos eran muchísimo más numerosos de lo que pensábamos. Esto, naturalmente, puede dar mayor valor a esta investigación por el enorme campo que abre para el desarrollo del virtuosismo interpretativo con nuestro instrumento, ya que queda demostrado que son muchos los pasajes donde es necesario utilizar la técnica del doble picado, menospreciada a lo largo de toda la historia del saxofón a excepción de algún caso aislado. El capítulo VII da buena cuenta de la amplitud de este repertorio.

Cuarto objetivo: Este cuarto objetivo es, sin duda, el más complejo de todos. En principio creímos que con la práctica de la técnica linguo-gutural todos los alumnos lograrían mejorar sus marcas de velocidad, a lo largo de los cuatro años de carrera. Transcurridos los 11 años que hemos empleado para desarrollar esta experiencia, hemos podido constatar que la mayoría de alumnos ha logrado aprender, al menos básicamente, la mencionada técnica como lo reflejan los cuadros de control y gráficos incluidos en el anterior capítulo. Como cabe esperar de este tipo de trabajo hay que ser estrictos a la hora de valorar los logros obtenidos, por lo que debemos reconocer que no más del 75% han logrado un nivel de dominio bueno, el cual les permitirá aplicarlo adecuadamente en la interpretación de las obras que contengan frases donde proceda su utilización. De este 75% una cuarta parte han alcanzado muy buen dominio de esta técnica. Entre el 25% restante que no ha logrado el dominio suficiente están, por un lado, los primeros alumnos que al comienzo de la praxis en el aula ya se encontraban en tercer o cuarto curso, por lo que no tuvieron tiempo suficiente para asimilar dicha técnica. Por otro lado están los últimos

alumnos que, por la misma razón, al finalizar la experiencia se han quedado en primero o segundo curso, por lo que tampoco han dispuesto de los cuatro años de trabajo que consideramos el mínimo para alcanzar un resultado aceptable. A éstos hay que añadir algunos alumnos que bien por falta de dedicación, y unido a esto, quizás su escasa habilidad en la técnica de emisión, se han quedado lejos de dominar estas emisiones. Y por último estarían unos pocos alumnos que por problemas de índole personal, los cuales no procede especificar aquí, no desarrollaron el suficiente dominio a pesar de haber cursado los cuatro años de carrera. No podemos terminar sin añadir que hubo varios casos cuyos resultados fueron destacables. En primer lugar diremos que (C.B.M.), no fue un estudiante tenaz, y el nivel de dominio de esta técnica que logró, no estando mal le faltó cierta claridad. Transcurrido un tiempo, y a pesar de lo indicado, el 1 de mayo de 2014 participó en el “*I Congreso Europeo del Saxofón*” celebrado en Ciudad Real, interpretando, con notable éxito, las Czardas, de V. Monti, obra analizada en el capítulo (VII. 2. 5.). Esta pieza de lucimiento pocos saxofonistas pueden tocarla con soltura por los pasajes en notas sueltas en Allegro. El primer alumno, en dominar la técnica fue, (A.R.V.), el cual solo estuvo dos años, por encontrarse en 3º de carrera, pero conocía el doble picado y el resultado fue muy bueno. Un caso peculiar fue (C.M.B.), el cual llegó a tener un dominio aceptable, pero que no logró utilizar correctamente las sílabas propuestas (Ta-Ka), si no (Ta-Ga). Era tan difícil lograr que rectificara que al final permitimos que siguiese con esa combinación, que en nuestra opinión no es la más adecuada pero a él le dio un resultado suficiente. Otro destacado alumno fue (S.M.A.). Este alumno poseía un picado simple realmente rápido, esto le permitió llegar a un gran dominio del doble triple/picado. Uno de los más destacados fue (C.M.M.), el cual contaba con la ventaja de que ya se había introducido en el estudio de la técnica años antes en grado medio. El alumno (M.A.M.) a pesar de compatibilizar sus estudios con su trabajo como maestro de música de primaria, alcanzó un muy buen dominio del doble picado. Otro caso a resaltar fue el de (J.V.R.). Este alumno tuvo un inicio convulso por problemas de salud, pero consiguió recuperarse y ser uno de los destacados.

Hasta ahora solo hemos hablado de alumnos debido a que de los 28 que participaron en la experiencia, solo cuatro fueron mujeres. De éstas, (C.J.S.) destaca por su gran velocidad de picado simple, y aún que no puso mucho interés llegó a un nivel aceptable, solo por sus condiciones naturales. Otra alumna (P.C.P.) también destaca por sus condiciones, aunque tampoco se implicó demasiado en el estudio del doble picado. Un caso digno de mención fue el de un alumno (P.G.B.), que llegó al aula con una velocidad de picado simple tan baja, que de no haber estudiado la técnica linguo-gutural nunca habría

podido interpretar con la mínima destreza casi ninguna de las partituras seleccionadas en este trabajo, capítulo VII. Como nota destacada cabe resaltar, que éste último alumno mencionado logró un muy buen dominio del doble picado y mejoró sensiblemente su picado simple. Su progresión fue tal que logró la calificación de “*Matrícula de Honor*” y “*Premio fin de Carrera*”.

En lo referente a lograr que profesionales y alumnos, en general, tomen conciencia de la necesidad de aplicar esta técnica en su instrumento, obviamente, no se puede lograr con la sola confección del presente trabajo, ya que además se precisa de la difusión del mismo, lo cual se producirá cuando salga editado al mercado en la versión adecuada.

Aquí cabe indicar que la concienciación de los alumnos se está produciendo desde hace algunos años en varios conservatorios donde se estudia esta técnica como es el caso del CSMV o el RCSMM y algún otro de la comunidad valenciana, pero está sin generalizar.

Para lograr ampliar su huso será necesario que tanto alumnos de saxofón como profesionales y amateurs de bandas hayan estudiado y dominado esta técnica, y esto queda pendiente. Naturalmente, cuando un saxofonista llegue a dominar el doble picado podrá aplicarlo tanto de manera individual, en los conciertos dedicados a este instrumento, como en cualquier otra partitura colectiva. En este caso nos referimos a las agrupaciones bandísticas, ya que ellas serán las grandes beneficiadas en un futuro, esperamos que no demasiado lejano. Con la utilización, por parte de los saxofones, del doble picado en las bandas, éstas lograrían un mayor grado de virtuosismo colectivo y por tanto una mayor aproximación a la interpretación orquestal de las grandes obras, en lo referente a la velocidad de ejecución en notas sueltas.

Más a posteriori nos proponemos conseguir que los clarinetistas sigan el mismo camino que los saxofonistas. Naturalmente para intentar lograr que esto sea posible será necesario divulgar el presente trabajo en las sociedades musicales estableciendo un paralelismo entra ambos instrumentos en lo referente a la necesidad de utilizar el doble/triple picado. En principio solo hemos dado algunas charlas en cursillos para principiantes o como mucho de grado medio donde algún estudiante de clarinete ha mostrado al menos curiosidad, pero no sabemos que estos instrumentistas lo estén estudiando en algún conservatorio o centro musical.

Quinto objetivo: Aquí cabe decir que este quinto objetivo solo quedará logrado del todo cuando salga a la venta la edición, de la parte correspondiente, de la presente investigación. Como sabemos este objetivo consiste en ofrecer a los interesados, principalmente saxofonistas, toda una serie de biografías cortas conteniendo los datos

básicos más relevantes de cada uno de los compositores cuyas obras han sido seleccionadas por contener frases o motivos musicales donde poder aplicar el doble picado. Dado que dicha información además de dispersa no es de fácil acceso, el presente trabajo simplificará tanto a alumnos como a profesores la tarea de buscar estos datos biográficos. Consideramos que con los datos aportados en el anexo queda cumplido, solo en parte, el presente objetivo por lo que nuestra intención es ampliar en lo posible estas biografías con otros aspectos no tratados aquí.

Consideramos que todos los objetivos propuestos son importantes, pero es razonable que unos lo sean más que otros. En este sentido cabe destacar, por su importancia, el cuarto de los objetivos, pues lo fundamental es la concienciación de los saxofonistas de la necesidad de dominar y utilizar, siempre que proceda, la técnica propuesta.

Esperamos que con la información aportada en el presente trabajo se logre llenar, en parte, un vacío que a pesar de los diversos intentos anteriores por lograr llenarlo aún está por conseguir.

Por último queda por añadir que el objetivo general, que subyace y engloba todos los demás, es el de que los saxofonistas obtengan un mayor virtuosismo logrando de esta forma equipararse de una vez por todas a los más indiscutibles virtuosos, de entre los instrumentos de viento, en el tema de la interpretación de pasajes rápidos en notas sueltas, como son: flautistas y trompetistas.

El trabajo que hemos realizando en la clase de saxofón del “*Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia*”, desde 2003/04 hasta 2013/14, aplicando la técnica linguo-gutural en el repertorio de la especialidad, y cuyos resultados exponemos en el capítulo anterior, deja vislumbrar un prometedor futuro, no muy lejano, en el que la utilización del doble picado esté generalizada, y que todos los profesionales de nuestro instrumento hayan logrado incorporar a su paleta técnica el dominio de esta combinación de emisiones. Creemos que la repercusión que puede tener la utilización de la técnica linguo-gutural, tanto en el saxofón como en el clarinete, aplicado a la interpretación de música para banda puede ser más que notable y por lo tanto supondría un cambio sustancial en lo referente a la velocidad con la que se interpretan algunos fragmentos de obras de banda, así como en el repertorio concertístico de saxofón.

X. Bibliografía

X. Bibliografía

X. 1. Relación de obras revisadas no seleccionadas

X. 1. 1. Saxofón alto y Piano:

- Aparicio Barberán, Teodoro: *Inércies*, Valencia, E. M. Alfsdoc, 2003.
- Ausejo, C.: *Sax-Fantasi*, Madrid, Ed. Música Mundana, 1991.
- Altisent, J.: *Soliloquio*, París, Boileau, 1969.
- Adler, S.: *Soundings*, S. Antonio (Texas), Suthern M. C, 1990.
- Alis, Roman: *Saxoxas*, Valencia, Ed. Piles, 1997.
- Ackermans, H.: *Petite Fantaisie Italienne*, París, A. Leduc, 1938.
- Bloch, A.: *Recital Pieces*, (N. Y) Internacional M. C. 1953.
- Bonneau, Paul: *Deux Caprices*, París, A. Leduc, 1979.
- *Suite*, París, A. Leduc, 1983.
- Bourrel, Y Von: *Sonate*, París, G. Billaudot, 1967.
- Benson, W.: *Concertino*, New York, MCA Music, 1974.
- Balboa, M.: *Sombra Interrumpida*, EMEC, 1982.
- Berthelot, R.: *Anage et Arabesque*, París, A. Leduc, 1972.
- Beauchamp, A.: *Tarantelle*, París, A. Leduc, 1946.

Benejam, L.: *Sonata*, Barcelona, Clivis, 1996.

Bitsch, M.: *Villageoise*, París, A. Leduc, 1953.

Bigot, Eugène: *Prélude et Danses*, París, A. Leduc, 1961.

Bozza, Eugène: *Diptyque*, París, A. Leduc, 1970.

Brenta, Gaston.: *Saxiana*, París, A. Leduc, 1962.

Brown, Charles: *Arlequinada*, París, A. Leduc, 1969.

Crepin, Alain: *A Tribute to sax*, París, Lemoine, 1994.

- *L'Éléphant et la Poupée*, R. Martin, 1997.

- *Les Jeux de Panda*, R. Martin, 1997.

Classens, H.: *Introduction et Scherzo*, París, Combres, (sin año).

Caplet, A.: *Légende*, Courlay, E. Fuzeau 1989.

Calmel, Roger: *Nocturne*, París, Marcel Combres, 1961.

Charpentier, J.: *Gavandodi 2*, París, A. Leduc

Challan, René: *Concerto*, París, A. Leduc, 1946.

Chailleux, A.: *Andante et Allegro*, París, A. Leduc, 1958.

Constant, Franz: *Fantasia*, París, Billaudot, 1970.

Creston, Paul: *Suite*, Delaware, Templeton Publis.1938.

Cui, C.: *En Partant*, París, A. Leduc, (sin año).

Damase, J. M.: *Concertstück*, París, A. Leduc,1955.

-*Vacances*, París, Ed. Billaudot, 1990.

Debussy, Claude: *Rhapsodie*, París, Ed. H. Lemoine,1998.

Decruk, F.: *Sonata*, París, Ed. Costallat, 1944.

Decadt, Jean: *Concerto*, Bruselas, Cebedem, 1981.

Devreese, F.: *Ostinati*, París, Ed. Billaudot, 1998.

Durán, Juan.: *Suite*, Arte Tripharia, 2001.

De Tena, M. Enrique: *Trepidant*, Madrid, Cd Pool Music, 1996.

Depelsenaire, J-Marie: *Prelude et Divertissement*, París, Ed. Choudens,1958.

Denisov, Edison: *Deux Pieces*, París, A. Leduc, 1978.

D. Schmutz, Albert: *Sonata*, New York, Southern Music, 1969.

Dubois, P. Max: *Sonate Fantaisie*, París, Ed. Billaudot,1980.

Dubois, Pierre-Max: *Divertissement*, París, A. Leduc, 1953

- *Sonate*, París, A. Leduc, 1956.

- *Sonatine*, París, A. Leduc, 1966.

Dyck, V.: *Legende Hébraïque*, París, Ed. Costallat, 1936.

Eychenne, M.: *Sonate*, París, Ed. Billaudor, 1967.

Ferrer F, Fernando: *Concierto del Simun*, Wormerveer, Molenaar Ed.1998.

Fleta Polo: *Improntu n° 8*, Barcelona, Ed. Clivis, 1983.

Francaix,Jean: *Cinq Dances Exótiques*, París, Schott, 1962.

García Laborda, José M^a: *Amalgama*, Grafo Music, (sin año).

Gurbindo, Fermín: *Sonatina*, Madrid, Real Musical, 1989.

Gaubert, P.: *Interméde Champêtre*, París, A. Leduc, 1946.

Gallois Monbrunt, Raymond: *Intermezzo*, París, A. Leduc, 1952.

Guillou, R.: *Sonatina*, París, A. Leduc, 1946.

Gortari, V.: *Melodía*, París, A. Leduc, 1954.

Glazounov, Alexander: *Serenade Espagnol*, (N.Y.) Mecca M. Service, 1936.

Hartley, W.: *Concerto*, Medfield, Dorn Publications, 1989.

Hindemith, Paul: *Sonate*, London, Schott Co. 1956.

Ibert, Jacques: *Aria*, París, A. Leduc, 1932.

Joly, D.: *Cantilena et Danse*, París, A. Leduc, 1949.

Jay, C.: *Aria et Scherzetto*, París, Ed. Lemoine, 1976.

Kanitz, Ernest: *Sonata Californiana*, New York, Carl Fischer, 1968.

Lacour, Guy: *Hommage á Jacques Ibert*, París, Billaudot, 1972.

- *Pièce Concertante*, París, Billaudot, 1977.

Lantier, P.: *Sicilienne*, París, A. Leduc, 1944.

Leclercq, E.: *Concertino*, París, Ed. Leblanc, (sin año).

Londeix, J Marie: *Tableaux Aquitains*, París, A. Leduc, 1974.

Malats, J.: *Serenata Española*, Madrid, Unión Musical, 1921.

Martinez-Oña, Joaquin: *Sonata*, Cartagena, (inédita) 1992.

Marco, Tomás: *Kwaidan*, Madrid, Mundimúsica, (sin fecha).

Menendez, Julian: *Lamento y Tarantela*, Madrid, U. M. Española, 1958.

Michel, Paul-Baudouin: *Mouvements*, Bruxelles, CeBeDem, 1977.

Nodaïra, I.: *Arabesque III*, París Ed. Lemoine, 1983.

Noda, Ryo: *GEN*, París, A. Leduc, 1990.

Perrin, Marcel: *Mirage*, París, A. Leduc, 1950.

- *Poeme*, París, A. Leduc, 1955.

Philiba, Nicole: *Concerto*, París, Ed. Billaudot, 1968.

Pierné, P.: *Prélude et Scherzo*, París, Ed. Billaudot, (sin año).

Planel, R.: *Suite Romantique*, París, A. Leduc, 1944.

Pastor, Sergi: *Allegoría*, (inérita).

Racine, F.: *Aubade*, Schott, 1952.

Reutter, H.: *Piece Concertante*, París, Schott, 1970.

Robert, Lucie: *Cadenza*, París, Ed. Billaudot, 1975.

Rossé, F.: *Séoadie I*, París, Ed. Billaudot, 1989.

Rueff, Jeanine: *Chanson et Passepied*, París, A. Leduc, 1951.

- *Concertino*, París, A. Leduc, 1951.

Sancan, Pierre: *Lamento y rondó*, París, Ed. Durant, 1973.

Sapetti, S.: *Blume*, (sin editar).

Sauguet, H.: *Sonatine Bucolique*, París, A. Leduc, 1966.

Savari, Jean-Nicholas: *Fantaisie*, Cherry Hill, Roncorp, Inc, 1991.

Schmitz, M.: *Memori Suite*, DVFM, 1987.

Shrude, M.: *Renewing The Myth*, París, Ed. Lemoine, 1998.

Soto, Mateo: *Sonata*, (sin editar) 1994.

De Tena, Peris, M. Enrique, *Trepidant*, Madrid, CD Pool Music 1996.

Tomasi, Henri: *Introduction et Danse*, París, A. Leduc, 1949.

Tisne, Antoine: *Espaces Irradies*: París, Ed. Choudens, 1980.

Yoshimatsu, T.: *Fuzzy bird*, París, Ed. Billaudot, 1995.

Zecchi, A.: *Recitativi et Arie*, Forli, Collage Music 1986.

Total 101 obras para saxofón alto y piano no seleccionadas. Sin pasajes para aplicar el doble picado.

X. 1. 2. Saxofón (Si b) y piano

Benet, David: *Concierto e G menor*, New Cork, Carl Fischer, 1939.

Babayan, Vahran: *Mantra*, París, A. Lemus, 1986.

Crepin, Alain: *Green Apple*, Ostende, Ultgave Andel Ed. (sin fecha).

Dubois, P. M.: *Prelude et Rengaine*, París, Ed. Billaudot, 1969.

Darias, Taré: *Dangma*, (sin editar) 1998.

Di Pascale, James: *Sonata*, San Antonio, Southern Music Company, 1967.

Estransky, Leroy: *Ballet Impressions*, Chicago, Rubanc, Inc, 1966.

Gaudron, R.: *Andante et Allegro*, París, Ed. Billaudot, 1967.

Harvey, Pitel: *Concertino*, Bruxelles, Ed. J. Maurer, 1975.

Iturralde, Pedro: *Like Coltrane*, Madrid, Mundimúsica, 1990.

Louvier, Alain: *Éphémères*, París, A. Leduc, 1983.

Lancen, Serge: *Introduction et Allegro Giocoso*, Wormerveer (Hollan) Molenaar, 1965.

Menendez, Julian: *Estudio de concierto*, Madrid, Real Musical, 1985.

Méranger, P: *Diptuka*, París, Societé d'editions Internationales, 1979.

Mignon, R: *Complainte et Divertissement*, París, Ed. Billaudot 1977.

Piazzola, Astor: *Bedel 1900*, París, Ed. Lemoine, 1998.

Ruiz Escobes, Francisco: *2º solo de Concurso*, Barcelona, Musical tropic, 1983.

Singelée, J. Baptiste: *Solo de concert*, Chicago, Rubanc, Inc, 1941
- *4º solo de Cocert*, Wormerveer, (Hollan) Molenaar, (sin fecha).

SPNG, Stella: *Sur la Mémoire*, París, Ed. H. Lemoine, 1998.

S. Hartley, Walter: *Poem*, USA, Tenuto Publications, 1968.

Wiliam K., M: *Music for Tenor and Piano*, San Antonio, (Texas) Southem Co. 1972.

Total 22 obras para sax/Sib y piano no seleccionadas. Sin pasajes para el doble picado.

X. 1. 3. Saxofón solo

Adler, Samuel: *Canto IV*, Medfield, Dorn Productions, 1973.

Arma, Paul: *Soliloque*, París, Billaudot, 1980.

Alis, Román: *Ámbitos*, Barcelona, EMEC, 1987.

Bozza, Eugene: *Improvisation et Caprice*, París, A. Leduc, 1952.

Bonneu, Paul: *Caprice en Forme de Valse*, París, A. Leduc, 1950.

Brevet, Terréese: *Calligrame*, París, Billaudot, 1985.

Ballif, Claude: *Solfegietto*, París, Ed. Transatlantiques, 1982.

Charles, Agustín: *Strength*, Valencia, Rivera Ed. 1994.
- *ICS*, Barcelona, (sin editar) 1999.

Daneels, Francois: *Suite pour saxophone solo*, Brussels, 1973.
- *Quatre Miniatures*, Brussels, 1982.

Dubois, Pierre Max: *Suite Francaise*, París, A. Leduc, 1962.

García, Boro: *Complanta per una ausencia*, Valencia, Rivera Ed. (sin fecha).

Guiot, Raymond: *Opium*, París, Billaudot, 1979.

Havel, Christofe: *Oxyton*, Musikverlag, 1993.
- *S'P'IE*, Courlay, Ed. Fuzeau, 1996.

Hába, Alois: *Partita*, Praha, Cesky Hudební Fond, 1974.

Jolas, Betsy: *Épisode quatrieme*, París, A. Leduc, 1983.

Lauba, Christian: *Hard*, Courlay, Ed. Fuzeau, 1989.

- *Steady Study on the Boggie*, París, Billaudot, 1995.

- *Neuf Études*, París, A. Leduc, 1996.

Lancen, Serge: *Dedicace*, Wormerveer, Molenaar, 1985.

Méfano, Paul: *Périple*, París, Ed. Salabert, 1978.

Merang, Paul: *Solo 24*, París, Billaudot, 1981.

Noda, Ryo: *Improvisation I*, París, A. Leduc, 1974.

- *Improvisations II et III*, París, A. Leduc, 1975.

- *Mai*, París, A. Leduc, 1978.

- *Pulse 72+-*, París, A. Leduc, 1982.

- *Requiem (Shin-Én)*, París, A. Leduc, 1989.

Piazzola, Astor: *Tango-Études*, París, Ed. Lemoine, 1989.

Persichetti, Vincent: *Parable for solo Alto Sax*, USA, Elkan-vogel, Inc, 1973.

Rueda, Jesús: *La otra zona*, París, Ed. Boileau, 1995.

Roseé, Francois: *Le Frêne Égaré*, París, Billaudot, 1982.

- *Lobuk Constrictor*, París, Billaudot, 1989.

Robert, Lucie: *Perpetuum Mobile*, París, Billaudot, 1989.

Rueff, Jeanine: *Sonate*, París, A. Leduc, 1969.

Scelsi, Giacinto: *Tre Pezzi*, París, Ed. Salabert, 1984.

- *Ixor*, París, Ed. Salabert, 1984.

Schilling, H. Ludwig: *Sonatine*, París, Billaudot, 1979.

Smaile, Marco: *Evolutions*, Francheville, BG editions, 2003.

Soley, David: *Laberinto III*, París, Ed. Lemoine, 1998.

Stokhausen, Karlheinz: *In Freundchaft*, (Alemania), 1983.

T. Smith, Claude: *Fantasia for Alto Sax*, (USA) W.-Jones Music, Inc. (sin fecha).

Tanada, Fuminori: *Mysterious Morning III*, París, Ed. Lemoine, 1999.

Tomasi, Henri: *Évocations*, París, A. Leduc, 1969.

Villa Rojo, Jesus: *Eclipse*, Madrid, EMEC 1983.

Von Koch, Erland: *Monolog 4*, Stockholm, AB Carl Gehrman, 1977.

Weber, Alain: *Synecdoque*, París, A. Leduc, (sin fecha).

Wildberger, Jacques: *Prismes*, (Alemania) Edition Gerig, 1978.

Total 47 obras para saxofón sólo no seleccionadas. Sin pasajes con doble picado.

X. 2. Relación de obras revisadas seleccionadas

- Bariller, Robert: *Rapsodia Bretonne*, París, A. Leduc, 1953.
- Berio, Luciano: *Secuencia IX b*, Milano, Universal Ed. 1980.
- Bernier, René: *Hommage á Sax*, París, A. Leduc, 1958.
- Boutry, Roger: *Divertimento*, París, A. Leduc, 1964.
- Bozza, Eugéne: *Concertino*, París, A. Leduc, 1939.
- *Scaramouche*, París, A. Leduc, 1944.
- *Fantaisie Italienne*, París, A. Leduc, 1946.
- Bréard, Robert: *1ª Suite*, París, A. Leduc, 1929.
- Charles, Agustín: *Strength*, Valencia, Rivera Ed. 1994.
- *ICS*, Barcelona, (sin editar) 1999.
- Dautremer, Marcel: *Tango et Tarentelle*, París, A. Leduc, 1946.
- Desenclos, Albert: *Prelude, Cadence et Finale*, París, Leduc, 1956.
- Demersseman, Jules: *Fantaisie*, Zurich, Hug & Co. 1998.
- Denisov, Edison: *Sonate*, París, A. Leduc, 1973.
- *Deux Pièces*, París, A. Leduc, 1973.
- Dubois, P. Max: *Concerto*, París, A. Leduc, 1959.
- García, Boro: *Complanta per una absència*, Valencia, Rivera Ed. 1998.
- Gallois Montbrun, Raymond: *Six Pieces Musicales D'étude*, París, A. Leduc, 1954.
- Glazounov, Alexander: *Concerto*, París, A. Leduc, 1936.
- Gotkovsky, Ida: *Concerto*, París, Ed. M. Transatlantiques, 1966.
- *Variations Pathétiques*, París, Billaudot, 1980.
- Groulez, Gabriel: *Sarabande et allegro*, París, A. Leduc, 1962.
- Heiden, Bernard: *Sonata*, Detroit, Schott, 1943.
- Ibert, Jacques: *Concertino da Camera*, París, A. Leduc, 1935.
- Krumlovsky, Claus: *Concertino*, París, A. Leduc, 1963.
- Lacour, Guy: *Piece Concertante*, París, Billaudot, 1977.
- Lars, E. Larsson: *Koncert*, Stockholm, C. G. Musikförlag, 1952.
- Mácha, Otmar: *Plác Saxofonu*, Praha, Cesky Hudebni Fond, 1974.
- Maurice, Paule: *Tableaux de Provence*, París, Ed. Lemoine, 1990.
- Mayeur, Louis: *Le Carnaval de Venice*, París, A. Leduc, (sin fecha).
- Mihalovici, Marcel: *Chant Premier*, París, A. Leduc, 1974.
- Monti, Vittorio: *Csardás*, New York, C. Fischer, 1940.
- Montañes, J. Manuel: *Ortem 3*, Montreal, Ed. Musicales op.102, 1997.

Pascal, Claude: *Sonatina*, París, Durant & Cie, 1948.
 Rueda, Jesús: *La otra zona*, París, Ed. Boileau, 1995.
 Rivier, Jean: *Concertino*, París, Ed. Salabert, 1947.
 Schmitt, Florent: *Légende*, París, Ed. M. Durant, 1919.
 Tena P., M. Enrique: *Euritmia*, Madrid, Cd Pool Music, 2003.
 Tomasi, Henri: *Concerto*, París, A: Leduc, 1949.
 - *Évocations*, París, A. Leduc, 1969.
 Villalobos, Heitor: *Fantasia*, New York, Southern Music, 1963.
 Total 40 obras seleccionadas con pasajes para aplicar el doble/triple picado.

X. 3. Libros

Haine, Malou: *Adolphe Sax*, Bruxelles, Ed. De L'Université de Bruxelles, 1980.
 Michel, Gérard: Ibert, traducción María de la Paz Díaz, Madrid, Espasa-Calpe, S. A. 1981.
 A. Segarra, Miguel: *Adolphe Sax y la fabricación del saxofón*, Valencia, Ed. Rivera 1999.
 A. Segarra, Miguel: *Historia del saxofón*, Valencia, Ed. Rivera, 2004.
 Rousseau, Eugene: *Marcel Mule (Sa vie et le saxophone)* Shell Lake, Wisconsin, Etoile Music, 1982.
 Perrin, Marcel: *Le saxophone*, Plan de la Tour, Ed. D'aujourd'hui, 1979.
 Vercher, G. Juan: *El Clarinete*, Valencia, Juan Vercher, 1983.
 Dangain, Guy: *A propos de... La clarinette*, París, Ed. Billaudot, 1978.
 Adam Ferrero, Bernardo: *Las bandas de música en el mundo*, Valencia, Ed. Rivera 2002.
 (Varios autores) *La Lira de Cheste*, Valencia, Ed. S. M. La Lira de Cheste, 1987.
 Londeix, Jean- Marie: *Repertoire Univensel de Musique pour Saxophone*, Cherry Hill, Roncorp, Inc, 2003.
 Chautemps, J. L. Kientzy, Daniel: Londeix, J. Marie: *El saxofón*, París, Ed. J. C. Lattés/Salabert, 1987.
 Teal, Larry: *El arte de tocar el saxofón*, New Jersey, Summy-Birchard Music, 1963.
 Iturralde, Pedro: *Los armónicos en el saxofón*, Madrid, Musicinco, S.A. 1987.
 Iturralde, Pedro: *Escalas, arpeggios, y ejercicios diatónicos*, Madrid, Musicinco S. A. 1990.
 Iturralde, Pedro: *324 Escalas para la improvisación de jazz*. 2ª Ed. 1992, Madrid,

Opera tres, Ediciones musicales, 1990.

Ronkin, Bruce: Robert, Frascotti: *The Orchestral Saxophonist*, Cherry Hill, Roncorp, Inc., 1978.

Henderson, Joe:Milwauke, Hal Leonard Corp. 1996.

Ges, Stan: *Improvisations*, París, Ed. Lemoine, 1996.

Pepper, Art: *Collection*, Milwauke, Hal Leonard Corp., 1995.

Mira, Israel: *Adolfo Ventas*, Valencia, Rivera editores, 2003.

Gili, Ricard: *El jazz*, Barcelona, Ed. Nova Terra, 1978.

Longstreet, Stephen / M. Dauer, Alfons: *Enciclopedia de jazz*, Barcelona, ed. Cientí. Eco, 1963.

Peppercorn, Lisa: *Villa – Lobos*, London, Ómnibus Press, 1989.

Gran enciclopedia de la Música clásica, Madrid, Sarpe, 1980

X. 4. Tesis, trabajos, revistas y libros consultados

Pérez Ruiz, Antonio: *Influencia del jazz dentro del repertorio clásico de saxofón más representativo del siglo XX*, Tesis, UPV, Valencia 2008.

Rigo Arnavat, Antonia; Genescá Dueñas, Gabriel: *Cómo presentar una tesis*, Barcelona, Eumo Ed. 2002.

Eco, Humberto: *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa Ed. 2003.

Bell, Judith: *Cómo hacer tu primer trabajo de investigación*, Barcelona, Gedisa, 2002.

Orna, Elisabeth; Stevens, Graham: *Cómo usar la información en trabajos de Investigación*, Barcelona, Gedisa, 2000.

Blaxter, Loraine; Hughes, Christina; Tight, Malcolm: *Cómo se hace una Investigación*, Barcelona, Gedisa, 2000.

M. Phillips, Estelle; S. Pugh, Derek: *Cómo obtener un doctorado*, Barcelona, Gedisa, 2001.

C. Booth, Wayne; G. Colombo, Gregori; M. Williams, Joseph: *Cómo convertirse en un habil investigador*, Barcelona, Gedisa 2001.

Klosé, H.: *Méthode Complète pour tous les Saxophones*, París, Ed. A. Leduc, 1950.

Mateu Barrendo, Carlos: *Trabajo de investigación*, CSMV, Valencia, 2008.

Saxophone journal/Vol. 24, nº 2/de noviembre – diciembre de 1999 titulado “*Saxophone Double Tongueing*” By Dr. Keith R. Young.

Ramírez Burguesa, Raúl: *Trabajo de investigación*, CSMV, Valencia, 2006, p. 37.

J. Meter, Lawrence: *Las fórmulas de Peter*, Barcelona, Plaza & Janes, S. A. 1973.
p.70.

X. 5. Métodos

Wiedoeft's, Rudy: *Secret of Staccato*, New York, Robbins M. C. 1938.

Dorsey, Jimmy: *Método para saxofón*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1940.

Mayeur, A.: *Nouvelle Grande Méthode de saxophone*, París, A. Leduc, Reed. 1963.

Teal, Larry: *The art of saxophone playing*, New Jersey, Summy-birchard Inc. 1963,
Red. 1997.

Yellin, Pete: *Improvising Rok Sax*, Music Publishers, New York, 1978.

Wye, Trevor: *La flauta como es debido*, Madrid, Mundimúsica, 1989.

Pérez M. Enrique: *Muy picado (Vol. I)* Valencia, Rivera Ed., 2002.

Pérez M. Enrique: *Muy picado (Vol. II)* Valencia, Rivera Ed., 2002.

Pérez M. Enrique: *Muy picado (Vol. III)* Valencia, Rivera Ed., 2003.

Miján, Manuel: *La técnica fundamental del saxofón (G. M.)*, Valencia, Rivera Ed.,
2007.

Miján, Manuel: *La técnica fundamental del saxofón (G. S.)*, Valencia, Rivera Ed.,
2007.

Scott, Robert: *Método graduado para el estudio del saxofón*, Barcelona, Ed. Boileau.
1934.

Dal Fontego, Gannassi: *La fontegara*, Venecia, 1535.

Hotteterre- le Romain: *Principes de la flute traversiere*, Amsterdam, 1707.

Quantz's, J.: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spilen*, Berlín, Chez
Chretien Frederic Voss, 1752.

Mahaut, Antoine: *A New Method For Learning to play the Transverse Flute*, Indiana,
Eileen Aididian, 1989. (original 1759).

Tromlitz , Johann George: *Auführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu
spielen*, Valencia, Dasí-Flautas, 2012. (original 1791).

Boehm, Th.: *24 Caprichos op. 26 para flauta*, Madrid, Mundimúsica, Reed.1987

Soussmann, Henri: *24 Études journalières*, París, G. Billaudot, 1966.

Altés: *Célebre método completo de flauta*, París, Alphonse Leduc Ed. Reed.1956.

Beltrán, J. M^a: *Método para flauta*, Madrid. U. M. Española, 1973. (original 1867)

Moyse, Marcel: *École de L'articulation*, París, A. Leduc, 1928.

