



Propuesta Interpretativa sobre el Concertino para Saxofón Alto y Orquesta de Jeanine Rueff

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Jose Romero González
Director/a del TFG: Israel Miras Chorro
Especialidad: Interpretación

Grado Superior de Música
Curso académico
2025 – 2026

RESUMEN

El trabajo final de grado titulado «*Propuesta interpretativa sobre el Concertino para Saxofón Alto y Orquesta de Jeanine Rueff*» analiza en profundidad una de las obras más relevantes del repertorio clásico para saxofón del siglo XX. Tiene como objetivo principal realizar una propuesta interpretativa fundamentada en el análisis musical como en la práctica instrumental, además de diseñar un modelo de estudio aplicable a obras del repertorio de características similares o de la misma compositora.

El trabajo comienza con una introducción en la que se justifica el estudio del tema escogido y se realiza una investigación de fuentes de información en los que basar el trabajo. Se establece un objetivo principal, el cual es llevar a cabo la propuesta interpretativa, seguido de dos objetivos secundarios.

Seguido de este punto, se contextualiza a la compositora francesa J. Rueff, destacando su formación en el Conservatorio de París, su relación con figuras clave del saxofón como Marcel Mule y Daniel Deffayet, así como su contribución al repertorio del instrumento. También se explica el contexto histórico y artístico de la Francia de posguerra, marcado por el auge del neoclasicismo y las nuevas corrientes del siglo XX.

A nivel formal, se identifica el lenguaje compositivo de Rueff esencialmente como neoclásico, aunque enriquecido por influencias del atonalismo, el impresionismo y el jazz. La autora mezcla formas musicales clásicas como la sonata, el *lied* y el minuetto con armonías modernas y coloristas.

La parte central del trabajo está dedicada al análisis del *concertino* centrado en un apartado formal, armónico y estético que va a fundamentar nuestros siguientes puntos. Estética y formalmente sigue los principios del estilo neoclásico pero en cuanto a la armonía, la autora desarrolla su obra sin una función tonal clara en la que está presente la ambigüedad modal, y usa los acordes más propiamente con influencias del impresionismo y el jazz, mientras que desarrolla sus melodías en el atonalismo libre, los modos griegos, escalas exóticas como el *Slendro* o los modos de transposición de Olivier Messiaen.

En el apartado de la crítica interpretativa se comparan distintas grabaciones de la obra realizadas por intérpretes contemporáneos como Mikhail Kazakov, Nicolas Arsenijevic y Vladimir Petskus. Se evalúan aspectos como el sonido, articulación, el tempo, el control y la expresividad, concluyendo que la interpretación más equilibrada es la de Kazakov por el cómputo total de su interpretación.

El TFG plantea un plan de estudio seccionado y progresivo para afrontar las dificultades técnicas del *concertino*. Se proponen ejercicios específicos para trabajar la articulación, la columna de aire, la mecánica motora ... Entre los ejercicios propuestos se encuentran el trabajo progresivo con metrónomo, gimnasia de picado, retrogradación melódica y aplicación del doble picado.

Palabras clave

Interpretación, Concertino, Jeanine Rueff, Neoclasicismo, Análisis

ABSTRACT

The final degree project entitled “*An Interpretative Proposal for Jeanine Rueff’s Concertino for Alto Saxophone and Orchestra*” provides an in-depth analysis of one of the most significant works in the twentieth-century classical saxophone repertoire. Its main objective is to develop an interpretative proposal based on both musical analysis and instrumental practice, while also designing a study model that can be applied to works with similar characteristics or by the same composer.

The project begins with an introduction that justifies the choice of topic and includes a review of the sources used as the foundation for the research. One primary objective is established—namely, the development of the interpretative proposal—followed by two secondary objectives.

The next section places the French composer Jeanine Rueff in context, highlighting her education at the Paris Conservatoire, her relationship with key figures in the saxophone world such as Marcel Mule and Daniel Deffayet, and her contribution to the instrument's repertoire. The historical and artistic context of post-war France is also examined, with particular attention to the rise of neoclassicism and the emergence of new twentieth-century musical trends.

From a formal perspective, Rueff's compositional language is identified as essentially neoclassical, although enriched by influences from atonalism, Impressionism, and jazz. The composer combines classical musical forms such as sonata form, lied, and minuet with modern and colourful harmonic language.

The central part of the project is devoted to an analysis of the *Concertino*, focusing on its formal, harmonic, and aesthetic aspects, which serve as the basis for the subsequent sections. Aesthetically and formally, the work follows the principles of the neoclassical style. Harmonic development, however, lacks a clear tonal function and is characterised by modal ambiguity. Rueff employs chords influenced by Impressionism and jazz, while her melodic writing draws upon free atonality, Greek modes, exotic scales such as the Slendro scale, and Olivier Messiaen's modes of limited transposition.

