



Conservatori Superior
de Música de les Illes Balears

Alfred Desenclos, 'Quatuor pour saxophones': Contextualización y análisis

Jordi Rodríguez Martí

Título Superior de Música en Interpretación, especialidad Saxofón

Convocatoria: ordinaria

Tutor: Nigel Carter

Curso académico: 2020/2021

A mi familia por todo el apoyo, a Leila por todo el amor, y a todas las personas que he conocido en Mallorca por todas las experiencias compartidas...

ABSTRACTO

El presente trabajo ofrece información sobre el contexto musical europeo después de la Segunda Guerra Mundial - concretamente, entre 1945 y 1965 - la biografía de Alfred Desenclos y un apartado sobre su estilo compositivo. También ofrece una explicación de la técnica compositiva 'Pitch Class Set', aplicada de forma analítica, y, finalmente, el análisis de la obra desde diferentes puntos de vista.

El trabajo está dividido en dos bloques: en el primero, se pone en contexto la evolución de la música en la Europa de postguerra, centrándose luego en la figura del compositor Olivier Messiaen en Francia (más concretamente en París), precursor de las ideas que más tarde darían lugar a la estética europea de la segunda mitad del siglo XX. A continuación, se presenta la biografía de Alfred Desenclos junto a una descripción de su estética musical, y, por último, el contexto histórico en el cual se escribe el *Quatuor pour saxophones*.

El segundo bloque explica el funcionamiento del 'Pitch Class Set' y sus aplicaciones como herramienta analítica. Más tarde, se expondrá un análisis de la obra hecho desde el punto de vista formal, melódico, armónico, rítmico, textural e interpretativo. Se finalizará el trabajo con una reflexión personal, en la que se anima a hacer más investigaciones sobre el repertorio para saxofón para lograr una mayor comprensión de este.

Al final del presente documento, se ofrecerá un anexo con la partitura del *Quatuor pour Saxophones* de Alfred Desenclos transportada en Do.

Palabras clave: Alfred Desenclos - Quatuor pour saxophones - Música francesa - Saxofón clásico.

This dissertation is a contextual and structural analysis of French composer Alfred Desenclos' *Quatuor pour saxophones*, written in 1964, which combines influences including Romanticism, Impressionism and twentieth century compositional tendencies and techniques.

Keywords: Alfred Desenclos - Quatuor pour saxophones - French music - Classical saxophone

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	5
BLOQUE 1: ALFRED DESENCLOS, CONTEXTO Y ESTÉTICA MUSICAL	
-CAPITULO 1: CONTEXTO MUSICAL (1945-1965)	6
-CAPITULO 2: ALFRED DESENCLOS, BIOGRAFÍA.....	10
-CAPÍTULO 3: ESTÉTICA MUSICAL.....	14
-CAPÍTULO 4: <i>QUATUOR POUR SAXOPHONES</i> , CONTEXTO.....	17
BLOQUE 2: ALFRED DESENCLOS, <i>QUATUOR POUR SAXOPHONES</i>: ANÁLISIS	
-CAPÍTULO 1: 'PITCH CLASS SET' Y SUS APLICACIONES.....	20
1.1 Las bases.....	20
1.2 Operaciones básicas.....	21
1.3 Forma primaria y más operaciones.....	23
1.4 Vector interválico.....	25
-CAPITULO 2: ANÁLISIS DE LA OBRA.....	27
2.1 Análisis formal.....	27
2.2 Análisis melódico.....	33
2.3 Análisis armónico.....	48
2.4 Textura y rítmica.....	52
2.5 Aplicaciones interpretativas.....	56
CONCLUSIÓN	59
BIBLIOGRAFÍA	61
ANEXO	63

INTRODUCCIÓN

Mi motivación para hacer este trabajo tiene su origen en el interés por el *Quatuor pour saxophones* (1964) de Alfred Desenclos, una de las obras fundamentales del repertorio clásico del saxofón, y proporcionar información sobre esta para que los ejecutantes puedan ofrecer una interpretación óptima.

El propósito de este trabajo es proporcionar a los intérpretes un análisis detallado de esta obra, para saber en qué contexto histórico se crea, y dar a conocer su música y estilo compositivo. En el contexto se verá el mundo musical que rodea al compositor, sus influencias y pensamiento al respecto. En cuanto al análisis, se ilustrará las complejidades estructurales y organizativas del cuarteto, lo que mejorará la interpretación de la obra al hacer que los artistas sean conscientes de cómo está compuesta. Los intérpretes pueden esforzarse por lograr una interpretación más informada y autorizada al conocer los elementos musicales estructuralmente importantes de la obra. Estudios como este son necesarios porque es difícil encontrar un análisis detallado de obras para saxofón o cuarteto de saxofones.

Este estudio está diseñado para ayudar a los artistas, pero también para promover la música de Desenclos. Esto se lleva a cabo a partir de la investigación y búsqueda de la documentación disponible sobre su vida y circunstancias, junto a un análisis del cuarteto, comparándose con otras obras que figuran en el repertorio del compositor.

Alfred Desenclos fue un compositor consumado que ocupó un puesto destacado en la enseñanza en Francia; sin embargo, hay poco sobre la vida de Desenclos o sus composiciones en la literatura académica. Esto es sorprendente porque sus piezas de saxofón se interpretan y registran con frecuencia.

BLOQUE 1: ALFRED DESENCLOS, CONTEXTO Y ESTÉTICA.

CAPÍTULO 1: CONTEXTO MUSICAL (1945-1965)

A partir de la Segunda Guerra Mundial, las nuevas ideas musicales se desarrollaron tomando formas características, como, por ejemplo, el aislamiento del hecho acústico individual, el cual nace a partir del deseo de Pierre Schaeffer, con la 'música concreta', de descontextualizar el sonido de la tradición musical y moldearlo para crear música con posibilidades inexploradas en aquel momento; la extensión del material sonoro hasta incluir todo el ámbito posible de la sensación auditiva con el surgimiento del 'happening', y la validez estética absolutamente igual de todos los materiales posibles en todos sus posibles aspectos (por ejemplo, que la duración o la intensidad de los sonidos en una obra tengan una importancia por lo menos igual al de la altura)¹.

A causa de estas ideas, en la mitad de los años cuarenta, empezaron a emerger las dos estéticas más importantes de la época: el determinismo total (el cual se refiere a que todos los parámetros, en este caso musicales, están preestablecidos) y la improvisación o la elección libre dentro de patrones abiertos con la música aleatoria e indeterminada. En Europa, la corriente que imperaba era la primera, con el uso del serialismo, un sistema de composición musical en el que se utilizan secuencias en uno o más parámetros musicales para organizar el material de una obra².

Después de la Segunda Guerra Mundial, tuvo gran repercusión en el desarrollo inicial de las nuevas ideas musicales la reaparición del dodecafonismo (una técnica de composición musical basada en la secuenciación de las doce notas del sistema de afinación temperado), ya que esta técnica compositiva parecía ser la única que ofrecía un medio de

¹ Salzman, Eric, *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial Victor Lerú, 1967, ISBN 84-8205-047-8, 190.

² *Ibid.*, p. 190.

expresar nuevas ideas de modos nuevos. El redescubrimiento de esta técnica en Europa fue gracias a maestros como Messiaen y otros de la escuela internacional y el festival creados en Darmstadt³.

En este centro subvencionado por el Plan Marshall, que tenía como propósito inicial encontrar unos criterios comunes con los que organizar la nueva música, se empezó a celebrar cursos de verano en 1946, y estos duraron hasta 1955. El primer año se centró en el neoclasicismo, y al siguiente se empezó a estudiar la técnica dodecafónica, escuchando la música de Schoenberg y Webern, la cual estuvo prohibida en Alemania durante el régimen del Tercer Reich.⁴



De izq. a der., Pierre Boulez, Bruno Maderna y Karlheinz Stockhausen en la escuela de Darmstadt, 1951. (imagen de www.deutschlandfunk.de)

Aunque la figura de Schoenberg influyó en la siguiente generación de compositores europeos, fue la de Webern la que tuvo más peso y trazó su camino, con su modo de concebir la música a partir de una idea que la creaba de forma intrínseca. Este hace suya una perspectiva que tenía el dramaturgo Johann Wolfgang von Goethe: conocer las leyes en las que se basa la naturaleza para ser creativa, como, por ejemplo, la creación a partir de una sola célula que se multiplica y hace nacer la vida. Con este

³ *Ibid.*, p. 211.

⁴Kramer, J.D, *Music of the twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*, Londres, Editorial Greenwood Press, 2000, ISBN 978-0313296895, 79.

concepto, se abría paso a la posibilidad de construir una nueva música a partir de las premisas más simples y desnudas.⁵

Así, los nuevos compositores europeos –Boulez, Stockhausen, Luigi Nono, Bruno Maderna y Luciano Berio, entre ellos- se iniciaron en esta corriente.

Las ideas principales de estos compositores fueron el hecho sonoro individualizado y el poder del concepto serial para organizar de forma racional. La secuenciación en obras como “Structures” de Boulez o “Kontrapunkte” de Stockhausen no seguía ningún método definido, sino un principio capaz de generar todo, del cual surgen nuevas y completas identidades de materiales, de medios, de estructura y de expresión. Esto dio origen al “serialismo” europeo⁶.

La primera pieza de música totalmente organizada utilizando la secuenciación de más de un parámetro musical (la altura, las dinámicas, y la rítmica) en Francia, y de hecho en Europa, es el estudio “Mode de valeurs et d’intensité”, para piano, de Olivier Messiaen (1908-1992)⁷. Sus mayores influencias fueron el canto de los pájaros, los modos rítmicos orientales, una percepción del tiempo y el espacio estático, *Pelléas et Mélisande* de Debussy y cierto misticismo religioso.⁸

⁵ Webern, Anton, *El camino hacia la nueva música*, Barcelona, Editorial Nortedur Musikeon, 2009, ISBN 9788493636999, 81.

⁶ De Leeuw, Ton, *Music of the Twentieth Century*, Ámsterdam, Editorial Amsterdam University Press, 2005, ISBN 9053567658, 169.

⁷ Fischerman, Diego, *Después de la música: El siglo XX y más allá*, Editorial Eterna Cadencia, 2011, ISBN 978-987-1673-41-4, 44.

⁸ Messiaen, Olivier, *Técnica de mi lenguaje musical*, París, Editorial Alphonse Leduc, 1993, ISBN 2-85689-045-8, 7.

Ce morceau utilise un mode de hauteurs (36 sons), de valeurs (24 durées), d'attaques (12 attaques), et d'intensités (7 nuances). Il est entièrement écrit dans le mode.

Attaques: > 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 (avec l'attaque normale, sans signe, cela fait 12.)

M 563
 E + ?
 N 4
 app. 2 88

Intensités: ppp pp p mf f ff fff
 1 2 3 4 5 6 7

Sons: Le mode se partage en 3 Divisions ou ensembles mélodiques de 12 sons, s'étendant chacun sur plusieurs octaves, et croisés entre eux. Tous les sons de même nom sont différents comme hauteur, comme valeur, et comme intensité.

Valeurs:

Division I: durées chromatiques de 1 à 12 (etc.)

Division II: durées chromatiques de 1 à 12 (etc.)

Division III: durées chromatiques de 1 à 12 (etc.)

Au total 24 durées: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

Voici le mode:

I (la Division I est utilisée dans la portée supérieure du Piano)
 II (la Division II est utilisée dans la portée médiane du Piano)
 III (la Division III est utilisée dans la portée inférieure du Piano)

Leyenda de "Mode de valeurs et d'intensités", el segundo de los "Quatre Etudes de Rythme" de Olivier Messiaen.