X. 6. Fuentes electrónicas

- <http://www.las9musas.net/siglo19/romanticismo/caracrom.html> (20/03/2011).
- <http://www.claseshistoria.com/revolucionesburguesas/esquema.htm> (20/03/2011).
- http://en.wikipedia.org/wiki/Jules_Demersseman (06/07/2011).
- http://es.wikipedia.org/wiki/Ferm%C3%ADn_Ruiz_Escob%C3%A9s (02/04/2011).
- <http://www.karadar.it/Diccionario/Glazounov.html> (14/05/2006).
- <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=3494> (10/04/2011).
- http://en.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Grovlez (17/11/2010).
- <http://www.karadar.com/diccionario/villa.html> (14/05/2006).
- http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/villa_lobos.htm (xx/11/2004).
- <http://www.musimem.com/breard.htm> (13/05/2006).
- <http://www.henri-tomasi.asso.fr/en/bio.php> (10/07/2008).
- http://nl.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Bernier (14/07/2008).
- http://es.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Bozza (10/07/2008).
- [http://www.allmusic.com/artist/lars-erik-larsson-\(03/01/2009\)](http://www.allmusic.com/artist/lars-erik-larsson-(03/01/2009)).
- http://en.wikipedia.org/wiki/Bernhard_Heiden (03/01/2009).
- en.wikipedia.org/wiki/Tableaux_de_Provence (01/04/2011).
- http://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Desenclos (17/01/2009).
- <http://www.geocities.co.jp/NatureLand/5390/impressionist/pascal/english.html&ei> (07/11/2004).
- <http://www.apimusic.org/composersb.cfm> (Otmar Macha).
- http://www.czechmusic.net/klasika/macha_e.htm (11/08/2011).
- http://es.wikipedia.org/wiki/Edison_Denisov (10/05/2006).
- <http://www.karadar.com/diccionario/berio.html> (10/05/2006).
- <http://www.operas.com.ar/Music-Encyclopedia/45425/Krumlovsky,-Claus.htm> (10/08/2011).
- http://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Max_Dubois (14/10/2010).
- http://es.wikipedia.org/wiki/Roger_Boutry (26/08/2010).
- http://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Guy_Lacour&ei=yRoHTuZ- (22/03/2011).
- <http://missbehavin.pair.com/Compositeurs/Lacour.G.html> (12/05/2006).
- <http://www.billaudot.com/es/composer.php?p=Ida&n=Gotkovsky> (11/03/2011).
- <http://www.fattore.com/IdaGotkovsky.htm> (10/05/2006).

<http://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://music.unt.edu/faculty-and-staff/detail/33&ei> (10/04/2011).

<http://www.cosicova.org/curriculums/aparicio%20barberan/curriculum.htm>
(10/08/2011).

http://es.wikipedia.org/wiki/Sidney_Bechet (25/06/2011).

www.apoloybaco.com/sidneybechetbiografia.html (15/04/2011).

http://translate.google.es/translate?hl=es&sl=http://en.wikipedia.org/wiki/Al_Gallodoro&ei (24/12/2010).

www.bhamwiki.com/w/Al_Gallodoro (16/10/2008).

Listado de ilustraciones, cuadros, ejemplos de libros, ejemplos de partituras y figuras.

Ilustraciones

Ilustración 1. Adolphe Sax.....	36
Ilustración 2. Contraportada del método de Rudy Wiedoeft´s	58
Ilustración 3. Contraportada del método de Jimmy Dorsey.....	63
Ilustración 4. Portada del método de Larry Teal.....	65
Ilustración 5. Portada de Pete Yellin.....	70
Ilustración 6. Portada del método de R. Scott.....	82
Ilustración 7. Portada del método de R. Scott.....	83
Ilustración 8. Contraportada del libro de Manuel Miján (Volumen 2º).....	88
Ilustración 9. Contraportada del libro de Manuel Miján (Volumen 3º).....	92
Ilustración 10. Contraportada del libro de E. P. Morell (volumen 1º).....	96
Ilustración 11. Contraportada del libro de E. P. Morell (volumen 2º).....	111
Ilustración 12. Contraportada del libro de E. P. Morell (volumen 3º).....	130
Ilustración 13 Portada del método <i>La Fontegara</i> , de Gannassi	151
Ilustración 14. Contraportada del método <i>La Fontegara</i>	152
Ilustración 15. (pag. 10, cap. 5, 6, y7 de <i>La Fontegara</i>).....	153
Ilustración 16. Última página de <i>La Fontegara</i>	154
Ilustración 17. Contraportada del método de Hotteterre.....	155
Ilustración 18. (P. 21/37 - Interior del método de Hotteterre).....	156
Ilustración 19 (Johann Joachim Quantz´s).....	160
Ilustración 20. Portada del método de Quantz´s.....	161
Ilustración 21. Portada del método de Antoine Mahaut.....	162
Ilustración 22. Interior del método de A. Mahaut.....	162

Ilustración 23. Portada original del método de Tromlitz 1791.....	164
Ilustración 24. Portada del método de TH. Boehm.....	167
Ilustración 25. Portada del libro de Henri Soussmann.....	170
Ilustración 26. Portada del método de J. H. Altès.....	174
Ilustración 27. Método de J. M ^a Beltrán.....	178
Ilustración 28. Portada del método de Marcel Moyse.....	182
Ilustración 29. Portada del método de Beeckman 1870.....	426
Ilustración 30. Portada del método de Juan Marcos y Más 1889.....	426
Ilustración 31. H. E. Klosé.....	427
Ilustración 32. Portada del método de H. Klosé (reedición S. XX).....	428
Ilustración 33. Portada del método de H. Klosé (reedición S. XX).....	428
Ilustración 34. (Big Band de Don Redman).....	447
Ilustración 35. (Big Band de Fast Waller).....	448

Cuadros

Cuadro 1. Hermanos y hermanas de Adolphe Sax.....	28
Cuadro 2. Hijos de Adolphe Sax y Adélaïde.....	28
Cuadro 3. Esquema general de la primera parte del proyecto (P. 8 Vol. 1º).....	97
Cuadro 4. Índice general del primer volumen (P. 3).....	100
Cuadro 5. Consejos para el estudio del doble picado (P. 24, Vol.1º).....	101
Cuadro 6. Manera de trabajar (P. 25, Vol. 1º).....	102
Cuadro 7. Distribución de contenidos por curso (P. 20, Vol. 1º).....	103
Cuadro 8. Índice general del 2º volumen (P. 3).....	112
Cuadro 9. Distribución de materias del 2º volumen en G. M. (P. 22, Vol. 2º).....	114
Cuadro 10. Índice general del tercer volumen.....	131
Cuadro 11. Distribución de los estudios por mes (P. 12, Vol. 3º).....	132
Cuadro 12. Guía para la audición (P. 16, Vol. 3º).....	142
Cuadro 13. Tabla comparativa de contenidos de los libros analizados.....	143
Cuadro 14. Tabla comparativa de los libros analizados de flauta.....	185
Cuadro 15. Indicaciones para la interpretación.....	300
Cuadro 16. Resumen de autores y obras.....	301
Cuadro 17. Distribución de contenidos por curso.....	313
Cuadro 18. Tabla de evolución.....	321
Cuadro 19. Control general (Raúl Cervera).....	322

Cuadro 20. Control general (Carlos Ballester Montoya).....	324
Cuadro 21. Control general (Javier Durá Costa).....	326
Cuadro 22. Control general (Iván Serra Castellano).....	328
Cuadro 23. Control general (Pablo Rus Broseta).....	330
Cuadro 24. Control general (Alberto Verdesoto Ruiz)	332
Cuadro 25. Control general (Julián Román Martínez)	334
Cuadro 26. Control general (Carlos Mateu Barrendo).....	336
Cuadro 27. Control general (Raúl Ramírez Burguera).....	338
Cuadro 28. Control general (Santiago Manuel Alonso).....	340
Cuadro 29. Control general (Miguel Ferré Villalonga).....	342
Cuadro 30. Control general (Aurelio Pérez Grau)	344
Cuadro 31. Control general (David Palasí Donat)	346
Cuadro 32. Control general (Carlos Ballesteros Villanueva)	348
Cuadro 33. Control general (José Luis Rodrigo Pérez)	350
Cuadro 34. Control general (Oscar Bisbal Raga)	352
Cuadro 35. Control general (Pilar Madrid Del Toro)	354
Cuadro 36. Control general (Carlos Monteagudo Mañas).....	356
Cuadro 37. Control general (Federico Fuster Sicol)	358
Cuadro 38. Control general (Miguel Ángel Martí).....	360
Cuadro 39. Control general (José Vicente Ribera)	362
Cuadro 40. Control general (Ricardo Ribera Benavent).....	364
Cuadro 41. Control general (Cristina Navarro Melero)	366
Cuadro 42. Control general (Clara Juan Soler).....	368
Cuadro 43. Control general (Pablo González Balaguer).....	370
Cuadro 44. Control general (Paula Cebrián Puig).....	372
Cuadro 45. Control general (Pau Martínez Chulvi).....	374
Cuadro 46. Tabla comparativa (Último control general).....	377
Cuadro 47. Tabla comparativa (Último control general).....	378
Cuadro 48. Tabla comparativa (Último control general).....	379
Cuadro 49. Tabla comparativa (Último control general).....	380
Cuadro 50. Tabla comparativa (Último control general).....	381
Cuadro 51. Tabla comparativa (Último control general).....	382
Cuadro 52. Tabla comparativa (Último control general).....	383
Cuadro 53. Tabla comparativa (Último control general).....	384

Cuadro 54. Tabla comparativa (Último control general).....	385
Cuadro 55. Tabla comparativa (Último control general).....	386
Cuadro 56. Tabla comparativa (Último control general).....	387
Cuadro 57. Tabla comparativa del último control de fin de carrera.....	388

Ejemplos de libros

Ejemplo 1. Secret of Staccato, R. Wiedoeft´s (p. 10).....	58
Ejemplo 2. Secret of Staccato, R. Wiedoeft´s (p. 11).....	59
Ejemplo 3. Secret of Staccato, R. Wiedoeft´s (p. 11).....	59
Ejemplo 4. Secret of Staccato, R. Wiedoeft´s (p. 14).....	60
Ejemplo 5. Secret of Staccato, R. Wiedoeft´s (p. 15).....	60
Ejemplo 6. Secret of Staccato, R. Wiedoeft´s (p. 17).....	60
Ejemplo 7. Secret of Staccato, R. Wiedoeft´s (p. 22).....	61
Ejemplo 8. Secret of Staccato, R. Wiedoeft´s (p. 29).....	62
Ejemplo 9. Método para saxofón, J. Dorsey (p. 28).....	63
Ejemplo 10. Método para saxofón, J. Dorsey (p. 29).....	64
Ejemplo 11. The art of Saxophone, L. Teal (p. 85).....	66
Ejemplo 12. The art of Saxophone, L. Teal (p. 85).....	67
Ejemplo 13. The art of Saxophone, L. Teal (p. 86).....	67
Ejemplo 14. The art of Saxophone, L. Teal (p. 86).....	67
Ejemplo 15. The art of Saxophone, L. Teal (p. 87).....	68
Ejemplo 16. Improvising Rok Sax (p. 45).....	70
Ejemplo 17. Improvising Rok Sax (p. 46).....	71
Ejemplo 18. Improvising Rok Sax (p. 47).....	71
Ejemplo 19. Improvising Rok Sax (p. 47).....	72
Ejemplo 20. Improvising Rok Sax (p. 49).....	72
Ejemplo 21. Improvising Rok Sax (p. 48).....	73
Ejemplo 22. Improvising Rok Sax (p. 49).....	73
Ejemplo 23. Improvising Rok Sax (p. 50).....	74
Ejemplo 24. Improvising Rok Sax (p. 52).....	75
Ejemplo 25. Improvising Rok Sax (p. 52).....	75
Ejemplo 26. Improvising Rok Sax (p. 53).....	76
Ejemplo 27. Improvising Rok Sax (p. 53).....	77
Ejemplo 28. Improvising Rok Sax (p. 54).....	78

Ejemplo 29. Scott (Método graduado) (p. 53).....	84
Ejemplo 30. Scott (Método graduado) (p. 53).....	84
Ejemplo 31. Scott (Método graduado) (p. 53).....	85
Ejemplo 32. Scott (Método graduado) (p. 53).....	85
Ejemplo 33. Scott (Método graduado) (p. 54).....	85
Ejemplo 34. Scott (Método graduado) (p. 54).....	86
Ejemplo 35. Scott (Método graduado) (p. 54).....	87
Ejemplo 36. Scott (Método graduado) (p. 55).....	87
Ejemplo 37. Scott (Método graduado) (p. 55).....	87
Ejemplo 38. La técnica del saxofón, 2º, M. Miján (p. 191).....	88
Ejemplo 39. La técnica del saxofón, 2º, M. Miján (p. 196).....	89
Ejemplo 40. La técnica del saxofón, 2º, M. Miján (p. 196).....	89
Ejemplo 41. La técnica del saxofón, 2º, M. Miján (p. 196).....	89
Ejemplo 42. La técnica del saxofón, 2º, M. Miján (p. 197).....	90
Ejemplo 43. La técnica del saxofón, 2º, M. Miján (p. 199).....	90
Ejemplo 44. La técnica del saxofón, 2º, M. Miján (p. 202).....	90
Ejemplo 45. La técnica del saxofón, 2º, M. Miján (p. 202).....	91
Ejemplo 46. La técnica del saxofón, 2º, M. Miján (p. 203).....	91
Ejemplo 47. La técnica del saxofón, 2º, M. Miján (p. 203).....	91
Ejemplo 48. La técnica del saxofón, 3º, M. Miján (p. 148).....	93
Ejemplo 49. La técnica del saxofón, 2º, M. Miján (p. 191).....	93
Ejemplo 50. La técnica del saxofón, 3º, M. Miján (p. 153).....	94
Ejemplo 51. La técnica del saxofón, 2º, M. Miján (p. 199).....	94
Ejemplo 52. La técnica del saxofón, 3º, M. Miján (p. 159).....	94
Ejemplo 53. La técnica del saxofón, 3º, M. Miján (p. 191).....	95
Ejemplo 54. Muy picado, E. P. Morell, 1º (p. 30).....	104
Ejemplo 55. Muy picado, E. P. Morell, 1º (p. 32).....	104
Ejemplo 56. Muy picado, E. P. Morell, 1º (p. 32).....	104
Ejemplo 57. Muy picado, E. P. Morell, 1º (p. 32).....	104
Ejemplo 58. Muy picado, E. P. Morell, 1º (p. 33).....	105
Ejemplo 59. Muy picado, E. P. Morell, 1º (p. 36).....	105
Ejemplo 60. Muy picado, E. P. Morell, 1º (p. 36).....	105
Ejemplo 61. Muy picado, E. P. Morell, 1º (p. 38).....	105
Ejemplo 62. Muy picado, E. P. Morell, 1º (p. 41).....	106

Ejemplo 63. Muy picado, E. P. Morell, 1° (p. 41).....	107
Ejemplo 64. Muy picado, E. P. Morell, 1° (p. 46).....	108
Ejemplo 65. Muy picado, E. P. Morell, 1° (p. 49).....	108
Ejemplo 66. Muy picado, E. P. Morell, 1° (p. 49).....	108
Ejemplo 67. Muy picado, E. P. Morell, 1° (p. 52).....	108
Ejemplo 68. Muy picado, E. P. Morell, 1° (p. 52).....	108
Ejemplo 69. Muy picado, E. P. Morell, 1° (p. 54).....	109
Ejemplo 70. Muy picado, E. P. Morell, 1° (p. 55).....	109
Ejemplo 71. Muy picado, E. P. Morell, 1° (p. 56).....	109
Ejemplo 72. Muy picado, E. P. Morell, 1° (p. 56).....	109
Ejemplo 73. Muy picado, E. P. Morell, 1° (p. 58).....	110
Ejemplo 74. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 28).....	115
Ejemplo 75. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 29).....	115
Ejemplo 76. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 29).....	115
Ejemplo 77. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 38).....	116
Ejemplo 78. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 41).....	116
Ejemplo 79. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 14).....	117
Ejemplo 80. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 15).....	118
Ejemplo 81. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 45).....	119
Ejemplo 82. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 56).....	120
Ejemplo 83. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 64).....	121
Ejemplo 84. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 64).....	121
Ejemplo 85. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 64).....	121
Ejemplo 86. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 28).....	122
Ejemplo 87. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 29).....	122
Ejemplo 88. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 29).....	122
Ejemplo 89. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 38).....	123
Ejemplo 90. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 41).....	123
Ejemplo 91. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 95).....	124
Ejemplo 92. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 96).....	124
Ejemplo 93. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 97).....	125
Ejemplo 94. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 97).....	125
Ejemplo 95. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 98).....	125
Ejemplo 96. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 100).....	126

Ejemplo 97. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 100).....	126
Ejemplo 98. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 100).....	126
Ejemplo 99. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p. 104).....	127
Ejemplo 100. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p.104).....	127
Ejemplo 101. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p.107).....	128
Ejemplo 102. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p.107).....	128
Ejemplo 103. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p.108).....	129
Ejemplo 104. Muy picado, E. P. Morell, 2° (p.108).....	129
Ejemplo 105. Muy picado, E. P. Morell, 3° (p. 18).....	134
Ejemplo 106. Muy picado, E. P. Morell, 3° (p. 21).....	135
Ejemplo 107. Muy picado, E. P. Morell, 3° (p. 34).....	136
Ejemplo 108. Muy picado, E. P. Morell, 3° (p.42).....	137
Ejemplo 109. Muy picado, E. P. Morell, 3° (p.43).....	138
Ejemplo 110. Muy picado, E. P. Morell, 3° (p. 44).....	139
Ejemplo 111. Muy picado, E. P. Morell, 3° (p. 47).....	140
Ejemplo 112. Muy picado, E. P. Morell, 3° (p. 49).....	141
Ejemplo 113. (P. 22/38 del método de Hotteterre).....	157
Ejemplo 114. (P. 23/39 del método de Hotteterre).....	157
Ejemplo 115. (P. 23/39 del método de Hotteterre).....	158
Ejemplo 116. (P. 24/40 del método de Hotteterre).....	158
Ejemplo 117. (P. 24/40 del método de Hotteterre).....	158
Ejemplo 118. (P. 25/41 del método de Hotteterre).....	159
Ejemplo 119. (P. 26/49) del método de Hotteterre).....	159
Ejemplo 120. (p. 6 Tab IV del método de Quantz´s).....	161
Ejemplo 121. (P. 21, del método de A. Mahaut).....	163
Ejemplo 122 (P. 220 del Método de Tromlitz).....	165
Ejemplo 123 (P. 221 del Método de Tromlitz).....	165
Ejemplo 124. (P. 220 del Método de Tromlitz).....	166
Ejemplo 125. (P. 221 del Método de Tromlitz).....	166
Ejemplo 126. (P.11, Capricho n° 6, del Método de Tromlitz).....	167
Ejemplo 127 (P.13, Capricho n° 10, del Método de Tromlitz).....	168
Ejemplo 128. (P.18, Capricho n° 24, del Método de Tromlitz).....	169
Ejemplo 129. (P. 10 del libro de Henri Soussmann).....	171
Ejemplo 130. (P.10, del libro de Henri Soussmann).....	171

Ejemplo 131. (P. 14 del libro de Henri Soussmann).....	172
Ejemplo 132. (P. 14 del libro de Henri Soussmann).....	172
Ejemplo 133. (P. 24 del libro de Henri Soussmann).....	172
Ejemplo 134. (P. 24 del libro de Henri Soussmann).....	173
Ejemplo 135. (P. 34 del libro de Henri Soussmann).....	173
Ejemplo 136. (P. 34 del libro de Henri Soussmann).....	174
Ejemplo 137. (P. 214 del método de J. H. Altès).....	175
Ejemplo 138. (P. 214 del método de J. H. Altès).....	175
Ejemplo 139. (P. 215 del método de J. H. Altès).....	176
Ejemplo 140. (P. 216 del método de J. H. Altès).....	176
Ejemplo 141. (P. 217 del método de J. H. Altès).....	176
Ejemplo 142. (P. 328 del método de J. H. Altès).....	177
Ejemplo 143. (P. 328 del método de J. H. Altès).....	177
Ejemplo 144. (P. 329 del método de J. H. Altès).....	177
Ejemplo 145. (P. 138 del método de J. M ^a Beltrán).....	179
Ejemplo 146. (P. 139 del método de J. M ^a Beltrán).....	179
Ejemplo 147. (P. 141 del método de J. M ^a Beltrán).....	180
Ejemplo 148. (P. 141 del método de J. M ^a Beltrán).....	180
Ejemplo 149. (P. 141 del método de J. M ^a Beltrán).....	181
Ejemplo 150. (P. 142 del método de J. M ^a Beltrán).....	181
Ejemplo 151. (P. 143 del método de J. M ^a Beltrán).....	181
Ejemplo 152. (P. 4. del método de Marcel Moyse).....	183
Ejemplo 153. (P. 5. del método de Marcel Moyse).....	184
Ejemplo 154. (P. 5. del método de Marcel Moyse).....	184

Ejemplos de partituras

Ejemplo 155. <i>Fantaisie</i> , de Demersseman. (p. 2. pent. 3 y 4).....	203
Ejemplo 155 bis. <i>Fantaisie</i> , de Demersseman. (p. 2. pent. 1 ^o y 2 ^o).....	203
Ejemplo 156. <i>Le Carnaval de Venise</i> , de L. Mayeur. (p. 1, pent.1 y 2).....	204
Ejemplo 157. <i>Le Carnaval de Venise</i> , de L. Mayeur. (p. 3, pent. 5 a 8).....	205
Ejemplo 158. <i>Le Carnaval de Venise</i> , de L. Mayeur. (p. 3, pent. 5, 6 y 7).....	206
Ejemplo 159. <i>Le Carnaval de Venise</i> , de L. Mayeur. (p. 5, pent. 9 a 11).....	206
Ejemplo 160. <i>Le Carnaval de Venise</i> , de A. Parola. (p. 1, pent. 1).....	207
Ejemplo 161. <i>Le Carnaval de Venise</i> , de A. Parola. (p. 1, pent. 2, 3 y 4).....	208

Ejemplo 162. <i>Le Carnaval de Venise</i> , de A. Parola. (p. 2, pent. 1, 2y 3).....	208
Ejemplo 163. <i>Le Carnaval de Venise</i> , de A. Parola. (p. 1, pent. 5, 6 y 7).....	209
Ejemplo 164. <i>Le Carnaval de Venise</i> , de A. Parola. (p. 2, pent. 1 a 5).....	209
Ejemplo 165. <i>Solo de concierto</i> , de F. R. Escobés. (p. 2, pentagramas 1 a 4).....	211
Ejemplo 166. <i>Solo de concierto</i> , de F. R. Escobés. (p. 2, pentagramas 6 y 7).....	211
Ejemplo 167. <i>Solo de concierto</i> , de F. R. Escobés. (p. 3, pentagramas 1 y 2).....	212
Ejemplo 168. <i>Solo de concierto</i> , de F. R. Escobés. (p. 3, pentagramas 4 y 5).....	212
Ejemplo 169. <i>Solo de concierto</i> , de F. R. Escobés. (p. 3, pentagramas 8 y 9).....	212
Ejemplo 170. <i>Concerto</i> , de A. Glazounov. (p. 3 – pentagramas 3-4-5).....	213
Ejemplo 171. <i>Concerto</i> , de A. Glazounov. (p. Final 4 y prin. de la 5).....	214
Ejemplo 172. <i>Csárdas</i> , de Monti. (versión Roberts p. 2, introducción).....	215
Ejemplo 173. <i>Csárdas</i> , de Monti. (versión Ramella p. 2).....	216
Ejemplo 174. <i>Csárdas</i> , de Monti. (versión Roberts p. 2, pent 5, 6, y 7).....	216
Ejemplo 175. <i>Csárdas</i> , de Monti. (versión Roberts p. 2, pent. 8 y 9).....	217
Ejemplo 176. <i>Csárda,s</i> de Monti. (versión Ramella p. 2, pent. 4 y 5).....	217
Ejemplo 177. <i>Csárdas</i> , de Monti. (versión Roberts p. 2, pent. 6 y 7).....	217
Ejemplo 178. <i>Csárdas</i> , de Monti. (versión Ramella p. 3, pent. 2 y 3).....	218
Ejemplo 179. <i>Csárdas</i> , de Monti. (versión Roberts p. 2, pent.8 y 9).....	218
Ejemplo 180. <i>Csárdas</i> , de Monti. (versión Ramella p. 3, pent. 4 y 5).....	219
Ejemplo 181. <i>Csárdas</i> , de Monti. (versión Roberts p. 2, pent. 10 y 11).....	219
Ejemplo 182. <i>Csárdas</i> , de Monti. (versión Roberts p. 3, pent. 9, a 11).....	220
Ejemplo 183. <i>Csárda,s</i> de Monti. (versión Ramella p. 6, pent.6 y 7).....	220
Ejemplo 184. <i>Sarabande et allegro</i> , de Groulez. (p. 1, pent. 7 a 9).....	222
Ejemplo 185. <i>Sarabande et allegro</i> , de Groulez. (p. 2, último pent.).....	223
Ejemplo 186. <i>Fantasía</i> de H. Villa Lobos. (p.5, pent. 1 a 3).....	224
Ejemplo 187. <i>Fantasía</i> , de H. Villa Lobos. (p. 5, pent. 6 a 8).....	225
Ejemplo 188. <i>Fantasía</i> , de H. Villa Lobos. (p. 6, pent. 4 a 6).....	225
Ejemplo 189. <i>Concertino</i> , de J. Ibert. (p. 1, pent. 8 ,9 y 10).....	227
Ejemplo 190. <i>Concertino</i> , de J. Ibert. (p.1, pent. 8, 9 y 10).....	227
Ejemplo 191. <i>Concertino</i> , de J. Ibert. (p. 3, pent. 2 y 3).....	228
Ejemplo 192. <i>Concertino</i> , de J. Ibert. (p. 3, pent. 2 y3).....	228
Ejemplo 193. <i>Concertino</i> , de J. Ibert. (p. 29 versión orq. de cámara).....	229
Ejemplo 194. <i>Concertino</i> , de J. Ibert. (p. 29 versión orq. de cámara).....	230
Ejemplo 195. <i>Iª Suite</i> , de R. Breard. (p. 1, pent. 19).....	231

Ejemplo 196. <i>1ª Suite</i> , de R. Breard. (p. 1, pent. 6 a 9).....	232
Ejemplo 197. <i>Chant Premier</i> , de M Mihalovici. (p. 6, pent. 3 a 6).....	233
Ejemplo 198. <i>Concerto</i> , de H. Tomasi. (p. 2, pent. 6 a 8).....	234
Ejemplo 199. <i>Concerto</i> , de H. Tomasi. (p. 4, pent. 1 a 3).....	235
Ejemplo 200. <i>Concerto</i> , de H. Tomasi. (p. 4, pent. 7 a 9).....	236
Ejemplo 201. <i>Évocations</i> , de H. Tomasi. (p. 2, pent. 1).....	237
Ejemplo 202. <i>Évocations</i> , de H. Tomasi. (p. 2, pent. 3 a 6).....	237
Ejemplo 203. <i>Évocations</i> , de H. Tomasi. (p. 4, pent. 3 a 7).....	238
Ejemplo 204. <i>Homage a Sax</i> , de R. Bernier. (p. 3, pent. 12 y 13).....	239
Ejemplo 205. <i>Concertino</i> , de E. Bozza. (p. 2, pent. 5 y 6).....	240
Ejemplo 206. <i>Concertino</i> , de E. Bozza. (p. 2, pent. 6 a 9).....	241
Ejemplo 207. <i>Concertino</i> , de E. Bozza. (p. 3, pent. 2 y 3).....	241
Ejemplo 208. <i>Concertino</i> , de E. Bozza. (p. 3, pent. 7 a 9).....	242
Ejemplo 209. <i>Scaramouche</i> , de E. Bozza. (p.3, pent. 7 a 9).....	242
Ejemplo 210. <i>Fantaisie italienne</i> , de E. Bozza. (p. 1 pent. 1 a 5).....	243
Ejemplo 211. <i>Tango et tarantelle</i> , de M. Dautremer. (p. 3, pent. 3 a 5).....	245
Ejemplo 212. <i>Konsert</i> , de E. Larsson. (p. 5, pent. 8 a10).....	246
Ejemplo 213. <i>Sonata</i> , de B. Heiden. (p. 7, pent. 3 a 5).....	248
Ejemplo 214. <i>Sonata</i> , de B. Heiden. (p. 7, pent. 10 y 11).....	248
Ejemplo 215. <i>Sonata</i> , de B. Heiden. (p. 8, pent. 3 y 4).....	248
Ejemplo 216. <i>Sonata</i> , de B. Heiden. (p. 8, pent.6).....	249
Ejemplo 217. <i>Sonata</i> , de B. Heiden. (p. 8, pent. 9 y 10).....	249
Ejemplo 218. <i>Sonata</i> , de B. Heiden. (p. 9, pent. 2 y 3).....	249
Ejemplo 219. <i>T. de Provence</i> , de P. Maurice. (p. 8, pent. 1).....	250
Ejemplo 220. <i>T. de Provence</i> , de P. Maurice. (p. 9, pent.2 y 3).....	251
Ejemplo 221. <i>T. de Provence</i> , de P. Maurice. (p. 9, pent. 5 y 6).....	251
Ejemplo 222. <i>T. de Provence</i> , de P. Maurice. (p. 9, pent. 8 y 9).....	252
Ejemplo 223. <i>T. de Provence</i> , de P. Maurice. (p. 10, pent. 6 y 7).....	252
Ejemplo 224. <i>P. C. et Finale</i> , de A. Desenclos. (p. 3, pent. 1 y 2).....	253
Ejemplo 225. <i>P. C. et Finale</i> , de A. Desenclos. (p.4, pent. 9).....	254
Ejemplo 226. <i>P. C. et Finale</i> , de A. Desenclos. (p. 5, pent. 1 y 2).....	254
Ejemplo 227. <i>P. C. et Finale</i> , de A. Desenclos. (p. 6, pent. 9 y 10).....	255
Ejemplo 228. <i>Rapsodia Bretonne</i> , de R. Bariller. (p. 3, pent.4, 5 y6).....	256
Ejemplo 229. <i>Rapsodia Bretonne</i> , de R. Bariller. (p. 5, pent. 5).....	257

Ejemplo 230. <i>Six pieces</i> , de R. G. Montbrunt. (p. 4, pent. 1 a 3).....	258
Ejemplo 231. <i>Six piece,s</i> de R. G. Montbrunt. (p. 4, pent. 7 y 8).....	259
Ejemplo 232. <i>Sonatina</i> , de Claude Pascal. (p. 3, pent. 5 a 9).....	260
Ejemplo 233. <i>Plác Saxofonu</i> , de O. Macha. (p. 1, pent. 9 y 10).....	261
Ejemplo 234. <i>Plác Saxofonu</i> , de O. Macha. (p. 2, pent. 1 y 2).....	262
Ejemplo 235. <i>Plác Saxofonu</i> , de O. Macha. (p. 2, pent. 10 y 11).....	262
Ejemplo 236. <i>Plác Saxofonu</i> , de O. Macha. (p. 3, pent. 7 y 8).....	262
Ejemplo 237. <i>Plác Saxofonu</i> , de O. Macha. (p. 4, pent. 1 y 2).....	263
Ejemplo 238. <i>Plác Saxofonu</i> , de O. Macha. (p. 4, pent. 5 a 7).....	263
Ejemplo 239. <i>Sonate</i> , de E. Denisov. (p. 2, pent.4 a 6).....	264
Ejemplo 240. <i>Sonate</i> , de E. Denisov. (p.2, pent.8 y 9).....	265
Ejemplo 241. <i>Sonate</i> , de E. Denisov. (p. 3, pent. 1).....	265
Ejemplo 242. <i>Sonate</i> , de E. Denisov. (p. 4, pent. 1 y 2).....	266
Ejemplo 243. <i>Sonate</i> , de E. Denisov. (p. 2, pent. 5- 2º tiempo).....	266
Ejemplo 244. <i>Sonate</i> , de E. Denisov. (p. 2, 10 y 11- 2º tiempo).....	267
Ejemplo 245. <i>Sonate</i> , de E. Denisov. (p. 3, pent. 1 a 3).....	267
Ejemplo 246. <i>Sonate</i> , de E. Denisov. (p. 3, pent. 6 y 7).....	268
Ejemplo 247. <i>Sonate</i> , de E. Denisov. (p. 3, pent. 10 y 11, final).....	268
Ejemplo 248. <i>Sequenza IX</i> , de L. Berio. (p. 6, pent. 6 y 7).....	269
Ejemplo 249. <i>Sequenza IX</i> , de L. Berio. (p.7, pent. 1).....	270
Ejemplo 250. <i>Sequenza IX</i> , de L. Berio. (p. 7, pent. 8).....	270
Ejemplo 251. <i>Concertino</i> , de C. Krumlovsky. (p. 4, III tiempo pent. 1 a 4).....	271
Ejemplo 252. <i>Concertino</i> , de C. Krumlovsky. (p. 5, pent. 6 y 7).....	272
Ejemplo 253. <i>Concertino</i> , de C. Krumlovsky. (p. 4, pent. 8 y 9).....	272
Ejemplo 254. <i>Concerto</i> , de P. M. Dubois. (p. 4, pent. 6 a 8).....	273
Ejemplo 255. <i>Concerto</i> , de P. M. Dubois. (p. 10, pent.3 y 4).....	274
Ejemplo 256. <i>Concerto</i> , de P. M. Dubois. (p. 10, pent. 5 y 6).....	274
Ejemplo 257. <i>Divertimento</i> , de R. Boutry. (p. 5, pent. 1 a 3 del III tiempo).....	275
Ejemplo 258. <i>Divertimento</i> , de R. Boutry. (p. 6, pent. 5 a 7).....	276
Ejemplo 259. <i>Divertimento</i> , de R. Boutry. (p. 6, pent. 12).....	276
Ejemplo 260. <i>Piece concertante</i> , de G. Lacour. (p. 3, pent. 1 y 2).....	277
Ejemplo 261. <i>Piece concertante</i> , de G. Lacour. (p. 3, pent. 5 a 7).....	278
Ejemplo 262. <i>Piece concertante</i> , de G. Lacour. (p. 5, pent. 3).....	278
Ejemplo 263. <i>Piece concertante</i> , de G. Lacour. (p. 5, pent. 6 y 7).....	279