The section on interpretative criticism compares several recordings of the work by contemporary performers, including Mikhail Kazakov, Nicolas Arsenijevic, and Vladimir Petskus. Aspects such as tone quality, articulation, tempo, technical control, and expressiveness are evaluated. The study concludes that Kazakov's performance is the most balanced overall when considering the totality of interpretative factors.

The project also proposes a structured and progressive practice plan to address the technical challenges presented by the *Concertino*. Specific exercises are suggested to develop articulation, breath support, and technical facility. Among the recommended exercises are progressive metronome practice, tonguing drills, melodic retrogradation exercises, and the application of double tonguing techniques.

Jose Romero González

Keywords:

Interpretation, Concertino, Jeanine Rueff, Neoclassicism, Analysis

AGRADECIMIENTOS

Quisiera empezar dando las gracias a mi familia, en especial a mis padres y abuelos, que me han apoyado siempre a perseguir mis sueños, tanto en lo económico como emocionalmente. A mis profesores de Música en las enseñanzas obligatorias, que vieron algo en mí y me incitaron a estudiar música comenzando así en la escuela de enseñanza musical Euterpe. De allí quiero agradecer al que fue mi profesor de instrumento en elemental Paco por estar en mis principios y ayudarme a llegar al conservatorio. Me gustaría agradecer a los tres profesores de saxo que he tenido en el profesional, pero más en concreto a Francisco José González Campillo por ayudarme a llegar hasta aquí.

Me gustaría expresar mi gratitud a mis profesores en este grado por la formación proporcionada, sobre todo a mi tutor y profesor de instrumento el Dr. Israel Mira Chorro y a mi profesor de repertorio con piano Daniel Fernández Sanmartín.

Quiero agradecer a mis amistades más cercanas, tanto a mi equipo como a todos los que estuvieron en el centro educativo concertado El Majal Blanco, todos habéis formado parte de mi crecimiento personal y sois una parte muy importante de mi vida.

Por último, quiero agradecerle a mi pareja Gema, el haber estado ahí durante tanto tiempo tanto en los buenos como en los malos momentos, y haber sido un pilar fundamental en este viaje. Sin ninguna duda, he podido disfrutar más de estos cuatro años de grado superior gracias a tu compañía.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

CSMA - Conservatorio Superior de Música de Alicante

CNSMDP - Conservatorio Nacional Superior de Música de París.

MUBAG - Museo de Bellas Artes de Alicante

C - Compases

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	1
1.1 Objeto de estudio y justificación	1
1.2 Estado de la cuestión	1
1.3 Objetivos	3
1.4 Metodología	3
2 JEANINE RUEFF	7
2.1 Biografía	7
2.2 Contexto histórico	8
2.3 Estilo compositivo	8
2.4 Obras compuestas	9
3 CONCERTINO	11
3.1 Estructura formal	11
3.2 Análisis armónico	18
3.3 Análisis estético	26
4 CRÍTICA INTERPRETATIVA	29
5 PLAN DE ESTUDIO DE LA OBRA	33
6 PROPUESTA INTERPRETATIVA	37
7 CONCLUSIONES	45
BIBLIOGRAFÍA	47
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	49

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

El tema de este proyecto ha sido escogido teniendo en consideración el repertorio de interpretación para realizar en el último año cursado de la formación superior de interpretación en la especialidad del saxofón.

El *concertino* escrito por Jeanine Rueff resulta todo un desafío para su total comprensión y entendimiento. A pesar de ser una pieza muy bien escrita, está llena de recursos musicales, texturas y pasajes altamente dificultosos. Desde fragmentos totalmente cromáticos a texturas contrapuntísticas y articulaciones realmente rápidas y vigorosas. Es una obra muy tocada en importantes concursos como el Andorra Sax Fest o el Adolphe Sax, siendo pedida sobre todo en las fases eliminatorias por la limpieza que exigen sus pasajes y estilo.

Es una obra ampliamente interpretada por saxofonistas de renombre y alto nivel, pero no suele ser el foco principal de los trabajos en los que aparece, por lo que un estudio al completo del concertino resulta de gran interés para la comunidad interpretativa del instrumento.

Con este trabajo, se pretende comprender mejor el estilo neoclásico, conocer nueva música y mejorar las habilidades propias con el instrumento.

1.2 Estado de la cuestión

Se ha realizado una extensa búsqueda de información sobre el tema en plataformas digitales serias o aplicaciones de consulta del ministerio como Teseo y no se ha podido encontrar un trabajo de características similares a este. Aun así, suele ser un tema que acompaña diversos trabajos con objetivos de comparativa entre el repertorio moderno y neoclásico del saxofón como con la sonata de Edison Denisov, o con el propósito de

sacar a la luz compositoras influyentes durante el periodo de entreguerras del siglo XX.

Por ejemplo, en la tesis doctoral de Pérez Ruiz, A (2008), el concertino es una pequeña parte del trabajo, que va enfocado en la influencia del jazz sobre el repertorio clásico del saxofón. Dedicar un apartado a la compositora, menciona algunas de sus piezas de cámara y premios de composición. Lo realmente interesante de este escrito, es el análisis exhaustivo y bien detallado del primer movimiento del concertino con un esquema a color, delimitado por secciones, frases, compases y armonía. Además, resulta de interés la información que ofrece sobre la estructura de la obra y características compositivas del estilo.