Aunque el compositor francés fue el precursor del serialismo y lo aplicó en algunas de sus obras, no se puede considerar a Messiaen como serial. La mayor parte de su música se basa en un sistema compositivo modal ideado por él mismo. En este, se utilizan lo que denomina 'modos de transposición limitada', un conjunto de modos de alturas que poseen simetrías interválicas internas, y, por lo tanto, se pueden transponer un número limitado de veces. Junto a estas escalas, utilizaba 'ritmos aditivos' (a una duración le añadía o quitaba un porcentaje de su valor), métricas

derivadas de la Grecia clásica y la música hindú, y 'ritmos no retrogradables'.⁹

Aun así, al ser el primero en relacionar la secuenciación de las alturas con la del ritmo y su contribución como maestro de los compositores europeos más jóvenes e impulsores del serialismo, Messiaen se convirtió en el padre de la reciente vanguardia europea.

Aunque Alfred Desenclos fue influenciado por las ideas de Webern de la misma forma que Messiaen (contemporáneo suyo) y la siguiente generación de compositores después de la Segunda Guerra Mundial, el serialismo no sería una técnica compositiva con el que escribiría su música; al contrario, lo rechazó por la misma razón que el público también lo hizo: no era un sistema que pudiera comprenderse de forma perceptiva (ya que la experiencia auditiva estaba en segundo plano) y carecía de toda sensibilidad emocional. Igualmente, esta técnica llegó a ser el máximo exponente en Europa desde 1945 hasta finales de los años 70, eclipsando compositores como Desenclos y dejándolos en un rol de menor relevancia.

CAPÍTULO 2: ALFRED DESENCLOS, BIOGRAFÍA.

Alfred Desenclos nació en Portel (Pas-de-Calais), Francia, el 7 de febrero de 1912. Para mantener a su numerosa familia (era el séptimo de diez hijos), tuvo que renunciar a continuar sus estudios generales y trabajar como diseñador industrial en la industria textil hasta los 20 años, pero en 1929 ingresó en el Conservatorio de Roubaix, Francia, para estudiar piano y composición con Francis Bousquet.¹⁰

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Britton, Emily, *Jean Devémy and the Paris Conservatory Morceaux de Concours for Horn, 1938-1969*, Tesis doctoral, Florida State University, 2014, 40.



Alfred Desenclos.

Tres años más tarde, ganaría los premios de piano, armonía, órgano e historia de la música, lo que le permitiría ser admitido en el Conservatorio de París en 1932 para estudiar composición con el profesor Henri Büsser. En 1939 fue reclutado en el ejército, resultando herido en 1940. Luego, en 1941, retomaba sus estudios musicales. En 1942, habiendo ganado en el Conservatorio de París los premios en fuga, armonía, composición y acompañamiento, fue también galardonado con el prestigioso “Prix de Rome” gracias a su cantata *Pygmalion délivre*, pero, debido a las circunstancias – Europa se encontraba inmersa en la Segunda Guerra Mundial, y Francia, ocupada por los alemanes - no pudo ir a la Villa Medici en Roma, y a falta de poder cumplir los habituales años de residencia en la Villa Medici asociados al premio, en su lugar aceptó el puesto de director de su alma mater, el Conservatorio de Roubaix, donde permaneció hasta 1950.¹¹

¹¹ *Ibid.*, p.40.



'Prix de Rome', 1942. Rolande Falcinelli, Alfred Desenclos Raymond Gallois-Montbrun.

En los años cincuenta y mitad de los sesenta, fue maestro de capilla en la iglesia de Notre-Dame-de-Lorette, en París. También se centró más en la composición, ganando el 'Prix de la Ville de Paris' con su primera y única sinfonía en 1956 (el mismo año en el que le escribió a Marcel Mule su *Prélude, Cadence et Finale*, para saxofón y piano)¹².

Finalmente, volvió al Conservatorio de París en 1967 como profesor de armonía hasta su muerte a los 59 años, en 1971.¹³

En la biografía de Georges Delerue, compositor de música cinematográfica y exalumno de Desenclos, se habla del momento en que se enteró de su muerte y de sus últimos años:

¹² Gimello-Mesplomb, Frédéric, *Georges Delerue. Une vie*, Editions Jean Curutchet, 1998, 7.

¹³ *Ibid.*, p. 59

Como la vida administrativa de un director de conservatorio era de poco interés, Desenclos había dejado Roubaix para incorporarse al Conservatorio de París. Le etiquetaron firmemente, por su formación, en el campo de neoclasicismo. Sin embargo, Desenclos siempre se había negado a cruzar espadas con los alborotadores de la música nueva. Gracias a su ingenio fino e irónico, el exprofesor de Delerue había logrado mantener una gran libertad de creación que le llevó a producir, en 1963, en plena radicalización de las batallas musicales, un *Réquiem* imbuido de un lirismo y una emoción extraños.¹⁴



Alfred Desenclos, 1967.

Aparte de las piezas de Desenclos para saxofón, que se han establecido como parte del repertorio clásico fundamental de este instrumento, también es de gran importancia su música litúrgica, en concreto la *Messe de Réquiem* anteriormente nombrada, que fue escrita en 1963 (un año antes que el *Quatuor pour Saxophones*) y publicada por la editorial Durand et Fils en 1967. Curiosamente, en 1999, la pieza fue reimpressa bajo el nombre de un compositor de Atlanta, Tristan Foison. La misa de Foison recibió su 'estreno estadounidense' el 18 de mayo de 1999

¹⁴ *Ibid.*, p. 59

en una actuación del Capitol Hill Chorale en Washington; poco después, se descubrió que la pieza era un duplicado, nota por nota.¹⁵

CAPÍTULO 3: ESTÉTICA MUSICAL.

El director francés Hervé Niquet, mientras realizaba unos ensayos del *Réquiem* de Alfred Desenclos junto a la Orquesta Filarmónica de Bruselas y el coro Vlaams Radiokoor en 2018, entrevistó al hijo del compositor, Frédéric Desenclos, compositor y organista, al igual que su padre.

En esta entrevista, Niquet le pregunta a Frédéric: *“su padre se autodenominó ‘romántico’. ¿Fue eso una declaración sobre su personalidad, o sobre su forma de escribir música?”*. Este le contesta: *“Especialmente sobre su música. Mi padre era un admirador incondicional de Debussy y Ravel, y se consideraba uno de sus herederos. Utilizó el término ‘romántico’ para posicionarse en el campo que se oponía al modernismo de Boulez. He conservado un recorte de periódico de 1956 (el año en que Alfred ganó el ‘Prix de la Ville de Paris’ con su sinfonía), en el que mi padre afirma enfáticamente que es un ‘niño del siglo XX’, no un revolucionario. En este periódico, mi padre comenta: “para mí, la música tiene que ser emoción, expansión. Cuando compongo, no tengo definición preconcebida sobre en qué debería convertirse la música”*.

Frédéric también comenta que, cuando era pequeño, asistió a un concierto en el que se interpretaba el *Réquiem* de su padre. En el programa de mano de dicho concierto, había una nota de Alfred en la que decía que esta obra *“se aleja decididamente de la estética actual”* y que *“la música debe transmitir la emoción más allá del intelectualismo”*¹⁶.

¹⁵ Kennicott, Philip, *A Composer's Too-Familiar Refrain*, Washington Post, 2001.

¹⁶ CD *Stabat Mater, Francis Poulenc/ Requiem, Alfred Desenclos*, Vlaams Radiokoor - Bruselss Philharmonic - Hervé Niquet - Marion Tassou - François Saint-Yves, Bruselas, 2018.

Se puede afirmar que la música de Alfred Desenclos es heredera de la de Debussy y Ravel, no solo por su sonoridad 'francesa' tan característica de los compositores galos a lo largo de la historia, sino también por el uso que Desenclos les da a los acordes, de forma colorista y no funcional, creando diferentes atmósferas con la armonía.

La música sacra francesa proveniente de la tradición parisina de órgano también le influyó. Esta fue iniciada por Camille Saint-Saëns y continuada por Gabriel Fauré, Maurice Duruflé y posteriormente Desenclos. Puede verse una similitud en los réquiems escritos por cada uno de estos compositores, los cuales presentan una omisión del aspecto agresivo del réquiem (por ejemplo, tanto en el de Fauré como en los de Duruflé y Desenclos se suprime el *Dies Irae*, la sección de terror en la que se describe 'el día de la ira, cuando el mundo se disuelva en cenizas').

Esta tradición también se caracteriza por un cierto uso del "figuralismo", un sistema compositivo activo entre los siglos XVI y XVIII que se aplica a la música vocal. Este consistía en la subordinación de la música al texto para crear figuras (como melodías, ritmos o texturas) que acentuaban el sentido de este de forma musical, con el sonido. Se puede ver un ejemplo de figuralismo en el último movimiento del *Réquiem* de Desenclos, *In paradisum*, el cual, a partir del texto, que trata sobre un coro de ángeles que guía a los mártires al paraíso, se crea una atmósfera de paz y reposo.

En cuanto al modo en el que Desenclos escribe la música, si bien es verdad que rechazaba el serialismo por carecer de emoción, aspecto muy importante para él, su lenguaje musical parte de la misma idea que esta técnica compositiva: véase el pensamiento de Webern de crear coherencia a partir de un principio generador total¹⁷.

Este principio que, emplea Desenclos para extraer el material melódico y amónico de sus obras, es el uso de modos que contienen simetrías interválicas internas, como la escala por tonos, la escala

¹⁷ Tomas Villarreal, Ramiro, *An Analysis of Alfred Desenclos's Quatuor pour Saxophone, I*, 2016, Texas Christian University, p 42-43.

octatónica y la escala hexátona aumentada, aunque también las escalas pentatónicas. El compositor hace servir sus interválicas para crear motivos, frases y acordes que dan coherencia a su escritura musical.

Tan presente es el pensamiento *weberniano* en Desenclos, que la aplicación de los mismos modos, motivos, e incluso tipos de texturas y patrones rítmicos, está presente en general en casi toda su obra. Podemos encontrar ejemplos de esto en el uso de motivos como el *thème réveur*, como a Desenclos le gustaba llamarlo¹⁸, un tema que se encuentra en el propio *Quatuor pour Saxophones* (tercer movimiento, compás 100, saxofón soprano) y también en sus obras *Prélude, Cadence et Finale* (saxofón y piano), *Aria et Rondo* (contrabajo y piano), su Sinfonía y el *Réquiem*, entre otras.

Las citadas escalas se asemejan muy firmemente a las que utiliza Messiaen, sus 'modos de transposición limitada' (de hecho, la escala por tonos y la escala octatónica coinciden con los dos primeros de estos). Aparte de la característica anteriormente mencionada de que estos modos se pueden transponer un número reducido de veces, también cabe destacar que sus notas pertenecen a varias tonalidades al mismo tiempo, sin tener que ser politonal o polimodal (por ejemplo, un acorde disminuido, al estar formado de forma simétrica utilizando solo terceras menores, puede ser un acorde de dominante de varios ejes tonales a la vez). Esto hace que sus obras se asemejen al uso de la tonalidad, ya que dejan la libertad de que predomine una de estas tonalidades, o que sea una sensación más fluctuante.

Tanto Messiaen como Desenclos emplean estos modos influidos por Debussy y Ravel: estos dos compositores de la primera mitad del siglo XX ya utilizaban la escala por tonos, la octatónica, escalas pentatónicas y hexátonas. La diferencia está en como los emplean estos dos músicos de posguerra: utilizando una idea generadora total, que también serviría para

¹⁸ Londeix, Jean-Marie, *Prélude, Cadence et Finale*, Artículo incluido en el libro *Master of the Modern Saxophone*, Umble, J.C, 978-0939103065, 2000.

dar coherencia a la música de las primeras vanguardias de la segunda mitad del siglo XX.

CAPÍTULO 4: QUATUOR POUR SAXOPHONES, CONTEXTO.

El *Quatuor pour saxophones* de Desenclos fue encargado por el parlamento francés para el cuarteto de Marcel Mule, al que Alfred dedicó la obra. Mule fue un influyente saxofonista y pedagogo que ocupó el puesto de profesor de saxofón en el Conservatorio de París desde 1942 hasta 1968 y, según afirma Eugene Rousseau, exalumno de Mule, este tenía una relación estrecha de amistad con Alfred Desenclos¹⁹.