Ejemplo 264. <i>Concerto</i> , de I. Gotkovsky. (p. 5, pent. 7 a 11).....	280
Ejemplo 265. <i>V. Pathetiques</i> , de I. Gotkovsky. (p. 3, pent. 1 del 2º tiempo).....	281
Ejemplo 266. <i>V. Pathetiques</i> , de I. Gotkovsky. (p. 6, pent. 1 a 4).....	282
Ejemplo 267. <i>V. Pathetiques</i> , de I. Gotkovsky. (p.12, pent. 1).....	282
Ejemplo 268. <i>V. Pathetiques</i> , de I. Gotkovsky. (p. 14, pent. 10 y 11).....	282
Ejemplo 269. <i>V. Pathetiques</i> , de I. Gotkovsky. (p. 15, pent. 1).....	283
Ejemplo 270. <i>Wink</i> , de M. Ford. (p. 1 pent. 1 a 5).....	284
Ejemplo 271. <i>Wink</i> , de M. Ford. (p. 8, pent.5 a 8).....	285
Ejemplo 272. <i>Strength</i> , de A. Charles. (p. 1, pent.1).....	286
Ejemplo 273. <i>Strength</i> , de A. Charles. (p. 1, pent. 5).....	286
Ejemplo 274. <i>Strength</i> , de A. Charles. (p. 3, pent. 4, a 6).....	287
Ejemplo 275 <i>Strength</i> , de A. Charles. (p. 4, pent. 2).....	287
Ejemplo 276. <i>Strength</i> , de A. Charles. (p. 4, pent. 4).....	288
Ejemplo 277. <i>Strength</i> , de A. Charles. (p. 9, pent. 2 a 4).....	288
Ejemplo 278. <i>Strength</i> , de A. Charles. (p. 11, pent. 2).....	289
Ejemplo 279. <i>Strength</i> , de A. Charles. (p. 11, pent. 4).....	289
Ejemplo 280. <i>Strength</i> , de A. Charles. (p. 12, pent. 1).....	289
Ejemplo 281. <i>ICS</i> , de A. Charles. (p. 2, pent. 1 y 2).....	290
Ejemplo 282. <i>ICS</i> , de A. Charles. (p. 2, pent. 4 y 5).....	290
Ejemplo 283. <i>ICS</i> , de A. Charles. (p. 3, pent. 4).....	290
Ejemplo 284. <i>ICS</i> , de A. Charles. (p. 5, pent.2).....	291
Ejemplo 285. <i>ICS</i> , de A. Charles. (p. 5, pent. 4 y 5).....	291
Ejemplo 286. <i>ICS</i> , de A. Charles. (p. 6, pent. 1).....	291
Ejemplo 287. <i>ICS</i> , de A. Charles. (p. 6, pent. 5).....	292
Ejemplo 288. <i>Euritmia</i> , de E. de Tena. (p. 3, pent. 7 a 9).....	293
Ejemplo 289. <i>Euritmia</i> , de E. de Tena. (p. 4, pent. 5º).....	293
Ejemplo 290. <i>La otra zona</i> , de J. Rueda. (p. 3, pent. 1 a 3).....	294
Ejemplo 291. <i>La otra zona</i> , de J. Rueda. (p. 3, pent. 5).....	295
Ejemplo 292. <i>La otra zona</i> , de J. Rueda. (p. 5, pent. 6).....	295
Ejemplo 293. <i>La otra zona</i> , de J. Rueda. (p.6, pent. 6 y 7).....	295
Ejemplo 294. <i>La otra zona</i> , de J. Rueda. (p. 7, pent. 4 y 5).....	296
Ejemplo 295. <i>Inércies</i> , de T. A Barberán. (p. 3, pent. 1 a 3).....	297
Ejemplo 296. <i>C. per una abséncia</i> , de V. García. (p. 3, pent. 1 a 3).....	298
Ejemplo 297. <i>C. per una abséncia</i> de V. García. (p. 5, pent. 1 y 2).....	299

Ejemplo 298. C. per una absència de V. García. (Pág. 5, pent.5).....	299
--	-----

Ejemplos de los libros seleccionados para la praxis en el aula

Ejemplo 299. (P. 30 – simple/doble, unidad didáctica 1).....	316
Ejemplo 300. (P. 40 – simple/doble, unidad didáctica 1).....	317
Ejemplo 301. (P. 46 – simple/triple, unidad didáctica 2).....	317
Ejemplo 302. (P. 51 – simple/triple, unidad didáctica 2).....	318
Ejemplo 303. (P. 95 – simple/doble, unidad didáctica 8).....	318
Ejemplo 304. (P.104 – simple/triple, unidad didáctica 9).....	319

Figuras

Figura 1. Distribución de los libros en G. E. y Medio (P. 26).....	99
Figura 1bis. Distribución del segundo volumen en G. M.....	113
Figura 2. Distribución por volúmenes en G. S. (P. 15, Vol. 3º).....	133
Figura 3. Periodo de vida de J. Demersseman.....	202
Figura 4. Periodo de vida de L. Mayeur.....	204
Figura 5. Periodo de vida de F. R. Escobes.....	210
Figura 6. Periodo de vida de A. Glazounov.....	213
Figura 7. Periodo de vida de V. Monti.....	215
Figura 8. Periodo de vida de G. M. Groulez.....	221
Figura 9. Periodo de vida de H. Villalobos.....	224
Figura 10. Periodo de vida de J Ibert.....	226
Figura 11. Periodo de vida de R. Breard.....	231
Figura 12. Periodo de vida de M. Mihalovici.....	232
Figura 13. Periodo de vida de H. Tomasi.....	234
Figura 14. Periodo de vida de R. Bernier.....	239
Figura 15. Periodo de vida de E. Bozza.....	240
Figura 16. Periodo de vida de M. Dautremer.....	245
Figura 17. Periodo de vida de E. Larsson.....	246
Figura 18. Periodo de vida de B. Heiden.....	247
Figura 19. Periodo de vida de P. Maurice.....	250
Figura 20. Periodo de vida de A. Desenclos.....	253
Figura 21. Periodo de vida de R. Bariller.....	256
Figura 22. Periodo de vida de R. G. Montbrun.....	257

Figura 23. Periodo de vida de C. Pascal.....	259
Figura 24. Periodo de vida de O. Macha.....	261
Figura 25. Periodo de vida de E. Denisov.....	264
Figura 26. Periodo de vida de L Berio.....	269
Figura 27. Periodo de vida de C. Krumlovsky.....	271
Figura 28. Periodo de vida de P. M. Dubois.....	273
Figura 29. Periodo de vida de R. Boutry.....	275
Figura 30. Periodo de vida de G. Lacour.....	277
Figura 31. Periodo de vida de I. Gotkovsky.....	279
Figura 32. Periodo de vida de M. Ford.....	283
Figura 33. Periodo de vida de A. Charles.....	285
Figura 34. Periodo de vida de M. E. de Tena.....	292
Figura 35. Periodo de vida de J. Rueda.....	294
Figura 36. Periodo de vida de T. A. Barberán.....	296
Figura 37. Periodo de vida de V. García.....	298
Figura 38. Gráfico de obras revisadas seleccionadas y no seleccionadas.....	303
Figura 39. Gráfico de obras revisadas y porcentaje de las mismas.....	304
Figura 40. Gráfico de N° de compositores españoles y extranjeros.....	304
Figura 41. Gráfico de compositores, con obras seleccionadas, por países.....	305
Figura 42. Gráfico porcentual de los compositores con obras seleccionadas.....	306
Figura 43. Gráfico resumen anual.....	321
Figura 44. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	323
Figura 45. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	323
Figura 46. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	325
Figura 47. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	325
Figura 48. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	327
Figura 49. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	327
Figura 50. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	329
Figura 51. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	329
Figura 52. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	331
Figura 53. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	331
Figura 54. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	333
Figura 55. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	333
Figura 56. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	335

Figura 91. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	369
Figura 92. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	371
Figura 93. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	371
Figura 94. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	373
Figura 95. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	373
Figura 96. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	375
Figura 97. Gráfico de evolución individual del estudio del doble picado.....	375
Figura 98. Cronología general de la longevidad de los compositores.....	511
Figura 99. Gráfico comparativo de la longevidad de los compositores.....	512
Figura 100. Cronología de los compositores españoles seleccionados.....	513

Anexo

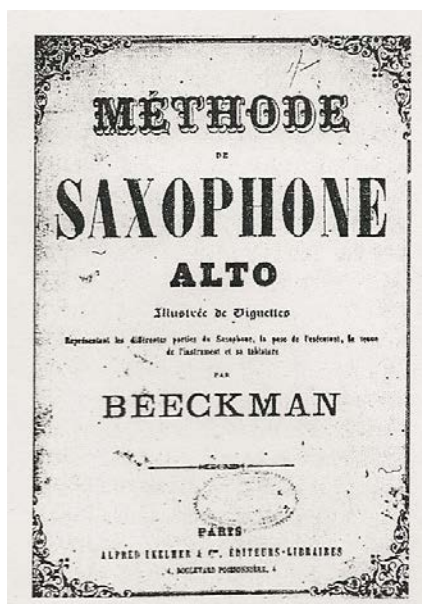
Portadas de métodos de saxofón escritos en el S. XIX

Como vimos en el capítulo II. 2. I., desde la aparición del saxofón se comenzaron a escribir métodos para el estudio de este instrumento. Naturalmente el interés despertado por el saxofón induce rápidamente a los autores a desarrollar literatura metódica para el estudio de esta nueva creación. Ya sabemos que el saxofón aparece en 1842 y tan sólo dos o tres años más tarde, 1844-45, se edita el primer método conocido, “*Méthode complete et raisonné de saxophone*” escrito por George Kastner, amigo de Sax. En 1846 sale al mercado otro libro, “*Methodé compléte pour saxophone*” cuyo autor fue J. F. Barthéthey Cokken del cual ya hablamos en el capítulo II. A partir de aquí muchos fueron los métodos escritos para el estudio del saxofón. Autores como Beeckman, Juan Marcos y Más, el conocidísimo H. Cklosé o Louis Mayeur nos legaron interesantes métodos para el estudio de nuestro instrumento. Otros muchos siguieron la estela de los primeros autores como fueron, Benne Henton o Francois Combelle, sin olvidar al virtuoso R. Wiedoeft’s o el mismísimo M. Mule.

A continuación insertamos solo algunas portadas como muestra de la importancia que tuvo el saxofón desde su invención y de cuan prolífica fue la producción de métodos para su estudio ya en el mismo siglo de su invención.

La siguiente portada no es de las primeras que se editaron, en principio no hemos podido conseguir las portadas de los dos métodos más antiguos indicados más arriba. La primera imagen es del libro de “Nazaire Beeckman” del cual hablamos en el capítulo II.

Ilustración 29. Portada del método de Beeckman 1870:



Este método, como la mayoría de su tiempo, ha pasado a ser un documento histórico más. Lógicamente el paso del tiempo junto con la aparición de nuevos libros de estudio han ido desterrando los antiguos métodos.

Fueron muchos los métodos para el estudio del saxofón que se editaron en el S. XIX y todos, excepto el de H. Klosé, el cual veremos unas páginas más adelante, dejaron de utilizarse.

La siguiente portada corresponde al método de Juan Marcos y Más sobre el que, como el resto de autores incluimos algunos datos en el capítulo II. Antes que él, como ya dijimos en el mismo capítulo, en 1871 escribió otro método el valenciano José M^a Beltrán, cuya portada no hemos podido localizar.

En la presente portada podemos apreciar una interesante diferencia con las demás, y seguramente con la mayoría de las que se editasen en ese tiempo. Esta diferencia es el guiño que el autor hace a los tres ejércitos francés, portugués y naturalmente al español, dedicándoles su método.

Ilustración 30. Portada del libro de Juan Marcos y Más 1889:



Éste músico español fue, junto con José María Beltrán, uno de los mayores impulsores del saxofón en su tiempo.

El método cuya portada tenemos a la izquierda, tuvo una gran aceptación, aunque como ya hemos dicho nada dura para siempre y el libro, junto con el resto de las ediciones de ese tiempo para saxofón pasaron a formar parte de los archivos de nuestra historia reciente.

Sólo unos pocos investigadores curiosos urgan en las empolvadas estanterías de sociedades musicales y otras, para saber cómo fue la enseñanza en esas románticas décadas que con el paso del tiempo parecen impregnarse

de mayor romanticismo. La sola contemplación de esta portada, con su recargada y artística decoración, nos da una clara idea de la visión romántica del momento.

¿Quién teniendo en sus manos un ejemplar de éste método podría resistir la tentación de introducirse en sus entrañas?

Estamos plenamente convencidos de que si se reeditaran estos métodos, todos los profesionales de la especialidad los compraríamos aunque solo fuese por coleccionismo. Incluso es más que probable que algunos de ellos fuesen incorporados nuevamente como material didáctico en el aula.

La foto que tenemos abajo no es de uno de los más afamados autores de métodos para el estudio de instrumentos de viento, sino el más famoso de todos ellos y el único cuya obra ha perdurado a lo largo de más de siglo y medio. Nos referimos, naturalmente al profesor de clarinete Hyacinte Klosé.

Ilustración 31. H. Klosé⁷²:

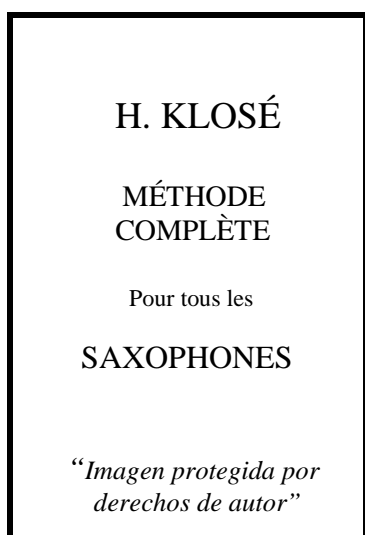


Este conocidísimo músico, cuya fama trascendió fronteras y siglos, fue quien escribió el método para saxofón del que más reediciones se han hecho, y que actualmente se sigue utilizando como método base para el inicio de multitud de futuros saxofonistas.

El famoso método Klosé para saxofón, fue una adaptación de su método para clarinete de igual o mayor difusión que éste. La estructura de ambos métodos es muy similar y comparten una buena cantidad de ejercicios y estudios, y aunque naturalmente cada uno está adaptado a la tesitura del instrumento concreto, muchos de los ejercicios y estudios son idénticos en los dos métodos.

⁷² https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hyacinthe_Klosé.jpg (01/07/08)

Ilustración 32. Portada del método de H. Klosé (edición 1950 y reedición de 1998):



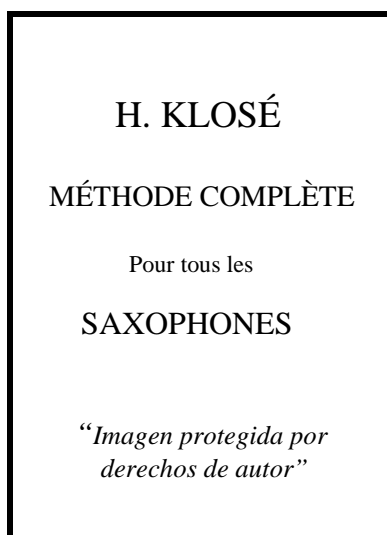
Esta portada corresponde a la reedición de 1950 revisada y aumentada por M. Eugène Gay, profesor del conservatorio de Lyon. La portada corresponde al 2º volumen.

Concretamente este volumen difiere notablemente de los contenidos del método clásico de H. Klosé. El primer volumen de esta edición conserva muchos de los ejercicios y estudios del original.

Sinceramente no entendemos la razón por la que a un libro tradicional un siglo después de su primera edición se le añaden multitud de ejercicios y estudios. Sería más correcto y adecuado escribir otro distinto.

La anterior reedición corresponde a la editorial “A. Leduc”, en cambio la presente fue editada en Buenos Aires por la “Ricordi Americana” y la revisión y ampliación del libro la hizo el profesor de clarinete y saxofón del “Conservatorio Municipal de Buenos Aires”.

Ilustración 33. Portada del método H. Klosé (reedición 30-10-1987):



Como estamos viendo las reediciones del *Método Klosé* fueron muchas y han seguido haciéndose hasta finales del siglo pasado, como figura en la anterior página.

Esta edición bonaerense contiene muchos de los ejercicios originales que escribió Klosé, pero también añade muchos otros que aunque estén en consonancia con el resto seguimos pensando que son innecesarios, ya que si algún autor quiere escribir su propio método puede hacerlo sin más. La verdad es que creemos firmemente que el ampliar el *Método Klosé* obedece más a intereses puramente comerciales que a la necesidad real de mejorar aquello que está bien y que además es original. Estas ampliaciones son algo así como si se añadiese materia a una escultura o a una pintura de autor reconocido. Lógicamente reeditar éste método vende más que si alguien crea uno nuevo y el autor no es de reconocido prestigio. Los interesados

compran “Klosé” sin importar quien haya revisado o ampliado el libro, por lo que las ventas están aseguradas.

Son muchas las portadas de métodos que podríamos aportar, pero creemos innecesario hacerlo ya que con la presente muestra es suficiente para dar prueba de la importancia y transcendencia que tuvo la aparición del saxofón.

XI. 2. Profesionales más relevantes de clarinete que tocaron el saxofón

A continuación, y sin ánimo de ser exhaustivos, ofrecemos algunos datos biográficos de los profesionales más representativos de instrumentos afines, los cuales pasaron a ser saxofonistas reconocidos. Aunque son muchos más, creemos que con los seleccionados aquí son suficientes para dar prueba de la gran aceptación que tuvo el saxofón entre los profesionales, fundamentalmente de clarinete, de ese tiempo. Ya hemos dicho en el capítulo III que todos estos músicos fueron los pioneros de la enseñanza del saxofón, y por lo tanto responsables directos de la actual situación de nuestro instrumento en lo referente al estudio del doble picado. En total hemos seleccionado 22 músicos que siendo profesionales, y todos ellos de cierto prestigio con su instrumento, decidieron dedicarse al saxofón. Además incluimos al final otros dos que siendo saxofonistas adoptaron el clarinete como segundo instrumento. Los músicos seleccionados son los siguientes:

XI. 2. 1. Jean Francois Barthéthemy Cokken⁷³ (1801 - 1875) fagot.

En 1846 le nombran profesor de saxofón en el gimnasio militar de París y en 1852 profesor de fagot en el conservatorio. Según los datos aportados por Miguel Asensio en su libro “*Historia del Saxofón*”, este músico fue el primer profesor de saxofón de la historia. Naturalmente Asensio se refiere a profesor oficial ya que, indudablemente, el primero fue el propio inventor. Cokken escribió un amplio método para el estudio del saxofón aplicable a todos los saxofones, según reza en la portada del libro.

XI. 2. 2. H. Klosé⁷⁴ Francés (1808 – 1880) clarinete, profesor y autor.

Ya hemos hablado sobre él (p. 427)

⁷³ Véase *Historia del saxofón*, ed. cit., p. 29.

⁷⁴ Véase en este trabajo Hyacinte Klosé, p. 38.

XI. 2. 3. A. Sax Belga (1814 – 1894) clarinete, profesor, director e inventor.

Inventor del saxofón, profesor, director de banda. Sobre él ya está dicho casi todo, por lo que no es necesario reiterar la importancia del responsable indirecto de este trabajo ya que sin su invento hoy no sería necesaria la presente investigación.

XI. 2. 4. Henry Wuille⁷⁵ Belga (1822 – 1871) clarinete y profesor.

Hijo de un constructor de instrumentos estudió clarinete y fue solista en “*la Banda del Rey*” de Bélgica. Vivió años en París y realizó giras por Europa y EE. UU. Parece ser que este músico fue el primero en tocar el saxofón en América. Como otros colegas escribió piezas para saxofón que él mismo interpretaba, “*Fantasia*” fue una de esas piezas propias que junto con arreglos de fragmentos de Opera solían formar su repertorio. A diferencia de otros, que dejaron de lado el clarinete por el saxofón, Wuille siguió siempre tocando clarinete y saxofón hasta el final de sus días. También dedicó parte de su tiempo a la docencia en el Conservatorio de Estrasburgo enseñando tanto saxofón como clarinete.

XI. 2. 5. Nazaire Beeckman⁷⁶ (1822 – 1900) clarinete, profesor y autor.

Como hemos indicado más arriba, Nazaire Beeckman fue profesor de clarinete en el Real Conservatorio de Bruselas. En 1867 crea la clase de saxofón en este centro. Después de dos años de experiencia como profesor de este instrumento utilizando el método de G. Kastner y suponemos que algún otro, Beeckman escribió su “*Méthode de saxophone*” 1870. Este método, como los anteriores de otros autores y muchos de los posteriores, es un método cuyos contenidos abarcaban todos los temas necesarios para un buen desarrollo técnico y artístico del saxofón. Era habitual en este tiempo que los métodos llevaran todo tipo de ilustraciones, así como explicaciones teóricas antes de abordar la parte técnica la cual era bastante amplia.

XI. 2. 6. C. J. B. Soualle⁷⁷ (1824 – 18.) Clarinete y compositor.

Como otros de los citados, gana el premio del Conservatorio de París con el clarinete en 1854. Viajó y dio conciertos por diversas partes del mundo siendo uno de los

⁷⁵ *Ibidem*, p. 50.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 37.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 51.

primeros en dar a conocer el saxofón y fue autor de varias piezas para este instrumento como: *Caprice para saxo alto y piano*, *Souvenirs of Ireland*, entre otras.

XI. 2. 7. Louis Mayeur⁷⁸ belga (1837 – 1894) clarinete.

Gano el primer premio de clarinete en el Conservatorio de París en 1860 y fue músico en “*La musique de L, artillerie de la Garde Imperiale*” y solista de la opera de París durante largo tiempo (1869 – 1893). Su maestro de saxofón fue el mismo Adolphe Sax. Realizó numerosas transcripciones y solos para saxofón y clarinete, escribió el método “*Gran Méthode pour saxophone*” en 1867.

XI. 2. 8. Edward A. Lefebre⁷⁹ Holandes (1838 – 1911) clarinete.

Tocaba el clarinete y se trasladó a París para trabajar en la fábrica de A. Sax.

Como tantos otros emigró de su país natal (Holanda) y dio conciertos en distintos países, finalmente se estableció en EE. UU. en 1871. Allí entra a formar parte de la banda del 22 regimiento de New York como saxofón solista, su innegable virtuosismo le ofrecía la oportunidad de interpretar solos con acompañamiento de la mencionada banda con la que cosechó muchos éxitos. La banda del 22 regimiento dio diversas giras. En Europa actuaron en los principales países como Alemania, Francia Inglaterra, etc. Como solista recorrió toda Europa, EE. UU. Canadá. Fue muy solicitado por diversas orquestas para tocar solos. También formó parte de la “*Sousa Band*”.

XI. 2. 9. Eugene Gauber⁸⁰ Francés (18xx - 19xx) Clarinete y profesor.

Como ya hemos indicado anteriormente, Gaubert fue un reconocido clarinetista que, como tantos otros de la época, pasó a tocar el saxofón llegando a ser profesor del conservatorio de Lille en 1879. Participó en gran cantidad de conciertos como solista acompañado por agrupaciones bandísticas, algo propio de ese tiempo. En 1899 forma el “*Wonder saxophone quartet*” dando numerosos conciertos por Europa y EE. UU. También se dedicó a la enseñanza en la escuela que creó la casa Conn. Se dice que fue el saxofonista más activo de su tiempo.

⁷⁸ Ibídem, p. 36.

⁷⁹ Ibídem, p. 59.

⁸⁰ Ibídem, p. 37.

XI. 2. 10. H. Bennie Henton⁸¹ Estadounidense (1867 – 1938) Clarinete.

De iniciación tardía comienza a estudiar el saxofón a los 36 años aunque llegó a ser un gran virtuoso del saxofón, lógicamente también sería un clarinetista de elevado nivel. En realidad comenzó tocando el clarinete como la mayoría de los saxofonistas de su tiempo. En este tiempo la cantidad de actuaciones era increíble, entre otros grupos actuó con la “*Sousa Band*” con la cual dio 117 recitales en apenas seis meses. Fue autor de piezas que él mismo grabó. Cuando dejó las jiras de la “*Sousa Band*” creó un conservatorio junto con “*Knecht*”, también saxofonista de esta agrupación. Igualmente que muchos de sus contemporáneos también tocó en bandas de circo como la “*Brothers Circus Band*”. Así mismo actuó en shows y en grupos de “*Vaudeville*” muy en auge entonces. Escribió el método “*The saxophone Virtuoso*” (1919) y “*Fondation to saxophone playing*”. Dicen que fue uno de los pioneros en utilizar la técnica de los armónicos subiendo hasta casi una octava por encima del registro ordinario.

XI. 2. 11. Francois Combelle⁸² (1880 – 1953) oboe – compositor.

En 1902 entra a formar parte de “*La Garde Republicaine*” con el oboe. Combelle fue uno de los pocos casos que siendo oboísta pasó a tocar el saxofón, como solista de esta misma agrupación. Como ya hicieran otros saxofonistas anteriormente, interpretaba la famosa pieza *Variaciones sobre el carnaval de Venecia*, de J. Demersseman. También tocaba a menudo sus propias composiciones. Algunas de sus piezas fueron *Fantasie Mauresque* y *Variaciones sobre Malbrough*. Fue probador oficial de la casa Selmer entre 1920-30, la cual actualmente es la de mayor prestigio en la construcción de saxofones. Esta misma casa publicó su libro *Grande Méthodo Moderne*.

XI. 2. 12. Rudy Wiedoeft⁸³ estadounidense (1893 – 1940) clarinete – autor.

Genial saxofonista y compositor de muchas piezas virtuosísticas de carácter alegre y melódico. En los desenfadados años 20 fue el más famoso intérprete de música ligera. Grabó una gran cantidad de discos. El primero con 23 años. A partir de este momento ya no cesó su actividad en los estudios de grabación, fue el número uno en ventas de discos durante años.

Hijo de inmigrantes alemanes, Wiedoeft nació en Detroit, Michigan. Tuvo la suerte de ser de familia de músicos. Comenzó tocando el clarinete en la orquesta familiar,

⁸¹ *Ibidem*, p. 170.

⁸² *Ibidem*, p. 158.

⁸³ *Ibidem*, p. 109.

pasando unos años después a tocar el saxofón. Este sería el instrumento que le daría fama mundial e imperecedera. Tocaba, habitualmente, el saxofón tenor (*Melody en do*) y saxofón alto. Con el clarinete fue solista de la “*Porter’s Catalina Island Band de San Francisco*”. En 1918 también fue solista de la Banda de la Marina de Washington. Ya como intérprete afamado formó diversos grupos entre los que destacan el “*The Palace trio*” y la orquesta “*Wiedoeft’s Saxophone Ensemble*”. A pesar de que su música no era puro jazz sino inspirada en el Fox – Trox o el Rag Time, muchos Jazzmen de prestigio lo admiraron como fueron, Bud Freedman, Benny Carter, o Coleman Hawkins. También escribió algunos libros entre ellos *Complete Modern method for the saxophone* y *Secret stacatto for the saxophone*, este último ha sido analizado en el capítulo IV de esta tesis por estar dedicado al estudio del doble picado. Algunas de sus más famosas piezas fueron *Valse Erica*, *Valse Vanité*, *saxemia*, *Saxarella*, *Saxophobia*, *Sax –O –Phun*.

Podríamos estar hablando de R. Wiedoeft’s durante páginas pero, lógicamente, no procede extenderse más. Actualmente parece que su música se está redescubriendo. En el año 2000 se publicó una colección en diez volúmenes de todas sus composiciones y arreglos de piezas clásicas en la editorial “Musik Fabrik” (Lagny sur Marne – Francia). En febrero de 1940 murió este genio del saxofón considerado como el mejor intérprete de este instrumento, y sobre todo el más espectacular y original.

XI. 2. 13. Harold Stephens⁸⁴ (1897 – 1993) clarinete – saxofón y autor.

Con 10 años comienza a estudiar el clarinete y con 18 se enrola en la “*Circus Band*” durante 3 años. Compuso varias obras para saxofón las cuales interpretaba el mismo en sus conciertos. Tocó durante años en grupos de baile y teatros de Los Ángeles. También fue saxofonista de la “*Sousa Band*”. Cuando deja esta banda vuelve a formar parte de la “*Long Beach Band*” donde permanecería hasta retirarse en el 62.

Compuso piezas para saxofón adaptadas para banda las cuales solía interpretar en la Sousa Band. Típico de la época era componer valeses y caprichos, aquí Harold no fue diferente, escribió “*Valse Jessie*” y “*Caprice Minta*” esta última dedicada a su mujer.

⁸⁴ Ibídem, p. 178.

XI. 2. 14. Marcelino Bayer⁸⁵ español (1898 – 1977) clarinete – flauta – saxofón y violín.

Este músico multiinstrumentista comienza a estudiar, como casi todos, en su ciudad natal Montblanc (Tarragona). Más tarde, lógicamente, continuó en el conservatorio del Liceo de Barcelona. En 1927 consigue la plaza de saxofón en la “*Banda Municipal*”. Marcelino compatibiliza la actividad de la banda con actuaciones en orquestinas de baile y también conciertos con acompañamiento de piano. Como muchos de los saxofonistas sobresalientes interpretaba piezas de lucimiento como las de Rudy Wiedoeft’s y por supuesto no podía faltar la más virtuosística de todas, “*Variaciones sobre el carnaval de Venecia*” de Jules Demersseman.

Ya con 41 años consigue la plaza de catedrático de saxofón en el conservatorio donde terminó sus estudios, el “*Liceo de Barcelona*”. Seis años más tarde también enseña en el “*Conservatorio Municipal de Barcelona*”. Un destacado alumno suyo sería el que más tarde le sucedería en el cargo en este centro, este saxofonista fue Adolfo Ventas, sobre el que hablaremos más adelante. El maestro Bayer también formó parte como violinista de la orquesta “*Pau Casals*” y de la orquesta “*Ciutat de Barcelona*”. Falleció un 24 de Febrero de 1977.

XI. 2. 15. Francesc Casanovas⁸⁶ español (1899 – 1986) Flauta y saxofón.

Virtuoso flautista actúa de solista en la orquesta Pau Casals, además de la del Liceo y la Banda Municipal. En una gira de la “*Pau Casals*” por Francia conoce el saxofón y comienza a estudiarlo de forma autodidacta, pronto llegaría a dominar este instrumento. Fue de los primeros en tocar armónicos. Ya consagrado como saxofonista se traslada a la India donde residió más de veinte años como director del conservatorio y de la orquesta de Calcuta. Como todo solista de prestigio dio muchas giras de conciertos. Tuvo ciertas influencias del jazz. No en vano conoció a muchos de los grandes del jazz del momento como, Benny Carter, Benny Goodman, Louis Armstrong, y otros. Ya en 1956 regresa a España y se dedica a la dirección de bandas. Dominaba el doble picado en el saxofón, cosa normal ya que los flautistas son los reyes de esta técnica, en la familia de las maderas.

⁸⁵ Véase *Historia del saxofón*, ed. cit., p. 332.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 325.

XI. 2. 16. Larry Teal⁸⁷ (1905 – 1984) flauta – clarinete – saxofón – profesor – autor.

Tocaba el clarinete y el saxofón en orquestas de baile, cosa muy frecuente en su tiempo. Fue solista en la orquesta del “*Teatro Capitol*” y de la Fischer en Detroit entre otras. En 1953 accede al puesto de profesor en la “*University of Michigan*”, cargo en el que estuvo hasta su jubilación en 1974. Nos dejó, a parte de arreglos de piezas populares, algunos métodos como: “*The Art Saxophone playing*” (1963), “*Daily studies for developement of the saxophone technique*”, “*Studies in time division*” y otros.

XI. 2. 17. Sigurd Rascher⁸⁸ alemán (1907 – 2001) clarinete, profesor, autor.

Tocaba clarinete y saxofón. Después de tocar durante un tiempo en orquestas de baile se dedicó plenamente al saxofón como concertista. Consiguió que algunos autores le compusieran obras para este instrumento. Ya en los años treinta tiene que abandonar Alemania por ser contrario al régimen. Sin abandonar su actividad como concertista comienza a dar clases de saxofón en el “*Danish Conservatory de Copenhagen*”. Realizó giras de conciertos por diversos continentes, y una vez en EE. UU. colaboró con las principales orquestas del país como, “*New York Philharmonic*”, “*Philadelphia Orchestra*” y un largo etc. En este país fue profesor en diversas escuelas de prestigio internacional, entre otras la “*Manhattan School of Music*” o en la “*University of Michigan*”. Como uno de los defensores del registro sobreagudo escribió el método “*Top Tones for the saxophone*”.

XI. 2. 18. Joseph Allard⁸⁹ Estadounidense (1910 – 1991) clarinete.

Fue saxofonista de la “*filarmónica de Nueva York*” y clarinete en la “*NBC Symphony of the air*”. En su labor pedagógica destaca como profesor de la “*Julliard, Columbia*”, “*NYU*”, “*Long Island University*” entre otras.

⁸⁷ Ibídem, p. 240.

⁸⁸ Ibídem, p. 213.

⁸⁹ Pérez Ruíz, Antonio: Tesis, *Influencia del jazz dentro del repertorio clásico del saxofón*, Valencia, 2008, p. 516.

XI. 2. 19. Alfred J. Gallodoro⁹⁰ Estadounidense (1913 – 2008) Clarinete

Nacido en Chicago el 20 de junio de 1913. Contaba con cinco años cuando la familia se traslada a Ensley. Tuvo la suerte de que su padre lo iniciara a muy temprana edad en el estudio del clarinete. Con 13 años toca en el Teatro Lyric en la obra Romeo Y Julieta. Como ya hemos dicho en este tiempo era muy habitual tocar en clubes nocturnos y grupos de “*Vaudeville*”. En estos ambientes actuó durante seis años Alfred, llamado después “Al Gallodoro”. Trasladado a New York entra a formar parte de la orquesta de “*Isham Jones’ Big Band*”. En 1936 se une a la prestigiosa orquesta de “*Paul Whiteman*” por la que también pasarían otros muchos conocidos saxofonistas como, Vicent J. Abato entre otros. Disuelta la orquesta de Whiteman en 1940, Al Gallodoro entra en la orquesta de la “*NBC Symphony*” con el clarinete bajo la dirección de “*Arturo Toscanini*”. En 1947 Whiteman solicita los servicios de Al Gallodoro como saxofonista para tocar en programas de radio en WJZ – AM, donde permaneció durante veinte años.

Gallodoro fue muy conocido no sólo por su virtuosismo sino además por la facilidad que tenía para tocar de igual manera tanto música clásica como jazz. El compositor Ferde Grofé compone para Gallodoro la *Serenata para saxofón y piano* en 1958. Participó, como músico callejero, en la película “*The Godfather*” segunda parte en 1974. En 1981 se traslada a Oneonta (Nueva York) donde comienza a impartir clases en el “*Hartwick Collage*”

Formando dúo con el pianista y amigo Joann Chmielowsky grabo toda una serie de piezas antiguas y nuevas con su propio sello discográfico. Su última actuación fue el 20 de septiembre de 2008, justo 14 días antes de su fallecimiento. Recientemente había celebrado su 95 cumpleaños. Sobre este gran instrumentista podemos decir que fue uno de los pocos saxofonistas que logró una gran habilidad para utilizar el doble picado, a pesar de haber sido en primer lugar clarinetista, los clarinetistas, como ya indicamos, no utilizaron ni utilizan la técnica línguogutural, salvo en casos excepcionales como éste.