Otra fuente de información de gran utilidad, ha sido el trabajo de Francisco José Vicente Castell, presentado en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo en 2016, analiza las sonatas para saxofón de los compositores Edison Denisov y Jeanine Rueff. Aunque no habla directamente del concertino, se pueden extrapolar muchas de las características de estas obras al concertino, como las formas clásicas, ritmos y compases irregulares, uso de la atonalidad, influencias del jazz.

Además, contextualiza socioculturalmente a la compositora en la Francia de los años 40-50 y cómo discurre su carrera compositiva al llegar a obras más importantes como “La femme d’Enée” (1954) y su “Symphonietta” (1956).

Se ha indagado en el estilo de la obra a nivel formal y armónico, y para ello se ha hecho uso de vídeos explicativos como el de La Música a Través del Tiempo (2025, marzo 4) o documentos de la plataforma digital Scribd para conocer mejor el Neoclasicismo, máximos exponentes y obras representativas del estilo.

Por la parte del atonalismo, también he visitado el blog de Armonía y Composición. (2018, febrero). *Música atonal (I)* y el Podcast de RTVE de Benito, L. Á. & Ruiz, G. (2014, 17 de octubre). *Historia universal del atonalismo*. Se encuentran de utilidad estas fuentes para definir exactamente lo que es la música atonal libre y el dodecafonismo y serialismo. También para contextualizar socioculturalmente el estilo. Qué compositores resultaron ser los precursores con sus obras como Wagner con Tristán e Isolda, o Mahler rozando el atonalismo en su 10.^a sinfonía e incluso Debussy que suspendió la tonalidad en la segunda pieza de su primer libro de preludios “Voiles”.

De cómo se percibe en la historia del cine y qué uso se le da al atonalismo actualmente, desde causar sentimiento de terror como en la película de “Mamá” de Fernando Velazquez hasta películas como Indiana Jones.

Por último, se han visualizado varias interpretaciones de la pieza, todas del concurso del Andorra Sax Fest, donde se reúnen los mejores jóvenes intérpretes del mundo. Se tomará más en cuenta la versión del Mikhail Kazakov, ganador del festival de ese mismo año (2021).

1.3 Objetivos

El objetivo principal es realizar una propuesta interpretativa del concertino y un método de estudio reutilizable a obras del repertorio con características similares estableciendo todos los parámetros de interés de cara a la *performance* de la pieza.

Además del objetivo principal, este trabajo presenta unos objetivos secundarios los cuales son:

1. Comprender la obra a nivel formal, armónico y estético para una interpretación fundamentada y lógica.
2. Mejorar técnicamente la habilidad en todos los parámetros del instrumento, articulación, sonido, intervalos... y continuar la línea progresiva en el umbral de dificultad de las obras elegidas, para acabar con la formación necesaria propia de un profesional dentro del ámbito de la escena interpretativa del saxofón.
3. Fomentar la escucha de obras compuestas por mujeres en el siglo XX como Jeanine Rueff, trabajando su repertorio para llevarlo a futuras actuaciones.

1.4 Metodología

La metodología será principalmente cualitativa, ya que realizará un trabajo de carácter performativo sobre el concertino basado en una recopilación de fuentes bibliográficas como tesis doctorales, podcasts o documentos y no en datos numéricos o estrictamente históricos. Se hará una búsqueda y comparativa de versiones actuales para saber en qué

coinciden o difieren con el resto de intérpretes.

Esta metodología va enfocada a los elementos técnicos que el saxofonista debe abordar en la interpretación de la obra, buscando un equilibrio entre la comprensión técnica y la expresión artística.

Lo primero será hacer una recopilación de fuentes bibliográficas sobre la compositora, el contexto histórico y el estilo de la obra. Buscando la variedad en el medio de la información para poder fundamentar nuestro trabajo lo más plenamente posible [tesis, vídeos, páginas web, artículos periodísticos].

Después se hará un análisis formal de la armonía y estructura, para obtener la mayor comprensión posible del *concertino* y enfocar de manera adecuada la interpretación de la misma.

Se llevará a cabo un plan de trabajo guiado por el tutor que dirige el respectivo TFG, que en este caso, es Israel Mira Chorro. Después de haber entregado la propuesta del mismo antes del 25 de octubre, y esta se apruebe, se estipulan una serie de fechas para ir entregando las distintas partes del trabajo e ir corrigiendo los errores que vayan surgiendo.

Para el 16 de diciembre de 2025, se entregará toda la primera parte, incluyendo el índice principal, los agradecimientos, la introducción [Justificación, estado de la cuestión, objetivos y metodología] y el segundo apartado, dirigido a la compositora, Jeanine Rueff.