Cuarteto de saxofones 'La Garde Républicaine', 1927. Soprano, Marcel Mule; alto, René Chaligné; tenor, Hippolyte Poimboeuf; baritono, Georges Chauvet.

¹⁹ Rousseau, Eugene, *Marcel Mule, His Life and the Saxophone*, Michigan, Editorial Étoile, 1982.

Según Audrey Cupples, Mule consideró esta obra como *"uno de los mejores cuartetos de saxofón jamás escritos"*²⁰. Su agrupación, formada en 1928, alentó la aceptación y el establecimiento del cuarteto de saxofones como medio para la composición²¹.

Mule fue históricamente importante porque era un famoso saxofonista, y muchos compositores estaban ansiosos por escribir obras para su cuarteto. Esta formación promovió nueva música y estrenó muchas obras desde la década de 1930 hasta la de 1960, especialmente de compositores franceses. Algunos compositores de obras conocidas del cuarteto de Mule fueron Robert Clerisse, Alexander Glazunov, Gabriel Pierné, Jean Absil, Eugène Bozza, Jean Rivier, Florent Schmitt, Jeanine Rueff, Claude Pascal y, por supuesto, Desenclos. Las obras compuestas para el cuarteto de Mule se convirtieron en la base del repertorio de saxofón clásico francés²².

El *Quatuor pour saxophones* de Desenclos es una obra de tres movimientos para la instrumentación estándar de cuarteto de saxofones: saxofón soprano, saxofón alto, saxofón tenor y saxofón barítono. Fue publicada por la editorial francesa *Alphonse Leduc* en 1964.

Respecto al cuarteto, Richard Ingham hace el siguiente comentario²³:

"Desenclos escribe líneas cromáticas largas y complejas, pero la naturaleza retórica de su escritura es innegablemente tradicional y, en última instancia, arraigada en la tonalidad. El movimiento de apertura de su "Quatuor" inicialmente enfrenta a la soprano contra los otros tres en un conflicto sorprendente. Sin embargo, esta característica se desarrolla a lo largo del movimiento: una separación de grupos dentro del cuarteto, proporcionando contrastes tímbricos, tanto en términos de color

²⁰ Audrey Cupples, *Marcel Mule: His Influence on Saxophone Literature*, DMA Diss. University of Maryland, 2008, p.10.

²¹ Esta agrupación se llamaba originalmente *Le Quatuor de la Musique de la Garde Republicaine*. En 1936, Mule dejó la *Garde Republicaine*, y el cuarteto cambió su nombre a *Le Quatuor de Saxophones de Paris*. Del 1951 al 1967, el cuarteto se llamó *Cuarteto Marcel Mule*.

²² Ingham, Richard, *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge University Press, 2009, ISBN 0 521 59348 4, 92.

²³ *Ibid.*, p 93.

instrumental como de variedad de texturas. Luego, el segundo movimiento comienza como una melodía inocente en forma de canción, y se convierte en uno de los ejemplos más efectivos de escritura de clímax musical en todo el repertorio. Finalmente, el tercer movimiento se abre con una poderosa sección recitativa para los cuatro instrumentos en ritmo al unísono, antes de dar paso a un final tradicional, aunque episódico.”

BLOQUE 2: ALFRED DESENCLOS, *QUATUOR POUR SAXOPHONES*: ANÁLISIS.

CAPITULO 1: 'PITCH CLASS SET' Y SUS APLICACIONES.

El *Quatuor pour saxophones* de Desenclos, aun siendo una obra que está relacionada con la tonalidad, no se puede considerar tonal, ya que el compositor utiliza un lenguaje musical basado en el uso de interválicas extraídas de los diferentes modos nombrados en el apartado anterior, y no en la jerarquía de tonos. Por esto, se ha aplicado la técnica compositiva 'Pitch Class Set' de forma analítica para obtener un resultado óptimo. En este apartado se expondrá en qué consiste, y sus aplicaciones.

El 'Pitch Class Set' es un sistema compositivo en el cual se trabaja con un conjunto de notas que pueden variar en número (no tiene porqué ser dodecafónico) y se tiene en cuenta los intervalos que hay entre esas notas para manipularlos de formas diferentes. Esta teoría se empezó a aplicar en la música tonal por Howard Hanson, pero serían compositores como Milton Babbitt y Allen Forte los que desarrollaron los conceptos y aplicaron la teoría a otros lenguajes no tonales.

El compositor parte de una herramienta que usa un conjunto de notas en unos intervalos distantes entre sí como célula unificadora, y los va definiendo. Estos conjuntos se pueden someter a numerosos tipos de variaciones.

1.1 Las bases.

En esta teoría se dispone de 12 tonos, cada uno equivalente a todos los registros (por ejemplo, Do puede incluir Do0, Do1, Do2, etc.). Esto implica que, cuando se habla de un tono a efectos de análisis no se tiene en cuenta el registro.

También se debe tener en cuenta que todas las notas enarmónicas se consideran en la misma categoría de tonos. Lo que importa es el intervalo sonoro entre dos notas, el que se use una enarmonía u otra es a efectos de la notación.

Para trabajar con estas categorías de tonos, se asignan a los intervalos números que corresponden con el número de semitonos:

1 = Segunda menor, 2 = Segunda mayor, 3 = Tercera menor,
4 = Tercera mayor, 5 = Cuarta justa, 6 = Tritono (4^a aum. / 5^a dism.)
7 = Quinta justa, 8 = Sexta menor, 9 = Sexta mayor
10 = Séptima menor, 11 = Séptima mayor, 12/0 = octava

Los números 10 y 11 se suelen simbolizar con la T y la E (ten y eleven, para evitar posibles confusiones con 1 y 0, 1 y 1).

Por último, se considera el tono 0 el punto de partida, sea la nota que sea, y luego se agrega uno o más tipos de intervalo (no es obligatorio poner los doce). Estos conjuntos se llaman 'Set' y se pueden utilizar lineal o melódicamente y vertical o armónicamente, y/o combinando. Se representa entre corchetes, con los números con o sin comas.

1.2 Operaciones básicas.

Las operaciones más básicas para crear material compositivo con esta teoría son la transposición, la inversión y su combinación simultánea (inversión y transposición).

Para explicar la transposición en el sistema 'Pitch Class Set' se expone un ejemplo con la nota Do como tono 0:

1.3 Forma primaria y más operaciones.

La forma primaria es una manera de reducir un set a su expresión más sencilla, desde la cual podemos realizar cualquier operación musical.

Existe una enorme posibilidad de variaciones de sets, ya que se puede combinar desde una sola nota hasta las doce notas de la escala cromática, y en todas las disposiciones interválicas posibles. Muchas de esas combinaciones están relacionadas entre sí, y forman agrupaciones mayores. Estas agrupaciones de sets se llaman 'Pitch Class Set' o 'Pitch Class'. El número posible de combinaciones de sets puede llegar a 208.

Para ver cómo se puede determinar la forma primaria, se tomará como ejemplo el set [4, 5, 9, 2]: se colocan los elementos del set en orden numérico, de menor a mayor: [2, 4, 5, 9] y se escriben todas las rotaciones posibles, moviendo el primer número de cada rotación y añadiéndole 12:

$$[2, 4, 5, 9]$$

$$[4, 5, 9, 14(2+12)]$$

$$[5, 9, 14, 16(4+12)]$$

$$[9, 14, 16, 17(5+12)]$$

Luego se determina qué rotación tiene menor distancia entre la primera y la última cifra:

$$[2, 4, 5, 9] (9-2) = 7$$

$$[4, 5, 9, 14] (14-4) = 10$$

$$[5, 9, 14, 16] (16-5) = 11$$

$$[9, 14, 16, 17] (17-9) = 8$$

La rotación con menor distancia entre los elementos costados es [2, 4, 5, 9]. A esta rotación se llama 'forma normal'. En el caso de que dos

rotaciones tuvieran la misma distancia mínima entre el primer y último número de la secuencia, se restaría de la segunda cifra la primera, y se elegiría el número menor.

Se transpone la forma normal para que parta desde 0: [2, 4, 5, 9] = [0, 2, 3, 7]

Teniendo en cuenta esto, se realiza el mismo proceso para obtener la forma normal de [2, 4, 5, 9] con su forma invertida: [10, 8, 7, 3]. Su forma normal se quedaría en [3, 7, 8, 10] = [0, 4, 5, 7].

Por último, se comparan las dos formas normales, y se realiza la misma operación para ver qué forma es más compacta:

$$[0, 2, 3, 7] (7-0)$$

$$[0, 4, 5, 7] (7-0)$$

Como coinciden, se resta la segunda cifra de cada set a la primera:

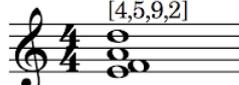
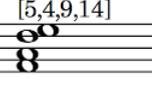
$$[0, 2, 3, 7] (2-0) = 2$$

$$[0, 4, 5, 7] (4-0) = 4$$

[0, 2, 3, 7] es la forma primaria. Se representa entre corchetes, con o sin comas: (0, 2, 3, 7) = (0237).

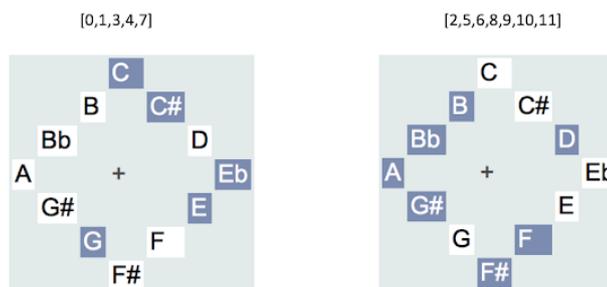
Otras operaciones que se pueden hacer con la teoría 'Pitch Class Set' son la rotación y la complementariedad.

De la explicación anterior, se puede deducir que un set se puede utilizar, aparte del sentido inicial, rotando las notas, de forma similar a cómo se usan las inversiones en los acordes tradicionales. Estas rotaciones se pueden usar armónica y melódicamente.

Set inicial	Rotación
[4,5,9,2]	[5,4,9,14]
	

Rotación de un set.

Un set complementario de otro es el conjunto de notas que faltan en aquel para complementar la escala cromática. Resulta útil cuando se quieren realizar contrastes.



Círculos de quintas con los sets complementarios.

1.4 Vector interválico.

El vector interválico es una lista de seis números que resumen el contenido interválico de un 'Pitch Class Set'. Conociendo el vector interválico, se puede saber cómo va a sonar un PC set, además de poder manipular sus sonidos mediante inversiones y desplazamientos para enfatizar ciertos intervalos sobre otros. También se puede saber cuántas notas en común hay entre dos transposiciones de un set.

Primero hay que tener en cuenta que los intervalos relacionados forman una categoría, por lo que tenemos 6 categorías interválicas:

2^a menor/7^a mayor = 1 (semitono), 2^a mayor/7^a menor = 2 (semitonos),

3^a menor/6^a mayor = 3, 3^a mayor/6^a menor = 4, 4^a justa/5^a justa = 5,

4^a aumentada/5^a disminuida = 6.

Los intervalos se agrupan teniendo en cuenta la mínima distancia respecto a una nota dada.

El vector interválico es como un 'histograma' de los intervalos presentes en un PC set y se representa mediante seis cifras y los signos <

>. La primera cifra representa las veces que aparece el intervalo de 1 semitono en el set; el segundo, las veces que aparece el de 2 semitonos, y así hasta llegar al sexto número.

Ejemplo: el acorde formado por Do-Fa-Sol corresponde al set [0, 5, 7]. Los posibles intervalos son Do-Fa, Do-Sol, Fa-Sol, y el resto son equivalentes. Entre Do-Fa hay 5 semitonos, y entre Do-Sol, 5 semitonos (hay que recordar que cuenta la distancia mínima) y entre Fa-Sol, 2 semitonos. Por lo tanto, se tiene el siguiente cómputo: 0 intervalos de 1 semitono, 1 intervalo de 2 semitonos, 0 intervalos de 3 semitonos, 0 intervalos de 4 semitonos, 2 intervalos de 5 semitonos y 0 intervalos de 6 semitonos. Esto da como resultado el vector interválico <010020>.