XI. 2. 20. John La Porta⁹¹ estadounidense (1920) clarinete.

Como intérprete destaca en los cuartetos “*The Berklee Saxophone Quartet*” y “*Quartet around Boston*”. Como autor tiene un buen número de piezas entre las que cabe

⁹⁰ www.bhamwiki.com/w/Al_Gallodoro. (24/08/15)

⁹¹ Véase Tesis, *Influencia del jazz dentro del repertorio clásico del saxofón*, ed. cit., p. 389.

destacar: *Concertino* (Para Saxo alto y orquesta) *Spanish Rhapsody* (cuarteto de saxofones) *14 Jazz Rock Duets* (3 saxofones). El repertorio de John la Porta está claramente influenciado por la música popular y el jazz.

XI. 2. 21. Raymond Briard⁹² francés (18xx- 19xx) clarinete – autor.

Clarinetista de “*La Garde Republicaine*” París, aprendió a tocar el saxofón en esta famosa agrupación. Fue solista de la ópera cómica durante los años 20. Realizó un buen número de transcripciones y también escribió un método para saxofón, “*Nouvelle Méthode pour l'étude de tous les saxophones*”.

XI. 2. 22. Vicent James Abato⁹³ clarinete.

Tocó el clarinete y el saxofón en varias orquestas de baile entre ellas la de “*Glen Miller*” y “*Paul Whiteman*”. Como ya hemos visto, es habitual que compatibilizaran el clásico con la música ligera. En esta cuestión J. Abato no fue una excepción, ya que además de las orquestas citadas también colaboró con orquestas clásicas como la “*New York Philharmonic*” y la “*Metropolitan Opera Orchestra*”. En el terreno docente también tuvo un papel importante. Fue profesor en la conocida “*Juilliard School of music*”, y en el “*Brooklyn collage*”, entre otras.

Los dos músicos que incluimos a continuación no fueron clarinetistas que pasaron al saxofón, sino que pertenecen a esa generación en la cual comenzaban tocando el saxofón, el cual sería su instrumento definitivo, para pasar a doblar más tarde con el clarinete. Estos dos músicos los incluimos para dejar bien sentado que desde el principio de la aparición del saxofón existió ese maridaje con el clarinete y se instaló en la clase profesional la necesidad de doblar con los dos instrumentos. Este hecho enriqueció a las orquestas de baile y posteriormente a las de jazz dándoles mayor variedad tímbrica y sonora, y a los compositores les ofreció la posibilidad de ampliar su creatividad con las nuevas posibilidades del doblaje. Se podría asegurar que los músicos sobre los cuales incluimos a continuación sus breves biografías, son dos de los más representativos (del saxofón) de nuestro país de los últimos 50 años.

⁹² Véase *Historia del saxofón*, ed. cit., p. 157.

⁹³ *Ibíd.*, p. 239.

XI. 2. 23. Adolfo Ventas⁹⁴ Español (31/01/1919 – 02/02/2014) clarinete – saxofón – violín.

En 1919, un 31 de enero, nace quien sería uno de los más destacados saxofonistas españoles. Se puede afirmar que es de los músicos (saxofonistas) más prolíficos y al mismo tiempo longevo que ha dado nuestro país. Como de cualquier personaje destacado, de Adolfo Ventas se podría decir mucho y en este caso, además, bueno. Dado que su biografía, casi completa, ya fue escrita por Israel Mira, Montserrat Soriano y el propio Ventas, no será necesario entrar en demasiados detalles. A pesar de lo dicho, incluiremos un pequeño resumen de sus actividades más destacadas.

A los 11 años, junto con su hermano Camilo, Adolfo se matricula en la escuela de música de “*La Lira*”. Adolfo comienza con el saxofón y su hermano con la trompeta. Decir que, este reparto de instrumentos, cuando dos hermanos comienzan a estudiar música juntos, es bastante habitual. Quien redacta este trabajo pasó por la misma experiencia. Aunque él quería estudiar violín, cosa que terminaría haciendo, tuvo que comenzar con el saxofón, ya que lo normal era que los educandos se incorporaran a la banda una vez adquirida la habilidad suficiente, y en las bandas sólo hay instrumentos de viento y percusión. También, por ser de mucha utilidad para encontrar trabajo en orquestas, Adolfo estudió clarinete.

Cuando la familia se traslada de Amposta a Barcelona otra vez Adolfo y su hermano siguen juntos la instrucción musical en la “*Escuela Municipal de Música de Barcelona*”. En esta escuela no había profesor de saxofón por lo que aconsejado por Santiago Larios, maestro de A. Ventas en Amposta, intenta recibir clases de Francesc Casanovas. La idea era muy buena ya que el maestro Casanovas era un brillante saxofonista y también flautista (ya hemos hablado de él anteriormente) pero el destino quiso que Casanovas se trasladase en ese tiempo a la India para dirigir el Conservatorio de Calcuta. Por suerte conoce a un saxofonista de la Banda Municipal de Barcelona, llamado Marcel – li Bayer. Es éste destacado músico quien aconseja a A. Ventas que estudie clarinete para tener más posibilidades de encontrar trabajo. A los 15 años comienza a tocar en la Orquestina Farrés – Altamira, de Manresa. Un año después con la ayuda del maestro Bayer, Adolfo entra en la orquesta de Jacinto Guerrero con el saxofón. Al poco tiempo se disuelve esta orquesta y entra en la orquesta de Manolo Bel en Zaragoza. Como ya hemos visto con otros saxofonistas, en este tiempo era habitual interpretar piezas de lucimiento como “*El*

⁹⁴ Mira, Israel: *Adolfo Ventas*, Valencia, Rivera editores, 2003.

Carnaval de Venecia” Adolfo tocaba una parte importante y destacada de esta obra. Como todas las orquestas de baile viajaban a menudo por todo el territorio y fuera de España, principalmente por el norte de África, aunque también lo hacían a Francia y en el caso de la orquesta de Manolo Bel recorrieron casi toda Europa.

Adolfo tuvo la suerte de recibir clases de armonía del Maestro Rodrigo. Es de suponer que estas clases le sirvieron de mucho para sus posteriores composiciones las cuales fueron muchas, variadas y populares.

Formó parte durante la mili de la “*Banda de la Caserna del Bruc*” durante los siete años que duró el servicio militar. En 1942 gana la plaza de brigada en esta banda compartiendo este trabajo, como era habitual, con el de las orquestas de baile. También formó su propia orquesta en 1946. En 1969 consigue la plaza de profesor de saxofón en el “*Conservatorio municipal de Música de Barcelona*” Al mismo tiempo trabajaba de arreglista para la casa Belter. Ya como profesor escribió varios libros para el estudio del saxofón, algunos más que interesantes como: Arpeggios, Cromatismos y 28 estudios caprichos. Como compositor, escribe para su cuarteto de saxofones, creado en 1978, algunas obras notables por ejemplo “*Cuevas de Nerja*” obra muy interpretada. También ha escrito una buena cantidad de música para banda, así como muchos arreglos de música clásica para cuarteto de saxofones. En 1991 escribió un concierto para saxofón y banda “*El Concert D’mposta*” por encargo de su localidad natal.

XI. 2. 24. Pedro Iturralde Ochoa⁹⁵ Español (1929) saxofón y clarinete.

Hablar de Pedro resulta bastante fácil para aquellos que hemos tenido la oportunidad y la suerte de asistir a sus clases y de compartir con él escenario, aunque haya sido sólo una vez, interpretando alguna de sus piezas o repertorio de jazz. Sobre él se ha escrito mucho y más que se escribirá. Por suerte aún podemos contar con su presencia en los escenarios, sobre todo en la sala Clamores de Madrid donde toca habitualmente. En el momento de redactar estas líneas está programada una semana de jazz con Pedro en la mencionada sala los días: 18, 19, 21, 22, 23, y 24 de marzo de 2011.

⁹⁵ Iturralde, Pedro: *Los armónicos en el saxofón*, Madrid, Musicinco, S.A. 1987.

Iturralde, Pedro: *Escalas, arpeggios, y ejercicios diatónicos*. Madrid: Musicinco S. A. 1990.

Iturralde, Pedro: *324 Escalas para la improvisación de jazz*. 2ª Ed 1992. Madrid: Opera tres, Ediciones musicales, 1990.

Poco se puede añadir a lo mucho dicho de tan conocido personaje, a no ser que fuesen cuestiones muy personales las cuales desconozco, y que además excederían de la intención de este breve escrito el cual sólo pretende destacar algunos de los aspectos más relevantes de su carrera profesional. Este navarro universal, que junto con Tete Montolú, son los dos únicos músicos de jazz españoles incluidos en la enciclopedia “*Larousse*”, nace en 1929 en la localidad de Falces. Muy pronto comienza a estudiar el saxofón, a los 9 años ingresa en la banda de su localidad natal. Con 18 años, de igual manera que muchos de los músicos que aparecen en este trabajo, comienzan sus aventuras profesionales fuera de su país. Ocho años estuvo de gira por diversos países como, Grecia, Líbano, Turquía, Italia, y Alemania. De regreso a España actúa varios años en el Wisky Jazz Club compartiendo escenario con máximas figuras del momento. Músicos de la talla como Donald Byrd, Lee Konitz, Hamton Hawes y Jerry Mulligan, serían sus compañeros de afile. También, lógicamente, pasó por este local, referencia del jazz en España, Tete Montoliú con el que Pedro realizaría una gira por Barcelona y norte del país. En sus numerosísimas actuaciones, dentro y fuera de nuestro país, cabe destacar su participación con la “*All Star Faculty Big Band*” en los conciertos “*Doscientos años de Historia de Jazz en América*”. En este tiempo estaba becado por la “*Berklee*” para ampliar estudios de armonía y arreglos. También actúa con Gary Burton y otros conocidos músicos de jazz. Como artista invitado actúa con la “*The New Music Orchestra*” en Helsinki. También toca en “*Europalia 85*” con su cuarteto en el “*Palais des Beaux Arts de Bruxelles*” además de con la *O. N. E.* en distintas ciudades de Bélgica. En 1978 consigue la cátedra, de nueva creación, de saxofón en el “*Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*”, cargo que desempeñaría hasta 1994. Ha sido galardonado por la “*Berklee Collage of Music*” por su labor de divulgación y enseñanza del jazz.

En 1972 y 1978 consigue sendos premios en el “*Concurso Internacional de Música de Mónaco*” con sus obras “*Like Coltrane*” y “*Tay*” respectivamente. En 1992 la Comunidad de Madrid le otorga el premio a la creación. Con 78 años se le otorga el premio “*Príncipe de Viana de la Cultura*”

Ha sido el primer músico en fusionar el jazz con el flamenco. Su álbum de 1967 “*Flamenco jazz*” fue presentado en el “*Festival de jazz de Berlín*” junto con Paco de Lucía. En 2009 lo premian con la “*Medalla de Oro de Las Artes*”

Hablar de sus muchas composiciones resultaría excesivo para la intención de este breve esbozo biográfico. No obstante no quisiera pasar por alto su último trabajo, el cual ha consistido en arreglar 11 de sus más destacadas obras para una orquesta compuesta

íntegramente por saxofones. “*Orsaxcova*” es, quizás, la única orquesta estable española compuesta sólo por saxofonistas con un total de 25 componentes. En el año 2010 se grabaron todos los temas compuestos y arreglados por Pedro en los estudios de grabación de la sociedad musical de L´ Alcudia (Valencia).

El Cd contiene estas 11 composiciones en el orden siguiente:

1. Memorias (tríptico)
2. Miniatura-impromptu (eclectico)
3. El Molino y el Río (canción vasco-navarra)
4. Homenaje a Granados (sobre la danza V)
5. Orchestal Czardas (Lasso-cadenza-frias)
6. Suite Helénica (Helenismo)
7. Zorongo Gitano (andalucismo)
8. Old Friendo (Jazz-Bossa)
9. Tribute To Trane (Like Coltrane)
10. Jazz Suite (Sketches)
11. Dixie for Saxes (dixiland)

En el campo docente realizó una gran labor. Se puede decir que es uno de los pocos profesores cuyos alumnos siempre hablan bien de él. Tanto como profesor y como persona, Pedro ha sido, desde que logró la cátedra de saxofón del “*Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*”, un referente en todos los terrenos. Como profesor muy destacado, como persona muy apreciado, como intérprete muy demandado y como compositor muy aplaudido. En su literatura docente cuenta con tres libros: “*Los armónicos en el saxofón*”. Este libro lo dedica exclusivamente al trabajo de los armónicos, tanto naturales como armónicos con posiciones. Contiene explicación teórica de los armónicos naturales, toda una serie de ejercicios para trabajar estos sonidos y al final una tabla de posiciones para los cuatro principales saxofones soprano, alto, tenor y barítono. También escribe otros dos libros, “*Escalas, arpeggios y ejercicios diatónicos*”, el título aclara el contenido, y “*324 Escalas para la improvisación de jazz*”, el título es tan ilustrativo como el anterior, por lo que no precisa detallar el contenido. Con este último libro consiguió el “*Premio Nacional del Ministerio de Cultura 1990 a la edición más destacada en la contribución a la pedagogía*”

Saxofonistas de jazz que tocaron el clarinete

El anterior capítulo está compuesto por una serie de mini biografías de clarinetistas que tocaron el Saxofón. En el presente capítulo, al contrario que el anterior, para corroborar y dejar definitivamente sentado el echo de que Clarinete y Saxofón han caminado de la mano durante más de siglo y medio, incluimos un breve listado, con algunos datos, de saxofonistas de Jazz que doblaron con el Clarinete.

La prueba más representativa de la fusión entre saxofón y clarinete serían las Big Band de jazz en la que los saxofones doblaban con clarinete, o al contrario. Al final de este apartado incluimos dos fotos de sendas Big Bands como muestra de lo dicho.

Todos los datos biográficos, a excepción de los de Sydney Bechet, han sido obtenidos de la *Gran Enciclopedia del Jazz*, de la editorial Sarpe Madrid 1980. En esta obra podemos encontrar unas 200 biografías breves de músicos que tocaron Saxofón y clarinete. Teniendo en cuenta que estos 200 son solo algunos de los más conocidos podemos fácilmente deducir que son miles los saxofonistas, de música ligera/Jazz que doblan con el clarinete.

Sydney Bechet⁹⁶, estadounidense (1897 – 1959) clarinete – autor – soprano.

Una curiosidad, naturalmente casual, es que nació y murió un 14 de mayo. Comenzó muy joven tocando el clarinete, a pesar de lo cual pasaría a ser saxofonista que en ocasiones doblaba con el clarinete. Con 16 años se independiza de la familia y comienza sus giras con diversas orquestas de jazz como, King Oliver o Freddie Keppar.

En 1919 sale de gira por Europa con la “*Southern Symcopated Orchestra*” y a su regreso se trae un instrumento comprado en Londres, un saxofón soprano con el que conseguiría ser el más famoso saxofonista de Jazz de su época. Tocó en la orquesta de Clarence Willians en la que también tocaba Louis Armstrong. En 1949 después de participar en un festival de Jazz en París regresa por un tiempo a Chicago y vuelve a París para quedarse en 1951 donde fue muy bien acogido. En esta ciudad grabó una gran cantidad de discos para el sello “*Vogue*”.

⁹⁶ www.apoloybaco.com/sidneybechetbiografia.html (15/04/2011).

http://es.wikipedia.org/wiki/Sidney_Bechet (25/06/2011).

Longstreet, Stephen / M. Dauer, Alfons: *Enciclopedia de jazz*, ed. Cientí. Eco, Barcelona, 1963, p. 37.

Gili, Ricard: *El jazz*, Ed. Nova Terra, Barcelona, 1978, p. 40.

Park Adams (Pepper), saxo barítono, tenor y clarinete Nace en Highland Park, Illinois, 8/10/1930. Fue uno de los más sobresalientes saxo barítono de su tiempo. Tocó con Benny Goodman, Maynard Ferguson, Stan Kenton, Thad Jones, Mel Lewis, etc.

Robert William Achilles (Bob), Evans Ville, Indiana, 30/09/1937. Saxofón y clarinete. Formó parte de la orquesta de Harry James.

E. Oliver Alcorn, clarinete y saxofón, natural de Nueva Orleans, Louisiana. Nace el 3/07/1910. Hermano de Alvin Alcorn (Trompetista), toca con Papa Celestin en la Original Tuxedo, y con Little Brother Montgomery y St. Louis Jimmy entre otros.

Curtis Edwar Amy, saxo tenor, clarinete y flauta. Nace en Houston, Texas el 11/10/1929. Seguidor de Sonny Stitt o Gene Ammons. Tocó con la Kentucky State College y más tarde con Dizzy Gillespie entre otros.

Dennis Armitage, saxo tenor y clarinete. De origen ingles desarrolla su actividad en Suiza. Toca con el combo de Hazy Osterwald y Ernst Hollerhagen.

Buddy Arnold, saxo tenor y clarinete nacido en New York el 30//04/1926. Tocó con Buddy de Franco y en la orquesta de Buddy Rich.

Harold Kenneth Ashby, natural de Kansas City nace el 27/03/1925. Saxofón tenor y clarinete. Trabajo de manera ocasional en la orquesta de Duke Ellington y con Count Basie.

Bill Asthon, de origen inglés nace el 6/12/1936. Saxofones y clarinete, Director de la *National Youth Jazz Orchestra*. También tocó con la *Oxford University Big Band*.

Gerard Badini, italiano nacido el 16/04/1931. Saxo tenor y clarinete. Toca con Claude Bolling antes de que formase el grupo Swingers. Más tarde toca con Clark Terry y Roy Eldridge.

Edward Barefield, saxo y clarinete. Natural de Scandia, Iowa nacido el 12/12/1909. Tocó con algunos de los grandes del momento como Teddy Wilson y Art Tatum. También trabajó con Bennie Carter y Coleman Hawkins entre otros muchos.

Walter Barnes, nacido en 1907 en Nat-chez Mississippi falleciendo a muy temprana edad junto a otros ocho músicos y la cantante por un incendio en el local donde actuaba el 23/04/1940. Tocó saxofón y clarinete. Casualmente tuvo de profesor de clarinete a Frank Schoepp, el cual también dio clases a Benny Goodman.

Gary Lee Bartz, nacido en Baltimor, Maryland el 26/10/1940. Toca saxofón y clarinete. Debuta con Max Roach y posteriormente toca con Art Blakey, Miles Davis y otros.

Vladimiro Bas, (Blady), Sax/alto, clarinete y flauta, natural de Bilbao nace el 2/02/1929. Como otros músicos españoles de su tiempo toca por Europa y Oriente Medio durante varios años. En España pasa un tiempo en el famoso *Whisky Jazz*, en el *Chelsea Club* y en el *Balboa Jazz* de Madrid donde comparte sesiones con Jazzmen como Slide Hampton o Johnny Griffin.

Sandor Benko, clarinete y saxo alto nacido el 25/08/1940 en Budapest, Hungría. Toca en la conocida *Benko Dixieland Band* premiado en el festival de Montreux como grupo tradicional.

Ernie Caceres, nacido en Rockfort, Texas el 22/11/1911. Saxofón barítono y clarinete. Tocó entre otros con Glenn Miller y con la *Metronome All Star*.

Sesto Carlini, pionero del Jazz en Italia, nace en Roma el 29/12/1893. Fue clarinetista clásico pasando posteriormente en 1924 a la música sincopada, tocando además el saxofón con la Imperial Jazz Band.

Harry Howell Carney, nacido en Boston Massachussets el 1/04/1910. Comenzó con el piano después clarinete y posteriormente saxofón. Formó parte de la orquesta de Duke Ellington, cuentan que no era un gran improvisador pero su sonoridad y seguridad le valió estar en esta gran orquesta.

Bennet Lester Carter, “Benny”, natural de Nueva York nace el 28/08/1907. Se inicia con el piano aunque pronto se enamoró de la trompeta, instrumento que también abandonaría por no lograr pronto destacar . Se compra un saxofón Melody en (C) cambiando enseguida al saxo alto. Formó parte de la orquesta de Duke Ellington y actuó también con Fletcher Henderson. Destacado saxofonista tocó con muchos de los grandes de su tiempo.

John Wallace Carter, nacido en Fort Worth, Texas el 24/09/1929. Clarinete, saxofón y flauta. Estudió en la *Lincoln Universityde Missouri*. Trabajó con Ornette Coleman y colaboró a menudo con músicos como, Carmell Jones, Henry Franklin, Hampton Hawes, Bruz Freeman y un largo etc.

Vladimir Chekasin, músico lituano toca clarinete, saxofón y flauta. Junto con el batería Vladimir Tarasov y el pianista Vyacheslav Ganelin forma el grupo *Modern Jazz Trio*.

Henry D’Amico “Hank”, natural de Rochester, Nueva York nacido el 21/03/1915. Clarinetista y saxofonista. Tocó con Bob Crosby y formó parte de la orquesta de Benny Goodman. Fue sobre todo músico de estudio.

John Davern “Kenny”, nace en Hungtington, Nueva York el 5/01/1935. Clarinete y saxofones. Tocó con Fats Waller, Bill Davison, Bud Freeman y con muchos otros, como todos los Jazzmen.

Johny Dodds, nace el 12/04/1892 en Waverley Mississipi y fallece en Chicago, Illinois el 8 de enero de 1940. Clarinetista y ocasionalmente saxo alto. Pronto destacó tocando con Kid Ory o el legendario trombonista Frankie Duson. Como otros músicos de su tiempo trabajo en el “*Capitol*” famoso barco de vapor del Mississipi. También toco con la “*Creole Jazz Band*”.

Eric Allan Dolphy, nacido en Los Ángeles, California el 20/06/1928. Saxo alto y clarinete. Se inició con George Brown, Gerald Wilson, Charles Mingus y Buddy Collette. Tocó con la prestigiosa “*Hall of Fame*” y con la “*All Star*” dirigida por John Lewis. También tocó con Ornette Coleman, John Coltrane, Max Road y tantos otros.

Herschel Evans, Denton, Texas 1909 Nueva York fallecido a la temprana edad de 30 años el 9 de febrero de 1939. Saxo tenor y clarinete, Trabajó con Lionel Hampton y con la orquesta de Count Basie.

Richard Allen Ford “Richy”, Boston, Massachusetts, 4/03/1954. Formó parte de la orquesta de Ellington pocas semanas después de morir el Duque. Después tocó con Charles Mingus hasta el fallecimiento de éste, después actuó con el pianista Ran Blake.

Francesco Forti, Florencia, Italia, nacido el 23/05/1927. Saxo tenor y clarinete comienza su andadura a finales de los 40 con Oscar Klein. Formó parte de las orquestas, “*New Orleans Jazz Senators*” de la “*Roman New Orleans Jazz Band*” y los “*First Gate Syncopators*”.

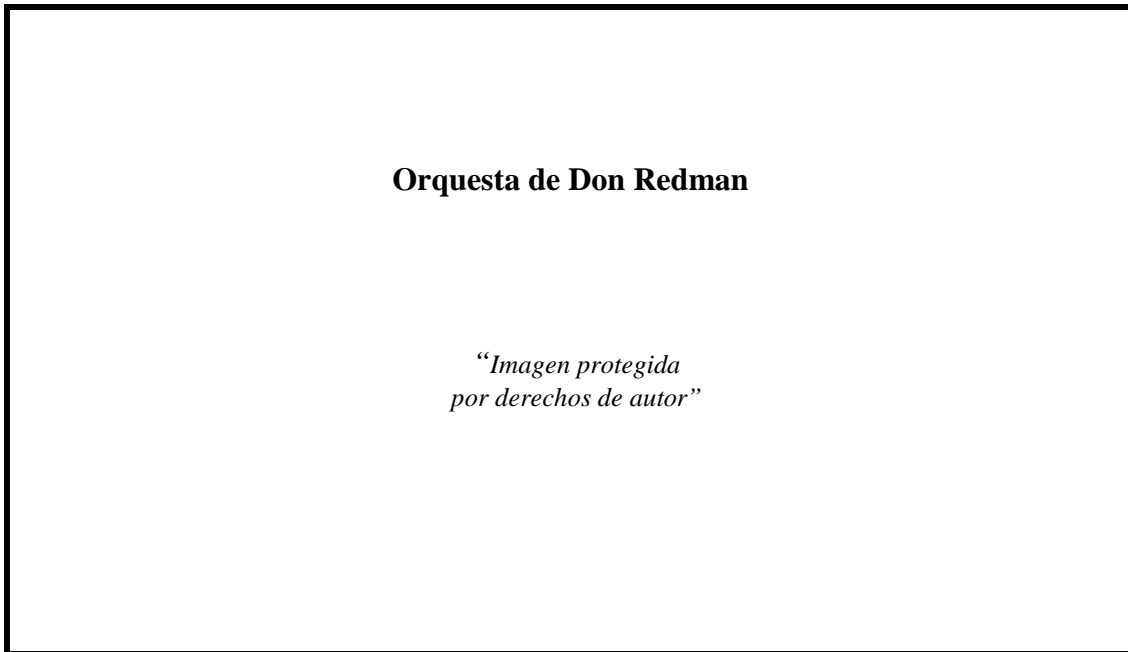
Ulrich Föster, “Uzzi”, Clarinete, piano y saxo tenor, con este último no llegó a destacar. Entre los años 50 y 60 abrió su local de Jazz Club en Viena y en el 79 otro club de Jazz en la misma ciudad.

Freeman Lawrence, “Bud”, Nacido en 1906 en la ciudad de Chicago, Illinois. Saxo tenor y clarinete. Fue una de las leyendas del Jazz iniciándose con el saxo tenor Melody en (C). Tocó con las orquestas de Tommy Dorsey y la de Benny Goodman además de numerosos Jazzmen destacados.

Herbert Geller, “Herb”, Nace en la ciudad de Los Ángeles, California, el 2/11/1928. Comienza con el saxo alto y más adelante estudia clarinete. Se inició con el grupo de Joe Venuti. Tocó con Maynard Ferguson, Dan Terry, y Chet Baker. También perteneció a las orquestas de Benny Goodman y Louie Bellson.

Pierre Gossez, nace en Valenciennes, Francia el 6/08/1928. Comienza tocando el clarinete pasando tiempo después a tocar el saxofón. Tocó con muchas de las grandes formaciones de su tiempo como las de Bernard Hilda, Leo Chauliac, Raymond Lefevre, Martial Solal entre otras. Además realizó grabaciones con Duke Ellingto, Lionel Hampton, Louis Armstrong y el “*Modern Jazz Quartet*”.

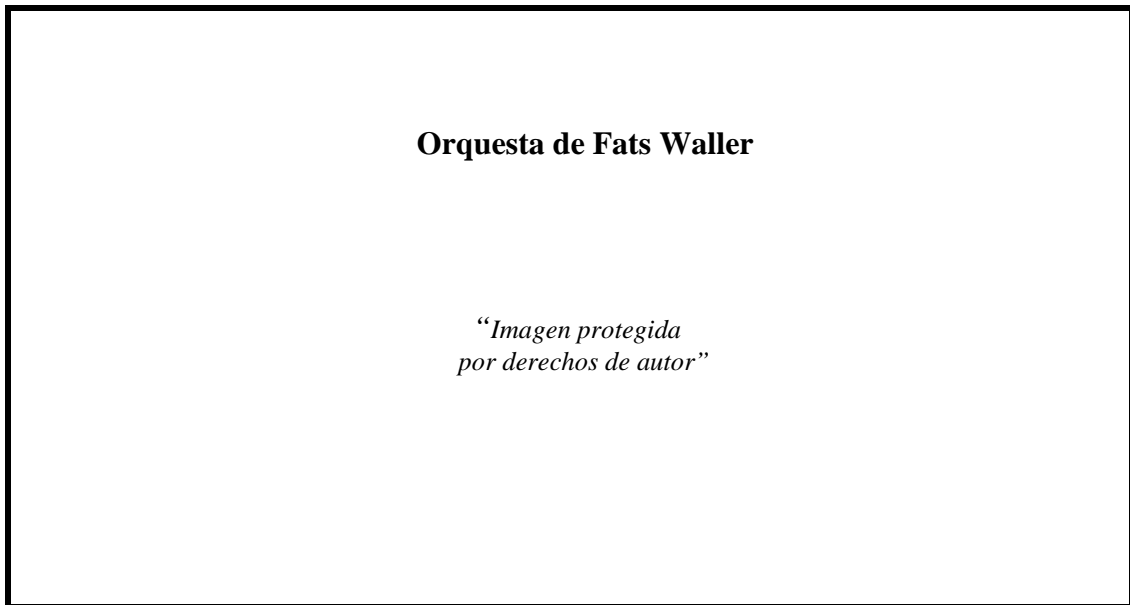
Ilustración 34. (Big Band de Don Redman):



Don Redman (29 de julio de 1900 – 30 de noviembre de 1964). Dominaba el saxofón y el clarinete, aunque donde realmente destacó fue como arreglista para orquesta de Jazz. Aquí lo vemos con la orquesta de Fletcher Henderson, en la década de los 20, en el centro con la batuta, muy bajito pero a la vez muy grande. A la derecha de la foto podemos ver a los saxos con un clarinete cada uno apoyado en el suelo. Esta es la evidencia de la larga relación entre ambos instrumentos desde la aparición del saxofón.

La imagen (fotografía) eliminada aparece en la enciclopedia, *Maestros del Jazz*, de Planeta-Agostini, primer volumen p. 181.

Ilustración 35. (Big Band de Fast Waller):



Fast Waller, primero por la derecha, (21 de mayo de 1904 – 15 de diciembre de 1943). Cuentan que a los seis años ya sabía de memoria los estudios de Czerny. En esta foto de su orquesta de los años 20/30 vemos como los tres saxofonistas, dos altos y un tenor, tienen a sus pies un soprano y un clarinete cada uno de ellos, y además el primero por la derecha parece tener un oboe entre el clarinete y el soprano, excentricidad poco habitual. En realidad es la única foto de una Big Band de Jazz en la que descubrimos este instrumento eminentemente clásico.

Con las dos fotografías incluidas pretendemos, como ya hemos indicado, dejar meridianamente claro la estrecha vinculación que siempre ha tenido el clarinete con el saxofón y las influencias, en general positivas, que este instrumento ha tenido sobre el saxofón, si exceptuamos la no transmisión de la técnica objeto de este trabajo, cuestión puramente circunstancial.

La imagen (fotografía) eliminada aparece en la enciclopedia, *Maestros del Jazz*, de Planeta-Agostini, primer volumen p. 169.

Reseñas biográficas de los compositores de las obras seleccionadas

Demerssemann, Jules

Este autor e intérprete del periodo romántico nació el 9 de enero de 1833 en Hondschoote y falleció el 1 de diciembre de 1866 en París⁹⁷. Aunque de origen belga, como la mayoría de los músicos centroeuropeos del momento, estudió en el conservatorio de París, este centro siempre fue, y sigue siendo, una referencia internacional por la calidad de sus profesores. Demerssemann fue flautista además de autor de un buen número de obras, muchas de las cuales las dedicó al saxofón como veremos en su catálogo, con su profesor Jean-Louis Tulou consiguió el primer premio para flauta en 1845. Músico precoz comenzó sus estudios en el conservatorio de París en 1844 teniendo tan solo 11 años y el año siguiente ganó el codiciado premio con su instrumento en este prestigioso centro. A parte de autor de renombre era considerado uno de los más grandes intérpretes de su época, aunque lo normal en los flautistas es que utilicen el doble picado, en su caso debía ser un gran virtuoso ya que también era conocido por su enorme habilidad en el uso de esta técnica. A pesar de su gran virtuosismo nunca se le tuvo en cuenta para acceder a una cátedra y a pesar de influencia de su maestro J. L. Tulou, nunca quiso pasar de su flauta de ocho llaves a la más moderna diseñada por Theobald Böhm. Murió muy joven, a los 33 años, parece que de la enfermedad típica de la era romántica, la tuberculosis. Este flautista virtuoso compuso muchas piezas para instrumentos de viento, sobre todo para flauta, también nos legó un buen número de obras para saxofón, como veremos en la siguiente relación de piezas.

Obras para diversos instrumentos

le trémulo op3	flute et piano
Grande fantasie de concert	flute et piano
Solo de concierto n° 6 op.82	flauta
Morceau de concert	clarinet et piano
Serenade op.48	clarinet et piano
Andante religioso	violín et piano
50 Etudes melodiques op.4 Vol. 1	flute

⁹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Jules_Demersseman (06/07/2011).

Londeix, Jean – Marie: *Repertoire Universal de Musique pour Saxophone*, cherry Hill, Roncorp, Inc. 2003, p. 96.

Fantasie suisse	oboe et piano
Introduction et polonaise	trombone et
Fantasie concertant	piano wind trio
Guillaume tell	wind trio

La relación anterior es solo una muestra de las muchas piezas que escribió para instrumentos de viento, en su repertorio para saxofón todas las obras las escribió para saxo y piano excepto dos, una para voz y saxo y otra para saxo y banda como veremos en la siguiente relación, también escribió algunos (métodos) libros de estudio.

Obras para saxofón

Fantasie sur un theme original	asx/pno	1860.bil
Fantasie op. 32	asx/pno	1862.cos
Serenade op.33	asx/pno	1862.cos
1er solo	ssx/pno	1865
Ave maría	voice/asx	1865
1ersolo- allegro et allegretto	asx/pno	1866.sax
1er solo andante et bolero	tsx/pno	1866.sax
2 me solo	ssx/pno	1866
2 me solo cavatine	bsx/pno	1866
Fantasie sur un theme original	asx/pno	1866.fuz
Allegreto brillante op.46	asx/pno	.rub
chant religieux op.45	asx/pno	.cos
Fantasie pastorale	bbsx/pno	.bil
Fantasie pastorale in arcadie	bbsx/pno	.cos
Introduction et variations sur		
Le carnaval de venise	bbsx/pno	.marg
Solo op.47	asx/pno	.bil
Fantasie	asx/band	

Mayeur, Louis Adolphe

Nació en Halburn (Francia) el 21 de marzo de 1837 y murió en Cannes, el 16 de septiembre de 1894⁹⁸. Falleció relativamente joven, como muchos de los músicos y artistas del periodo romántico. Tuvo la gran suerte de estudiar el clarinete con H. Klosé, el cual nos legaría su gran método para saxofón, y con A. Sax, estudió saxofón. Como sabemos el saxofón aparece en 1840 y se patenta en 1842, justo en el momento en que Mayeur está estudiando el clarinete. Lógicamente los primeros saxofonistas fueron los clarinetistas de la época, ya que dominando el clarinete les resultaba relativamente fácil tocar el saxofón, máxime cuando no había forma de compararse con un especialista puro de saxofón porque aún no se habían formado. Fue muy popular y uno de los más destacados saxofonistas del momento, asumió, a la vez, el papel de saxofón de la “*Ópera de París*” y de la “*Ópera Cómica*” desde 1871. Como compositor fue uno de los más creativos de su época, el mismo A. Sax le encargó varias fantasías para utilizarlas en los exámenes en la clase del Conservatorio de París, también nos dejó estudios pedagógicos para saxofón, el trabajo más completo fue su *Grande Methode de Saxophone*, escrito entre el periodo de 1868-78 (Revisado por G. Chauvet en 1933), en 1963 fue nuevamente actualizado por M. Perrin y reeditado. Este método todavía se utiliza en algunos conservatorios y escuelas de música, aunque lógicamente, en la actualidad el número de libros para elegir es tan grande que los libros antiguos van cayendo en desuso.