El 24 de febrero de 2026 se hará entrega del tercer apartado, que comprende todos los rasgos de la pieza mediante el análisis y también, se entregará el cuarto apartado, enfocado en la comparativa de versiones actuales.

Para el 28 de abril, se habrán realizado las secciones 5 y 6, por una parte, el plan de estudio de la obra, donde se propondrá de forma escalonada una serie de pasos para leerla, limpiar pasajes complejos y mejorar la articulación que se requiere. Por la otra parte, en la propuesta interpretativa se hablará del enfoque final de la interpretación a la

que se ha llegado mediante la extracción de información de los anteriores puntos.

Por último, el 19 de mayo, se entregará todo lo demás: resumen, conclusiones, bibliografía, anexos, palabras clave, abreviaturas.

Para trabajar la puesta en escena y ganar confianza sobre su interpretación se realizarán varias audiciones del *concertino* en diferentes lugares como el CSMA o el MUBAG para enfocar el estudio con mayor intención y preparar la obra para la parte práctica de la defensa. Todo esto seguido de numerosos ensayos con el pianista para trabajar la pieza.

2 JEANINE RUEFF

2.1 Biografía

Jeanine Rueff nació el 5 de febrero de 1922 en Francia [París] y falleció el 22 de septiembre de 1999.

Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio de Música de París donde aprenderá piano, solfeo, orquestación, análisis y composición de los hermanos Jean y Noël Gallon, Henri Buser, Tony Aubin y Henri Challan terminando sus estudios en el año 1948. En este mismo año, ganará el II Grand Prix de Rome tras Odette Gartenlaub. La compositora ya había sido premiada anteriormente ganando el Favareille-Chailley-Richez en 1945 con su quinteto de jazz para piano.

En el año 1950 J. Rueff se vuelve parte del profesorado del CNSMDP como pianista acompañante en el aula del tutor de clarinete Ulysse Delécluse y posteriormente en la clase del saxofonista Marcel Mule, a quien está dedicada la obra. Es sobre esta década cuando comienza a escribir algunas piezas para el saxofón como *Chanson et Passepied Op.16* (1951), *Concertino Op.17* (1951) y el *Concert en Quatuor* (1955).

Paralelamente a su trabajo como profesora, J. Rueff gana gran relevancia como compositora con el estreno de su ópera de cámara *La femme d'Enée* (1954) y su *Symphonietta* (1956). En 1968, se jubila Marcel Mule, siendo sustituido por su discípulo y pilar de la escuela moderna del saxofón, Daniel Deffayet. Tendrán una estrecha relación y este alentará a la compositora aún más al mundo del saxofón, dejando obras como su sonata para este mismo instrumento de ese mismo año y dedicada a D. Deffayet.

Es nombrada profesora del solfeo en el año 1959 y logra el puesto de profesora de armonía en 1971 mientras compaginaba su trabajo de profesora de solfeo en el Centro Nacional de preparación CAEM y en 1974 era profesora de armonía de la universidad de París-La Sorbonne hasta el año 1988.

2.2 Contexto histórico

En 1950, Francia estaba atravesando la Cuarta República (1946-1958) un periodo caracterizado por la inestabilidad gubernamental, pero también por un crecimiento económico significativo gracias a las políticas de reconstrucción y planificación impulsadas por el gobierno de Charles de Gaulle tras la Segunda Guerra Mundial.

A pesar del crecimiento económico, Francia sufre la pérdida de dos colonias, la Indochina y Argelia, esto avivó las tensiones en las demás colonias francesas y sentó un debate en la sociedad.

A nivel social, se le había extendido el derecho de voto a la mujer y la lucha por la igualdad de género, estaba cada vez más presente.

El arte después de la Segunda Guerra Mundial, se caracterizó por el surgimiento de nuevos movimientos artísticos como el Expresionismo, el Arte Conceptual, el Informalismo... caracterizados por la espontaneidad y el uso de nuevas técnicas

2.3 Estilo compositivo

La compositora resulta un ejemplo excepcional de la música escrita en la segunda mitad del siglo XX. Su obra se verá influenciada por las nuevas vanguardias musicales como el atonalismo desarrollado por Arnold Schönberg, las técnicas compositivas del impresionismo y la sonoridad del jazz. Todos los estilos convergen en piezas estructuradas en formas clásicas como pueden ser una sonata, concierto u ópera.

El Neoclasicismo, es el estilo que mejor define la música de J.Rueff. La palabra “*neo*” viene del griego y significa “*nuevo*”, por lo que entendemos que este estilo es la vuelta a los valores de la música clásica desarrollada en Europa durante los siglos XVIII y principios del XIX. Algunos de los compositores más influyentes de este estilo fueron Paul Hindemith, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Francis Poulenc ...

Algunas de las características de este estilo son:

- El uso de grupos instrumentales más pequeños como orquestas de cámara ante las sinfónicas.
- Uso de armonías complejas pero no desagradables.
- Claridad formal y estructural. Se busca el orden y la sencillez frente a la libertad y las emociones desbocadas como contraparte a las grandes guerras.
- Música pura, a menudo se usaba la música sin programa ni finalidad extramusical.
- Vuelta a las técnicas polifónicas y a las texturas contrapuntísticas, uso de la técnica del concerto grosso.