[0,5,7]

The image displays four musical staves in 4/4 time. The first staff shows the chord [0,5,7] with notes Do, Fa, and Sol. The second staff shows the interval of 4 semitones between the 3rd and 4th notes. The third staff shows the interval of 4 semitones between the 5th and 7th notes. The fourth staff shows the interval of 2 semitones between the 7th and 3rd notes.

Se muestra cómo, en el PC (057), hay 2 intervalos de 4 semitonos y uno de 2 semitonos.

El siguiente análisis del 'Quatuor pour saxophones' de Alfred Desenclos se ha llevado a cabo empleando como herramienta analítica el sistema compositivo de 'Pitch Class Set'.

CAPITULO 2: ANÁLISIS DE LA OBRA.

2.1 Análisis formal.

Primer Movimiento

El primer movimiento del cuarteto de Desenclos está en forma de sonata. Desenclos crea contraste en la exposición cambiando el carácter, los temas, la métrica y la forma de organizar la armonía. El desarrollo sigue a la exposición y conduce a la reexposición. El movimiento termina con una breve coda que vuelve al tema de apertura en el tono original.

Exposición: compás 1-65 Sección 1: compás 1-30 Sección 2: compás 31-65	Desarrollo: compás 65-100 Nuevo material/Variaciones de los Temas 1 y 2
Reexposición: compás 101-149 Sección 1: compás 101-123 Sección 2: compás 123-149	Coda: compás 150-158 Sección 1

Forma del primer movimiento.

El movimiento comienza con una introducción muy activa en bloque por parte de los saxofones alto tenor y barítono, dejando paso luego al soprano, el cual interpreta el primer tema del movimiento en la melodía mientras los otros tres instrumentos lo acompañan. Durante la primera sección, hay una alternancia entre las métricas 3/4 y 4/4 dándole dinamismo y quitándole sensación de estabilidad rítmica. Al acabar esta parte, en compás 13, el primer tema se va imitando, comenzando por el tenor, luego el saxofón alto y, por último, después de una frase transitoria, de nuevo el soprano. Para acabar la primera sección, desde el compás 27 hasta el 31, hay una transición progresiva, en la que el soprano y el alto se contestan, seguido de un transcurso de la melodía por parte del soprano que finalmente, siendo contestada por el barítono, cae en el principio de la segunda sección.

Desenclos cambia la métrica a 6/8 en el compás 31, creando un nuevo estado de ánimo y de carácter, y en el compás 34 comienza el

segundo tema de la misma forma que el primero: este se escucha en la melodía que interpreta el soprano mientras los otros tres saxofones lo acompañan en bloque. Esto transcurre hasta llegar a un pequeño clímax en el compás 42, siguiéndole una progresión en bloque por parte de los cuatro instrumentos hasta llegar al compás 45, donde el barítono expone el segundo tema y es imitado a continuación por el tenor, luego el alto y por último, el soprano, dando una sensación de acumulación de tensión evocada en el compás 53, donde empieza una larga frase progresiva en la que los cuatro saxofones van imitando la melodía en diferentes texturas: dos saxos contra dos y uno contra uno. Luego se utiliza la textura de 3 saxos contra uno, solo que en este caso los tres instrumentos son los que llevan la melodía (soprano, alto y tenor), y el barítono lleva el acompañamiento. Para acabar la segunda sección de la exposición, los cuatro saxofones suenan en bloque hasta que caen en el compás 65, donde empieza un puente, y con este, el principio del desarrollo, partiendo de un breve solo de barítono, el cual contiene material derivado del primer tema. Esta melodía acaba transcurriendo, mientras disminuye dinámicamente por el saxofón tenor, luego el alto y por último el soprano, acabando con un silencio breve, pero cargado de una fuerte tensión.

Con este silencio, y una entrada sorpresiva del soprano, que rápidamente es contestada por los otros tres instrumentos, empieza otra parte del desarrollo, la cual también deriva de la primera sección. Esta transcurre hasta que, de forma climática, llega a una transición en el compás 79, cuyos materiales y métrica proceden de la segunda sección de la exposición. En esta parte, la tensión va disminuyendo hasta el compás 85, donde vuelven a aparecer los materiales y métricas de la primera sección. Desde este compás se va a ir creando tensión hasta que, en el compás 97, se presenta el clímax, que continua con una transición que lleva a la reexposición, en el compás 101.

La reexposición comienza con un retorno del primer tema, aunque le siguen variaciones del material a partir del compás 113. De aquí hasta el compás 124 hay un transcurso progresivo que conduce a la segunda

sección de la reexposición, que presenta muchas más variaciones que la primera, y contiene una sensación atmosférica mucho más efusiva.

Desenclos finaliza el movimiento con una coda corta que comienza en el compás 150 y termina en el compás 158. El primer tema vuelve en el compás 149, y luego conduce a material de cierre que proporciona un final enfático para el movimiento.

Desenclos utiliza, en este primer movimiento, una forma tradicional que se presenta de una manera convencional. El primer tema es rítmicamente activo y capta la atención del oyente, y en contraste, el segundo tema es lírico, más lento y en una métrica diferente.

Segundo Movimiento

El segundo movimiento, como suele pasar en las sonatas tradicionales, es un movimiento lento (en concreto, un andante). En este caso el carácter es lírico y tranquilo, hasta llegar a la mitad del movimiento, donde cambia el carácter y empieza a añadirse tensión, y después de llegar a un clímax, vuelve al mismo carácter lírico del principio para terminar.

Introducción: compás 1-3	Desarrollo: compás 36-67	Introducción 2: compás 68-70
Exposición: compás 4-35	Nuevo material/Variaciones de exposición	Reexposición: compás 71-90
		Coda: compás 91-97

Forma del segundo movimiento.

Este movimiento empieza con una introducción en la que se presenta un tema cuyo material procede del primer compás del primer movimiento. El tema comienza con el barítono, y van introduciéndose poco a poco los demás saxofones imitando este tema. Luego se presenta la exposición en el compás 4, con la melodía en el soprano y un acompañamiento de los otros tres saxofones, al igual que al principio del

primer movimiento. La melodía acompañada va transcurriendo, hasta el compás 20, donde vuelve a empezar el tema de la exposición. Continuando, en el compás 24 empieza un breve periodo de cuatro compases que culmina en un pequeño clímax que va bajando la tensión de forma progresiva, hasta cadenciar y luego llegar al *pochissimo più mosso*, en el compás 36. Aquí se presenta el desarrollo, con un tema derivado de la melodía del soprano en la exposición, que se va imitando entre los saxofones y se va creando tensión, hasta que, a partir del compás 42, en el *animato*, por medio de imitaciones que van fluctuando entre los saxofones, se llega al *tempo calmo* (compás 47) donde parece que se aligera la tensión, pero aún sigue presente y aumenta poco a poco. Este *tempo calmo*, en el cual el barítono tiene la melodía y los otros tres instrumentos lo imitan en bloque, conduce a un *animando e crescendo poco a poco* en el compás 52. En el 54, los roles de los instrumentos cambian mientras aumenta la tensión: el soprano interpreta la melodía, mientras los otros tres saxos le acompañan en bloque. Esta tensión acaba desembocando en el compás 61, donde se presenta el punto de clímax más alto del movimiento, y termina en el compás 62, dando comienzo a un puente que lleva a la segunda introducción y luego a la reexposición. Esta concluye en el compás 90, y luego empieza una coda desde el compás 91 donde se imita un tema derivado de la melodía de la exposición (específicamente del compás 12 con anacrusa) entre los saxos barítono, tenor y, por último, el soprano. El movimiento finaliza con una cadencia en tempo *Lento* en los compases 96 y 97.

Tercer Movimiento

El tercer movimiento presenta forma rondo, con un tema principal muy enérgico que va contrastando con las otras diferentes secciones. Lo curioso de este movimiento es que vuelve a presentar temas de los movimientos anteriores para dar un recordatorio de lo que se ha escuchado. Esto también ocurre en otras obras de Desenclos como el *Aria et Rondo*, para contrabajo y piano acompañante, y el *Réquiem*.

Introducción: compás 1-20	Sección B: compás 37-52	Sección C: compás 77-112
Sección A: compás 21-36	Sección A*: compás 53-76 Comienza igual que tema A, pero luego presenta variaciones	Sección A: compás 113-143

Forma del tercer movimiento.

Empieza con una introducción en la que los cuatro saxos van en bloque, con carácter fuerte y de forma decisa. Durante un breve momento, en el compás 5, el barítono empieza una escala ascendente que es continuada por el resto de saxofones, pero la melodía en bloque vuelve en el compás 6. En el compás 7, el soprano empieza a ganar cierta independencia del resto del grupo, hasta que en el compás 10 se vuelve una melodía acompañada. A esto le sigue un *animando* donde se imitan escalas descendentes, que caen en un trino por parte de los cuatro saxos en el compás 14. Luego, se van imitando arpeggios entre el cuarteto hasta llegar al tema principal en el compás 17.

Este tema, al contrario de lo que se ha visto en los otros dos movimientos, la melodía principal es interpretada en bloque por los saxos soprano, alto y tenor, mientras se contrapone el barítono, que hace el acompañamiento. Cuando finaliza el tema, se producen unas imitaciones progresivas empezando por el tenor, luego el alto y ,por último, el soprano, el cual continúa la melodía mientras los otros saxos le contestan y acompañan hasta que finaliza la sección en el compás 32. En este mismo compás, el barítono introduce la sección B, con un tema derivado del tema principal, con un carácter más oscuro, posteriormente imitado por el soprano. A esto le sigue un sorpresivo *animando* que lleva a la sección A*. Esta empieza con el tema principal, pero repentinamente, en el compás 53, vuelve el carácter del tema de la sección B, y estos dos se van combinando para crear contrastes, hasta que en el compás 61, por medio de dos compases de transición con un *acelerando* para volver al *tempo primo*,

empieza un periodo de aumento de tensión e imitaciones que acaba con un final igual al de la sección A. Después, en el compás 68, empiezan unas imitaciones en bloque (dos saxos contra dos) que, junto a un *diminuendo* y un *ritardando*, transicionan en la sección C. El tema C es una imitación del segundo movimiento, tanto temática como formalmente: muy tranquilo y lírico hasta llegar a un *animando* (compás 92) donde se va añadiendo tensión y rompe para volver a un estado tranquilo, y luego en el *poco a poco animando* (compás 104) vuelve a añadirse tensión hasta llegar a un punto clímax. En el siguiente compás, el soprano hace una escala descendente que imitan primero el alto y luego el barítono, y la sección finaliza con una escala ascendente que lleva al tema principal de forma reexpositiva. El tema principal, e incluso una parte de la sección A, vuelve a ser igual que al principio, pero en el compás 121 empiezan escalas que se van imitando y poco a poco descendiendo en altura y dinámica, hasta llegar al compás 125, con el barítono solo en *piano*. Este hace una escala ascendente que es imitada por los saxos tenor y alto, y en el compás 126 empieza un periodo en el que se repite el tema principal con un carácter más suave. Durante este periodo se va aumentando la tensión y la dinámica hasta llegar al compás 133, donde desaparece todo lo acumulado por medio de una imitación de un tresillo entre los saxos que acaba en el siguiente compás en muy baja dinámica. A partir de ahí, en el compás 134, los saxos van apareciendo y haciendo un *crescendo*, hasta que llegan en bloque a un clímax en el compás 137, y, de forma cadencial, se termina la obra.

2.2 Análisis melódico.

Eric Nestler, en su escrito *An analysis of Alfred Desenclos' Prelude, Cadence et Finale*, describió aquella obra para saxofón de la siguiente manera: "*Desenclos emplea una gran variedad de técnicas y recursos compositivos en el 'Preludio, Cadence et Finale' con el fin de crear variedad musical y entusiasmo dentro de un todo unificado*"²⁴. El *Quatuor pour Saxophones* se puede describir de la misma manera.