Mayeur consiguió el primer premio del CNSM de París con el clarinete, esta buena formación le sirvió para poder acometer el estudio del saxofón con mayor solvencia. Como hemos citado comenzó sus estudios de saxofón con el propio inventor A. Sax, en 1864 formó parte del ensemble de saxofón que organizó el propio Sax. Uno de los muchos datos que revelan su gran dominio del saxofón es el hecho de que J. Demerssemam le dedicase el *Tema y variaciones sobre el carnaval de Venecia*, esta pieza virtuosística era obligada para todo saxofonista destacado de finales del siglo XIX, la costumbre de interpretar piezas de lucimiento se prolongó durante décadas, en la actualidad no es habitual oír este tipo de composiciones.

A parte de su *Gran Methode de Saxophone*, escribió otros libros como *21 Etudes* o su *Grand Recueil de gammes, traits, arpèges et exorcices pour saxophone* de 1881, también escribió tablaturas para las digitaciones de los saxofones del momento. En cuanto a las obras para saxofón destacan sus fantasías y recreaciones sobre temas de las más famosas operas,

⁹⁸ Ramírez Burguesa, Raúl: *Trabajo de investigación*, CSMV, Valencia, 2006, p. 37.

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 254.

nos dejó un buen número de estas piezas adaptadas todas ellas para saxofón y piano, también escribió varios cuartetos y dúos, fundamentalmente su obra está basada en arreglos y adaptaciones para saxofón de las obras de los grandes clásicos.

Repertorio dúos para saxofón

3 duos concertants	1877.go
Recreation sur la favorite de donizetti	1788.go
Recreations instructions conate iii de clementi	1878.go
Recreation instructions e canons de clementi	1878.go
Recueil de duos avec basse chiffree	1882.go
Rondo allegretto	1896.es
Rondo allegro	1896.es
Rondo polonaise	1896.es
Polacca	1896.es
Moderato	1897.es
2me moderato	1898.es
Andante y variations	1898.es
10 duos	.g & f

Música de cámara

Recreation sur des motifs de la favorite 2 sax piano	1877
Recreation sur des motifs de verdi 2 sax piano	1877.go
5 trios d'après Mozart 3 sax	1877.go
Pretude 5 sax saatb	1879.lem
Quatuor de Beethoven satb	1882.go
en mi b Mozart cl/asx/pno	1885.go
Trio de J. Haydn 2 cl/ bsx	1888.es
Quatuor satb	1888
1er quatuor cl/3 sx	1888.es
1er quatuor de Beethoven aab/pno	1888.es
Improntu satb	

Repertorio fantasías para saxofón y piano

Grande fantaisie brillante (carnaval de Venice)	1869.sax/es
Grande fantaisie sur Norma de Bellini	1869.sax

Fantaisie sur des mélodies de cressonnois	1872.ri
Fantaisie sur Don Ivan de Mozart	1872.sax
2 me fantaisie sur Don Juan de Mozart	1873.go
Fantaisie sur les noves de Sannette de V.Massé	1876.go
1 ^{er} fantaisie originale	1877.go
3 fantaisies sur robert le diable de Meyerbeer	1877 go.
Grande fantaisie de concert sur Rigoletto	1877 sax.
Fantaisie brillante sur lecrèce birgua de Donizetti	1877 go.
Grande fantaisie de concert sur la somnambule	1878 go.
Fantaisie sur belisario de Donizetti	1878 ri.
Fantaisie sur cing-mars ópera de Gounod	1878 go.
Fantaisie sur les puritains de Bellini	1878 ri.
Fantaisie sur l'opéra gemma de Vergny (Donizetti)	1878 ri.
3 fantaisies d'âpres Donizetti	1878 go.
Grande fantaisie de concert sur le freyschütz	1879 go.
Fantaisie mauresque	1920 selm.
Fantaisie souvenir de Rigoletto	1900 es.

Saxofón y piano

Cavatine sur Lucie de lammermour	1869 sax.
Cavatine du barbier de Séville de Rossini	1878 es.
Don Pasquale de Donizetti	1878
Canzonetta de A. Vanhasselt	1879 go.
Arr de Stradella	1882 go.
Concerstück d'âpres Mendelssohn	1884 go.
Variations sur judas macchabée de Haendel	1884 go.
La feurance-caprice	1885 go.
Solo d'apres don Juan de Mozart	1885 GO.
L'adieu de Charles Woog	1886 GO.
Nocturne 9 de Chopin	1890 es.
Nocturne 15 de Chopin	1890 es.
9 sélections sur des opéras célèbres	1892 es.
Solo de concert	1921 es.

Métodos para saxofón

Grande méthode complète de saxophone	1868 G&F.
--------------------------------------	-----------

Tablature des saxophones avec double sib système	1880
Grand recueil de gammes, traits, arpèges et exercices	1881 GO.
Tablature des saxophones sans changement aux anciens doigts	1888 ES.
Nouvelle grande méthode de saxophone (Revisión de M. Perrin)	1963

Ruíz Escobés, Fermín

Este músico⁹⁹, poco conocido en la actualidad, nace en Calahorra (La Rioja) el 7 de julio de 1850 y estudia en la entonces denominada, “*Escuela Nacional de Música y Declamación*”, actual “*Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*”, su profesor de oboe fue un tal Gras y el de armonía Galiana. Fue oboísta de la banda de la “*Real Guardia del 2º Regimiento de Ingenieros*”, con posterioridad ingresó en el Cuerpo de Alabarderos de la Guardia Real, éste cuerpo de *Reales Guardias de Alabarderos* se remonta a 1506, fecha en la que se funda bajo el reinado de Fernando el Católico, su nivel como instrumentista le permite acceder a la Sociedad de Conciertos y después a la “*Orquesta del Teatro Real*”. El 26 de enero de 1886 entra, como interino, en la “*Escuela Nacional de Música y Declamación*”, el 12 de mayo del mismo año consigue la plaza de oboe solista en la “*Real Capilla*” y dos años más tarde, el 20 de enero de 1888, pasaría a ser profesor numerario de la mencionada escuela, estaría como profesor en este centro hasta su fallecimiento el 23 de febrero de 1918. Como compositor nos dejó unas 40 obras de distintos estilos, escribió música religiosa, pasodobles para banda, algunas piezas para piano, y lógicamente, unas cuantas piezas para su instrumento, el oboe.

Catálogo de obras

Música para banda (pasodobles)

Sangre española

Por Asalto

El nuevo recluta

Fraternité

Viva mi patria

Victoria

A orillas del Ebro

San Quintín

⁹⁹ http://es.wikipedia.org/wiki/Ferm%C3%ADn_Ruiz_Escob%C3%A9s (02/04/2011).

El ataque

Música para orquesta

Andante religioso

Música religiosa

Ave María Voz y órgano

Caro Mea, Motete para voz y órgano.

Credidi, voces y órgano.

Misa al Santísimo Sacramento, 3 voces y órgano.

Misa coral en honor a San Luis Gonzaga, para solista, dos coros y órgano.

Misa en Re, para 3 voces, Ca, y órgano.

Misa eucarística, para 2 voces tenor, barítono y órgano.

Motete al Santísimo para Ca, y orquesta.

Salve para 2 voces y órgano

Salve para Ca, y órgano.

Santo Dios, para Ca, y órgano.

Tantum ergo, para H, Ca, y órgano.

Tantum ergo, para H, 3 voces y órgano.

Tota Pulcra, para Mot, voz y órgano.

Invitatorio y 2º Responsorio del tercer nocturno de los Maitines de
Navidad, para 3 voces y órgano.

Obras para piano

Paz (Polca)

Eulalia (Polea

Gloria a Coló

La aurora (mazurca

A Madrid (Galop)

Obras para trompa

Andante para trompa en Fa y piano

Obras para oboe

Siete solos de concierto

Serenata española, y serenata para oboe y piano

Glazounov, Alexander konstantínovich

Compositor ruso¹⁰⁰ del S. XIX, nacido el día 10 de Agosto de 1865 en San Petersburgo, muere en París el 21 de Marzo de 1936. Este personaje nació, como todos los grandes, con unas excepcionales dotes para la música, se dice que poseía un oído sobresaliente y una memoria musical prodigiosa. A muy temprana edad comienza a estudiar piano con su madre, paralelamente estudia otras materias musicales con N. Elenkousky como teoría de la música. En 1879 conoce a Balakirev, fundador del grupo de los cinco, este le presenta a Rimsky-Korsakov con el cual estudiaría composición a nivel particular, además Glazounov estudió piano, viola y violonchelo. En 1882 conocería al editor Mitrofan Belaiev, quien subvenciona la carrera de la joven promesa, este mismo año se estrena su primera Sinfonía, con enorme éxito de crítica y público, tenía 16 años. En 1889 junto con su profesor N. Rimsky-Korsakov, terminó algunas grandes obras que A. Borodín, dejó inconclusas, estas fueron *La opera Príncipe Igor* y *Las Danzas polovtsianas*. A principios de los 90, Glazounov pasa por una profunda crisis existencial, le asalta la idea que su valía como músico no es la que él desearía, y esto le conduce a la bebida. Atraviesa momentos realmente duros por su tremenda autocrítica y la adicción al alcohol, cuentan que en 1897 dirigió el estreno de la primera sinfonía de Sergüéi Rachmáninov y que ésta fue un tremendo fracaso debido a que Glazounov estaba borracho, aunque no existen documentos fiables para afirmar que este suceso fuese exactamente así, se dice que pudo ser un boicot de Glazounov a Rachmaninov debido a la manifiesta rivalidad entre ambos. Sobre este suceso Rachmaninov comentó:

Ésta ha sido pésimamente ejecutada. Me asombra que un hombre de tan enorme talento como Glazounov dirija tan mal la orquesta. No me refiero a su técnica; hablo simplemente de su musicalidad. No siente nada cuando dirige. Hasta parece como si no comprendiese nada.¹⁰¹

A finales de la década ingresa en el “*Conservatorio de San Petersburgo*” (1899) como profesor de composición. Ya en el siglo XX, 1906 es nombrado Director de este centro al ser expulsado Rimsky-Korsakov por su apoyo a las protestas estudiantiles debido a la situación político-social de la URSS, en este conservatorio fue maestro de Dimitri Shostakovich. Dos años más tarde, en 1907, gracias a su trayectoria y a la crítica nacional e internacional reconociendo su enorme talento de compositor Glazounov, es distinguido con

¹⁰⁰ <http://www.karadar.it/Diccionario/Glazounov.html> (14/05/2006).

¹⁰¹ *Ibidem*.

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p.145.

el título de “*Doctor Honorario de Música*” por las universidades de Oxford y Cambridge. En 1922 se le nombra Artista del Pueblo de la URSS, en 1928 representando a la Unión Soviética, viaja a Viena para celebrar el centenario de Franz Schubert, finalizados los actos conmemorativos deserta y no regresa a su país. Se casó en Francia y recorrió Europa y EE. UU. como solían hacer todos los artistas de nivel, en el caso de Glazounov aún está más justificado ya que procedía de un país con un estricto régimen comunista que limitaba sus posibilidades creativas. Instalado en París padeció cierta indiferencia por parte del público, sobre todo en sus últimos años de vida, ya que él era demasiado clásico para la época, murió en esa misma ciudad en 1936. Escribió una gran cantidad de obras, en total están catalogados unas 157 y algunos textos sobre Beethoven, Tchaikovsky, Schubert, Belaier y Glinka. Compuso 9 sinfonías, la última inacabada, y una gran cantidad de música teatral, música de cámara, poemas sinfónicos, conciertos, etc. Quizás algunas de sus obras más célebres fueron sus ballets clásicos, *Raymonda*, *Las Estaciones* y *Astucias de amor*. Algunas de sus obras son:

Cámara

Cinco piezas (cuarteto de cuerdas)	1879
Cuarteto de cuerda nº 1	1881
Cuarteto de cuerda nº 2	
Cinco novelletes	

Música orquestal

Obertura nº 1	1881-84
Sinfonía nº 1 (Eslava)	1881-84
Serenata nº 1	1882
Pòeme Lyrique	1884
Etc.	

Música vocal

Cinco Romances	1882
Dos canciones	1887
From Hafiz	1888

Música para piano

Cinco romances	1882-85
Barcarda	1887
Preludio y dos Mazurcas	1888

Dos piezas	1889
Etc.	

Música para ballet

Raymonda	1889
Astucias de amor	1900
Las Estaciones	1900

Obras para saxofón

Cuarteto de saxofones	1932
Concierto para saxo alto y orquesta o piano	1936
Serenade Espagnol	1936

Estas dos piezas del 36 fueron compuestas por la influencia del saxofón en Europa en ese momento y sobre todo porque Francia fue la cuna del saxofón. Por la fecha de publicación de estos dos conciertos se deduce que nuestro instrumento ya debía gozar de cierto prestigio para que un compositor como Glazounov dedicase su tiempo a crear música para saxofón. Decimos esto porque el maestro del saxofón, Marcel Mule, aún no había accedido al cargo de profesor en el conservatorio de París ya que su ingreso se produjo en el año 42, y es a partir de entonces cuando comienzan a escribirse multitud de obras dedicadas a Mule. El concierto para saxo alto y orquesta es una de las obras fundamentales del repertorio para saxofón. Todos los profesionales, posiblemente sin excepción, han trabajado esta pieza. Muchos opositores suelen llevarla entre las de libre elección, ya que no ofrece gran dificultad técnica, a excepción de cuatro compases de la cadencia, en figuras de semicorcheas, los cuales pueden ser interpretados a voluntad. Solo los saxofonistas más virtuosos suelen ejecutar este pasaje a gran velocidad aplicando el doble picado.

XI. 4. 5. Monti, Vittorio

Nacido en Nápoles¹⁰² en 1868, este compositor italiano, a pesar de haber compuesto numerosas obras, ha pasado a la posteridad por sus celebres *Csardas*, para violín y orquesta. Estudió este instrumento y composición en el conservatorio de San Pietro en Marsella. En 1886, como tantos otros compositores europeos, se traslada a París, cuatro años más tarde, en 1900, accede al cargo de director de la “*Orquesta Lamoureux*”, lo cual le permite

¹⁰² <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=3494> (10/04/2011).

componer y ejecutar sus obras sin ninguna dificultad. Compuso operetas, ballets, pantomimas y otras piezas menores, aunque sus famosas *Csardas* para violín le han valido para ser recordado y pasar a la historia como el autor de una de las piezas más interpretadas en todo el mundo. El 20 de junio de 1922 Monti, fallece en la misma ciudad que lo vio nacer. Aunque nunca escribió para saxofón, gracias a sus *Csardas* este instrumento, como tantos otros, adoptó la pieza para lucimiento del intérprete por sus bellas melodías y la trepidante velocidad del allegro, el cual no podría ser interpretado por instrumentos de viento sin utilizar la técnica linguo-gutural, a menos que se amañe todo el pasaje de notas sueltas y se interprete todo ligado, esta posibilidad anula, en gran parte, el lucimiento del solista, con lo que la pieza pierde uno de sus principales atractivos. Podría decirse que a Monti, con sus *Csardas* le ocurrió lo mismo que al Maestro Rodrigo con el *Concierto de Aranjuez*, ambos han pasado a la historia por su pieza más famosa, a pesar de sus amplios catálogos de obras.

Groulez, Gabriel Marie

Compositor y director de orquesta¹⁰³ francés nacido el 4 de abril de 1879 en Lille, y muerto el 20 de octubre de 1944 en la capital francesa, París. Fue alumno de Gabriel Fauré y de A. Gédalge en el conservatorio de París. Lógicamente tuvo claras influencias de su maestro G. Fauré, así como también de Debussy y Ravel. Como muchos de sus contemporáneos, éste desarrolló una amplia labor como director de orquesta, así como crítico y pedagogo. Al mismo tiempo escribió un buen número de piezas de música de cámara y también sinfónica, además de música para la escena.

Obras:

Opera y ballet

Coeur de Rubis, Légende féérique en tres actos	1906
Maimouna, Fantasía ballet en dos escenas	1916
La Princesse au jardin, Ballet en un acto,	1943

Música de cámara

Sonata para violín y piano	1908
Divertimento para flauta y piano	1912
Lamento et tarantelle para clarinete y piano	1923

¹⁰³ http://en.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Grovlez (17/11/2010).

Vease *Repertoire Univensel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 154.

Romance et Scherzo para flauta y piano	1927
Concertino para flauta o clarinete y piano	
Sarabande et allegro para saxofón alto y piano	1962

Villa-Lobos, Heitor

Nace en una de las ciudades más conocidas del planeta por sus paisajes y sobre todo por su famoso festival. El 5 de marzo de 1887 viene al mundo en Río de Janeiro este autor atípico, original y prácticamente autodidacta¹⁰⁴. Inicia sus estudios musicales con su padre, músico aficionado, tocando el Violonchelo, más adelante y ya en el Instituto nacional de Música de Río de Janeiro sigue sus estudios de Violoncelo con Benno Niederberger. De carácter rebelde y con ideas muy particulares se resiste a estudiar las asignaturas teóricas, también estudia guitarra, saxofón y otros instrumentos populares. Su auto-didactismo le lleva a conformar un estilo folklórico el cual sería el hilo conductor de toda su obra, naturalmente, como la mayoría de compositores, también tendría influencias de otros autores como Vincent D'índy o Debussy, incluso de Stravinski. Debido a su marcada tendencia y su individualismo a la hora de componer no asimila en profundidad las influencias de los autores anteriormente mencionados. En 1905, con 18 años inicia un viaje de 7 años por Brasil, lo que le permite entrar en contacto con la música popular de su país sobre la cual sentaría las bases de su obra, durante este tiempo se costeara la vida tocando el violoncelo en cines, cafés y teatros. Hacia 1915 consigue dar a conocer su música en diversas salas de conciertos, en 1923 inicia una gira de conciertos por Europa interpretando fundamentalmente su música. Esta aventura europea le proporciona éxito y popularidad, como es natural entra en contacto con diversas personalidades del mundo de la música entre los que destaca Edgar Varese, con el que llegaría a tener una buena amistad.

Este antiacadémico autor nos ha dejado un buen número de piezas tan originales que resulta difícil enmarcarlo dentro de las tendencias generales de su tiempo, todas sus obras principales como los *Choros* y sus estudios para guitarra son de antes de la 2ª guerra mundial, la serie de *Bachianas brasileiras* que tanta popularidad le dieron terminaron en el 45. Cuando Villalobos regresa de Europa en 1930 intensifica su tarea en pro de dar a conocer su música en su país. Es sabido que en vida su música tubo una mayor aceptación en Europa que en Brasil, también alcanzó notable éxito en Estados Unidos, lo que es

¹⁰⁴<http://www.karadar.com/diccionario/villa.html> (14/05/2006).

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/villa_lobos.htm (XX/11/2004).

Peppercorn, Lisa: *Villa – Lobos*, London, Ómnibus Press, 1989.

fácilmente comprensible ya que tanto la cultura como la educación estaban más avanzadas fuera de Brasil. El vanguardismo europeo y norteamericano permitió una mayor difusión y asimilación de su obra en estas dos privilegiadas zonas del planeta, sus composiciones en general gozan de esa libertad improvisatoria de la que Heitor hacía gala, no faltaron los detractores que, por esta libre espontaneidad de su música, lo tacharon de poco formado y de escasos conocimientos. En 1932 es nombrado Director de Educación de Brasil, desarrollando una encomiable labor lo que le conduce en 1945 a fundar la Academia Brasileña de la Música. En 1959, cuando contaba 72 años de edad, este incomparable autor abandona el mundo de los vivos un 17 de Noviembre dejando para la posteridad una obra que trasciende más allá de su muerte. Sus funerales se celebraron con honores de hombre de estado como se hace con los presidentes de un país. En su obra, el saxofón tiene una notable presencia como lo demuestran sus Brasileiras y Choros, compone obras en las que el saxofón es el protagonista y otras en las que forma parte de un grupo variado de instrumentos.

Obras con saxofón

Song of the Black swan (saxo alto y piano).	
Sexteto místico (Flauta, oboe, saxo alto, guitarra, celesta y arpa)	1917
Quatuor (flauta, saxo alto, celesta, arpa)	1921
Nonetto (flauta, oboe, clarinete, 1 saxo alto y 1 bajo, bsn, percusión, Celesta, arpa y piano)	1923
Choros nº 7 (flauta, oboe, clarinete, sax alto, bsn, violín, chelo, tam-tam)	1924
Choros nº 3 (clarinete, saxo alto, bsn, 3 hn, trombón)	1925
Bachianas Brasileiras nº 2 (chamber orchestra y saxo tenor)	1930
Bachianas Brasileiras nº 5 (saxo solo /AATB)	¿---?
Fantasía (saxo soprano y orquesta o piano)	1948

Ibert, Jacques

Ibert¹⁰⁵, cuyo nombre completo es Jacques Francois Antoine Ibert, nació en la capital francesa el día 15 de Agosto de 1890 y falleció el 5 de febrero de 1962.

Todos tenemos claro que el contexto en el que una persona nace y crece, es en la mayoría de los casos determinante para configurar el carácter y su orientación laboral, en el caso de Ibert, como veremos, es de vital importancia. Nació en una familia de músicos y artistas, su educación musical comienza incluso antes de aprender a leer, su madre, encargada de su educación, lo inicia muy pronto en el conocimiento del piano, ella misma era pianista aunque no desarrolló su carrera musical como le habría gustado, ya que su familia no veía con buenos ojos que se exhibiera arriba de un escenario, tengamos en cuenta que estamos aún a finales del S. XIX, y sólo está aceptado, por la sociedad en general, que las señoritas demuestren sus dotes artísticas en privado. El padre de Ibert también era músico, tocaba el violín de manera brillante, aunque no se dedicó profesionalmente, su ocupación era la de intermediario de mercancías para la exportación. Además de la suerte de tener como padres a dos músicos, su madre Marguerite Lartigue, era prima nada menos que de Manuel de Falla. Su abuela, Isabel Berazar, de origen peruano, le enseñaría el español y a conocer su literatura. A pesar de la gran tradición musical de la familia, nuestro protagonista se ve obligado, por deseo paterno, a centrarse en los estudios generales para formarse adecuadamente y así poder sustituir a su padre en el negocio familiar. A los dieciocho años ya es bachiller y todo parece indicar que seguirá los pasos paternos, como veremos nada más lejos de la realidad. Ya hace años que el joven Ibert había decidido dedicarse plenamente a la música y más concretamente tenía muy claro que quería ser compositor. Ya a la edad de doce años consigue el tratado de armonía de Reber y Dubois, lo desmenuza concienzudamente y comienza a dar sus primeros pasos escribiendo pequeñas melodías y valsos. Por fortuna para el joven Ibert, su tía Renée Vert, descubrió en él unas dotes poco comunes y le ayudaba en todo, ella era modista y peluquera con prestigio entre la alta sociedad parisina, peinaba a las celebridades de la lírica del momento. Adolphe Albert, esposo de Renée Vert tenía muchos amigos artistas y pintores. Esta privilegiada

¹⁰⁵ Michel, Gérard: *Ibert*, traducción María de la Paz Díaz, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1981.

circunstancia propició que el jovencísimo Ibert pudiese desarrollar sus dotes artísticas en medio de un clima inmejorable. Inmerso desde muy joven en el mundo de arte, no es de extrañar, que a pesar de seguir los estudios generales por expreso deseo de su padre, se viese seducido por el mundo de la farándula del que ya nunca saldría. Sus tíos lo tenían apadrinado al igual que el resto de personalidades de su círculo de amistades, entre las muchas amigos de sus tíos, todos pertenecientes al mundo del teatro, las letras, la música y la pintura, se encontraban, entre otros, relevantes personajes como, Toulouse-Lautrec, Monet, Pizarro, y un largo etc. Por si todo esto fuera poco también, de vez en cuando, aparecía la Sra. Medrano, amiga de su tía y dueña de uno de los más famosos circos del momento, lugar en el que Ibert pasaba ratos de ocio muy gratificantes. Como sabemos el pequeño Ibert gozaba con todo lo relacionado con las artes, por tanto su fuerte personalidad se desarrolló plenamente absorbido por las artes escénicas, a ello también contribuyó el hecho de que fuese un pequeño simpático y muy interesado por todo lo que le rodeaba, lo que le proporcionó las simpatías de todos los adultos que le rodeaban. En 1908, terminados sus estudios generales toma la decisión de dedicarse plenamente a la composición, deja su idea de ser un gran pianista y al mismo tiempo abandona el estudio del violín por motivos de salud y porque la composición le absorbería todo su tiempo. El negocio familiar empeora y consciente de ello trabaja un tiempo para ayudar a la economía familiar, por suerte cerca del trabajo encuentra una academia de música y se matricula para preparar su acceso al conservatorio de París. Ibert envía a Falla y Sport algunos de sus trabajos y estos le animan a presentarse a las pruebas de acceso al “*CNSM de París*”.

En casa de su tía Renée conoce a Paul Mounet profesor de arte dramático, Ibert se siente atraído por esta disciplina y decide distraerse dedicando parte de su tiempo al estudio de este arte, cuando está a punto de actuar en una función se lo dice a su madre y ésta le persuade en contra ya que podría suponer, según ella, un gran disgusto para su padre. Por fin, una vez la economía de la familia va mejorando decide contar a su padre que deja el negocio para dedicarse a la música, después de muchas discusiones su padre accede pero le pone la condición de que tendrá que vivir de los ingresos que consiga con su trabajo, aunque le permite seguir viviendo en casa.

Ibert supera las pruebas para acceder al “*CNSM. de París*” y estudia armonía con Émile Pessard, con el que también estudiaron G. Charpentier y M. Ravel. Subsiste como puede dando clases de piano y canto para aficionados, en ese periodo escribe Valses y piezas fáciles con cierto éxito lo que le ayuda a su precaria economía, ya es compositor y sus piezas se venden.

En 1912 comienza a estudiar contrapunto y fuga con el genial pedagogo André Gedalge, el cual descubre el talento de Ibert que junto con otros dos destacados alumnos serían los preferidos por André llegando a darles clases particulares, los otros dos compañeros eran D. Milhaud y A. Honegger.

Ibert, necesitado de ingresos para seguir costeando su vida independiente, comienza a trabajar en el cine, como sabemos en ese tiempo el cine es mudo y son los pianistas quienes le ponen sonido para dar más realismo a las escenas, destacando los momentos clave con habilidosas melodías que el músico improvisa o acopla. Esto no fue precisamente una pérdida de tiempo para Ibert, ya que llegaría a escribir más de 50 bandas sonoras para el cine como: *S: O: S: Foch*, 1ª pieza de este autor para el cine, más adelante sería jurado en el festival de Cannes.

En 1913 termina sus estudios de composición con Paul Vidal, consiguiendo el premio de contrapunto y fuga, por desgracia nada dura eternamente y el año siguiente la paz mundial se rompe, estalla la guerra del 14 y todo cambia. Ibert fue uno de los músicos que tuvo que sufrir dos guerras mundiales. Muy patriota, decide alistarse para combatir, y es licenciado por inútil, su salud no era muy buena, aunque su insistencia hace que acabe siendo camillero en el frente. Tras dieciocho meses de guerra, es retirado por enfermedad y una vez sanado vuelve a conseguir un destino en el ejército, esta vez le toca la marina donde en 1917 acabaría siendo oficial de marina. Como curiosidad indicar que otros compositores famosos hicieron lo mismo como es el caso de Rimsky-Korsakoff, Albert Roussel y otros. Una vez finalizada la guerra decide presentarse en el Gran premio de Roma. Con veintinueve años y sin apenas haber podido trabajar en la composición durante años se lanza a la aventura, aunque por fortuna para él, le preparan dos grandes profesionales: Marie Boulanger y Roger Duchase. Sus preparadores le hacen trabajar de manera intensa todos los secretos de la cantata, y en octubre de 1919 consigue el “*Gran Prix de Rome*” con su cantata *Le poète et la fève*. Una de las normas para ingresar en la “*Villa Medici*” era ser soltero, por lo que Ibert teniendo novia comprometida tendrá un problema. Se hacía excepciones con aquellos que estuvieran casados antes de ser pensionados para pasar sus cuatro años de encierro componiendo, Ibert se casa rápidamente y se marcha a Roma. Su mujer, Marie-Rose Velber, era escultora y miembro de una familia de artistas lo que le sería de gran ayuda para Ibert, el padre de Marie es pintor y grabador, su tío, Drepo Volver, autor dramaturgo de éxito y su hermano Michael escritor el cual colabora con Ibert escribiendo libretos a los cuales el músico pondrá su talento compositivo, algunas de estas colaboraciones fueron *Persée Andromède*, *Angelique* y *Bercase du petit zébu*. Una vez instalado en la “*Villa*

Medici” (Roma), junto con su mujer comienza a trabajar sin descanso, tengamos en cuenta que su obligación como pensionado, a parte de estudiar, es enviar al menos una obra importante al año a París. Unos años más tarde Ibert sería nombrado Director de la “*Academia de Francia en Roma*”, era el año 37, hasta entonces solo se podía ser director de este centro siendo, pintor, escultor, arquitecto, etc. Siempre se había excluido a los músicos.

El 10 de junio de 1940, Mussolini declara la guerra a Francia y de inmediato Ibert y su esposa tienen que abandonar Italia, otra vez al fantasma de la guerra oscurece el horizonte, un año antes Hitler había invadido Polonia y ahora el conflicto se generaliza. El 17 de junio del 40 llega a Bordeaux y nuevamente intenta alistarse en el ejército pero con el armisticio llega el colaboracionismo en Francia y nuestro autor rehúsa colaborar y se marcha a Suiza, al siguiente año regresa a Francia instalándose en la Alta Saboya donde se organizan grupos de resistencia. En agosto de 1944 por medio de un mensaje de radio se le insta a ponerse a disposición del nuevo gobierno francés, a su regreso a París le proponen asumir diversas funciones artísticas pero él solo piensa en volver a Roma lo cual consigue en el 46 una vez finalizada la guerra. Mientras dura el conflicto Ibert desarrolla sus tareas entre su casa de Versalles y el castillo de Fontainebleau, sede provisional de la Academia de Francia. En 1950 viaja a los EE.UU. Koussevitzky la invita a hacerse cargo de los cursos de composición del “*Berksohne Music Center*” de Tanglewood, donde algunos de los más grandes autores impartieron clases como: Strawinsky, Honegger, Copland, Milhaud, Messiaen y otros. El tiempo que Ibert pasa en EE.UU. le condiciona notablemente por diversas razones, contacta con los más notables grupos de música popular y sobre todo con músicos de Jazz, esta música le apasiona y allí descubre algunos de los secretos de la música afro-americana guiado por el célebre Sigurd Rascher. Después de esta aventura americana regresa a la “*Villa Medici*” para continuar con su labor como director y compositor, en 1955 se le nombra administrador general de la Unión de Teatros líricos Nacionales. En 1960, ya agotado y casi sin fuerzas para seguir cumpliendo con todos sus compromisos, se tiene que retirar a pesar de que le gustaría seguir, deja la “*Villa Médici*” y vuelve a París a su casa de Versalles. Ya con 70 años y enfermo lucha por mantenerse mínimamente activo pero recae una y otra vez, su salud es tan precaria que ya todos temen lo peor. El 5 de Febrero de 1972 todos pensaban que estaba mejorando, pero cerca de la media noche un síncope termina con la vida de nuestro protagonista. Como suele ocurrir, después de la muerte de algunos autores comienzan a aparecer manuscritos inacabados e incluso obras completas, este es el caso de *Bostoniano*, primer tiempo de la 2ª sinfonía que estaba componiendo Ibert, también la sinfonía *Marina* había permanecido inédita desde que la compusiera en 1931, nunca

quiso que se interpretara en vida, Nadie sabe la razón de esta decisión, Ibert se llevó el secreto a la tumba. Poco antes de morir le reveló a su hijo la existencia de esta obra diciéndole ¡será mi último adiós!. Otra obra desconocida apareció de la mano de su hijo *Tropismos para amores imaginarios*, fue la última obra que compuso Ibert justo antes de morir.

Obras para instrumentos solistas

Histoires: Dans la Maison triste	Flauta y piano
Histoires: La case de cristal	Fláuta y piano
“ : La Marchande d’eau Fraiche	“ “
Histoires: La meneuse de tortnes d’or	Flauta y piano
Histoires: Le Contese de balkis	Flauta y piano
Le petit Ane Blanc	Flauta y piano
Prése pour flute seule	Flauta
Aria pour flute et piano	Flauta y piano
Entr’acte	Flauta/ VI, Gut
Entr’acte	Flauta, violín y arpa
Allegro Scherzando	Flauta y orquesta
Concierto pour flute	Flauta y orquesta
Arabesque Carignene	Fagot y orquesta
Aria pourClarinete	Clarinete y orquesta
Concerto pour cello et Orch a vent	
Impromptu	Trompeta y orquesta
Symphonie concertant	Oboe y orquesta
Trors pieces Brèves	Quinteto viento
Six pieces pour Arpe	Arpa
Le petit Ane Blanc	Piano
Petite suite	Piano

Óperas

Persée et Andromède	1924
Angélique	1927
Le Roi d’Yuetot	1930
Gonzague	1931
L’Aiglon (Actos 1 y 5 resto A. Honegger)	1937
Les petites Cardinal (opera con Honegger)	1938

Barbe-bleue	1943
Las pequeñas Cardinal (opereta)	1939
Obras para orquesta y otras formaciones	
Balada de la cárcel de Reading	1921
Escalas	1922
Juegos	1923
Fèerique	1924
Angelique	1926
Oivertissement	1928
Suite sinfónica	1929
Cinco canciones de Don quijote	1931
El caballero errante	1935
Capricio	1936
El aguilucho	1937
Obertura de fiesta	1940
Suite isabelina	1941
Suite de imágenes	1943
Los amores de Júpiter	1945
Sinfonía concertante	1948
El triunfo de la pureza	1951
Circus	1952
Louisville concert	1953
Bacanal	1956
Homenaje a Mozart	1957
Música para películas	
S.O.S Foch	
Un Chapeau de Paille d'Italie	1927
Don Quixote	1933
Les cicq Centlemen Maudits	1933
Maternite	1934
Galgetha	1935
Feu Mathias Pascal	1937
Panique	1946
Macbeth	1948

Invitation to the Dance 1956
 Y un largo etc.