2.4 Obras compuestas

- *Concertino para clarinete, Op. 15* (1950)
- *Chanson et Passepied, Op. 16* para saxofón alto y piano (1951)
- *Concertino para saxofón, Op. 17* para saxofón alto y orquesta de cámara (1951)
- *La Femme d'Énée* (1954)
- *Symphonietta* (1956)
- *Trío para oboe, clarinete y fagot* (1960)
- *Sonata para saxofón solo* (1968)
- *Diálogos para viola y piano* (1970)
- *Concierto para trombón bajo* (1999)

Como se puede apreciar, el repertorio de esta compositora coincide justo con los años que empieza su profesión pedagógica en el conservatorio de París y el saxofón y clarinete son instrumentos muy relevantes dentro de su obra. Compone para todo tipo de formaciones y estructuras musicales, abarcando desde obras de cámara como sonatas y tríos hasta formaciones de orquesta y ópera en obras de mayor envergadura como en su *Symphonietta* o *La Femme d'Énée*.

3 CONCERTINO

El concertino de Jeanine Rueff es considerada una obra fundamental dentro del repertorio clásico del saxofón. Compuesto en 1951, representa un trabajo de lo más completo por parte de la compositora, aportando una pieza que fue de gran relevancia en su momento y ayudó a contribuir a la consolidación del instrumento como concertante solista.

Es una obra de gran dificultad y precisión, y suele ser requisito en las fases finales de los concursos más prestigiosos de saxo como el “Andorra Sax Fest” o el “Adolphe Sax”, por lo que todo buen intérprete debería de conocerla y estudiarla.

3.1 Estructura formal

El concertino es un concierto breve de forma más libre. Normalmente se presenta como una composición musical de un solo movimiento para solista y orquesta, o un grupo más reducido de la misma. Algunos concertinos pueden tener varios movimientos que se interpretan seguidos o sin pausa.

Algunos ejemplos de concertino pueden ser el *Concertino Da Camera* de Jacques Ibert o el *Konzertstück en Fa menor para Piano y Orquesta* de Carl Maria Von Weber.

A pesar de esta definición, en lo que se refiere al arte, muchas veces se sale de los paradigmas establecidos por la comunidad musical.

Este concertino, está compuesto por 3 movimientos individuales, interpretados cada uno separado del siguiente. Estos movimientos siguen el carácter habitual de un concierto (rápido-lento-rápido). Tiene una duración aproximada de 16 minutos, que resulta breve si es comparado con la duración de conciertos de otros instrumentos solistas como pueden ser los violines o clarinetes, que pueden llegar a rebasar los 30 minutos.

A mitad del siglo XX, el saxo seguía siendo un instrumento relativamente nuevo y había cierto recelo por parte de algunos compositores sobre su posible desempeño o función. Hay que tener en cuenta que la Cátedra de este instrumento fue restaurada en 1942 en el Conservatorio de París por Marcel Mule, y nueve años después, este Concertino es

compuesto. Para muchos compositores, fue todo un reto de investigación e innovación realizar trabajos para este instrumento. Quizás por eso, no muchos autores se atrevieron a realizar composiciones de gran envergadura, ya fuera por la falta de historia en la enseñanza del instrumento, la falta de intérpretes capaces de realizar conciertos extensos o la desconfianza que generaba el saxofón como instrumento nuevo. Por eso, muchos de los conciertos para saxo, no rebasan los 20 minutos de duración.

La pieza está concebida para ser interpretada con orquesta de cámara pero en este caso, se realizará un estudio e interpretación con el arreglo de la editorial «Alphonse Leduc Éditions Musicales» con acompañamiento de piano solo.

Como se ha mencionado con anterioridad, este concertino está dividido en tres movimientos elaborados mediante estructurales formales de la época clásica: el primer movimiento tiene forma sonata, el segundo es un lied [A, A', B, A más Coda] y el tercero tiene forma de minueto.

Se ha realizado un análisis formal sobre cada uno de los movimientos en base a los conocimientos adquiridos y con el apoyo de la tesis doctoral de Antonio Pérez Ruiz y un esquema a color que marca detalladamente todas las secciones y recursos que emplea el primer movimiento (Pérez Ruiz, s. f., p. 192).

Este empieza con una introducción de 5 compases realizado por el piano, que juega con las posibilidades rítmicas del compás 7/4 y marca el carácter y desarrollo del tema A. Al finalizar esta presentación, comienza la exposición desde el compás 6 hasta el 35. En esta primera sección, se exponen principalmente dos temas: tema A, dividido en a1 [c 6 - c 16] y a2 [c 17 - c 26] y tema B, que he separado en b1 [c 27 - c 30] y b2 [c 31 - c 34]. Los siguientes dos compases, también introducidos por el piano solo, desempeñarán la función de un pequeño enlace que nos llevará a la siguiente sección del movimiento, el desarrollo.