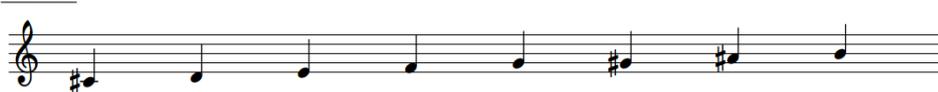
Desenclos organiza el material melódico de toda la obra a partir de escalas pentatónicas, octatónicas, por tonos y hexatónicas aumentadas. De estas, usa sus interválicas para crear motivos (Pitch Class Set) que pueden variar.

La escala octatónica es un modo de ocho notas formado estructuralmente por intervalos precedidos de segunda menor y segunda mayor. Coincide con el segundo modo de transposiciones limitadas de Messiaen, y consta de tres transposiciones:

1ª Forma



2ª Forma



3ª Forma



Escala octatónica y sus tres transposiciones. Abajo, el número de semitonos que hay entre cada nota; arriba, la forma primaria de este modo, el PC (0134679T).

²⁴ Eric M. Nestler, *An Analysis of Alfred Desenclos' Prelude, Cadence et Finale*, The Saxophone Symposium: Journal of the North American Saxophone Alliance, 1996, p.25.

La escala hexatónica aumentada está formada por seis notas con intervalos seguidos de segunda menor y tercera menor, y posee 4 transposiciones:

1ª Forma 0 1 4 5 8 9

2ª Forma

3ª Forma

4ª Forma

Escala Hexatónica y sus cuatro transposiciones. PC (014589).

La escala por tonos, que coincide con el primer modo de transposiciones limitadas de Messiaen, se construye con seis notas estructuradas por tonos, y solo tiene dos transposiciones:

1ª Forma 0 2 4 6 8 T

2ª Forma

Escala por tonos y sus dos transposiciones. PC (02468T).

Finalmente, la escala pentatónica - formada por 5 notas - que utiliza Desenclos es la pentatónica menor. Esta, al no ser simétrica, consta de doce transposiciones, pero, por su construcción, tiene el mismo efecto que

los modos anteriormente descritos de pertenecer a la atmósfera de diferentes tonalidades.



Escala pentatónica. PC (03579).

A la hora de utilizar melódicamente estas escalas, Desenclos se puede basar en el uso exclusivo de un tipo de modo en una única transposición, o en el empleo de las interválicas (PC) de la escala, mezclando diferentes transposiciones de esta. Estas transposiciones se pueden mezclar a partir de un intervalo que contiene 'notas pivote' que coinciden entre diferentes modos, o pasando de un modo a otro, utilizando solo las interválicas:



Primer Movimiento

Comienza con el uso de escalas hexatónicas, aunque en el último tiempo del segundo compás, el barítono utiliza el modo octatónico cuando cadencia. Se distingue el motivo que lleva el barítono en la introducción, una cuarta justa y una segunda menor (051), extraído de este modo, pero en el último tiempo del segundo compás, aparte de presentar un cambio rítmico, también cambia brevemente de tipo de escala, la octatónica. A continuación, el soprano sigue con la melodía con la escala hexatónica hasta que, en el compás 5, de forma transitoria, empieza el uso de la escala por tonos, empleando el motivo (026), originario de este modo. Luego, justo en el cambio de métrica (compás 9) utiliza la escala octatónica. Se sigue utilizando este modo junto al de la escala hexatónica, el cual sirve para presentar el primer tema, durante el resto de la sección, hasta que, finalmente, en el compás 27, se emplea la escala hexatónica haciendo una progresión que lleva, a partir de una nota pivote, al uso de un motivo sacado de la escala pentatónica que conduce a la segunda sección de la exposición.

I Alfred Desenclos

Allegro non troppo (♩ = 96 env.)

Saxofón soprano: Hexatónica, Hexatónica 2ª Forma, Hexatónica 4ª Forma

Saxofón contralto: 1ª Forma, 2ª Forma, 3ª Forma, Pentatónica

Saxofón tenor: 1ª Forma, 2ª Forma, 3ª Forma, Pentatónica

Saxofón barítono: 1ª Forma, 2ª Forma, 3ª Forma, Pentatónica

2ª Forma Octatónica 3ª Forma

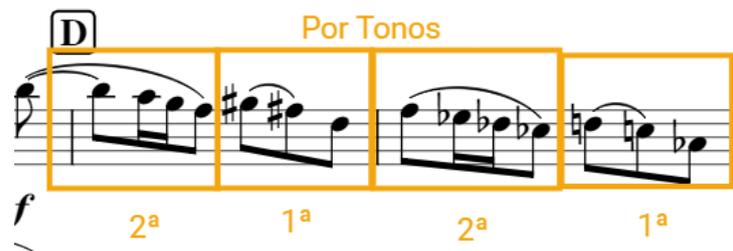
1r Movimiento, compás 1-3.

1r Movimiento, compás 8-9.

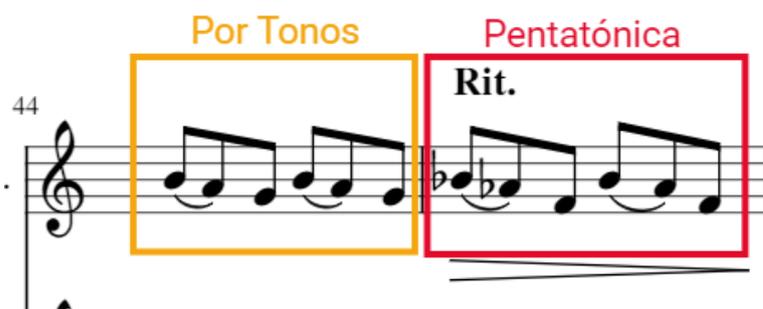
1r Movimiento, compás 29.

El segundo tema empieza con el soprano, utilizando la escala pentatónica con la unión de la melodía por medio del compás 36, que emplea la escala por tonos. El tema conduce al compás 42, que utiliza la escala por tonos de forma progresiva, combinando sus dos transposiciones. Esto acaba en el compás 45, donde se imita el motivo progresivo, solo que, en lugar de la escala por tonos, se utiliza la pentatónica.

1r Movimiento, compás 33-39.



1r Movimiento, compás 42-43.



1r Movimiento, compás 44-45.

Aquí empieza una imitación del segundo tema, pasando por todos los saxos, que conduce a un periodo de transición, el cual comienza utilizando un motivo que mezcla las escalas octatónica y hexatónica en los compases 53 y 54. A esto le siguen motivos cromáticos y rápidos, extraídos de la escala octatónica, que se imitan entre los saxos, hasta el compás 63. Se utiliza únicamente este tipo de modo hasta el compás 78, dentro del desarrollo. Aquí se vuelve a utilizar la progresión de escalas por tonos anteriormente descrita en la segunda sección de la exposición. Esta conduce a un periodo donde se repite el primer tema por parte del alto, utilizando la escala hexatónica pero mezclándola a partir del siguiente compás con la octatónica, y luego el soprano lo imita, hasta que en el compás 89 empiezan unas escalas hexatónicas ascendentes que conducen a un clímax en bloque, el cual utiliza escalas octatónicas. En el compás 92 se presenta un motivo descendente que se imita entre todos los saxos (también en modo octatónico), y después de una vuelta a las escalas

hexatónicas ascendentes, se vuelve a otro clímax en modo octatónico, y sigue en este tipo de escalas hasta la reexposición. Durante su primera sección, el periodo que se distingue del de la exposición (del compás 114 al 124) utilizan también escalas octatónicas.

1r Movimiento, compás 53.

1r Movimiento, compás 62-64.

1r Movimiento, compás 90-92.

The image shows a musical score for measures 123-125. It features four staves: ix. sop. (Soprano), x. Ctrl. (Contralto), Sax. T. (Tenor), and ix. Bar. (Baritone). The score is in 6/8 time and includes dynamic markings such as *mf* and *p* *espress.*. Annotations include 'Octatónica 1ª' in blue and 'Pentatónicas' in red. A 'Poco rit.' (Poco ritardando) marking is present above the second measure. The saxophone parts show melodic lines with various intervals and dynamics, with some notes highlighted by blue and red boxes.

1r Movimiento, compás 123-125.

En el segundo tema de la reexposición, se vuelven a utilizar las escalas anteriormente descritas en la exposición, de la misma forma, hasta llegar al compás 135, en el que se introduce un periodo de escalas con motivos rápidos ascendentes que surgen de la escala hexatónica. De ahí, por medio del compás 138 en el que los cuatro saxos utilizan el cromatismo en bloque, estos transicionan a un periodo en el cual se escuchan pasajes rápidos, solo que ahora se originan de escalas octatónicas, y los dos primeros compases del segundo tema se van interpretando en el soprano, primero en el compás 139 y luego en el 143. Este periodo acaba cayendo en la coda, que entra con el primer tema de la exposición. Para terminar el movimiento, en el compás 153 empieza una tensión creada a partir de una línea melódica, en la que se emplea un motivo con escalas por tonos de forma repetida, y estas se unen por medio de dos intervalos extraídos de la escala pentatónica. Estos cada vez se vuelven más cortos mientras el motivo gana fuerza y dinámica, hasta que crean un clímax en el compás 156, y por último finalizan con una escala hexatónica descendente de los cuatro instrumentos en bloque y al unísono.

137

Cromatismo PC(01) Hexatónica Cromatismo PC(01)

4^a 4^a 2^a 4^a 2^a 3^a 1^a

1r Movimiento, compás 137-138.

Octatónica Octatónica

p 1^a 3^a *p* 2^a 1^a *p* 2^a 1^a *p* Hexatónica 2^a

1r Movimiento, compás 141-142.

153

Pentatónica Por Tonos Pentatónica Por Tonos Pentatónica

p 1^a 2^a *cresc. molto* 1^a 2^a

1r Movimiento, compás 153-154.

Hexatónica

2ª

1r Movimiento, compás 158.

Segundo Movimiento

En este, el motivo introductorio utiliza el mismo PC que en el inicio del primero, pero a diferencia del *Allegro non troppo*, en el que se extraían esos intervalos a partir de la escala hexatónica, este tema obtiene el PC de la escala octatónica e invierte el primer intervalo, haciendo que el PC sea (071) - una quinta justa y una segunda menor - en lugar de (051) - una cuarta justa y una segunda menor. Luego, el tema principal presenta una melodía de carácter lírico, utilizando la escala pentatónica. Dos compases después (compás 6) esta melodía cambia al uso de intervalos propios del modo octatónico usando un motivo muy referente en la música de Desenclos (este PC (032) está presente en muchas obras del compositor). Después, sigue utilizando las escalas octatónicas hasta llegar al compás 12, donde empieza una progresión con escalas por tonos. Esta escala se utiliza en todo el siguiente periodo, a excepción de los compases 16 y 18, donde se emplea el PC (032) derivado de la escala octatónica. Luego vuelve a repetir el principio de la exposición, y seguidamente se vuelve a utilizar las escalas octatónicas.

Alfred Desenclos

Octatónica Pentatónica

(Calmo) Rit. Andante (♩ = 60)

2^o Movimiento, compás 1-4.

Octatónica

2^o Movimiento, compás 6.

Por tonos

2^o Movimiento, compás 12-14.

Octatónica Por Tonos

2^o Movimiento, compás 16-17.

En el desarrollo, únicamente se presentan las escalas octatónicas. La diferencia en cómo se emplean en el desarrollo comparada a la exposición es que, mientras en la primera parte del movimiento las transposiciones de este modo se iban entrelazando, a partir del *pochisimo più mosso* solo se emplean largas frases de una única transposición, dando sensación de continuidad que aporta a la creación de tensión. Se transiciona entre transposiciones muy pocas veces: por ejemplo, la transposición en la que empieza dura hasta el *animato* (compás 42) y la siguiente después del *animando e crescendo poco a poco*, en el compás 54, donde, después de transponer la escala octatónica tres veces (de forma cromática), se queda en la misma transposición hasta después del clímax del compás 61, y en el compás 62 vuelve al uso de las escalas octatónicas de la misma forma empleada en la exposición. De ahí llega a la reexposición.