Obras para saxofón

Arra e Réb	Alto y piano	1930-Led
Concertino da camera	Alto y piano	1935-Led
Concertino de camera	SnSSAAATTTBBBs	-Led
Histories	alto y piano	-Led
3 Histories	SATB	-Led
Mélopée	Tenor y piano	-Led
Symphonie concertante	Soprano y piano	-Led

Breard, Robert

Nace en el domicilio familiar de la Rue du Guet 17 en las afueras de Roven, el 18 de febrero de 1895. A veces la mala suerte pone a prueba a algunas personas y el caso de Robert es uno de esos, de muy joven pierde a su padre y poco tiempo después a su hermana. Estos caprichos del destino resultan difíciles de superar, pero aquí la madre de Robert asume con decisión y fortaleza su futuro. Robert¹⁰⁶ comienza sus estudios de piano a la temprana edad de seis años de la mano de su madre, Marie-Eugénie, junto con su hermano Albert. En 1910 la familia Breard, se traslada a París instalándose en la Rue Lamandé, en ese tiempo ingresa en el “*CNSM. de París*”, estudia armonía con Xavier Leroux, contrapunto con Georges Caussado, historia de la música con Maurice Emmanuel y composición con Charles-Marie Oidor. A partir de 1919 comienza a presentarse a concursos de composición y en 1923 logra el “*Second Grand Prix de Rome*”, con su cantata *Beatriz*, al siguiente año intenta nuevamente conseguir este prestigioso premio, pero no lo consigue, a pesar de su decepción se presenta a otros premios y los obtiene:

Prix Clamageran-Heroki de composición (Institut de France)

Prix Ivonne de Govy d’Arsy.

Robert, alumno de órgano de Widor y de Marcel Dupre, dedicaría gran parte de su vida a tocar el órgano en diversas catedrales. Entre 1920 y 1922 tocó en *St-Joseph-des-Nations* (S.XII), después tocaría durante 40 años en “*St-Louis de Vincennes*”, se decía que

¹⁰⁶ <http://www.musimem.com/breard.htm> (13/05/2006).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 51.

tenía una gran capacidad improvisatoria. Igual que otros músicos de su tiempo Robert, también se gana la vida tocando en los cabarets de Montmartre por las tardes, esta actividad era muy frecuente en los años 20-30 en París y otras grandes capitales europeas, también daría clases particulares de piano en su casa de la rue Lamandé, aunque esto sería después de la 2ª guerra, además desarrolla su actividad docente como profesor de piano desde 1961 hasta 1970 en el “*Conservatorio municipal Paul Dukas*”. Como director de orquesta cabe destacar que dirigió “*L’orchestre d’harmonie de París*”, “*L’orchestre de Mónaco*” y la de *Saint-Raphael* en el período de 1922 hasta 1939, después de la guerra y hasta 1960 dirigió la todavía muy prestigiosa Banda Republicana “*Orchestre de la Garde Republicane*”, no obstante es en la música coral donde él se desenvuelve más comodamente. El movimiento orfeónico de los años 30 le seduce hasta tal punto que la mayor parte de sus composiciones son para coro. Crea l’Inter-Féderations regionales y departamentales. Organiza diversos concursos y conciertos por toda Francia y Europa, su fuerte tendencia por esta materia le lleva a traspasar las fronteras europeas y traslada este movimiento coral a EE.UU. Crea un amplio repertorio a Capella a 3 y 4 voces el cual sería interpretado durante muchos años, sobretudo en Europa y como es natural más ampliamente en Francia. En el 45 junto con Claude Delvincourt, funda “*L’Ordre des Musiciens*” con la inestimable colaboración de Mme. Viguié, esta asociación fue creada para permitir la federación de los profesores de música, la sede social se situó en el 121 rue Lafayette (París), más tarde cambió sus siglas para agrupar no sólo a profesores sino a todos los músicos de cualquier especialidad, la (ONM) L’Ordre Nacional des Musiciens sigue en activo.

Como en las vidas de otros destacados músicos, Robert, se casa con una mujer culta, Hélena Adnet, hija de un militar estudió violín en su juventud lo que le permitió ser de gran ayuda para Robert en la impartición de clases particulares en su domicilio de 10 rue Lamblardie. Hélène daba a los alumnos la clase de solfeo y Robert piano. Casados el 23 de agosto de 1927 esta unión duraría 31 años hasta el fallecimiento de Hélène en 1958 en el domicilio familiar. En cuanto a su creación musical ya hemos dicho que se centró principalmente en la música coral, escribió un centenar de obras melódicas como: *Le n’est rien*, *La chapelle* o *Perere a Marie pour la fête des mères*.

Coros a 3 y 4 voces

Au son des cloches

L’éléphant blanc

Le chant des morguerites

Música instrumental

Rapsodie pyrénéenne pour cor et piano

Huit études de style pour trompette

4 esquisses pour le piano

Robert Breard, fué condecorado con la *Medaille d'or de la Ville de París* y *Madaille du mérite de Luxembourg* 1962, entre otras distinciones .

Murió el 16 de mayo de 1973 en el hospital Rotschild de la rue Pictus. Sus exequias se celebraron en la Cathédrale de Roven con la asistencia de numerosas personalidades, antiguos alumnos y amigos, entre los cuales Louis Bousquet, fue el encargado de tocar el órgano interpretando la melodía *Crucifix*, de Jean-Baptiste Faure.

Este conocido autor, a pesar de haber dirigido durante años la “*Garde Republicaine*”, por donde pasaron tantos saxofonistas célebres, sólo dejó unas pocas piezas dedicadas a instrumentos de viento, incluido el nuestro.

Para saxofón solo dejó dos obras:

10 Études de style	1925
1 ère suite pour sax-alto et piano	1928

Mihalovici, Marcel

Mihalovici¹⁰⁷ era de origen rumano, nació en Bucarest el 22 de octubre de 1898 y falleció en París el 12 de agosto de 1985. Realiza sus primeros estudios en Bucarest desde 1908 hasta 1919 con Fr. Fischer y B. Bemfeld (violín) con D. Cuclim (armonía) y con R. Cremer (contrapunto). Con 21 años se traslada a París y estudia en la “*Schola Cantorum de París*” con V. d'Indy, composición y dirección de orquesta, con Sant-Réquier, armonía, A. Gastote, canto gregoriano y con N. Lejeune, violín.

Junto con N. Sherepnin, Martino, C. Back y Ti. Harsanyi, ofrecen un concierto conjunto cuya critica los agrupa bajo el nombre de Escuela de París. Fue profesor en la Schola Cantorum desde 1959 hasta 1962, sus obras están muy influenciadas por el folclore rumano. Se casó con la pianista francesa Monique Haas, en 1932 funda, junto con A. Honegger, Milhaud y otros, la conocida asociación de música de cámara tritori. Escribió

¹⁰⁷ Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 263.

numerosas páginas para diversos instrumentos, aunque destaca por encima de todo su música para ópera o ballet, y obtuvo el gran premio de la S.A.C.E.M. en 1979.

Obras

L'intransigeant pluton		1939
Karageuz	(ballet)	1926
Phedre	(ópera)	1949
Thesee du labyrinthe	(ballet)	1956

Obras para saxofón

Serioso	(saxo bajo y piano)	1971
Chant premier op. 103	(saxo tenor/orch o pno)	1973-hev

Tomasi, Henri

De origen corso nace en Marsella el 17 de agosto de 1901 en el barrio “*La Belle de Mai*”, sus padres, Xavier Tomasi y Josephine Vincensi, eran originarios de la Casinca, Córcega, su padre tocaba la flauta en un grupo de música folklórica. A los cinco años, Henri¹⁰⁸ y su familia se trasladan a Masacres, Francia, donde su padre consigue trabajo como empleado público en correos, es de suponer que su padre al ser músico lo iniciara en el estudio de este arte. Con siete años, Henri, comienza a estudiar en el conservatorio de Marsella, con solo diez años gana el primer premio de teoría de la música en ese conservatorio, a los trece consigue el primer premio de piano en el mismo centro. En 1913 regresa con su familia a Marsella donde pretende convertirse en marinero y deja un poco de lado las clases de música aunque no del todo ya que en el 16 gana, junto con Zino Francescatti, amigo que llegaría a ser un gran violinista, el primer premio de armonía.

La llegada de la Primera Guerra Mundial cambia su vida como la de tantos otros y decide ganarse el sustento tocando el piano en cines acompañando las películas mudas de aquel tiempo, compatibiliza esta actividad tocando en hoteles, restaurantes y en cualquier sitio que le diese a ganar dinero. En 1921, comienza sus estudios en el conservatorio de París con una beca y una ayuda de un abogado amigo de la familia. A pesar de lo absorbente del estudio en el conservatorio, Henri, continúa tocando en cines y cafés para poder llevar

¹⁰⁸<http://www.henri-tomasi.asso.fr/en/bio.php> (10/07/2008).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 375.

una vida más holgada. En 1925 gana el Premio de Halphen con sus *variaciones sobre un tema corso* para quinteto de viento, como todos los alumnos del prestigioso conservatorio de París, Henri, estudió con los mejores profesores del momento, como Vicent d'Indy, Georges Caussade, Gaubert y Pablo Vidal. Con su cantata *Coriolan* consigue el segundo “*Grand Prix de Roma*” y un primer premio por la orquestación ambos por unanimidad 1927, en ese año conoce a Odette Camp con la que en 1929 contraería matrimonio.

Tomasi inicia su carrera como director y en el quinquenio 1930-35 dirige la Orquesta de la Radio Colonial Francesa en Indochina. Fue uno de los fundadores de “*Triton*”, grupo de música contemporáneo compuesto por D. Milhaud, S. Prokofiev, A. Honegger y F. Poulenc. También dirigió la Orchestre Symphonique de la Radiodifusión Francaise (Radio París), en el 36 consigue el *Grand Prix du Disque* con la grabación de *Orfeo*, de Gluck, con la conocida mezzo soprano Alice Raueau, en 1940 dirige la *Orquesta Nacional*, y en el 46 asume la dirección de la “*Ópera de Montecarlo*”, a partir de aquí fue muy solicitado para dirigir diversas orquestas de toda Europa. En 1953 incrementa su lista de premios con el Gran Premio Francés de la música de SACEM. Ya en 1957 y debido a problemas de salud, como la progresiva sordera de su oído derecho y otros, va dejando la composición. El año 1969 lo ocupa con su hijo Claude trabajando en su *Autobiografía*, el 13 de enero de 1971 fallece tranquilamente en su apartamento de Montmartre, París, sus restos mortales fueron depositados junto con su esposa en la tumba familiar en Avignon, con motivo de la celebración del centenario de su nacimiento sus cenizas se trasladaron a sus orígenes en la aldea de Casinca, Córcega.

Tomasi, fue un músico que igualmente que la mayoría se impregnó de influencias de las corrientes culturales de su tiempo, A pesar de eso, consiguió formar un lenguaje muy personal gracias a su capacidad para seleccionar lo más interesante de las tendencias musicales de su época. Su música con tintes impresionistas contiene también no pocos elementos exóticos, no olvidemos que desarrolló muy diversas actividades dentro y fuera de su país, su estancia en Indochina, donde dirigió la “*Orquesta de la radio Colonial Francesa*”, le permitió captar diversos elementos sonoros, lo cual aportó a sus obras un carácter oriental en algunos de sus pasajes.

Composiciones:

Obras para orquesta

Deux danses cambadgiennes	1935
Colomba tableaux symphoniques	1936

Danses bresiliennes		
Fanfares liturgiques		1947
Chant pour le viet-nam		1969
Solista y orquesta (conciertos)		
Cyros, poème symphonique pour piano et orchestre		1929
Capriccio pour violon et orchestre		1932
Concertino pour flute et orchestre		1945
Concerto pour trompette et orchestre		1949
Concerto pour alto et orchestre		1951
Concerto pour clarinete et orchesre a cordes		1957
etc.		
Música de cámara		
Paghiella	pour violín et piano	1928
Varratine sur un thème corse		1939
Trio a cordes		1943
Quintette a vent		1952
Pastorale vocal	pour flute et dos violons	1950
Nocturne	pour clarinete si b et piano	
etc...		
Música para piano		
Pieces breves		1929
Le com de claudinet (12 pieces fáciles)		1948
Berceuse		
Fantoches		
Tambourinaires (in recueil plaisir de la musique vol.2)		
etc.		
Música para instrumentos solos		
3 études de concerts	hautbois	
Complainte et danse de mogli	flute	
Invocation et danse	harp	
Le mulitier des andes	guitare	
Sonatine attique	clarinete	
etc...		

A parte de las obras relacionadas, Tomasi, escribió música para voz y orquesta, orquesta y coro, coro y orquesta, y reducciones para piano de algunas de sus partituras orquestales, así como de los conciertos, aproximadamente compuso unas 130 obras. Una de las dos más destacadas para nuestro instrumento fue la balada para saxofón y orquesta.

Música para saxofón

Ballade	saxophone alto et orchestre	1979
Concerto	saxophone alto et orchestre	1950
Introduction et dance	sax-alto et piano	1949
Chaut corse	saxo y piano	1932
Printemps	fl/ob/cl/asx/hn/bsn	1963
Evocations	saxo solo	1968

Tomasi también incluyó el saxofón como instrumento de conjunto en varias de sus obras como la indicada *Printemps*.

Bernier, René

Nace¹⁰⁹ en Sant Pilles-Lez (Bruselles) el 10 de marzo de 1905 y muere en Ixelles el 8 de septiembre de 1984. Se crió en un ambiente familiar muy propicio para su desarrollo intelectual, su padre fue alcalde de su ciudad y su hermano mayor era abogado y dedicó buena parte de su carrera a defender los derechos de autor. Su hermano menor eligió la carrera de autor y fue profesor de teatro en el “*Real Conservatorio de Bruselas*”. En su juventud tuvo la suerte de estudiar con Paul Gilson, maestro de maestros.

René comienza pronto a componer, a los 15 años ya aparece su vena creativa, sus primeras obras parece que fueron para voz y piano, como demuestra su pieza *Poèmes Exotiques*, para soprano y piano de 1924. Como ya hemos comentado, Paul Gilson (1865-1942), fue decisivo en el desarrollo artístico de René ya que le transmitió los conocimientos fundamentales que debe poseer todo compositor, hay que tener en cuenta que Gilson poseía una gran cultura musical, fue profesor de los compositores belgas más destacados de los años 20, además presidió el conocido grupo de “*Los Synthetistes*” 1925, compuesto por Marcel Poot, Nicolas Bemier, Jules Strens, Theo Oejoncker, Mauricio Schoemaker, Robert

¹⁰⁹ http://nl.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Bernier (14/07/2008).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 34.

Otlet, René Bermier, Gaston Brenta y Francisco Borguignon, la creación de este grupo con ideas afines fue decisivo para sus componentes aunque duró poco tiempo y pronto estos jóvenes músicos iniciaron su carrera por separado, como corresponde a todo compositor.

René tuvo muy buena relación con los poetas cercanos de su época, lo que le incitó a desarrollar un largo repertorio de música vocal, escribió unas 17 obras para voz y piano y otras combinaciones como soprano y orquesta, también compuso diversas obras para coro. Fue becario de la Fundación nacional de la princesa Marie-Josée, Caballero de la Legión d' Honor y oficial de la Orden Nacional del Merito de Francia y elegido corresponsal de la División de Bellas Artes en la Real Academia de Bélgica el 6 de junio del 63 y miembro de número el 6 de julio de 1967. Sirvió hasta su fallecimiento en la Comisión Nacional de Biografía y catalogación de los Artistas Belgas.

En el campo pedagógico desarrolla una intensa actividad para mejorar la educación musical en la enseñanza secundaria, fue profesor de varias escuelas. Después de la “*Segunda Guerra Mundial*” fue inspector, cargo que le permitió mandar sin más en las reformas educativas. Propuso la práctica de la música coral en las escuelas como el mejor vehículo de expresión y acercamiento al arte de los sonidos, pronto organiza torneos corales entre escolares, así como colaboraciones e intercambios con centros de otras partes para ampliar los horizontes y la reducida visión de los alumnos en el campo artístico. Impartió cursos de historia de la música en el “*Real Conservatorio de Mons*” y en el “*Real Conservatorio de Lieja*”, su extensa cultura, su aperturismo y eclecticismo le valieron el reconocimiento de sus alumnos y su eterna gratitud. En su repertorio cuenta con un amplio y variado número de obras.

Música vocal

Poèmes exotiques (soprano y piano).	1924
Èternite (voz y piano)	1936
Présages (soprano y piano)	1942
y otras piezas más.	

Coro

Sabot de la vierge (voces mixtas)	1939
Hymne de Paix (voces mixtas)	1947
Etc.	

Piano

Berceuse Divino	1927
-----------------	------

Humoresque dans le estilo Galant	1930
El jardín secreto, y otras.	

Orquesta

Epitaph symphonique	1945
Ode d'une Madone	1948
Etc.	

Banda

Hymne de Paix	1954
Danses parodiqu	1969

Camara

Bassomnerie (fagot y piano)	1956
Reverdies (clarinete y piano)	1960
Etc.	

Obras para saxofón

Su contribución al repertorio de saxofón fue escasa aunque una de sus obras, dedicada al inventor Adolphe Sax, ha pasado a ser obra del repertorio habitual para saxofón.

Sus composiciones son:

Capricci, para saxo alto y piano	1957
Hommage à sax, para saxo alto y orquesta o piano.	1958

Bozza, Eugène

Nació el 4 de abril de 1905 en Niza, y murió en Valenciennes el 28 de septiembre de 1991¹¹⁰. Recibe las primeras lecciones de violín de su padre. Ya como alumno en el Conservatorio de París pronto destaca de manera brillante consiguiendo su primer premio de violín en 1924, en este centro estudió violín con Edouard Nadav, composición con Henri Busser y armonía con Henri Rabaud. En el curso de 1930-31 gana el premio de armonía de conservatorio y en 1934, a la edad de 29 años, se presenta al gran “Premio de Roma” como tantos otros destacados compositores, con su obra *La Légende de Roukmani*, y consigue el primer premio con esta cantata basada en una leyenda india.

¹¹⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Bozza (10/07/2008).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 48.

Fue director de la “*Orquesta de la Ópera Cómica de París*” desde 1939 hasta 1948, a partir de ese año pasa a ser director del “*Conservatorio de Valenciennes*”, ciudad en la que fallecería a la edad de 86 años. En cuanto a su obra como compositor, desarrolla un centenar de piezas de diversos estilos, en su época la mayoría de los grandes compositores escribían para todo tipo de formaciones, Bozza no es una excepción y escribe tanto ópera, como ballets, así como obras sinfónicas y corales. Como ocurre con otros compositores Bozza es más conocido y reconocido por su música de cámara que por sus grandes obras operísticas o sinfónicas. En el género concertístico desarrolló diversas piezas muy apreciadas por los intérpretes y que siguen siendo de repertorio habitual para muchos solistas y grupos, principalmente de viento, quizás este éxito, entre los intérpretes de música de cámara, se deba a su conocimiento de los instrumentos para los que escribe. Cada una de sus piezas de cámara y solistas está perfectamente adaptada a las posibilidades técnicas del instrumento en cuestión y esto es algo que los intérpretes agradecen especialmente.

Composiciones:

Orquesta

Symphony nº 1-2-3-4 y 5

Opera

Leonidas 1947

La duchesse de langedis 1967

Ballet

Leux de plage 1950

Cámara

Trois pièces (trombone ensemble) 1964

Variations sur un thème libre (wood wind quintet) 1943

Sonatine (for brass quintet)

Cámara (solista y piano)

Ballade trombone et piano

Chant lointain horn et piano

Concertino tuba et piano

Badinege trompette et piano

Conte pastorale oboe et piano

Claribel clarinet et piano 1952

Agrestide flute ed piano

Escribió decenas de piezas de cámara para todos los instrumentos de viento, en el apartado pedagógico también nos ha legado un buen número de libros dedicados al trabajo de la técnica en los instrumentos de viento. En la música para saxofón, quizás sea uno de los compositores que mayor número de obras nos ha dejado, la mayor parte de estas piezas son para saxofón y piano, principalmente saxofón alto. También escribió tres cuartetos, algunas piezas para saxo solo y un concierto para saxofón y orquesta.

Obras para saxofón y piano

Scaramouche	1944 ?
Pulcinella et scaramouche	1944
Fantasie italiene	1946 ?
Improntu et danse	1954
Piece breve	1955
Prelude et divertissement	1960
Le campanille	1964
Chanson a bercer	1964
Cavotte des damoiselles	1964
Menuet des payes	1964
Parades des petits soldats	1964
Rêve d'enfants	1964
Nocturne et danse	1968
Orptyque	1970
Ballade	(bsx/pno

Obras para cuarteto de saxofones

Andante et scherzo	1943
Nuages	1946
Introduction et scherzo	

Obra de concierto

Concertino	(saxofón y orquesta)	1938
------------	----------------------	------

Dautremer, Marcel

Nacido en París el 11 de junio de 1906 y fallecido el 25 de noviembre de 1978¹¹¹.

Fue compositor y director de orquesta. Estudió entre otros, con Paul Dukas. La música de Dautremer puede catalogarse como de estilo neoclásico. Compuso obras para diversos instrumentos de viento y también para cuerda. Entre sus conciertos destaca el *Concerto op. 61*, para saxo alto y orquesta.

Estudió violín antes de entrar en el conservatorio de París, siendo aquí discípulo de Samuel-Rosseau en armonía, Noel Gallon en contrapunto, Paul Dukas en composición y Phillippe Gaubert en dirección de orquesta. Ejerció como profesor en las escuelas municipales de París. Ya en 1946 accede al cargo de director del “*Conservatorio de Nancy*” y después director de la orquesta sinfónica de esta misma ciudad. Durante 10 años en el periodo de 1948/58 preside la *Asociación de directores de Conservatorios Nacionales y Municipales*.

En sus composiciones manifiesta su gusto por la politonalidad, influencia de su maestro P. Dukas. También escribió su *Curs complet d'éducation musicale*, de 1952.

Obras para diversos instrumentos

Couliissiann trombón y piano

Choral et scherzo-caprice (violín y piano)

Ars lointain (oboe y piano)

Recit et impromptu (clarinete y piano)

Sans peur (trompeta y piano)

Pieces normandes n°1 (cello y piano) 1969

Amabiliti para flauta

Obras para saxofón

Tango et tarantelle asx/pno 1946-led

Rêverie interrompue asx/pno 1954-led

Concerto op 61 asx/str orch or pno 1962.lem

Incertitude (recueil) asx/pno 1974-zv

Tetraventi satb 1975

Quatuor satb

¹¹¹ Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 88.

Larsson, Lars Erik

Nació¹¹² en 1908 el 15 de mayo en Akarp, Lund y murió el 27 de diciembre de 1986 en la ciudad de Helsingborg. Realiza sus primeros estudios musicales en “Malmö” con H. Akerberg y más tarde en el “*Conservatorio de Estocolmo*” con E. Ellebrg de 1925/30. En Viena estudia con Alban Berg de 1929 al 30 y en Lipsia con E. Reuter, en 1931 dirige el “*Coro de la ópera de Estocolmo*”. También se dedicó al periodismo en la ciudad de Luna del 33 al 37, y más tarde fue director de la “*Orquesta de la Radio de Estocolmo*” hasta 1954. Así mismo, fue profesor de composición en el “*Real Colegio de música de Estocolmo*” y en 1961 asume la dirección de la “*Universidad de Uppsala*”. Su música ha sufrido una constante evolución, por lo que pasa, a lo largo de su carrera, por todos los estilos de su periodo de compositor. Se le califica de neoclásico, pasando por el serialismo e incluyendo el neorromanticismo y también el lirismo nórdico y el dodecafonismo de Schoenberg, su periodo neoclásico fue el más destacado en popularidad en su País. A parte de la música tradicional como sinfonías, conciertos, música de cámara y música vocal, también escribe para el teatro, el cine y la radio. Entre 1955 y 1957 escribe sus doce concertini para instrumento solo y cuerdas.

Obras

Concertino for trombone and symphoni band	op 45ni
Concertino para contrabajo y orq. de cuerda	op 45/11
Concertino para corno y orq de cuerda	
Misa breve	
Variaciones para orquesta	
Kerme serenade op.12 para orq. de cámara	
Música para un cuento de invierno de Shakespeare	
Sinfonía para orquesta nº 1	
Sinfonía para orquesta nº 2	
Sinfonía para orquesta nº 3	
3 piezas para clarinete y piano	

¹¹² [http://www.allmusic.com/artist/lars-erik-larsson-\(03/01/2009\)](http://www.allmusic.com/artist/lars-erik-larsson-(03/01/2009)).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 219.

Suite pastoral	1938
3 piezas para orquesta	1960
Música para saxofón	
Konsert op. 14 asx/str. orch or pno	1934-kh

Heiden, Bernhard

Bernhard Heiden¹¹³ nace en Frankfurt el 24 de agosto de 1910 y muere en Bloomington el 30 de abril de 2000. Bernhard comienza a conocer la música a los cinco años, cuentan que compuso sus primeras piezas a los seis años, no disponemos de documentos o las piezas que lo justifiquen. Estudió piano, clarinete y violín, en 1929 ingresó en la “*Musik Hochschule*” de Berlín donde estudiaba composición con quien sería su maestro preferido Paul Hindemith. En 1933 consigue el premio de composición “*Mendelsohn*”, al año siguiente se casa y se traslada a EE.UU. en 1935 estableciéndose en Detroit huyendo de la Alemania nazi. Trabaja en la radio local como arreglista y dirige la “*Orquesta de Cámara de Detroit*”, también da clases de piano, clavecín y música de cámara, además daba conciertos de piano. En 1941 se nacionaliza y dos años más tarde es alistado en el ejército, donde sería asistente en la banda de la agrupación 445, para la cual escribiría un centenar de piezas. En 1946 ingresa en la “*University School of Music*” (facultad de Indiana) donde sería jefe de departamento de composición hasta 1974. Fue un gran profesor, en el departamento mencionado desarrolló una gran labor. Fue premiado en numerosas ocasiones a lo largo de su prolongada carrera, consiguió dos premios de la “*Fundacion Fromm*”, una beca de la “*Fundación Guggenheim*” y otros. Sus obras han sido interpretadas por las orquestas sinfónicas de Detroit, Pittsburg, Chicago, Rochester, Saint Louis y otras, así como por la Filarmónica de Nueva York. También son muy interpretadas sus obras para música de cámara y para solistas. Su música, según descripción de Nicolas Slomimsky, es de estilo neoclásico. La mayor parte de sus composiciones son para instrumentos de viento o cuerda, aunque también escribió obras sinfónicas, nos dejó dos sinfonías. También puso música a varias de las obras de Shakespeare. Fue un trabajador infatigable, compuso obras hasta muy avanzada edad, murió en el año 2000 a la edad de 89 años concretamente en Bloomington en

¹¹³ http://en.wikipedia.org/wiki/Bernhard_Heiden (03/01/2009).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 168.

30 de abril dejándonos un buen número de obras algunas de las cuales incluimos a continuación.

Ópera

La ciudad oscurecida

Ballet

Soñadores

Obras para instrumentos

Sonata para piano (cuatro manos) 1946

Quinteto para corno y cuarteto de cuerdas 1952

Concierto para piano, violín, chelo y orquesta 1956

Sonata para viola y piano 1959

Concierto para violonchelo y orquesta 1967

Concierto para trompa y orquesta 1969

Concierto para tuba y orquesta 1976

Intrada para quinteto

Serenata para fagor, violín, viola y violonchelo

Trio para clarinete (2 sib y bajo)

Quinteto para clarinete y cuerdas

Sonata para flauta

Variaciones sobre “liliburlero” para violonchelo

Sonata para chelo y piano

Música para saxofón

Solo asx/pno 1937.amp

Sonata asx/ pno 1937.sch

Diversión asx/band or pno 1943.eto

Intrada sextet fl/ob/cl/asx/hn/bsn 1970.south

Four movements satb 1976.eto

Fantasia concertanti asx/wind 1988.eto

Sonatine para viento 1tsx .mjq

Maurice, Paule

Compositora francesa¹¹⁴ nacida en París el 29 de septiembre de 1910 y fallecida en esta misma ciudad el 18 de agosto de 1967. Como tantos otros compositores franceses, tuvo la suerte de estudiar en el conservatorio de su ciudad donde siempre tuvieron los profesores más destacados, en su caso, pudo estudiar composición con Henri Busser (1872-1973). Esta compositora fue profesora del “*CNSM. de París*”, (1930 A 1948) y Premio de Roma en 1993, además de directora de la “*Ópera Cómica*”.

Se casó con Pierre Lantier (30-4-1910 / 4-4-1998), compositor y pianista, el cual también escribió alguna pieza para saxofón como *Siciliana Verter*, (alto y piano) o *Andante et Scherzo*, para cuarteto de saxofones. Su pieza más famosa y por la que siempre será recordada, *Tableaux de Provence*, compuesta entre 1948 y 1955 la dedicó al maestro de maestros Marcel Mule. Esta preciosa e interesante pieza describe el paisaje de “*Provenza*” situada al sureste de Francia.

Marcel Mule, y bajo el sello de “*Selmer*”, fue el primer saxofonista que grabó esta obra en 1957. Al año siguiente (1958) Jean-Marie Londeix estrena la obra en versión para saxofón y orquesta, que en realidad es la original, con la “*Orquesta sinfónica Brestois*”.

Obras para saxofón

Tableaux de Provence pour Saxophone alto et orchestre / o piano	1948	Lemoine
Volio pour saxophone solo	1967	Billaudot

Desenclos, Alfred

Compositor francés¹¹⁵ nacido el 7 de noviembre de 1912 en Portel (Pas-de-Calais) y fallecido el 3 de Marzo de 1971. Como muchos otros músicos y artistas, Desenclos tuvo que trabajar en cuestiones que nada tenían que ver con su vocación, dedicándose al diseño industrial hasta los 20 años para contribuir a la economía familiar. La necesidad le obligó a dejar sus estudios generales, para ponerse a trabajar, aunque a la edad de 17 años consiguió

¹¹⁴ en.wikipedia.org/wiki/Tableaux_de_Provence (01/ 04/ 2011).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 253.

¹¹⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Desenclos (17/01/2009).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 99.

ingresar en el “*Conservatorio de Roubaix*” donde estudió piano, con anterioridad estudiaba piano por afición por libre. Estudió con F. Bousquet, su música sacra enlaza con la tradición musical de Saint-Saens. Como otros elegidos, tuvo la fortuna de poder presentarse al Gran premio de Roma, el cual ganó en el año 1942. Entre sus obras nos ha legado una en especial, a los saxofonistas, la cual, posiblemente sea la más estudiada e interpretada por los especialistas de este instrumento junto con el *Concertino de Camera*, de J. Ibert. *Prelude Cadente et Final*, es una obra virtuosística muy lograda en todos sus aspectos, tanto técnico, como expresivo. Sólo nos dejó esta pieza para saxofón solista y su cuarteto de 1964, obra esta también muy apreciada por los saxofonistas. Su muerte relativamente joven, quizás nos privó de alguna otra obra maestra para nuestro instrumento, lo cual lamentamos todos. Escribió diversas piezas para solista y piano y algunas con gran orquesta.

Obras diversas

Preludio complainte y final, (corno francés y piano)

Aria y rondo para contrabajo y piano

Bucoliques para flauta y piano

Cantilene para corno francés y piano

lain-chant et allegretto para trombón y piano

Suite breve para piano solo

Fantaisie para arpa solista

Obras con orquesta o coro

Conjunto, threere el danza para trompeta y orquesta

Salme regna para satb y coro

Nos autem para ssatbb a capella

Messe de réquiem

Preludios (sin instrumentar)

Música para saxofón

Prelude, cadende et finale 1956-led

Quatuor (satb) 1964-led

Bariller, Robert 1918- xxxx?

Profesor y compositor francés¹¹⁶, nacido el 31-03-1918. Estudió con H. Busser. Su obra *Rapsodie bretonne*, es una pieza de nivel equiparable a las mejores obras de autores

franceses revisadas, aunque por razones que desconocemos no suele interpretarse. Incomprensiblemente no logramos encontrar datos biográficos de este autor francés, tampoco existen noticias sobre si fue un compositor proscrito, o si lo sigue siendo. El mayor investigador de temas sobre el saxofón Jean-Marie Londeix, ya citado, no incluye en su libro, dedicado íntegramente a los compositores de saxofón, nada más que la fecha de nacimiento, además de las dos obras citadas. A pesar de la dificultad para saber algo más de Bariller seguiremos indagando, ya más por curiosidad y amor propio que por necesidad real, aunque ciertamente lo correcto es que un autor que escribe una obra como la seleccionada tenga el derecho póstumo a que se le reconozca su valía y para eso es necesario rescatar su biografía del más absoluto olvido, y quizás marginación.

Obras

Fan Jazz (3´) 15x: Aors/Pno.led

Rapsodie bretonne (1953) (12´) (to mule) a sx/Orch (1953) (2222/ 4331/ Perc/Str) or Pno Led.

Gallois Montbrun, Raymond

Raimond¹¹⁷ nace en Sorigen El 15 de agosto de 1918 en una familia acomodada del principado de Mónaco. Niño precoz, como tantos otros compositores citados, ingresa en el “*CNSM. de París*” en 1930. En 1934 logra su primer premio, sería de violín en la clase de Firmin touche, en 1936 primer premio de armonía con Dean Calon, como veremos fue un estudiante excelente y por lo tanto multipremiado. También lógicamente, estos reconocimientos a su labor se verían recompensados en su carrera profesional con los premios más destacados. En 1937 logra el primer premio de Contrapunto y fuga en la clase de Navidad Galon, en 1939 nuevo premio, esta vez en composición con el prestigioso profesor Henry Busser. A sus 24 años obtiene el *Segundo Gran Prix de Roma* de composición musical con su cantata *Pigmalion*, dos años más tarde intenta de nuevo conseguir el ansiado primer premio en el *Grand Prix de Roma*. En esta segunda ocasión sale

¹¹⁶Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 23.

¹¹⁷ Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 136.

triunfante con el primer premio de composición con la cantata *Louise de Misericordia*, esto, como es sabido, le obliga a pasar varios años componiendo en la “*Villa Medici*”.

Entre los años 1944 y 1957 desarrolla una doble tarea como compositor y concertista de éxito recorriendo, en numerosas giras, Europa, la URSS, norte de África y todo Oriente, difundiendo la música francesa.

Obras para solista y orquesta

Concierto para clarinete y órgano	
“ “ piano y órgano	1963
“ “ trompeta y órgano	
“ “ violín y órgano	1949

Obras para solista y piano

Andante para violín y piano	
Aria para trombón y piano	
Balada para corno y piano	
Humoresque clarinete y piano	-Leduc
Improvisación fagot y piano	-Leduc
Mintio para trompeta y piano	-Leduc
Concertstück para clarinete y piano	1946-Leduc
5 piezas para violín y piano	1946-Leduc
Cammar para trompeta y piano	1950-Leduc
Entretenimiento para flauta y piano	1956-Leduc
Preludio para oboe y piano	
Balada par flauta y piano	1986-Combre
Mouvances para oboe y piano	1991-Combre
Preludio para violín y piano	1993-Leduc
Les Renes de Janeline para violín y piano	-Leduc
Y un largo etc.	