El desarrollo abarca desde el c 37 - c 58. Introduce nuevos elementos temáticos y juega con los respectivos motivos del tema A y B. El nuevo material temático que se introduce

en el compás 37, servirá para desarrollar mediante una progresión la coda final, pero por movimiento ascendente.



Imagen 1: Material temático del desarrollo, c 37



Imagen 2: Coda, final del primer movimiento.

Desde los compases 41 - 42 y 47 - 48 se emplea material temático de a1, pero la segunda vez, con una articulación y carácter más tenuto.

A partir del compás 48, aparecen dos pentagramas con elementos temáticos sacados de b1 que enlaza con el primer motivo del desarrollo pero variado, hasta llegar al clímax de esta sección en el compás 59.

A partir de este compás, daría comienzo la reexposición del movimiento con el primer tema introducido por el piano, pero con pequeñas modificaciones en las notas, matices o articulaciones. Por ejemplo:



Imagen 3: Primer movimiento: Compás 66

En este fragmento, a diferencia de la exposición, el motivo principal aparece acompañado de un piano y un empleo de la articulación *staccato*, siguiendo el carácter que aporta el acompañamiento. Toda la reexposición del tema B también aparece transportado en una tesitura mucho más grave mediante una relación de dominante [La - Re] hasta llegar a una coda virtuosa en el compás 80 que va subiendo cromáticamente generando tensión y cortar abruptamente con un silencio de negra y terminar con un cierre triunfal en los dos últimos compases.

El segundo movimiento es un Lied de carácter lento y expresivo escrito en 3/2 a velocidad de 54 la blanca, y nos presenta una un tema A sacado del tema B del primer movimiento, pero variado por aumentación. Véase en la siguiente imagen:



Imagen 4: Motivo del 2 movimiento extraído del tema B



Este primer motivo está dividido en a1 [c 1 - c 10] y a2 [c 11 - c 18]. El primero tiene un estilo más melódico que el segundo, que contrasta con mayor ligereza rítmica y una melodía más compleja. En el siguiente compás empezaría A' que acaba germinando en el punto culminante del movimiento al fortísimo del compás 30, precedido de un dramático cediendo. Es en el cambio de compás al 18/16 que empieza el tema B, el cual empieza en la voz del piano y establece un juego de pregunta y respuesta con el saxo hasta que las dos voces convergen simultáneamente en el fortísimo del compás 50.

Como muchas veces sucede en esta pieza, es el piano el que empieza la reexposición o introducción de un tema, y en este movimiento, la cabeza del tema A la toca el piano y el saxo la sigue con la misma intención sonora. Este tema A introduce un enlace o puente no modulante entre a1 y a2. Al acabar este último material temático, empezará la coda final en los últimos 6 compases del movimiento.

El último movimiento del concertino es un minueto con forma ternaria [A, B, cadencia, A' + coda] y aunque suele ser escrito en compás ternario, este usa en su mayoría el 2/4.

Los cinco primeros compases son una introducción de piano que emplea el motivo característico del movimiento. Este motivo lo liga con su entrada el saxofón en el compás 6, empezando ahí el tema A. Al número de compás 2, el piano vuelve a introducir este motivo y el saxo entra 5 compases después en a2, creando situaciones de una textura polifónica contrapuntística. A partir de aquí, se produce un pequeño desarrollo temático en el que el piano y el saxo se contestan con sus intervenciones hasta llegar al número de compás 5, donde el motivo principal se desarrolla como un enlace para llegar hasta el tema B, de carácter un poco más pausado y distinto compás. Para que el enlace tenga más efecto, se aplica un *ritardando* uno antes del número de compás 6. Aquí, el piano introduce 4 compases para el tema B. Este acompañamiento no solo sirve de introducción, sino de guía rítmica para el nuevo compás.

Este tema es presentado primero por el saxofón y después por el piano dos antes del número de compás 7. En el número de compás 8 empezaría b2, más rítmico y con abundantes cambios de compás. Al llegar al número de compás 9, el piano retoma b1, al que 4 compases después, se acopla la voz del saxo con una textura homofónica acabando en el número de compás 10, en un enlace hacia la cadencia escrita del movimiento.

La primera parte de la cadencia, desarrolla el motivo de su enlace por aumentación.



Imagen 5: Cadencia del tercer movimiento. Desarrollo por aumentación.

Después de esta primera parte, al fortísimo, se emplea material temático de b1. Esta sección intermedia de la cadencia culmina en un punto clímax con un fa sobreagudo con calderón.

Al acabar el punto culminante, empezará la tercera parte de la cadencia, que comenzará muy contrastante en cuanto a velocidad especificada con un *più lento* y dinámica. Aquí se desarrollará material temático de a1.