>
pp Octatónica 3^a

mf

ix. Bar. *mf*

2º Movimiento, compás 36-38.

Molto animato Octatónica 1^a Rit.

f *ff*

2º Movimiento, compás 60-61.

Octatónica
Tº(anim.)

2º Movimiento, compás 62.

El modo que se utiliza en la coda es la escala por tonos, hasta llegar al compás 94, donde se efectúa un final de frase con los cuatro saxofones tocando en bloque. En esta homofonía, el soprano sigue tocando con la escala por tonos, pero los otros tres instrumentos utilizan una de las formas del modo octatónico (y lo curioso es que la armonía que suena es de una escalas pentatónica). Finalmente, el *Lento* termina con el modo pentatónico.

2º Movimiento, compás 94-97

Tercer Movimiento

Empieza con las tres transposiciones de la escala octatónica sonando al mismo tiempo, una en cada saxo. Estas van efectuando otras transposiciones en periodos muy breves. Toda la introducción utiliza el modo octatónico, a excepción de las escalas pentatónicas del compás 5. Luego, en la sección A, se expone la melodía en bloque en diferentes escalas pentatónicas a la vez.

The image shows a musical score for three saxophones (Sax. sop., Sax. Ctrl., and Sax. T.) in 2/4 time. The score is divided into two sections: 'Pentatónica' (highlighted in red) and 'Octatónica' (highlighted in blue). The 'Pentatónica' section consists of four measures, each starting with a piano (*p*) dynamic. The 'Octatónica' section consists of four measures, each starting with a forte (*f*) dynamic. The first measure of the 'Octatónica' section is labeled '2ª' and the second '3ª', indicating the second and third transpositions of the octatonic scale. The saxophones play a rhythmic pattern of eighth notes.

3r Movimiento, compás 5-6.

The image shows a musical score for three saxophones (Sax. sop., Sax. Ctrl., and Sax. T.) in 2/4 time, starting at measure 17. The tempo is 'Allegro energico' with a quarter note equal to 126 (♩ = 126). The key signature has two sharps (F# and C#). The score is labeled 'Pentatónica' in red. The saxophones play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic. The saxophones are labeled 'Sax. sop.', 'Sax. Ctrl.', and 'Sax. T.'.

3r Movimiento, compás 17.

Esto acaba en el compás 24, con una presentación del PC (023) y, de esta forma, introduciendo las escalas octatónicas. Estas se van utilizando hasta el compás 73. A partir de este compás, al imitar el segundo movimiento, sigue los mismos patrones melódicos que se hacen en la parte anteriormente descrita. Esta imitación termina en el compás 109, la reexposición de la sección A. Desenclos sigue utilizando escalas octatónicas durante el resto del movimiento, a excepción de cuando imita el ritmo del tema principal, donde usa escalas pentatónicas.

El movimiento termina de la misma forma que el primero, utilizando la escala hexatónica de forma descendente, con la diferencia de que no suena al unísono en cuanto a la altura de las notas.

Hexatónica

The image shows a musical score for a section titled "Hexatónica". It consists of four staves of music. Each staff has a melodic line with a treble clef and a 7/8 time signature. The music is divided into two measures per staff. The first measure of each staff contains a sequence of notes with a slur over them and a "6" above, indicating a sixteenth note. The second measure contains a single note with a slur and a "6" above. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 2: F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4; Staff 3: E4, F4, G4, A4, G4, F4, E4; Staff 4: D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4. Fingering is indicated by "1ª" above the first note of each measure and "2ª" above the second note of each measure. The third measure of the third staff has a "4ª" above the first note. The score ends with a double bar line.

3r Movimiento, compás 139.

2.3 Análisis armónico.

Al igual que en la melodía, Desenclos utiliza las interválicas de las escalas anteriormente mencionadas para organizar la armonía. Esta recuerda al lenguaje ambiguamente tonal de Debussy y Ravel, ya que estos mismos compositores también utilizaban modos para armonizar sus obras, desdibujando la línea entre acorde y escala.

Ya se ve un ejemplo de esto al principio de la obra, en la introducción del primer movimiento, donde entran los saxos alto, tenor y barítono simultáneamente. Cada saxo desciende en bloque a distancia de segunda mayor entre cada voz. Este material interválico procede de la escala por tonos, y crea un sonido disonante que acaba resolviendo en el compás 3.

Allegro non troppo (♩ = 96 env.)

1 soprano

Por Tonos 1ª 2ª

contralto

fón tenor

barítono

Hexatónica 2ª

f *mf* *p*

1r Movimiento, compás 1-3. Las notas extrañas a la armonía escalística están rodeadas.

El uso de estas escalas como recurso armónico suele ser más visible cuando las voces se presentan con una textura en bloque. Por ejemplo, en el primer movimiento, en el compás 8, con la escala por tonos; en el segundo, en el compás 4 con la pentatónica, o en el tercero, en el primer compás con la octatónica.

Octatónica
Poco largo, ma risoluto (♩ = 50)

f *sost.*
f *sost.*
f *sost.*
f *sost.*

3^a 2^a 3^a 2^a 1^a

3r Movimiento, compás 1.

De este modo, la armonía en esta obra, que es parte de su organización general, se origina de los mismos patrones modales que los usados en la melodía. Mediante el uso de este método, Desenclos crea armonías disonantes, pero del mismo modo, usa armonías tradicionales, como los acordes mayores y menores, gracias a las interválicas comprendidas en las escalas que se utilizan. También emplea armonías que suenan como acordes de jazz en varios puntos a lo largo de toda la obra. El uso general de los acordes de novena y oncenava le da a la obra un sonido similar al jazz.

La coherencia es obviamente un aspecto intrínseco a esta obra y al estilo de composición de Desenclos. La obra no es tonal, pero usa un método de organización melódica y armónica que crea tensión, movimiento y coherencia. Además, la variedad se crea constantemente a través de la alteración sutil de varios elementos musicales.

En el siglo XVIII, Goethe escribió sobre la teoría de las plantas en su tratado científico *Metamorfosis de las plantas*, que se publicó en 1790. En este tratado, Goethe describe cómo un organismo complejo se desarrolla a partir de una sola fuente. Los artistas han aplicado esta idea a sus obras,

creando coherencia mediante la utilización de uno o varios elementos estructurales en sus obras.

2.4 Textura y rítmica.

El repertorio escrito por Alfred Desenclos, incluyendo esta obra, presenta unas texturas basadas en el impresionismo, la música sacra y la música académica.

En primer lugar, la más característica dentro de la obra es la homofonía.



Homofonía con los cuatro saxofones (2º Movimiento, compás 94-95).

Desenclos utiliza esta textura influido por la música litúrgica - como organista y maestro de capilla que era - y aplica diferentes grados de independencia melódica a las voces del cuarteto. Aunque el compositor emplea la homofonía de forma completa en los cuatro instrumentos, el modo más común de aplicarla en el *Quatuor pour saxophones* es la de los saxofones alto, tenor y barítono, sonando en bloque, en contraposición al soprano. Se puede decir que, en conjunto, es un tipo de melodía acompañada por la dependencia de la homofonía en bloque a la voz melódica, la cual suele tener un rol más protagonista que el resto del grupo. Esta subordinación de los tres instrumentos se suele presentar en forma de respuesta a la voz del saxofón restante.

Homofonía por parte de los saxofones alto, tenor y barítono en contraposición a la melodía del soprano (1r Movimiento, compás 70).

47 T^o Calmo

Homofonía por parte de los saxofones soprano, alto y tenor en contraposición a la melodía del barítono (2º Movimiento, compás 47).

También hay una variante de este tipo de contraposición en la que la monodia tiene un rol de acompañamiento, mientras la homofonía es quien lleva la melodía: el tema principal del tercer movimiento.

17 *Allegro energico* (♩ = 120)

Homofonía por parte de los saxofones soprano, alto y tenor haciendo la melodía en contraposición al acompañamiento del barítono (3r Movimiento, compás 17).

Además, cabe destacar el uso de la homofonía en movimiento paralelo, un recurso que frecuentemente utilizaba Debussy y que Desenclos hace propio:

Homofonía en movimiento paralelo (1r Movimiento, compás 142).

El otro tipo de textura que también se ve presente en este cuarteto de saxofones es la contrapuntística. Esta, que Desenclos sabe utilizar por su formación académica, se da de diferentes formas, pero sobre todo, por el uso de la imitación, ya que, con la repetición (que puede tener cierta variación) y transposición de los diferentes temas que implica el empleo de esta textura, se logra una gran coherencia.

Contrapunto imitativo (2º Movimiento, compás 1-3).

Otro tipo de textura contrapuntística que cabe destacar es la de la contestación, en la que dos o más instrumentos intercambian material musical a partir de frases con elementos de llamada y respuesta.

Contrapunto de contestación (1r Movimiento, compás 27).

En cuanto a las rítmicas, Desenclos deja definidas dos tipos de estas. La primera que deja clara es la rítmica 'dinámica'. Esta suele presentarse en compás simple, el cual va variando a otras métricas simples y en un tempo relativamente rápido, dando una sensación de inestabilidad. Un ejemplo sería el tercer compás con anacrusa del primer movimiento, donde empieza la melodía del soprano.

La segunda es la antítesis de la primera, la rítmica 'lírica'. Esta se muestra tanto en compases simples como compuestos, y ofrece un carácter expresivo con una evocación a la estabilidad y el reposo. Un modelo de esta rítmica en compás compuesto sería el principio de la segunda sección del primer movimiento (compás 34), y otro en compás simple sería el tema de la exposición del segundo movimiento (compás 4).

Hay que destacar también el uso de anacrusas y sincopas, que estimula la sensación de continuidad y da vitalidad a la obra.

Alfred Desenclos crea las atmósferas gracias a estos recursos texturales y rítmicos junto a las melodías y armonías anteriormente expuestas. Todo este material hace que su música cobre vida, y marca un camino por el que expresar emociones mediante su interpretación.

2.5 Aplicaciones interpretativas.

En los apartados anteriores, la información que se ha proporcionado del *Quatuor pour saxophones* de Desenclos ha ayudado a una mayor comprensión sobre del contexto en el que surge esta pieza y cómo está compuesta. En este, se hará un enfoque desde el punto de vista instrumental y camerístico para dotar al lector de reflexiones que pueden aplicar a la hora de estudiar e interpretar esta obra con el fin de obtener el mejor resultado posible.

En cuanto a problemas generales a la hora de interpretar el cuarteto de Desenclos, el primero que se puede destacar es la dificultad media que presentan los pasajes rápidos. Estos, al estar contruidos en las escalas

anteriormente descritas o patrones interválicos extraídos de estas, pueden presentar alteraciones inesperadas para una primera lectura de la obra, por lo que al principio es posible que su estudio sea más difícil. Practicar estos modos y los 'Pitch Class' que hay dentro de la obra puede ayudar a los saxofonistas en el momento de aprenderse la partitura.

El segundo sería comprender el rol que cada miembro del cuarteto desempeña en cada momento de la obra. Durante la pieza, es muy frecuente el cambio textural, por lo que, en un periodo muy corto, un solo saxofón puede ser quien ejecute la melodía, luego efectuar imitaciones contrapuntísticas, y a continuación ser parte de una homofonía en bloque acompañando a otro de los saxofones. Los intérpretes, si son conscientes de la función que realiza cada instrumentista durante la obra, pueden tener una ejecución de la pieza mucho más fluida, obtener un equilibrio entre cada voz instrumental que deja resaltar las texturas escritas en lugar de parecer una masa de sonido, y crear atmosferas musicales interesantes de forma más sencilla.

El siguiente problema general que se puede trabajar para obtener una mejor interpretación del *Quatuor pour saxophones*, es la afinación. En cuanto a este aspecto, no solo se debería tener en cuenta la entonación de los acordes que recuerden a la tonalidad y la de las interválicas que puedan resultar más disonantes; también se debe hacer caso al equilibrio de densidad que puede ejercer cada saxofón. Esta densidad se puede ajustar aplicando más velocidad de aire a la hora de soplar o viceversa. Con un equilibrio de esta y una entonación clara de las notas, tanto en la armonía como en la melodía, se puede lograr una mayor claridad a la hora de ejecutar los pasajes.