Obras para piano

Mosaique 8 peces pour piano	-Leduc
Sonate para piano (1er Mouvement)	-Leduc
Sonatina para piano	1958
Tres piezas para piano	1944- Leduc
Sonate pour piano	1993-Combre

Obras para saxofón

Intermezzo saxo alto y piano	1952-Leduc
6 pieces Musicaux d'Étude saxo y piano	1954-Leduc
Complainti saxo alto y piano	1986-Combre

Arreglos para saxofón

De Galuppi, Baldassaro (1703-1785)	
Tocata para 3 saxofones	-Mus
Tocata (Mucanini) AATB	-Mus

Pascal, Claude

Nace¹¹⁸ el 19 de Febrero de 1921 en París, como tantos otros niños precoces sus cualidades para la música se manifiestan a muy temprana edad. Con solo 10 años entra en el “*Conservatorio Superior de música de París*” y estudia con T. Aubin y A. Busser. Allí gana cuatro primeros premios en los años 1937, 1940, 1942 y 1944. Al año siguiente, en 1945, obtiene el *Premio de Roma*, con su cantata *Marchant curstes de bootstrapping*.

Desarrolló una intensa actividad como intérprete, en la temporada de 1944-45 fue maestro de coro del “*Teatro de la Opera Cómica de París*”, también desarrolló una buena labor como profesor de uno de los conservatorios de París, en el cual también fue director en el año 1966.

Además, de compositor, intérprete, y docente, ejerció de crítico musical en el conocido diario *Le Fígaro* donde ingresó en 1970.

Relación de algunas de sus obras:

Orquesta

Curstes de bootstrapping	1945
--------------------------	------

Conciertos

Piano concerto (piano et orchestre de chambre)	1958
Cello concerto (violoncelle et orchestre)	1959
Harp concerto (harpe et orchesre)	1967
Flûte concerto (Flûte et orchestre)	1998

¹¹⁸ <http://www.geocities.co.jp/NatureLand/5390/impressionist/pascal/english.html&ei> (07/11/2004).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 291.

Cámara

Cuarteto de cuerdas	1942
Octeto	1944
Sonata nº 1 para violín (violon et piano)	1947
Pieza para oboe (oboe y piano)	1952
Sonate para horn (horn et piano)	1963
Seis piezas variated	1965
Aria (clarinet el piano)	2002

Música para piano

Tocata	1952
Etodes	1980
Retratos de infantes	
Marche des animaux	
Etc.	

En su música para saxofón nos lega un importante repertorio con obras de primera línea como su *sonatina*, 1948, pieza muy apreciada por los profesionales de este instrumento.

Obras para saxofón

Sonatine (saxo alto y piano)	1948
Improntu (saxo alto y piano)	1953
Quatuor (S-A-T-B)	1961
Planetarium (saxo alto y piano)	1987
Patchwork ballet (12 saxofones)	1991
Paraphrase (saxo alto y piano)	1994
Partita (saxo alto y piano)	1998
Scherzatto (S-A-T-B)	2002

Mácha, otmar

Otmar Macha¹¹⁹, nace en Ostrayd (Moravia del norte) el 2 de octubre de 1922. Estudió en el conservatorio de Praga y se graduó en el año 1948. Fue alumno del conocido pedagogo y compositor Jaroslav Ridky.

¹¹⁹ <http://www.apimusic.org/composersb.cfm>. (11/08/2011).

http://www.czechmusic.net/klasika/macha_e.htm (11/08/2011).

Trabajó en la radiodifusión checa como director de programas musicales, para niños y para una buena cantidad de series dramáticas. Este compositor checo es muy conocido tanto en su país como fuera, desarrolló su labor compositiva en distintas formas musicales. Tiene diversas obras instrumentales como sus tocatas para órgano *Nupcial y Navideña, De luto*. En 1981 escribe la ópera *Las Metamorfosis de Prometeo*,

Ballet

Luciérnagas.

Opera

Animaditos y Banditos (En un acto)

Las metamorfosis de Prometeo

Sinfonietta de Camera para Cuerdas.

Rapsodia para clarinete y piano

Opus para solista, coro mixto, órgano y orquesta.

Entre sus escasas obras para saxofón tenemos:

Obras para saxofón

Plác saxofonu asx/pno	1968-cmic
The weeping of the saxophone asx/pno	1968.cmic
Saxophone's lament asx/pno	.cmic

Denisov, edison

Nace¹²⁰ en Tomsk (Siberia) el 6 de abril de 1926 U.R.S.S. y fallece el 24 de Noviembre de 1996 (París). Antes de dedicarse a la composición estudia matemáticas, cuando decide estudiar música recibe clases de Dimitri Shostakovich en composición.

En el período 1951-56 estudia en el conservatorio de Moscú con Vissarion Shebalin composición, con Nikilai Harkov orquestación, con Vladimir Belov piano y con Víctor Zuckerman análisis.

Denisov fue uno de los compositores más influyentes de su generación, a finales de los 50 descubre su fascinación por la música francesa y su cultura, también descubre a

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 240.

¹²⁰ Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 97.

Boulez y Stockhausen, todo este nuevo ambiente contribuye decisivamente a desarrollar nuevas ideas en la obra de Denisov.

En 1964 escribe su cantata de cámara *El sol de los Incas*, obra de corte modernista en contraposición al conservadurismo de la Unión Soviética. En poco tiempo Denisov pasa de ser un extranjero en Europa a codearse con todos los grandes de su tiempo, sus trabajos comienzan a ser apreciados y se le encargan obras para flauta, violín, oboe, etc. En 1975 escribe su concierto para flauta, para Aurèle Nicolety, una obra de mayor envergadura como el *Concierto para violín* (1977) para Gidon Kremer. En el 79 nuevamente escribe otro concierto para Nicolet (flauta y oboe), el oboísta era Heinz Holliger. A pesar de las influencias musicales europeas Denisov se mantiene fiel a su patria y sus raíces. Ya en los años 80 escribe música inspirada en canciones del S. XIX de Glinka y Mussorgsky, en el 92 escribe *La historia de la vida y la muerte de nuestro Señor Jesucristo*, oratorio para solistas, coro y orquesta. Después de esta obra de una hora de duración, Denisov continúa incansablemente componiendo hasta su muerte, a pesar de su lamentable estado de salud. En este período escribe su 2ª sinfonía finalizándola unos pocos meses antes de su fallecimiento en París 1996. En lo que concierne a la música para saxofón cabe destacar su Sonata para saxo alto y piano, compuesta en 1970, en el 77 escribe un concierto para saxofón y seis percussionistas. En el período 77-78 escribe *Deux pièces* para saxofón alto y piano dedicada a Lev Mikhailov. La sonata para alto y piano está dedicada al gran saxofonista Jean Marie Londeix. Es lógico que Denisov dedicase esta primera obra para saxofón a este intérprete ya que durante muchos años ha sido el saxofonista más importante en la interpretación de la música contemporánea escrita para este instrumento.

Música para saxofón

Sonate	(Asx / Pno)	1973 Leduc
Sonate	(Asx/Wind Orch)	¿ ? Leduc
Deux pièces brèves	(Asx/Pno)	1978 Leduc
Piccolo	(S+A+T+B/6 Perc)	1977 Leduc
Concerto	(Asx/Orch)	1986 Leduc
Quintette	(SATB/Pno)	1991 Leduc
Sonate	(Asx/Vcl)	1994 Bill.
Deux pieces	(3 Sax)	1966 Uni

Pieza para varios instrumentos y saxofón

Fünf Geschichten von Herrn Keuner

(TenorVoice/Pno/Asx/Tpt/Trb/Perc/Pno/Bass)

1966

Berio, Luciano

Nace¹²¹ en Oneglia (Italia) el 24 de Octubre de 1925 en el seno de una familia musical, de hecho su primer profesor fue su padre. Continuó sus estudios en el “*Conservatorio de música de Milán*”, con Ghedini y Paribene estudia composición y con Votto e Giulini dirección de orquesta. L. Berio es uno de los músicos más destacados de la segunda mitad del S. XX, hombre inquieto, como todos los grandes compositores, en 1955 junto con Bruno Maderna, crean el estudio de fonología de la RAI (Milán). Aquí comienza con sus composiciones electroacústicas, *Omaggio and Joyce* 1958, *Ailez-Hop* 1959. Durante el período 1960-72 frecuenta Harvard, Julliard, Universidad de Columbia y el Mills Collage en Oakland , en este caso invitado por Darius Milhaud, siempre con el ánimo de ampliar sus horizontes en la investigación y creación musical. Realiza estudios de música étnica y folclórica, en este período desarrolla su serie de *Sequenza*. Trabajó principalmente en EE. UU. pero sin renunciar a su origen cultural italiano. Estudia el arte japonés, el jazz, la música hindú, siempre buscando en estas culturas nuevas fuentes de inspiración. En 1976 crea, la que algunos críticos han elogiado como una de sus obras más representativas, *Coro*. En 1980 desarrolla una intensa actividad en el departamento de electroacústica del IRCAM de París, lo cual le incitaría, años después, a fundar una nueva sede del IRCAM en Milán. También en esta ciudad crea en el 1987 el Instituto de investigación “*Tempo Reale*”.

En 1989 consigue el premio Ernst Stemens,

En 1991 premio de la Fundación Wolf de las artes.

En 1996 Praemium Imperiale.

En el 2000 le nombran Presidente de la “*Accademia Nazionale de Santa Cecilia de Roma*”. Falleció en Roma en 2003 el 27 de Mayo.

Sus Composiciones:

Thema (Omaggio a Joyce) 1958

Visage 1961

O King (en memoria de M. L. King) 1968

¹²¹ <http://www.karadar.com/diccionario/berio.html> (10/05/2006).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 33.

A-Rome (ocho voces y teclado) 1974
 Coro (para orquesta y voces solistas)
 Etc.

En los conservatorios y sobre todo entre los instrumentistas es más conocido por su serie de *Sequenzas*, con un total de 14.

Sequenza I	para flauta	1958
Sequenza II	para arpa	1963
Sequenza III	para voz	1965
Sequenza IV	para piano	1966
Sequenza V	para trombón	1965
Sequenza VI	para viola	1967
Sequenza VII	para oboe	1969
Sequenza VIII	para violín	1976
Sequenza IX	para clarinete	1980
Sequenza X	para trompeta	1984
Sequenza XI	para guitarra	1988
Sequenza XII	para fagot	1995
Sequenza XIII	para acordeón	1995
Sequenza XIV	para?	

En el campo del saxofón sus dos *Sequenzas VII y IX*, forman parte del repertorio habitual de cualquier intérprete. Estas obras están incluidas en la mayoría de programaciones de los conservatorios españoles y otros europeos, son originales para oboe y clarinete, de lo que, naturalmente, se deduce que están adaptadas para saxofón.

Krumlovsky, Claus

Este músico¹²² nace en Luxembourg el 24 de diciembre de 1930. Estudió piano en Colonia con Alexander Sellier, y dirección de orquesta y composición en Saabrücken, con Kart Ristempart y Konietzky Heinrich, aunque ejerció como director, destacó más como compositor. También dedicó parte de su tiempo a la enseñanza como profesor en Luxembourg y escribió diversos materiales de carácter pedagógico, lógicamente, pasado el

¹²² <http://www.operas.com.ar/Music-Encyclopedia/45425/Krumlovsky,-Claus.htm> (10/08/2011).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 212.

tiempo, lo que realmente perdura son las obras realizadas. En sus composiciones destaca el estilo neoclásico, pero también utiliza elementos atonales y polirrítmicos, todo ello tratado con personalidad propia.

Obras para piano

Berceuse	piano	tritonus
Keine suite	piano	-ugda
Ostinato	piano	-tritonus
Sonatine n° 1/org	piano	-tritonus
Sonatine n °2/op.7		-ugda
Concertino 2	piano y voz	-tritonus
Concerto 2	piano y voz	-tritonus
Movements 2	piano y voz	-tritonus

Obras para diversos instrumentos

Cantabile	trompa y piano	piwa
Concertino	clarinete y cuerda	1966 -piwa
Concertino	flauta y piano	-tritonus
Concertino de camera	trombón y piano	piwa
Divertimento	4 trompas	piwa
Honileur av 1 ^{er} régiment		-renileux
Introduction et sherzo		ugda/piwa
Musica da camera	clarinete/vib/cuerda	1966-ugda/piwa
Quaruor pour trombones		1977 -tritonus
Sonate für violine und blasequint		1967-tritonus
Sonate für violine y piano		1965-ugda/piwa
Sonate pour nautbois y piano		1972-piwa
Sonatina pour trpt, cl, bs, piano		1974-tritonus
Sonatina für kontrabass		ugda/piwa
Sonatina pour clarinette y piano		1957-gda/piwa
Trio n°1 für klavier, violine, vich		1959-tritonus
Trio n°2 für klaver, violine, vich		1961-tritonus

Obras con orquesta

3 lieder für soprani u kammerorchester	piwa	1966
Concertino pour piano et orchestre		1956
Concerto pour trombone et orchestre	ritonus	
Heitere suite für 11 instruments		1959
Sinfonietta para cuerdas		1965
Marche Burlesque pour orchestra		1968
Concertino para flauta y orquesta		1971

Obras para saxofón

Concertino pour	sax alto/ orch or pno	led	1963
Sonate pour	sax alto y piano	ugdall	1966
Concerto pour	sax alto /orch	adr	
Divertissement	satb		1958

Dubois, Pierre Máx

Nace en Graulhet (Tarn) el 1 de marzo de 1930 y fallece en la capital francesa en 29 de agosto de 1995¹²³. Estudió con Darius Milhaud y con Jean Rivier, asumió las ideas del grupo de los seis al que pertenecería su principal maestro Darius Milhaud. Fue un compositor muy prolífico en lo referente a la música para saxofón, la inmensa mayoría de sus obras son para instrumentos de madera y principalmente para saxofón.

Quizás su trayectoria profesional no le haya dado tanta popularidad como a otros de sus contemporáneos. Cabe destacar que, también fue galardonado con el “*Gran prix de Roma*” en 1955, es importante señalar que el premio citado siempre ha sido uno de los más codiciados por músicos y otros artistas. Este premio se instituyó en 1663 bajo el reinado de Luis XIV, en principio iba destinado a escultores, pintores y arquitectos, en 1803 cuando Napoleón traslada la sede de la academia de Francia a la “*Villa Médici*” se amplían los premios para acoger la música en la rama de composición. Como hecho anecdótico cabe señalar que grandes artistas que optaron a este premio nunca lo consiguieron. Pintores como E. Delacroix o E. Manet no lo lograron, y tampoco músicos de la talla de Camille- Saint-Saëns y Maurice Ravel, esto no significa que Dubois fuese superior ni mucho menos, en

¹²³ http://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Max_Dubois (14/10/2010).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 107.

realidad tanto Saint-Saéns como Ravel fueron dos de las grandes cumbres de la música francesa. Todos sabemos que los premios no siempre se otorgan a los mejores, además Dubois es muy posterior y tanto el jurado como sus rivales fueron otros.

La música de Dubois puede enmarcarse en la tradición francesa, es una música totalmente espontánea y viva. Fue músico tradicionalista con una gran ingeniosidad dentro de la escritura tonal, gracias a su gran capacidad de trabajo nos ha legado un buen número de piezas para saxofón, algunas de sus obras son las más interpretadas por los saxofonistas. El *Concierto para saxo alto y orquesta de cuerdas*, en su reducción para piano, es pieza habitual en las oposiciones de esta especialidad, también su *Divertissement*, para saxofón alto y orquesta, es una pieza muy interpretada así como la *Suite Francaise*, para saxofón solo, aunque esta última es menos conocida.

Muchas de sus obras fueron encargadas y naturalmente, dedicadas a grandes intérpretes de nuestro instrumento como J-M. Londeix, D. Deffayet, Fr. Daneels, S. Bichon y otros contemporáneos.

Además de su extenso catálogo, Dubois, nos ha dejado una amplia gama de estudios de diversa dificultad para el desarrollo técnico artístico del saxofón editados ya al final de sus días, concretamente un año antes de su fallecimiento. Todos estos estudios fueron editados por Editions Billaudot.

Música para cuarteto de saxofones

1 Quatuor		1956.led
2 Concertino		1967.led
3 Variations		1968
4 Petit Quatuor		1980.ly
5 Les metamorphoses		1982.bil
L'impréuu		1987.bil
3 petites sonates á scarlatti	1990.bil	
10 pleludes imaginaires		1993.bil

Música para ensemble de saxofones

Hommage à hoffnung	11sx	1980
Lucienne et cecilienne	14sx	.bil

Música para saxofón solo

Suite francaise		1962.led
Le recit du chamalier		1964.bil

Sonate d'étude		1970.led
Conclusions		1978.led
Música de cámara		
Sinfonia de camera	varios instr	1964.led
Les tras mosquetaires	varios instr	1966.led
Les tréteaux	fl/asx/pno	1966.chov
Sonatine	varios instr	1974.mau
Triangle		1974.rr
Dessins animés		1978.fromu
Estudios para saxofón		
16 Etudes brillantes		1994
24 Etudes caprices		1994
17 Etudes daiisantes		1994
16 Etudes de virtuosite		1994
48 Etudes faciles		1994
20 Etudes progresives (duos)	1994	
16 Etudes techniques		1994
Obras para saxofón y piano		
Sonate		1956.led
Mazurka, hommage a Chopin		1961.led
Dix figures a danser		1962.led
Pieces caractéristiques		1962.led
2me sonátine		1968.led
Les écurevils		1971.rr
Grane et scherzo		1973.rr
Prélude et tengaine		1979.bil
Sonate fantaisie		1979.bil
Mini rumances		1979.bil
Menuet de beaugenci		1981.ly
Olga valse		1982.bil
Respirations		1982.bil
Vieille chanson et rondinade	1982.bil	
Come back		1992.bil
Mominettes		1992.bil

La gremellite		1994.bil
Bouquet d'onommes		1995.bil
A pas de loup		.rr
Saxoballede		.bil
Fantaisie	bsx/pno	.le

Duos de saxofón y otros

2 caprices en forme d'études		1964.bil
Circus parade (asx/percl)		1965.led
6 caprices (2 sx:aa)		1967.led
Feu de pille	asx/vln	1986.bil
Dances provençales	2 sx/perc	

Saxofón y Orquesta (reducción para piano)

Divertissement		1953.led
Concertstück		1955.led
Le lièvre et la tortue		1957.led
Concerto		1959.led
Sonatine		1966.led
Moments musicaux		1985.bil

Boutry, roger

Boutry¹²⁴ nace el 27 de febrero de 1932 en París. Comienza sus estudios en el CNSMP a la temprana edad de 11 años, tuvo como profesores a Nadia Boulanger, Tony Aubin y Marguerita Long. En el transcurso de sus estudios consiguió ocho premios, los cuales fueron:

- Premio de piano.
- Premio de dirección de orquesta.
- Premio de Teoría de la música.
- Premio de música de cámara.
- Premio de armonía.
- Premio de contrapunto.

¹²⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/Roger_Boutry (26/08/2010).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit, p. 47.

Premio de fuga.

Premio de composición.

En 1954 obtiene el prestigioso “*Grán Premio de Roma*”.

En 1958 con 26 años gana el “*Concurso de piano Tchaikovsky* de Moscú”.

Pocos años después, en el 62 entra a formar parte del claustro de profesores del conservatorio de su ciudad CNSMP como profesor de armonía y al año siguiente, 1963, se le concede el “*Gran premio musical de la Villa de París*”.

Once años más tarde en 1973 accede al cargo de director titular de la “*Musique de la Garde Républicaine*” de París, puesto que ocuparía hasta 1997, con esta famosa agrupación, de reconocido prestigio mundial, realizó diversas grabaciones en radio, disco y Cd.

Como todos los compositores de fama internacional posee un notable repertorio. El largo período como director de la “*Garde republicaine*” le facilitó la composición y estreno de diversas obras para banda, algunas de ellas con instrumento solista como el *Concerto pour trompette et orchestre d’harmonie* o su *Fantasie pour trombone et orchestre d’harmonie*.

Obras para banda

Burlesque pour orchestre d’harmonie.

Les chants de l’Apocalypse

Ouverture- Tablea.

Tétrade.

Ballets

Passacaille et danse profane.

Chaka oratorio dramatique et ballet.

Le Rosaura des joie

Obras para orquesta

Concerto-fantasie pour 2 pianos et orchestre.

Concerto pour orchestre.

Divertimento pour orchestre a chambre.

Música de cámara (ha escrito más de veinte obras para diversos instrumentos como)

Violín y piano (sonata).

Clarinete y piano (Rhapsodie).

Trompeta y órgano.

Fagot y piano.

Trombón y piano.

Trío para trombones.

Cuarteto de trombones.

Cuarteto para clarinetes.

Quinteto de harpas.

Y un largo etc.

Obras para saxofón

Serenade für alt-saxophon.

Divertimento pour sax-alto et piano (de esta obra hablaremos a continuación).

Azar (2002). (Esta obra ha sido compuesta a petición de Javier de la Vega, profesor de saxofón del “*Conservatorio profesional de música de Valencia*”).

Lacour, Guy

Nace en Soissons (Aisne) el 8 de junio de 1932¹²⁵. Inicia sus estudios musicales a la edad de 10 años con solfeo y saxofón en su ciudad, como tantos otros estudiantes de instrumentos de viento forma parte de las agrupaciones musicales de su localidad.

Cuando se traslada a París para estudiar, lo hace con Marcel Josse en el *Conservatorio de Versailles*, obteniendo un primer premio en su especialidad. En 1950 ingresa como alumno en el “*Conservatorio Superior Nacional de Música de París*”, lógicamente, como todos los alumnos de saxofón del CNSMP de ese tiempo estudia con el padre del saxofón clásico, Marcel Mule. En la clase de este prestigioso maestro obtiene un primer premio en 1952, en música de cámara obtiene otro primer premio en 1955, en la clase de Fernand Oubradous. Pronto inicia una actividad profesional con el saxofón tocando en diversos locales de moda como el “*Folies Bergère*”, el “*Lido*”, y el “*Moulin-Rouge*”, entre otros. Era la época de los grandes musicales, los cuales han pasado a ser parte de la historia viva de París. Al mismo tiempo toca esporádicamente en las orquestas que requieren sus servicios, como la “*Orquesta de la Ópera*”, la “*Orquesta de la Radio*” y otras agrupaciones sinfónicas.

¹²⁵ <http://missbehavin.pair.com/Compositeurs/Lacour.G.html> (12/05/2006).

[http://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Guy_Lacour&ei=yRoHTuZ-\(22/03/2011\)](http://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Guy_Lacour&ei=yRoHTuZ-(22/03/2011)).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 215.

En 1961 ingresa como saxofonista tenor en la más prestigiosa de las formaciones del momento, el “*Cuarteto Marcel Mule*”, en este grupo permanecería hasta 1967. El formar parte del cuarteto de Mule le valió, entre otras cosas, para ser más conocido y apreciado como intérprete de saxofón tenor. Con este instrumento participó en diversos conciertos con la “*Orquestre Philharmonique de Berlín*”, al frente de la cual estaba nada más y nada menos que H. Von Karajan. También tocó en numerosas ocasiones con la Orchestre de París dirigida entonces por D. Barenboim, además de participar como intérprete en estas dos orquestas también realizó grabaciones con las mismas. Su tendencia a tocar más el saxofón tenor que los otros modelos, le llevó a dar a conocer el repertorio de este instrumento, mucho menos interpretado y conocido por ser el saxofón alto el que centralizaba la atención tanto de compositores como de intérpretes.

En 1975 comienza su andadura como docente trabajando en diversos conservatorios de la región parisina como “*L’Ecole Nationale de Musique Edgar Varese*”. El mismo curso en que enseña en la mencionada escuela es nombrado director del “*Conservatorio Municipal Mantes-La-Ville*” (Yvelines). También es requerido a menudo para ser miembro de jurados y comisiones pedagógicas. Su inquietud por difundir el saxofón le conduce a ser uno de los miembros fundadores de AS-SA-FRA, (*Association des saxophonistes de France*) donde ha permanecido como miembro de honor por los muchos servicios prestados.

Durante años fue consejero técnico y probador de saxofones de la casa Selmer. A partir de 1992, con 60 años de edad, deja todas sus ocupaciones para dedicarse a la composición. En este campo Guy Lacour dedica todo su esfuerzo e inspiración a componer obras para saxofón salvo alguna excepción. Utiliza los diferentes lenguajes compositivos como el tonal, atonal, modal y serial, explorando las posibilidades técnicas y expresivas de su instrumento al que, como hemos dicho, dedicó prácticamente todo su tiempo escribiendo tanto obras para la interpretación como estudios didácticos para el desarrollo y dominio técnico del saxofón. Como decimos en su otra actividad, la docente y pedagógica, escribe diversos libros para el estudio de su instrumento como:

100 Dechiffranges Manuscrits

50 Études faciles et progressives (Volumes 1-2)

28 Études sus les modes a transposition limitées

24 Easy Atonal Eludes pour saxophone

56 Études recreatives pour saxophone en deux volumes

12 Esquisses

22 Dodecaprices

8 Études brillantes pour saxophone

Aunque su faceta compositiva la centra en el saxofón, también escribe algunas piezas para otros instrumentos como las siguientes:

Chason mudale pour flute et piano

Juste au cor pour cor en fa et piano

Moments partagés pour 2 clarinettes

Quatuor Helios flûte et trio a cordes

Saxofón y piano

Tendre mélodie	sax-a o t et piano	1977
Noutilene	sax-a o t et piano	1984
Belle époque-évocation	sax-a o t et piano	1986
Octophonie	sax-a o t et piano	1991
Chanson modale	sax-a o t et piano	1992
Mélonade	sax-tenor et piano	1993
Cantilide	sax-a o t et piano	1993
Prélodie	sax alto et piano	1994
Confluences	sax-alto et piano	1995

Saxofón y orquesta

Hommage a Jacques Ibert	sax-alto et orchestre	1972
Pièce concertante	sax-t o a et str. orch or wind orch	1975

Música para uno, dos o más saxofones

Etude de concert	saxo solo	1964
Divertissement	saxo solo	1968
Quatuor	s. a. t. b	1969
Suite en duo	2 sax-aa or tt	1971
Premiers sourires	2 sax-aa	1995
Meditation	sax-sss-aaa-ttt-bbb	1995
Pieces en trio	3 sax- s. a. t.	1998

Gotkovsky, Ida

Nacida¹²⁶ en Calais (Francia) el 26 de agosto de 1933, tiene la fortuna de que sus primeros años musicales se desarrollan en un ambiente muy propicio para su formación

¹²⁶ <http://www.fattore.com/IdaGotkovsky.htm> (10/05/2006).

musical, su madre, Jacques Gotkovsky, era violinista y esto le facilitó su rápida inmersión en el arte de los sonidos. Esta favorable circunstancia familiar es común a muchos otros compositores. Pronto continúa sus estudios musicales en el “*Conservatorio Nacional Superior de Música de París*” con Nadia Boulanger y Tony Aubin, consiguiendo las máximas calificaciones, su tesón y su enorme valía le sirvieron para obtener una larga lista de premios entre los que se encuentran:

Prix Lily Boulanger

Prix Blumenthal

Prix du Referéndum Padeloup

Prix International de Divonne-les-Bains

Medaille de la Ville de París.

Grand Prix de la Ville de París

Deux Prix de l’Institut de France

Prix de la SACEM

Prix Goleen Rose (Estados Unidos)

En poco tiempo su trayectoria profesional le catapultó a la fama internacional y comienza a ser solicitada para participar y presidir jurados internacionales en toda Europa, EE.UU., U.R.S.S, Japón. Su obra se extiende por todos estos países y rápidamente pasa a engrosar el repertorio de orquestas grupos de cámara y solistas. Considerada como representante de la cultura francesa, Ida Gotkovsky pasará a la posteridad como una de las grandes mujeres compositoras de la historia de la música contemporánea para saxofón.

Obras para orquesta

Scherzo pour orchestre 1956

Symphonie pour CORDES et percussions 1957

Concerto pour orchestre symphonique 1970

Poeme symphonique 1973

Etc.

Conciertos

Concierto pour trompette et orchestre 1962

<http://www.billaudot.com/es/composer.php?p=Ida&n=Gotkovsky> (11/03/2011).

Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit., p. 149.

Concerto pour clarinette	1968
Concerto pour deux violons	1972
Concerto pour piano	1975
Concerto pour trombone et orchestre a vent	1978
Etc.	

Obras para banda

Poeme du feu pour orchestre d´harmonie	1978
Symphonie pour orgue et orchestre d´harmonie	1982
Symphonie de printemps pour orchestre d´harmonie	1988
Colours en musique pour orchestre d´harmonie	1992
Or et lumiere pour orchestre d´harmonie	1993
Etc.	

Música de camara

Caracteres pour violon et piano	1970
Éolienme pour flute et harpe	1970
Etc.	

Música para saxofón

Concerto pour saxofón	1966
Brillance pour saxophone et piano	1974
Éolienne pour saxophone et harp	1979
Concerto pour grand orchestre et saxofón	1980
Variations pathétiques (sax-et orchestre)	1983
Quatuor de saxophones	1983
Inventions (sax-baritone et piano)	1988
Golden Simphonie (15 saxophones)	1989

Toda su música para saxofón ha pasado a engrosar el repertorio de todo profesional de este instrumento. Naturalmente, de igual manera que ocurre con el resto de instrumentos, los conciertos para saxofón y orquesta se interpretan, con la reducción para piano y solista, sólo en contadas ocasiones se puede oír un concierto de saxofón con acompañamiento de orquesta. Esta circunstancia es tan excepcional que solamente en algunos de los Congresos Mundiales del saxofón se programa algún concierto con Orquesta. Unos pocos privilegiados saxofonistas tienen la oportunidad de tocar con orquesta, como es el caso de algunos franceses que por su situación y por el cargo que ocupan son requeridos para estos

eventos. También otros profesionales destacados de este instrumento, de países europeos, han interpretado obras con orquesta, y como no, en EE.UU. En nuestro país es muy poco frecuente oír en directo un concierto para saxofón y orquesta, personalmente nunca he asistido a ninguno.

Mark Ford

Norteamericano¹²⁷ nacido en el año 1958. Percusionista y compositor coordina las actividades de percusión en la “*Universidad de North Texas*” en Denton. Ha sido presidente de la Sociedad de Arte de Percusión, su especialidad es la Marimba y organiza uno de los mayores grupos de percusión de la UNT en EE.UU. Realiza conferencias en diversas universidades y actúa en festivales internacionales dentro y fuera de los Estados Unidos, con regularidad asiste y participa en festivales de América del Sur, Asia, Australia y Europa.

En su haber fonográfico cuenta con varios Cds de marimba y percusión, estas grabaciones reciben las mejores críticas calificando su trabajo como excelente. Además de sus trabajos en Cds también ha grabado dos DVDs y un Cd con la virtuosa marimbista Keiko Abe, y la “*Orquesta de la UNT viento*”. En el terreno de la composición ha escrito varias obras de divulgación para marimba solista y ensemble de percusión.

En abril de 2011 colabora en el “*IV Festival Internacional de Percusión*” “*PerckuLliria*” celebrado del 8 al 10 del mismo mes, el día 9 interpretó su composición Wink para marimba y saxofón. Hay que decir que esta pieza contiene varias frases para la aplicación de la técnica linguo-gutural. En esta ocasión Mark contó con Vicente Pérez, uno de los mejores saxofonistas del panorama actual de nuestro país, y sin duda uno de los pocos capaces de tocar esta pieza por su gran dificultad para ejecutar esas trepidantes frases de doble picado, cuya interpretación está reservada para los más virtuosos. Sus composiciones son ejecutadas habitualmente por todo el mundo.

Obras

Hable Jefe.

Polares.

Reino Lore Fanfarria.

¹²⁷ <http://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://music.unt.edu/faculty-and-staff/detail/33&ei>
(10/04/2011).

Ford, Mark: *Perckulliria*, programa IV festival Internacional de Percusión, Lliria, 2011.

Stubernic
 Afta-Stuba!
 Heads Up!
 La superficie de la vida.
 Wink (concert duo for Alto Saxophone and Marimba) 2
 También ha escrito un método para percusión titulado:
 Técnica de la marimba a cuatro baquetas.

Charles Soler, Agustín

Nace¹²⁸ en Manresa (Barcelona) el 12-07-1960 estudia en la misma ciudad, así como en Barcelona, Badalona y Liceo. Continúa estudios en Italia con Franco Donatoni (Accademia Chigiana), en Francia con Luigi Nono, en la “*Universidad de Rochester*”, New York con Samuel Adler.

Obras

5 PIECES		a saxo, percusión	1992.adr.
Strength	(7´) (to. I. Mira)	Asx solo	1994.Riv
Duo		a saxo, guitarra	1996.adr.
Sax-concerto	(25´) (to. I. Mira)	1 saxo, sta. Orch	1997
Piece	(12´)	a saxo, tape,	1998.adr.
“ICS”		saxo alto y piano (9´)	1999
Piece	(15´)	3 saxos, percusión y piano	2000
Final Landscape		3 saxos, percusión y piano (9´)	2000
Ubergang		saxo alto, tenor y bajo	.adr.

Posee diversos premios de certámenes tanto nacionales como internacionales, en total más de cuarenta. Es Doctor en historia del Arte y Catedrático de composición en el “*Conservatorio Superior de Música de Zaragoza*”. Tiene diversos trabajos editados relacionados con la composición y el análisis musical. Destaca, sobre todo su libro “*Análisis de la Música española del Siglo XX*” (2002) editado por Rivera Editores.

¹²⁸ Véase *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone*, ed. cit, pp. 69 - 70.

Mateu Barrendo, Carlos: *Trabajo de investigación*, CSMV, Valencia, 2008, pp. 20 - 21.

De Tena Peris, Miguel Enrique

Nace¹²⁹ en Corbera (Valencia). Estudia saxofón en el “*Conservatorio Superior de Música de Valencia*” y continúa sus estudios en Madrid haciendo composición y dirección de orquesta. En 2002 obtiene el “Premio de Composición “*Maestro Villa*” de Madrid” con su obra *Euritmia* para saxofón alto y banda. En 1984 consigue plaza en la “*Banda municipal de Bilbao*”, poco más adelante obtiene plaza definitiva en la “*Banda sinfónica Municipal de Madrid*”. Es integrante del “*Cuarteto de saxofonistas de Madrid*”, con el que tiene diversas grabaciones, el Cd de este grupo titulado *Sax Divertimento* contiene dos de sus obras para cuarteto *Clown* y *Valset*.