Imagen 6: Tercer movimiento: Material temático de a1



Tercer movimiento: Cadencia con material temático de a1

Al llegar al último calderón de la cadencia, da comienzo una última progresión de carácter cromático y ascendente que está pensada para enlazar el primer motivo de la reexposición y dar el tiempo de continuación y viceversa a como se ha empezado, es el saxo el que da la entrada al piano en esta ocasión al número de compás 11.

Este tramo final será A', el cual es una reexposición del primer tema pero con pequeñas mutaciones de notas o cambios minúsculos en alguna de las células rítmicas.

Para finalizar el movimiento, se introduce una coda virtuosa y estridente que comienza con el motivo extraído del a1 al número de compás 15, dividida en tres partes:



Imagen 7: Tercer movimiento: Coda Final

Con la aplicación de este análisis formal, se puede comprender mejor el sentido de la obra en su totalidad y la dirección de la música. Resulta de gran beneficio para el estudio de la misma tanto para la comunicación con el instrumento acompañante o la cohesión de la interpretación misma.

Queda claro la estructura de la pieza representada en formas clásicas como puede ser una forma sonata, lied o minueto.

Cabe destacar el uso de los materiales temáticos y las exposiciones, que nunca aparecen igual y casi siempre varían para darle más interés a la música que una simple repetición, consiguiendo este efecto mediante mutaciones, cambio de carácter mediante la articulación o la dinámica...

3.2 Análisis armónico

En este punto, se realizará un análisis general de los 3 movimientos de la obra, detallando los procedimientos armónicos, recursos compositivos, escalas modales o alteradas como la hexátona...

Para comprender el tratamiento de la armonía del *concertino*, se citará la siguiente frase de la tesis doctoral de Antonio Pérez Ruiz:

Si examinamos la sección A del primer movimiento, veremos que surge a partir de diferentes series, donde expone los sonidos libremente sin guardar ningún orden específico, por ello no se le considerará una pieza dodecafónica, sino atonal. Rueff utiliza los 12 sonidos de la escala cromática con igualdad de funciones, pero si analizamos armónicamente cada una de las diferentes secciones, veremos que no abandona totalmente dichas funciones tonales, ya que toda la composición ronda en torno a los diferentes centros tonales que va creando consecutivamente y donde cada acorde que introduce tiene una cierta relación con el centro tonal en el cual se desarrolla cada fragmento (Pérez Ruiz, 2008, p 194).

El centro tonal en el tema a1 en el compás 6, se encuentra en Do, pero aquí, el piano utiliza un bajo ostinato con los sonidos de la escala cromática que irá moviendo de altura durante todo el movimiento, generando disonancias con los acordes empleados más tarde y la voz del saxo seguirá este desarrollo cromático de la melodía tres compases más adelante, tratando a la melodía con una armonía atonal y de carácter rítmico. Al compás 10, el piano introduce acordes tríada mientras mantiene el bajo ostinato, y es aquí cuando se puede percibir un sonido más tonal, pero con la disonancia presente por el acompañamiento.

El piano hace acordes en primera inversión en el tercer tiempo de Fa m y en el sexto tiempo de Sol Mayor mientras se repite el tema un tono por arriba del principio. Se puede ver el análisis de la letra del ensayo A en la siguiente imagen:



Imagen 8: Análisis letra de ensayo A, primer movimiento

Al siguiente compás de la escala hexátona, vuelve a utilizar este recurso medio tono más grave, y enlaza así el tema de a2 a la letra de ensayo B. Aunque el piano repite la melodía y el ostinato del principio, el saxofón introduce una melodía cromática pero de carácter melódico y expresivo [*sol, sol#, re#, mi*]. En esta segunda parte del tema se hacen pequeñas inflexiones a Mib Mayor pero por el desarrollo motivico, no se puede considerar como una parte tonal. Al sexto compás de la letra B, el instrumento solista cierra con una escala hexátona, que parece un elemento recurrente en el movimiento para realizar enlaces temáticos o de secciones y tiene mucha influencia dentro de las técnicas del impresionismo francés.

En la letra C, empieza el tema B que sigue en el centro tonal de Do, pero introduce una nueva progresión armónica en el centro tonal de Mib en el que hará la mayor parte del desarrollo de este fragmento. Es en este tema que añade más color a la armonía con dominantes secundarias e intercambios modales. Esta parte tiene un tono tan ambiguo que genera un sentido de inestabilidad constante.

Si se analizan las notas de la melodía, se pueden identificar tensiones propias de la música jazzística con el añadido de novenas u onceavas alteradas.

Los tres primeros compases se desarrollan sobre un bajo pedal de *re*, dominante de la dominante y de *sol*, la dominante. Los acordes que aparecen por encima son el VI [La m] y su dominante que es Mi7 que pasa por intercambio modal al menor, Mi-7(5b). Esto se repetiría dos veces. Para ver mejor el cambio del centro tonal, se puede mirar la imagen del análisis al cuarto compás después de la letra de ensayo C.