El tercer y último problema general por mencionar a la hora de estudiar e interpretar la obra, es el trabajo de los contrastes de carácter. Durante la obra se presentan muchos temas y pasajes que tienen una naturaleza de gran dinamismo, en contraposición a otros que presentan un carácter lírico e íntimo. Estos se pueden diferenciar por las distintas métricas que encarnan. Para lograr contrastes entre estos dos tipos de caracteres, los intérpretes pueden frasear los pasajes dinámicos utilizando

la corchea como unidad rítmica a la hora de ejecutarlos, y así enfatizar el matiz enérgico que tienen, mientras que, en los temas líricos, pueden emplear el valor completo de la pulsación para darle una sensación de mayor expresividad. A esto le podemos sumar el darle hincapié a las dinámicas y reguladores escritos en la obra, que no solo ayudaría a contrastar los diferentes caracteres, sino que también favorecería la interpretación a la hora de crear las atmosferas.

CONCLUSIÓN

Este estudio ha proporcionado información sobre el contexto musical que vivió Alfred Desenclos y sobre su estética musical. El trabajo de investigación sobre la vida del compositor ha sido complicado, debido a la escasez de información disponible; de hecho, ha supuesto un auténtico reto llegar a rasgar la superficie de la esencia de su persona. La documentación existente se basa en extractos de textos en los que se referencian otras obras del compositor, y, entre otros, el libro biográfico de Georges Delerue, alumno de Desenclos. Por poner un ejemplo de las pocas anécdotas que se han podido encontrar respecto a la figura de Desenclos, esta mención del libro autobiográfico de Arthur Honegger, destacado compositor suizo que vivió en París y que tenía mucha relación con el conservatorio de esta ciudad. En el libro, se cita una sola vez a Desenclos, en un fragmento que habla sobre el uso de rítmicas complejas:

Messiaen vino un día a mi estudio para hacerme escuchar sus "Veinte contemplaciones del Niño Jesús", mientras hacían mi retrato. Yo servía de modelo, lo que atenuaba mucho la vivacidad de mis reacciones. Estaba también un excelente músico de la generación de Messiaen, Alfred Desenclos. Una de las piezas me pareció perfectamente clara y luminosa: "¡Qué clara!" exclamé. A lo que Desenclos, que seguía con la partitura, contestó: "A mí, me parece esto bastante complicado". "Usted bromea", le respondí a mi vez. "Tome", me dijo Desenclos, "vea usted". Y, efectivamente, me di cuenta de que lo que yo atribuía a una inflexión pianística, estaba, en realidad, prolijamente anotado.

En todas las versiones escritas de la biografía de Desenclos, se afirma que fue amigo de Honneger: lo que confirma esta anécdota es que Desenclos se reunía con compositores como Honneger y Messiaen para escuchar sus piezas.

También hay algunos titulares del periódico francés *Le monde* que lo citan, y que hacen referencia a alguno de sus alumnos, como Pierre Jansen – famoso compositor de música para cine - y de distintos conciertos

en los que se interpretaron obras suyas, como el estreno de su *Concierto para cello y orquesta* en 1967.

En cuanto a la estética musical de Desenclos, se conoce poco más que la información que proporciona su hijo Frédéric y la obtenida con el resultado del análisis del *Quatuor pour saxophones*, junto a la relación de esta obra con el contexto histórico-musical y diverso repertorio escrito por el compositor.

El análisis de la obra permite afirmar toda la información que su hijo ofrece sobre la música de su padre: Desenclos consiguió su propósito de escribir música que anteponía la sensibilidad emocional al intelectualismo, sin por ello renunciar a aplicar métodos compositivos de su época.

Alfred Desenclos es de los compositores más conocidos e interpretados en la comunidad del saxofón, además de ser parte del repertorio de otros instrumentos como la trompeta y formaciones corales. Sin embargo, en gran medida su figura se ha perdido mucho en la historia. Aunque su música sea difícil de catalogar a primera vista, en esta investigación se ha aspirado a desvelar cómo Desenclos llega a componerla, teniendo su música, a pesar de su carácter ambiguamente tonal, un lenguaje y pensamiento tan modernos como los demás presenciados durante la época de posguerra.

Es habitual encontrarse dentro del repertorio para saxofón obras de compositores poco conocidos. Para una mayor comprensión de estas obras y conocimiento de sus autores, es necesario realizar más investigaciones sobre estas piezas y sus creadores. Existe una necesidad de investigación de alta calidad sobre música para saxofón, y tanto intérpretes como público se podrían beneficiar del conocimiento adquirido.

BIBLIOGRAFÍA

-Britton, Emily, *Jean Devémy and the Paris Conservatory Morceaux de Concours for Horn, 1938-1969*, Tesis doctoral, Florida State University, 2014.

-Cupple, Audrey, *Marcel Mule: His Influence on Saxophone Literature*, DMA Diss. University of Maryland, 2008.

-De Leeuw, Ton, *Music of the Twentieth Century*, Ámsterdam, Editorial Amsterdam University Press , 2005, ISBN 9053567658.

-Eric M. Nestler, *An Analysis of Alfred Desenclos' Prelude, Cadence et Finale*, The Saxophone Symposium: Journal of the North American Saxophone Alliance, 1996.

-Fischerman, Diego, *Después de la música: El siglo XX y más allá*, Editorial Eterna Cadencia, 2011, ISBN 978-987-1673-41-4.

-Forte, Allen, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, 1973, ISBN 0-300-02120-8.

-Gimello-Mesplomb, Frédéric, *Georges Delerue. Une vie*, Editions Jean Curutchet, 1998.

-Ingham, Richard, *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge University Press, 2009, ISBN 0 521 59348 4.

-Kennicott, Philip, *A Composer's Too-Familiar Refrain*, Washington Post, 2001.

-Kramer, J.D, *Music of the twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*, Londres, Editorial Greenwood Press, 2000, ISBN 978-0313296895.

-Londeix, Jean-Marie, *Prélude, Cadence et Finale*, Artículo incluido en el libro *Master of the Modern Saxophone*, Umble, J.C, 978-0939103065, 2000.

-Messiaen, Olivier, *Técnica de mi lenguaje musical*, París, Editorial Alphonse Leduc, 1993, ISBN 2-85689-045-8.

-Rahn, John, *Basic Atonal Theory*, New York, Editorial Schirmer Books, 1980, ISBN 0-02-873160-3.

-Rousseau, Eugene, *Marcel Mule, His Life and the Saxophone*, Michigan, Editorial Étoile, 1982, ISBN 978-0-9841917-1-0.

-Salzman, Eric, *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial Victor Lerú, 1967, ISBN 84-8205-047-8.

-Schuijjer, Michiel, *Analyzing Atonal Music: Pitch-Class Set Theory and Its Contexts*, University of Rochester Press, 2008, ISBN 978-1-58046-270-9.

-Straus, Joseph N., *Introduction to post-tonal theory*, New Jersey, Editorial Pearson Education, Inc., 2005, ISBN 0-13-189890-6.

-Tomas Villarreal, Ramiro, *An Analysis of Alfred Desenclos's Quatuor pour Saxophone, I*, 2016, Texas Christian University.

-Webern, Anton, *El camino hacia la nueva música*, Barcelona, Editorial Nortedur Musikeon, 2009, ISBN 9788493636999.

-CD *Stabat Mater, Francis Poulenc/ Requiem, Alfred Desenclos*, Vlaams Radiokoor - Bruselss Philharmonic - Hervé Niquet - Marion Tassou - François Saint-Yves, Bruselas, 2018.

ANEXO

Con la finalidad de facilitar al lector la comprensión de este estudio, se ofrece aquí la partitura del *Quatuor pour Saxophones* de Alfred Desenclos transportada en Do (en el original, figuran los saxofones soprano y tenor en Sib, y los alto y barítono en Mib).

Quatuor pour saxophones

I

Alfred Desenclos

Allegro non troppo (♩ = 96 env.)

Saxofón soprano

Saxofón contralto

Saxofón tenor

Saxofón barítono

4

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

5

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf

mf

mf

6

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f

f

f

f

8

A

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf

mf

mf

mf

10

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

11

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

dim.

dim.

dim.

dim.

12

Rit.

T^o

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

p

p

pp

pp

pp *espress.*

B

14

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf

mf

16

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf

espress.

p

p

p

18

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf

mf

mf

20

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf

p

22

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

espress.

pp

24

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

26 C

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

28

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

30

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

32 **Rit.** **T^o**

Sax. sop. *espress.*

Sax. Ctrl. *pp*

Sax. T. *pp*

Sax. Bar. *pp*

36

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T. *espress.*

Sax. Bar.

40 **D**

Sax. sop. *f*

Sax. Ctrl. *espress.* *f*

Sax. T. *f*

Sax. Bar. *f*

44 **Rit.** **T^o**

Sax. sop. *p*

Sax. Ctrl. *p*

Sax. T. *p* *mf* *espress.*

Sax. Bar. *mf* *espress.* *p*

49

Sax. sop. *cresc.*

Sax. Ctrl. *mf* *cresc.*

Sax. T. *p* *cresc.*

Sax. Bar. *p* *cresc.*

53 **E**

Sax. sop. *f*

Sax. Ctrl. *f*

Sax. T. *f*

Sax. Bar. *f*

55

Sax. sop. *p*

Sax. Ctrl. *p*

Sax. T. *p*

Sax. Bar. *p*

57

Sax. sop. *f* *dim.*

Sax. Ctrl. *f* *dim.*

Sax. T. *f* *dim.*

Sax. Bar. *f* *dim.*

60

Sax. sop. *p* *cresc.*

Sax. Ctrl. *p* *cresc.*

Sax. T. *p* *cresc.*

Sax. Bar. *p*

62

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

cresc.

f

65

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

67

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

f

69

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f

71

F

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f

73

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

75

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

77

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

cresc.

78

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f

80 G

Sax. sop. *dim.*

Sax. Ctrl. *dim.*

Sax. T. *dim.*

Sax. Bar. *dim.*

84

Sax. sop. *p* *espress.*

Sax. Ctrl. *p* *espress.*

Sax. T. *p*

Sax. Bar. *p*

87

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

89

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

90

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

92

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

93

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

94

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

96

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

H

98

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

99

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

100

Rit.

T^o

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

102

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

103

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf

mf

mf

mf

104

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f

f

f

f

106

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf

mf

mf

mf

108

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

109

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

dim.

dim.

dim.

dim.

Rit.

T^o

110

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p *pp* *p* *pp*

I

112

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf

114

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

116

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f *p*

f

f

118

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

p

p

120

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

121

Sax. sop. *mf* *f*

Sax. Ctrl. *mf* *f*

Sax. T. *mf* *f*

Sax. Bar. *mf* *f*

122

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

123

Sax. sop. *mf* *p* *espress.*

Sax. Ctrl. *mf* *p* *espress.*

Sax. T. *mf* *p* *espress.*

Sax. Bar. *p*

Poco rit. *Tº*

J

126

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

130

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f

f

f

134

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

dim.

p

dim.

p

dim.

p

dim.

p

137

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f

f

f

f

Detailed description: This system of music covers measures 137 to 140. It features four staves: Saxophone Soprano (Sax. sop.), Saxophone Contralto (Sax. Ctrl.), Saxophone Tenor (Sax. T.), and Saxophone Baritone (Sax. Bar.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are marked as forte (*f*). The Soprano part starts with a melodic line of eighth notes. The Contralto, Tenor, and Baritone parts have a similar rhythmic pattern, often with grace notes. The Tenor staff has an '8' below it, indicating an octave shift. The Baritone part is in the bass clef.