Obras para saxofón

Dodados	2 saxos altos y 2 saxos tenores	1990
Fugueta	saxo soprano, alto, tenor y bajo.	1991
Clown	3 saxos altos y ensemble	1992
Sincopas	Saxofón y piano	1992 Garijo
Cosacos	Alto, tenor, y piano	1992 Garijo
Granadinas	Alto y piano o tenor y piano	1992 Garijo
Clown	cuarteto de saxos	1992 Mús. Mo
Tempo cromático	2 saxos altos y 2 tenores	1993
Sincopas	2 saxos altos y 2 tenores	1993
Marcha	Alto y piano o tenor y piano	1993
Gavota	Alto y piano o tenor y piano	1993
Tempo cromático	Saxo y piano	1993 Garijo
Réquiem	2 altos y 1 tenor	1994
Rondo de Saxos	4 altos y 4 tenores	1994
Andante en Do	alto y piano o tenor y piano	1994
Vals	Alto y piano o tenor y piano	1994
Valset	S-A-T-B	1995
Euritmia	alto y piano o alto y banda	1996
Trepidant	Alto y piano	1996 Cd P.m.
Cuscus	S-A-T-B	1998
Saxlot	cuarteto de saxos	2004 Garijo

¹²⁹ Facilitado por M. E. De Tena Pérís.

Saxaecuo	2 saxos y marimba	2007
Obras para saxofón y banda		
La máscara del Arlequín	(banda sinfónica)	2000
Euritmia	(saxofón y banda)	2003
Trepidant	(saxofón y banda)	2003
De L'obscuritat a la llum	(banda sinfónica)	2005
Canço y danses	(banda sinfónica)	2009
Clown	(banda sinfónica)	2011
Cántigas do Bierzo	(banda sinfónica y coro)	2011

Rueda, Jesús

Natural de Madrid, nacido en 1961¹³⁰, estudió en el “*Real Conservatorio Superior de Música*” de esta misma ciudad. Hizo sus estudios de piano con Joaquín Soriano y armonía con Emilio López. Estudia composición con Luis de Pablo y con Francisco Guerrero, entre otros. Fue becado por el Festival de Granada (1985-88) trabaja la música electroacústica con Horacio Vaggione en Cuenca. Pensionado por la “*Academia Española de Bellas Artes de Roma*” (95-96). Ha recibido encargos de CDMC (*Ministerio de cultura de España*), ONE, “*Universidad Complutense de Alcalá*”.

Tiene en su haber diversos premios como:

Primer premio del Ayuntamiento de Madrid	1989
Primer premio de la SGAE	1990 y 91
Segundo premio ICONS de Turín	1991
Premio Forum Junger Komponisten (WDR) de Colonia	1992
IRCAM Reading Panel (Ensemble Intercontemporain)	1995
Premio Colegio de España de París	1996

Sus obras han sido seleccionadas e interpretadas en diversos países y festivales como:

Festival de Alicante	1999
Festival MANCA (Francia)	2000
Concertgebouw de Ámsterdam	
Centro Pompidou de París	

¹³⁰ Véase *Trabajo de investigación*, CSMV, ed. cit., 2008.

Etc.

Existe un monográfico de su música en CD con el sello alemán “*Col.legno*”. Su música está publicada en Madrid, Viena, Milán y Barcelona.

Obras

La otra zona.	(Saxofón alto y cinta)	1995
Lone songs	(Saxofón alto y piano)	
Concierto de cámara nº 3 (2 cuartetos de saxos y 2 per)		2001

Aparicio Barberan, Teodoro

Nace en Enguera en 1967¹³¹. Estudia saxofón en Xátiva, Carcaixent y en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, al mismo tiempo estudia contrabajo, piano, armonía, contrapunto y composición. Durante un periodo de tres años asiste, en Gerona, a clases de dirección de orquesta con Bruno Membrey (director asistente de la ópera de París), y con Carl Schuhter (composición y orquestación). También estudia con Bernardo Adam Ferrero (dirección), y con Luis Blanes (composición).

Ha estrenado obras en el “*Certamen internacional de bandas de música de Valencia*” *El bosque quemado* 96 y *Memorias de la cabaña* 1999. Sus obras se han interpretado en diversos países como: Francia, Alemania, EE.UU., Holanda, Japón, Portugal. Como muchos otros músicos valencianos ha sido director de varias bandas de la comunidad, fundador de la “*Orquesta de cámara Gaspar Casadó*”. Es profesor de enseñanza secundaria. Posee un catálogo de casi cuarenta obras:

Obras para banda

Himno a Marçillac	1992
¡Alçense! (pasodoble)	1993
El sorror y la Orden de Valés	1994
Etc.	

Obras para orquesta

Mundo infinitesimal	1996
Suite clásica	1997

¹³¹ <http://www.cosicova.org/curriculums/aparicio%20barberan/curriculum.htm> (10/08/2011).

Véase *El saxofón*, ed. cit., p. 35.

Música de cámara

Simetrías	1997
Xicotet divertiment	1999
Estructuras piramidales	

Música vocal

Almas atrapadas (coro de voces mixtas)	1999
Beatus Ille	2000
Desde el corazón (coro de voces mixtas)	2000

Música para saxofón

Dreams (sax-soprano y orquesta de cuerda)	1998
Dreams (arreglo para S-A-T-B)	
Tres invenciones (saxo alto y barítono)	1999
Saxadhu (saxo alto y banda)	2000
Inèrcies in sax (saxo alto y piano)	2003
Meditaciones de plenilunio	2003

Como se puede apreciar, este autor valenciano, además de su ya extenso catálogo general también está ampliando el repertorio saxofonístico. Hay que tener en cuenta que estudia la carrera de saxofón, lo cual le facilita la escritura para este versátil instrumento.

García, Voro

Nace en sueca en 1970¹³², estudia trombón, piano, canto, dirección de coros y orquesta, composición, musicología, en el “*Conservatorio Superior de Música de Valencia*”. Es becado por la SGAE, *Cátedra Manuel de Falla*, “*Instituto Nacional de la Juventud*”. Realiza diversos cursos de análisis y composición con los maestros, Tomás Marco, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo entre otros.

Premios

2000	Encuentros iberoamericanos de compositores.
2001	Oïda.
2004	Primer premio composición Instituto Nacional de la Juventud.
2007	Premio Luis Morondo.
2007	Premio Micalet de composición “ <i>Matilde Salvador</i> ”.

¹³² Véase *Trabajo de investigación*, CSMV, ed. cit., 2008.

Véase *El saxofón*, ed. cit., p. 77.

Recibe encargos de diferentes instituciones como el INAEM, JONDE, COMC, IVM, etc.

Sus obras se han interpretado en festivales y concursos como:

XV concurso Internacional de piano “*José Iturbi*”

Final certamen de bandas de Valencia

Festival de música contemporánea de Córdoba.

Festival internacional de órgano de León.

También ha estrenado obras en EE.UU., París, Chile, etc.

En la actualidad es profesor de análisis en el Conservatorio superior de música de Valencia.

Obras:

Complanta per una absència	Saxo tenor solo	2001
Tetraktys	Flauta y saxo tenor	2001
“Contrafactum”	S-A-T-B	2003
“Echi sonori alla menti”	saxo soprano y electrónica	2004

A continuación, incluimos varios gráficos de los compositores seleccionados para dar una visión global de la época en que vivieron o viven y poder comparar fácilmente su longevidad y ubicación en el tiempo. El primer gráfico representa la longevidad de los compositores extranjeros seleccionados y su ubicación en la época o tiempo en que vivieron o viven, S. XIX – XX y XXI. Cada recuadro con la edad se puede comparar con el eje superior trazando una línea vertical imaginaria o con una regla para ver más exactamente en qué parte del siglo comienza y/o termina la vida de los compositores. El segundo gráfico muestra una comparativa de la longevidad de todos ellos, el cual permite ver de manera global, y a un solo golpe de vista, la cronología alcanzada por cada uno. El tercer y último gráfico muestra la cronología de los compositores españoles cuyas obras han sido seleccionadas.

Cronología de los compositores seleccionados

Cronología general de la longevidad de los compositores extranjeros:

Figura 98:

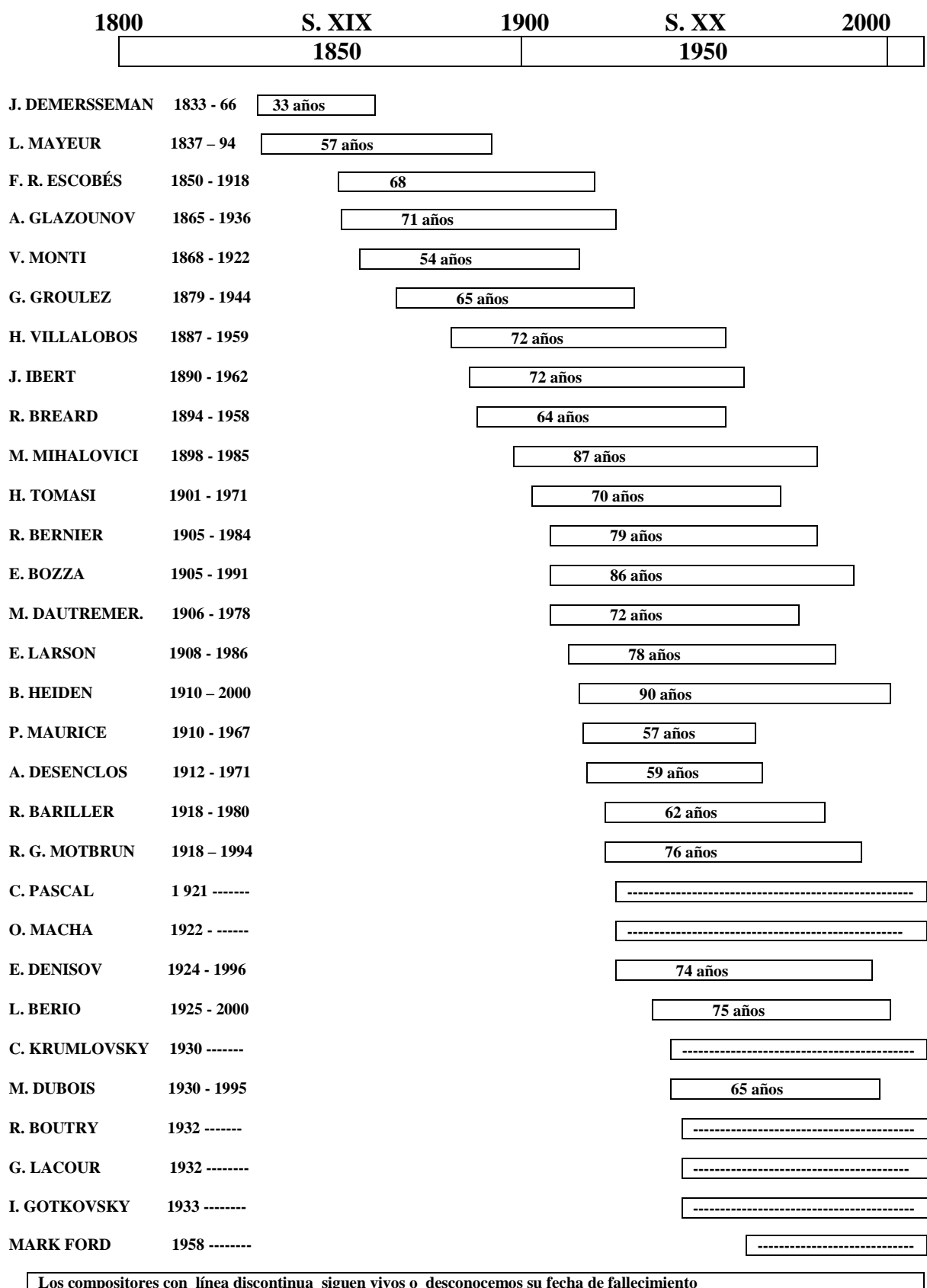
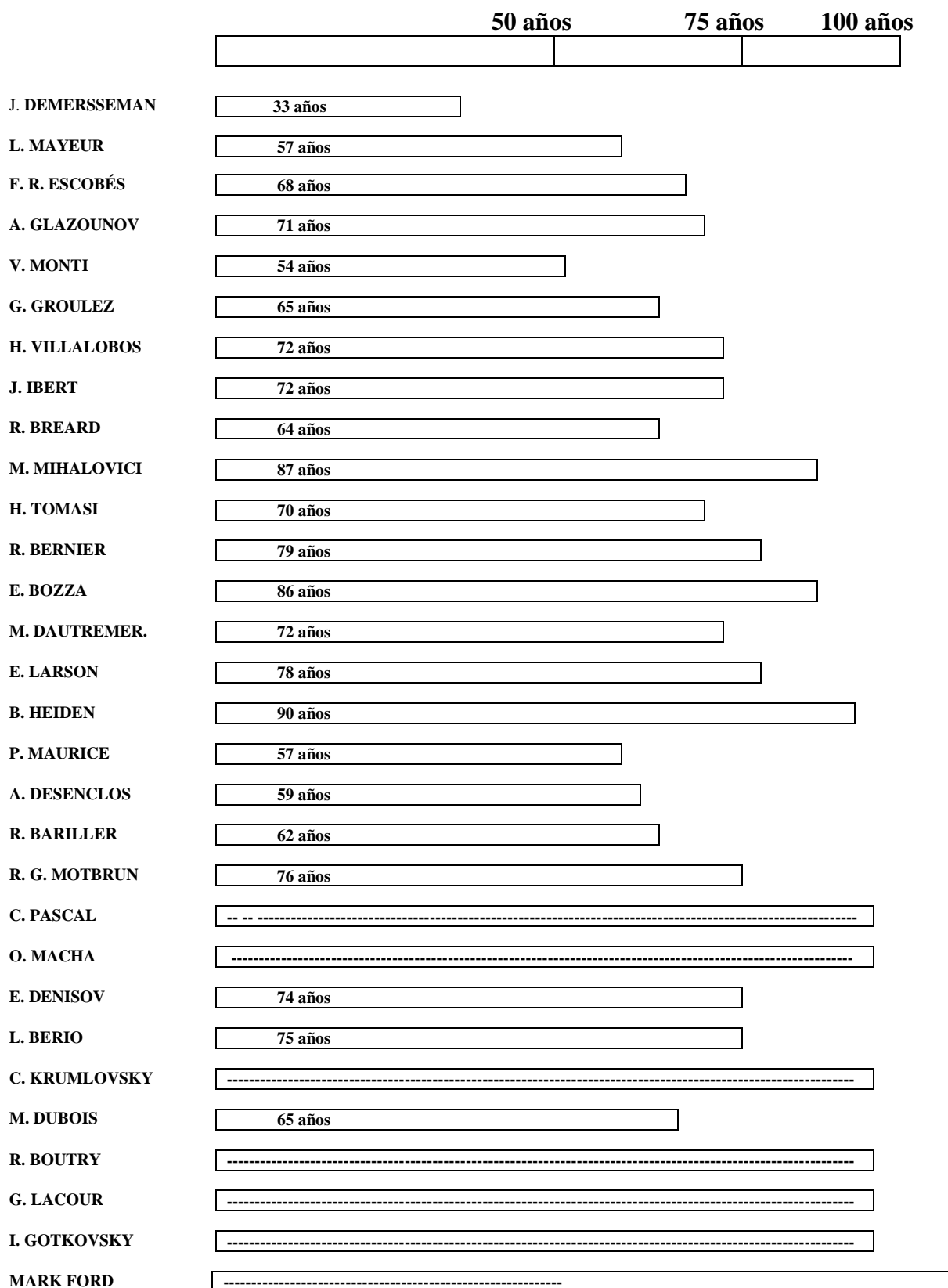


Gráfico comparativo de la longevidad de los compositores extranjeros:

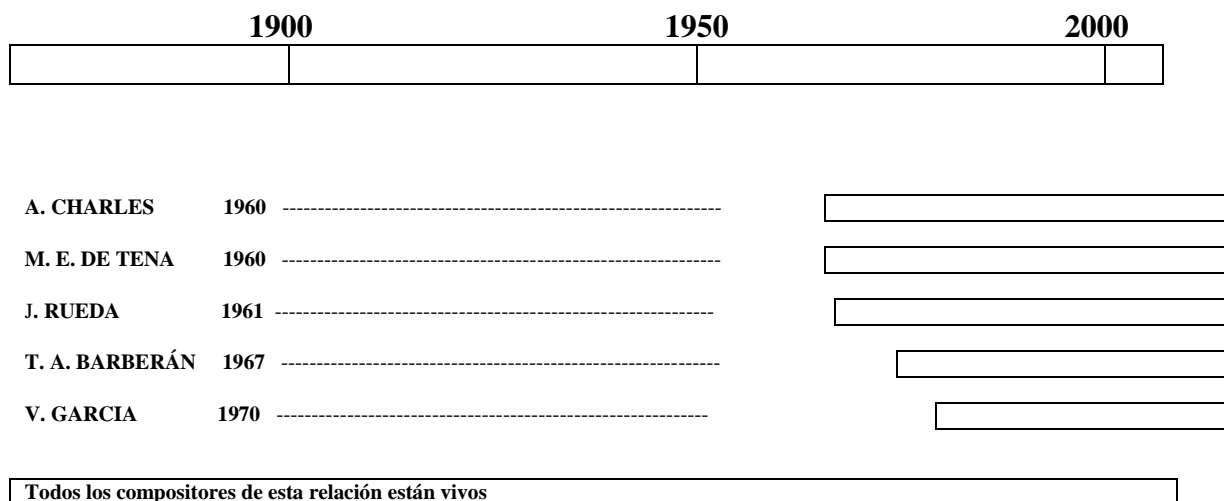
Figura 99:



Los señalados con línea discontinua ----- están aun vivos o desconocemos su fecha de fallecimiento.

Cronología de los compositores españoles seleccionados:

Figura 100:



Tal y como hemos comentado en la página 510, incluimos estos gráficos porque creemos que puede ser interesante que el lector tenga una visión panorámica de la cronológica sobre los compositores que hemos seleccionado y cuyos datos biográficos acabamos de ver. Las figuras primera y tercera, 98 y 100 respectivamente, dan una idea general de la época en la que vivió o vive cada una de estos músicos. La segunda figura, 99, muestra la diferencia de longevidad de los compositores extranjeros. A fecha de cierre de este trabajo no hemos podido constatar si los seis compositores nacidos entre los años veinte – treinta, señalados con línea discontinua, siguen vivos o si se ha producido algún fallecimiento.

Discordancias en datos entre fuentes electrónicas y libros

Aclaraciones:

En este apartado, además de exponer las diferencias encontradas sobre un mismo tema en distintas fuentes de información, queremos también resaltar que la inmensa mayoría de los datos contrastados entre fuentes electrónicas y libros se corresponden con total exactitud. Las diferencias a las que nos referimos son todas sobre las fechas de nacimiento y/o fallecimiento de los compositores con obras seleccionadas. En caso de discordancia damos por buena la fecha que ofrece J. M. Londeix en su libro *Répertoire Universal de Musique pour Saxophone*, citado a lo largo de este trabajo.

Diferencias encontradas entre páginas de “Internet” y el libro de J. M. Londeix:

	Datos de Internet:		Datos de Londeix:
Tomasi	N. 17 – 08 – 1901		17 – 08 – 1901
	M. 13 – 01 – 1971	discordancia	13 – 01 – 1972
Heiden	24 – 08 – 1910		24 – 08 – 1910
	30 – 04 – 2000	-----	xx – xx – 2000
Macha	02 – 10 – 1922		02 – 10 – 1922
	14 – 12 – 2006	-----	xx – xx – xxxx
Denisov	06 – 04 – 1929		06 – 04 – 1929
	24 – 11 – 1996	discordancia	23 – 11 – 1996
Berio	24 – 10 – 1925		24 – 10 – 1925
	27 – 05 – 2003	-----	xx – xx – xxxx
Charles	12 – 07 – 1960	-----	xx – xx – xxxx

En general, para localizar la información deseada basta con introducir el nombre del compositor citado, aunque también hay páginas con amplios listados de compositores. Para localizar a Claude Pascal introducir en la barra Georges Claude Pascal, para Otmar Macha introducir el nombre o <http://www.apimusic.org/composersb.cfm> y mirar en “M”. Como sabemos es posible que alguna página pueda cambiar su configuración o desaparecer, por lo que en ocasiones no podemos localizar al compositor buscado en una ubicación concreta, de manera que debemos buscar en páginas de contenido colectivo.

RESUMEN DE TESIS DOCTORAL

Doctorando

ENRIQUE PÉREZ MORELL

D. N. I. 22652510V

Programa de doctorado

MÚSICA

Departamento

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIO VISUAL, DOCUMENTACIÓN
E HISTORIA DEL ARTE

Título de la tesis

“Análisis histórico de la utilización del doble/triple picado en el saxofón y su
enseñanza en la actualidad”

Director o Directores

Nombre: Roberto Giménez Morell

Cargo: PROFESOR TITULAR DE LA UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE
VALENCIA

Metodología

Para la elaboración de la tesis hemos partido de la idea de que existiendo, como quedó demostrado en el DEA, una gran cantidad de repertorio para saxofón donde es necesario aplicar la técnica linguo-gutural y estando convencidos de que ésta técnica no tiene el porqué estar reservada, en exclusiva, para flautistas, trompetistas y algunos virtuosos del saxofón, hemos pretendido demostrar que los alumnos que la estudien podrán llegar a dominarla totalmente. Para ello, en una primera fase hemos ampliado la recopilación de materiales de estudio para saxofón, a lo que también hemos añadido otra recopilación de material de estudio existente para flauta con la finalidad de resaltar la importancia que en este instrumento se le ha dado siempre a la técnica del doble picado, y cuyos resultados son realmente espectaculares en la interpretación de los pasajes más difíciles. En una segunda fase hemos procedido a analizar la evolución de estas emisiones en la flauta en los numerosos materiales impresos, cuyos primeros indicios datan de principios del S. XVI, así como en el saxofón con su escasa metodología existente para el trabajo del doble picado. Finalmente hemos realizado un aporte de tipo experimental práctico, aplicando en el aula, a lo largo de 11 años, nuestra teoría de que los alumnos que trabajen con la metodología adecuada durante un periodo determinado, 4 años mínimo, podrán llegar a desarrollar la técnica lo suficiente como para poder resolver con soltura los problemas de interpretación que plantean algunas frases rápidas en picado del repertorio de saxofón. Las conclusiones obtenidas podrán ser, lógicamente, de aplicación general en el ámbito docente con la posterior publicación del trabajo en el formato adecuado para su desarrollo en el aula.

Objetivos de la tesis

Objetivos:

- A – Identificar y justificar, razonadamente y con datos históricos contrastados, por qué los saxofonistas no utilizan la técnica del doble/triple picado.
 - B – Localizar libros (métodos) dedicados al estudio del doble picado en el saxofón y realizar un estudio comparativo analizando el contenido de los mismos.
 - C – Ofrecer a este colectivo una recopilación razonada de frases del repertorio clásico de saxofón donde sea necesario aplicar esta técnica para una mejor resolución interpretativa de las mismas.
 - D – Demostrar, mediante la praxis metódica en el aula, que los saxofonistas pueden alcanzar el suficiente dominio del doble/triple picado, intentando que al menos los alumnos que participan en esta experimentación se concienten de la necesidad de estudiar y aplicar la técnica linguo - gutural, cuando proceda, y contribuir con ello a que el resto de saxofonistas vean la utilidad de usarla, tanto a nivel individual como en agrupaciones.
 - E – Poner a disposición de los interesados, previa publicación de este trabajo, los datos biográficos más relevantes de todos los compositores cuyas obras de saxofón hayan sido seleccionadas por contener frases para la aplicación del doble picado.
- (Este último apartado (E) se incluirá como anexo)

Medios utilizados

Los medios utilizados han sido:

Para la parte teórica (historia, análisis) los reseñados en bibliografía, como libros, métodos para saxofón, métodos para flauta, partituras para ambos instrumentos, Internet, etc.

Para la praxis en el aula se ha utilizado el libro *Muy picado*, dedicado en su totalidad al estudio del doble/triple picado, y dividido en tres volúmenes distribuidos a lo largo de los cuatro años de carrera.

Planificación temporal

La planificación de este trabajo no arranca a partir de la aprobación del presente proyecto. En realidad la praxis en el aula, aplicando la metodología seleccionada, comienza en el curso 2003/04. La idea inicial era desarrollar la experimentación en clase durante 8

años, de manera que hubiesen pasado por las aulas diversas generaciones de alumnos y así, por un lado, poder comprobar si el nivel medio alcanzado en cada una de las promociones era similar, y por otro lado si era suficiente. De esta forma, a la vista de los resultados, se podría constatar si la metodología empleada había sido la adecuada, y caso de serlo podríamos llegar a la conclusión de que, en principio, sería factible extender a todos los alumnos de la especialidad, de cualquier otro centro, el resultado de la experiencia realizada, generalizando así la utilización de la técnica linguo-gutural. Para asegurar más los resultados la investigación se ha prolongado hasta 11 años.

Resultados

Debemos admitir que no todos los objetivos concluyen aquí. Sobre todo la última parte del objetivo “**D**” llevará tiempo conseguir que se generalice.

El objetivo “**E**” quedará concluido en el momento salga la publicación correspondiente.

Para lograr la generalización de los objetivos, será necesario desarrollar una amplia campaña divulgativa, tanto en conservatorios como en las bandas de música, mediante conferencias/charlas para profesionales con demostraciones prácticas. En estas futuras presentaciones, a los profesionales de la especialidad se aportará la experiencia y resultados obtenidos en el aula con el estudio del doble/triple picado y la aplicación del mismo a las frases incluidas en el presente trabajo.

Universitat Politècnica de València

RESUM DE TESI DOCTORAL

Doctorand

ENRIQUE PÉREZ MORELL

DNI 22652510V

Programa de doctorat

MÚSICA

Departament

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL, DOCUMENTACIÓ I
HISTÒRIA DE L'ART

Títol de la tesi

“Anàlisi històrica de la utilització del doble/triple picat en el saxofon i el seu
ensenyament en l'actualitat”

Director o Directores

Nom: Roberto Giménez Morell

Càrrec: PROFESSOR TITULAR DE LA UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE
VALÈNCIA

Metodologia

Per a l'elaboració de la tesi hem partit de la idea, tal com va quedar demostrat en el DEA, que com que hi ha una gran quantitat de repertori per a saxofon en què cal aplicar la tècnica linguogutural i amb el convenciment que aquesta tècnica no té per què estar reservada, en exclusiva, per a flautistes, trompetistes i alguns virtuoses del saxofon, hem pretès demostrar que els alumnes que l'estudien puguen arribar a dominar-la totalment. Per a això, en una primera fase hem ampliat la recopilació de materials d'estudi per a saxofon, i hi hem afegit una altra recopilació de material d'estudi existent per a flauta amb la finalitat de ressaltar la importància que en aquest instrument se li ha donat sempre a la tècnica del doble picat, i els resultats de la qual són realment espectaculars en la interpretació dels passatges més difícils. En una segona fase hem analitzat l'evolució d'aquestes emissions en la flauta en els nombrosos materials impresos, els primers indicis dels quals daten de principis del segle XVI, així com en el saxofon amb l'escassa metodologia existent per al treball del doble picat. Finalment, hem realitzat una aportació de tipus experimental pràctic, aplicant a l'aula al llarg d'11 anys la nostra teoria que els alumnes que treballen amb la metodologia adequada durant un període determinat, 4 anys com a mínim, podran arribar a desenvolupar la tècnica en un grau que els permetrà resoldre amb soltesa els problemes d'interpretació que plantegen algunes frases ràpides en picat del repertori de saxofon. Les conclusions obtingudes podran ser, lògicament, d'aplicació general en l'àmbit docent amb la publicació posterior del treball en el format adequat per a desenvolupar-lo a l'aula.

Objectius de la tesi

Objectius:

- A – Identificar i justificar, raonadament i amb dades històriques contrastades, per què els saxofonistes no utilitzen la tècnica de doble/triple picat.
- B – Localitzar llibres (mètodes) dedicats a l'estudi del doble picat en el saxofon i realitzar un estudi comparatiu analitzant-ne el contingut.
- C – Oferir a aquest col·lectiu una recopilació raonada de frases del repertori clàssic de saxofon on calga aplicar aquesta tècnica per millorar-ne la resolució interpretativa.
- D – Demostrar, mitjançant la praxi metòdica a l'aula, que els saxofonistes poden aconseguir prou domini del doble/triple picat, amb la intenció que almenys els alumnes que participen en aquesta experimentació es consciencien de la necessitat d'estudiar i aplicar la tècnica linguogutural quan escaigui, i contribuir amb això al fet que la resta de saxofonistes vegin la utilitat d'usar-la, tant individualment com en agrupacions.
- E – Posar a la disposició dels interessats, prèviament a la publicació d'aquest treball, les dades biogràfiques més rellevants de tots els compositors les obres de saxofon dels quals s'hagen seleccionat per contenir frases per a l'aplicació del doble picat. (Aquest últim apartat (E) s'inclourà com a annex)

Mitjans utilitzats

Els mitjans utilitzats han sigut:

Per a la part teòrica (història, anàlisi), els ressenyats en bibliografia, com llibres, mètodes per a saxofon, mètodes per a flauta, partitures per a tots dos instruments, Internet, etc.

Per a la praxi a l'aula s'ha utilitzat el llibre *Muy picado*, dedicat íntegrament a l'estudi del doble/triple picat, i dividit en tres volums distribuïts al llarg dels quatre anys de carrera.

Planificació temporal

La planificació d'aquest treball no arranca a partir de l'aprovació del present projecte. En realitat, la praxi a l'aula, aplicant la metodologia seleccionada, comença en el curs 2003/04. La idea inicial era desenvolupar l'experimentació en classe durant 8 anys, de manera que hagueren passat per les aules diverses generacions d'alumnes i així, d'una banda, poder comprovar si el nivell mitjà aconseguit en cadascuna de les promocions era similar, i d'altra banda, si era suficient. D'aquesta manera, a la vista dels resultats, es podria constatar si la metodologia emprada havia sigut l'adequada, i cas de ser-ho podríem arribar a la conclusió que, en principi, seria factible estendre a tots els alumnes de l'especialitat, de qualsevol altre centre, el resultat de l'experiència realitzada, i generalitzar així la utilització de la tècnica linguogutural. Per assegurar més els resultats, la investigació s'ha perllongat fins a 11 anys.

Resultats

Hem d'admetre que no tots els objectius conclouen ací. Sobretot l'última part de l'objectiu *D* costarà temps aconseguir que es generalitze.

L'objectiu *E* quedarà conclòs així que isca la publicació corresponent.

Per aconseguir la generalització dels objectius, caldrà desenvolupar una àmplia campanya divulgativa, tant en conservatoris com en les bandes de música, mitjançant conferències/xarrades per a professionals amb demostracions pràctiques. En aquestes presentacions futures, als professionals de l'especialitat s'aportarà l'experiència i resultats obtinguts a l'aula amb l'estudi del doble/triple picat i l'aplicació d'aquest a les frases incloses en el present treball.

Polytechnic University of Valencia

DOCTORAL THESIS SUMMARY

Thesis Student

ENRIQUE PÉREZ MORELL

ID 22652510V

Doctorate programme

MUSIC

Department

DEPARTMENT OF AUDIOVISUAL COMMUNICATION, DOCUMENTATION
AND ART HISTORY

Title of the thesis

“Historical analysis of the use of the double and triple staccato in the saxophone and its
teaching at present”

Director or Directors

Name: Roberto Giménez Morell

Post: ASSOCIATE PROFESSOR AT THE POLYTECHNIC UNIVERSITY OF
VALENCIA

Methodology

In order to create this thesis we have started from the fact that it exists, as it has been shown in the DEA, a great amount of repertoire for saxophone where it is necessary to use the lingual-guttural technique and we are convinced that this technique does not have to be exclusively reserved to flautists, trumpet players and some masterful saxophonists; thus, we have tried to prove that those students learning this technique can completely master it. To do this, we have first extended the collection of teaching materials for saxophone to which we have added other collection of teaching materials for flute, with the aim of emphasizing the importance that has always been given to the technique of the double staccato in this instrument, and whose results are really amazing in the interpretation of the most difficult passages. Second, we have analyzed the evolution of these emissions in the flute in the many printed materials, the first evidences of which go back to the beginnings of the 16th century, as well as in the saxophone, for which it exists a limited methodology concerning the double staccato. Finally, we have included an experimental and practical contribution, by applying our theory in the classrooms during 11 years, according to which those students who work with the right methodology for at least 4 years, can develop this technique in order to easily solve the problems of interpretation found in some fast phrases in staccato in the repertoire for saxophone. The conclusions drawn could be, as it seems logical, of general application in the educational field with the subsequent publication of the work in the right format for its development in classroom.

Aims of the thesis

Aims:

A – To identify and justify in a reasonable way, providing corroborated historical data, why saxophone players do not use the technique of the double/triple staccato.

B – To locate the books (method books) dealing with the study of the double staccato in the saxophone and to do a comparative study analyzing the content of them.

C – To offer this collective a reasoned collection of phrases appearing in the classical repertoire for saxophone which imply the use of this technique, in order to get a better quality of interpretation.

D – To show, by means of methodological praxis in the classroom, that saxophone players can achieve quite a good command of the double/triple staccato, and to make the students who take part in this experiment get aware of the importance of studying and applying the lingual-guttural technique, when necessary, making thus the other saxophone players aware of its usefulness, both in an individual and a collective way.

E – To offer the access, for those who are interested, before the publication of this work, to the most relevant biographical data of all the composers whose works for saxophone have been selected for containing phrases where the application of the double staccato is required.

(This last part (E) will be included as an annex)

Materials used

The materials that have been used are:

For the theoretical part (history, analysis) the ones described in bibliography, such as books, method books for saxophone, method books for flute, scores for both instruments, the Internet, etc.

For the praxis in the classroom we have used the book “Muy picado”, dealing completely with the study of the double/triple staccato and divided into three volumes that are distributed all along the four years of study.

Planning

The planning of this work does not start after the approval of this project. The praxis in the classroom actually starts, applying the selected methodology, in the school year 2003/04. The initial idea was to develop the experiment in class during 8 years so that it covered several generations of students and, this way, we would be able to verify if the

achieved average level was similar every year and, also, if it was high enough. Thus, after seeing the results, we could affirm if the methodology used had been the right one and, if it was so, we could conclude by saying that, at first, it would be possible to extend to all the students of the specialization, no matter of their school, the result of the experiment, generalizing thus the use of the lingual-guttural technique. In order to get more reliable results, the research has been extended up to 11 years.

Results

We must admit that not all our aims finish here. Specially, the last part of the aim “**D**” will take some time to be generalized.

The aim “**E**” will finish when the corresponding publication appears.

In order to get the generalization of our aims, it will be necessary to develop an important information campaign both in conservatories and in bands, with conferences/speeches for professionals including practical demonstrations. In these future presentations, professionals will be provided with the experience and results obtained in the classroom with the study of the double/triple staccato and its application to the phrases included in this work.