140

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

p

p

p

Detailed description: This system of music covers measures 140 to 143. It features the same four staves as the previous system. The dynamics are marked as piano (*p*). The Soprano part has a melodic line with some rests. The Contralto, Tenor, and Baritone parts have a similar rhythmic pattern, often with grace notes. The Tenor staff has an '8' below it, indicating an octave shift. The Baritone part is in the bass clef.

143

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f

f

f

f

Detailed description: This system covers measures 143 to 145. The Soprano saxophone part features a melodic line with a slur over measures 143-144 and a breath mark. The Contralto, Tenor, and Baritone parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Baritone part has a breath mark at the start of measure 143. All parts are marked with a forte (*f*) dynamic.

146

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf

mf

mf

mf

K

Detailed description: This system covers measures 146 to 148. The Soprano saxophone part has a melodic line with a slur over measures 146-147 and a breath mark. The Contralto, Tenor, and Baritone parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. A key signature change marker (K) is placed above the Soprano part in measure 147. All parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

149

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

dim.

dim.

dim.

dim.

p

p

p

p

Rit.

T°

Detailed description: This system covers measures 149 to 151. The Soprano saxophone part has a melodic line with a slur over measures 149-150 and a breath mark. The Contralto, Tenor, and Baritone parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Performance markings include **Rit.** (Ritardando) above the Soprano part and **T°** (Tutti) above the Soprano part in measure 150. Dynamics range from decrescendo (*dim.*) to piano (*p*). The Baritone part has a breath mark at the start of measure 149.

151

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

152

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf

mf

mf

153

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

cresc. molto

cresc. molto

cresc. molto

cresc. molto

Musical score for four saxophones: Sax. sop., Sax. Ctrl., Sax. T., and Sax. Bar. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings like *sf*.

The score consists of four staves, each representing a different saxophone part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and accents. The Sax. T. staff has an octave sign (8) below the first few notes. The Sax. Bar. staff starts with a flat (b) before the first note.

Quatuor pour saxophones

II

Alfred Desenclos

(Calmo) Rit. Andante (♩ = 60)

Saxofón soprano

Saxofón contralto

Saxofón tenor

Saxofón barítono

6

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

11 A

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

15

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf

mf

mf

mf

18

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

Rit.

T^o

pp

pp

pp

pp

B

22

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf

mf

mf

mf

26

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f

f

f

f

30

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

p

p

p

34

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

Pochissimo più mosso

pp

pp

pp

pp

mf

37

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

mf

39 **C**

Sax. sop. *mf* *anim.*

Sax. Ctrl. *anim.*

Sax. T. *anim.*

Sax. Bar. *anim.*

Animato

42

Sax. sop. *f*

Sax. Ctrl. *f*

Sax. T. *f*

Sax. Bar. *f*

44

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

46 **D** Calando

Musical score for measures 46-47. The score is for four saxophone parts: Sax. sop., Sax. Ctrl., Sax. T., and Sax. Bar. The key signature is D major. The tempo is Calando. The dynamics are marked *dim.* (diminuendo). The Sax. T. part has an 8-measure rest at the beginning. The Sax. Bar. part has a 7-measure rest at the beginning. The Sax. sop. part has a 7-measure rest at the beginning. The Sax. Ctrl. part has a 7-measure rest at the beginning.

47 **T^o Calmo**

Musical score for measures 48-49. The score is for four saxophone parts: Sax. sop., Sax. Ctrl., Sax. T., and Sax. Bar. The key signature is D major. The tempo is T^o Calmo. The dynamics are marked *p* (piano). The Sax. T. part has an 8-measure rest at the beginning. The Sax. Bar. part has a 7-measure rest at the beginning. The Sax. sop. part has a 7-measure rest at the beginning. The Sax. Ctrl. part has a 7-measure rest at the beginning.

49

Musical score for measures 50-51. The score is for four saxophone parts: Sax. sop., Sax. Ctrl., Sax. T., and Sax. Bar. The key signature is D major. The tempo is T^o Calmo. The dynamics are marked *p* (piano). The Sax. T. part has an 8-measure rest at the beginning. The Sax. Bar. part has a 7-measure rest at the beginning. The Sax. sop. part has a 7-measure rest at the beginning. The Sax. Ctrl. part has a 7-measure rest at the beginning.

anim. e cresc. poco a poco

51

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf *mf* *mf* *mf*

53

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

54

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

56 **E**

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

58

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

Molto animato **Rit.**

60

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f *ff*

f *ff*

f *ff*

Tº(anim.)

F Calando

62

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

p

p

67

(Calmo)

Rit.

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

p

p

71

Tº1º

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

p

74

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

8

77

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

G

espress.

8

81

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f

f

f

f

8

84

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

87

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

H

91

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

Rall.

Lento

Quatuor pour saxophones III

Alfred Desenclos

Poco largo, ma risoluto (♩ = 50)

Saxofón soprano

Saxofón contralto

Saxofón tenor

Saxofón barítono

f sost.

f sost.

f sost.

f sost.

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. Each staff is labeled with its instrument: Saxofón soprano, Saxofón contralto, Saxofón tenor, and Saxofón barítono. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo is 'Poco largo, ma risoluto' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The dynamics are marked 'f sost.' (forte sostenuto) for each instrument. The music begins with a rest for the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and concludes with a half note.

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

3

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score, labeled Sax. sop., Sax. Ctrl., Sax. T., and Sax. Bar. A rehearsal mark '3' is placed above the first measure of the Soprano staff. The time signature changes to 2/4. The key signature remains one sharp. The music continues with eighth and sixteenth notes, ending with a half note.

5

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

Detailed description: This block contains the first system of music, measures 5 and 6. It features four staves: Saxophone Soprano (Sax. sop.), Saxophone Contralto (Sax. Ctrl.), Saxophone Tenor (Sax. T.), and Saxophone Baritone (Sax. Bar.). The time signature changes from 3/4 to 2/4 between measures. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). The saxophones play melodic lines with various articulations and slurs.

7

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

Detailed description: This block contains the second system of music, measures 7 and 8. It features the same four saxophone parts. The time signature is 3/4, which changes to 2/4 at the end of measure 8. The music continues with melodic development and slurs.

9

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

A

3 3 3 3

Detailed description: This block contains the third system of music, measures 9 and 10. It features the same four saxophone parts. Measure 9 is marked with a box containing the letter 'A'. The time signature changes from 3/4 to 4/4. The music includes triplet markings (indicated by '3' over groups of notes) and slurs. The saxophones play more complex rhythmic patterns.

11

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

12

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

anim.

anim.

anim.

anim.

13

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

14

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

Musical score for measures 14-15, measures 14-15. The score is for four saxophone parts: Soprano (Sax. sop.), Contralto (Sax. Ctrl.), Tenor (Sax. T.), and Baritone (Sax. Bar.). Measure 14 shows the Soprano part with a whole rest, the Contralto part with a quarter note, and the Tenor and Baritone parts with eighth-note patterns. Measure 15 shows the Soprano part with a half note, the Contralto part with a quarter note, and the Tenor and Baritone parts with eighth-note patterns. Dynamics include *fr* (fortissimo) and *p* (piano).

15

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

Musical score for measures 15-16, measures 15-16. The score is for four saxophone parts: Soprano (Sax. sop.), Contralto (Sax. Ctrl.), Tenor (Sax. T.), and Baritone (Sax. Bar.). Measure 15 shows the Soprano part with a half note, the Contralto part with a quarter note, and the Tenor and Baritone parts with eighth-note patterns. Measure 16 shows the Soprano part with a half note, the Contralto part with a quarter note, and the Tenor and Baritone parts with eighth-note patterns. Dynamics include *fr* (fortissimo) and *p* (piano).

16 **Rit.**

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

17 **Allegro energico** (♩ = 126)

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

19 **B**

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

22

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

24

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

26

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

28 C

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f

31 Rit. Poco meno mosso

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

mf espress.

34

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

mf espress.

p

36

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

38

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

D

mf

41

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

Animando

43

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

46

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f

48

Rit.

E T^o Allegro

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

50

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

Poco meno mosso

52

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

54

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

T^o

Poco meno

56

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

57

p

p

p

p

Detailed description: This system contains measures 56 and 57. It features four staves: Saxophone Soprano (Sax. sop.), Saxophone Contralto (Sax. Ctrl.), Saxophone Tenor (Sax. T.), and Saxophone Baritone (Sax. Bar.). The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 56 shows the Soprano and Tenor parts with melodic lines, while the Contralto and Baritone parts provide harmonic support. Measure 57 continues the melodic development. Dynamics include piano (*p*) and hairpins indicating crescendos and decrescendos. A breath mark (comma) is present in the Soprano part at the start of measure 57.

58

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

59

Detailed description: This system contains measures 58 and 59. It features the same four staves as the previous system. Measure 58 shows the Soprano and Tenor parts with melodic lines, while the Contralto and Baritone parts provide harmonic support. Measure 59 continues the melodic development. Dynamics include piano (*p*) and hairpins indicating crescendos and decrescendos. A breath mark (comma) is present in the Soprano part at the start of measure 59.

Poco accel.

59

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

60

f

f

f

f

T^o

Detailed description: This system contains measures 59 and 60. It features the same four staves as the previous systems. Measure 59 shows the Soprano and Tenor parts with melodic lines, while the Contralto and Baritone parts provide harmonic support. Measure 60 continues the melodic development. Dynamics include forte (*f*) and hairpins indicating crescendos and decrescendos. A breath mark (comma) is present in the Soprano part at the start of measure 60. A first ending bracket (**T^o**) is present in the Soprano part at the end of measure 60.

60 F

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

p

62

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

f

f

f

64

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

65

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

66

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

68

G

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

71 **Rit.** **Tranquilo, non troppo lento**

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p espress.

p

p

p

74

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

3

3

3

3

3

3

76

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

3

3

3

3

3

3

H

79

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

3

espress.

espress.

3 3 3

8

82

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

espress.

3 3 3

espress.

3 3 3

8

espress.

84

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

3 3

8

3 3 3

86

Sax. sop. *cresc.*

Sax. Ctrl. *cresc.* 3 3 3

Sax. T. *mf cresc.* 8

Sax. Bar. *cresc.*

Animando

88 **I**

Sax. sop.

Sax. Ctrl. *f*

Sax. T. *f* 8

Sax. Bar. *f*

90

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T. 8

Sax. Bar. *f*

91

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

92

Calando

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

94

J

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

mf

mf

mf

mf

96

Molto tranquillo

Rall.

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

3 3 3 3

p

8

p

p

Poco a poco animando

99

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

3

mf

mf

3

espress.

p

mf

101

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

106 **K** \flat

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

ff

ff

ff

ff

3

3

3

3

108 **T^o Allegro**

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

p

f

p

f

p

f

p

f

110

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

112

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

114

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

116

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

L

p

p

mf

mf

mf

118

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

*mf*³

mf

3

3

120

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

f

f

f

f

3

3

122

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

123

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

125

M

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

127

poco - a - poco - cresc.

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

129

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

131

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

133

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

135

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

135

mf

p *cresc.* *mf*

cresc. *mf*

cresc. *mf*

cresc. *mf*

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 135 and 136. It features four staves: Saxophone Soprano (Sax. sop.), Saxophone Contralto (Sax. Ctrl.), Saxophone Tenor (Sax. T.), and Saxophone Baritone (Sax. Bar.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. In measure 135, the Soprano part has a whole rest, while the other parts play eighth-note patterns. Dynamics include *mf* for Soprano and *p* with *cresc.* for the other parts. In measure 136, all parts continue with similar patterns, with dynamics of *mf*. A fermata is present over the final notes of each staff in measure 136.

137

Sax. sop.

Sax. Ctrl.

Sax. T.

Sax. Bar.

137

f *f* *f* *f*

3 3 3 3

6 6 6 6

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 137 and 138. It features the same four staves as the previous block. The key signature remains two sharps, and the time signature is 2/4. In measure 137, all parts play eighth-note triplets (marked with a '3') and sixteenth-note sextuplets (marked with a '6'). The dynamics are *f*. In measure 138, the parts continue with similar patterns, maintaining the *f* dynamic. A fermata is present over the final notes of each staff in measure 138.