Do M VII# +2 V7 Mi b M ii-7 ii7 V7 ii-7 ii7

Imagen 9: Cambio del centro tonal, primer movimiento

El planteamiento en la sección del desarrollo será totalmente distinto a la hora de elaborar la melodía mediante el uso de escalas modales y las supedita a las exigencias rítmicas del motivo. El modo que se va a utilizar generalmente es el dórico, que tiene esa influencia jazzística en las reconocibles secuencias de II - V - I. Será al sexto compás después de la letra E que se emplearán otros modos como el mixolidio, locrio, jónico y la escala melódica.

Por lo tanto, empieza el desarrollo en Re dórico, que sería en este caso todas las notas naturales, y la célula rítmica empezaría con estas notas: *do, la, mi, sol, re, [sol#, re#, la#] re, la, mi, re ...*

En medio de las escalas, va introduciendo cromatismos propios del *jazz* para dar tensión a la estaticidad de los modos.

Este motivo se acaba repitiendo con ligeras modificaciones y un consecuente distinto que enlaza con material temático extraído de a1 pero con carácter descendente.

Luego vuelve a aparecer el mismo desarrollo melódico pero en la escala de Do # dórico, que se repite igual dos veces como antes e igualmente termina en material temático de a1 para enlazar con la siguiente parte de esta sección que corresponde al tema B.

Aparece con los mismos intervalos melódicos y con una figuración rítmica binaria. Este vuelve a aparecer con una pedal de Re y utiliza acordes de séptima de dominante y séptimas disminuidas. Es al sexto compás después de la letra E donde se vuelve a la célula rítmica del desarrollo pero aparece esta vez más corta y repetida dos veces en la escala de Do dórico. El piano aquí mantiene acordes con un centro tonal en Do menor empezando por la séptima de dominante del tercero [Mib] que resuelve en el primero.

La secuencia al sexto compás de la letra E sería: IV+7 - I - IV $\sharp$ 7(5b) [dominante del séptimo] - II [préstamo del modo mayor] - VII b3 - VI 2 - IV [sobre una nota pedal de dominante] hasta resolver en la letra F en el centro tonal definido para la reexposición, en Do.

Se pueden ver momentos de politonalidad en este desarrollo, justo dos compases antes de F, mientras en el piano tenemos el acorde de Lab M con séptima en tercera inversión en el piano, el saxo está tocando su melodía en la m con séptima, un semitono por encima, pero controlando las disonancias y tratándolo con un carácter bello. La reexposición es bastante similar en la armonía, aunque surgen mutaciones en la melodía mediante cromatismos que buscan dar un poco más de tensión a esta recapitulación, para acercarnos al final del movimiento.

La coda se desarrolla por encima de una pedal en el bajo que hace la nota *lab*, que se mantiene casi hasta el final. El saxo vuelve a emplear el material temático del desarrollo que progresa ascendentemente sin una escala o centro tonal preestablecido, siguiendo esta serie de intervalos: *do - re - mib - fa- sol# - la - si - do#*. El último resulta más adecuado cifrarlo mediante nomenclatura americana para conservar toda la información

armónica del acorde y sobre todo por su influencia de la música *jazz* tan propia para este tipo de finales. El acorde sería Cmaj13 #11.

El segundo movimiento es un lied con una gran influencia simbolista e impresionista. El principio se puede analizar desde el modo de Sib eólico. La armonía se desarrolla con un acompañamiento a pulso de negra que nos indica la nota pedal de la fundamental y la dominante [sib, fa]. Estos dos primeros compases de introducción se repiten armónicamente.

The image shows a musical score for Saxophone Alto and Piano. The title is 'SIBm Eólico'. The tempo is 'Lent' with a metronome marking of 54. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The saxophone part has a melodic line with a fermata. Chord symbols I, VII7, and III are indicated below the piano part. A note 'Apoyatura' is marked on the saxophone staff.

Imagen 10: Análisis del principio del segundo movimiento

La melodía se desarrolla en torno a la disonancia del cromatismo y la ambigüedad modal de Sib. Por ejemplo, en el último tiempo del compás 7, el saxo realiza la tercera mayor de SibM [re] que iba apareciendo bemol al principio. En los compases 8 y 9 se hace una inflexión en el modo de La lidio mediante un segundo napolitano. Al número de ensayo 1, volvemos a Sib Eólico, con la misma armonía del principio y la melodía original repetida por el piano. Dos antes del número 2, se produce una modulación cromática a ReM mediante la progresión : sN [segundo napolitano], VI +5 , I . Desde la tónica de *sib* se altera la quinta, y se vuelve al tercera de ReM. 4 compases antes del 3 de ensayo, la armonía hace una inflexión en Mib menor, y utiliza un acorde propio del *jazz* como sustituto al napolitano a distancia tritonal de la tónica. Los acordes en esta sección también pueden tener una connotación diferente dependiendo de su punto de vista si se interpreta que el bajo es parte de la armonía, o un acompañamiento pedal mediántico. Si se interpretan los acordes desde el bajo, se estará formando un acorde

bajo *solb* que enarmoniza con *fa#* y construye el tercer grado de *ReM* [Sin el bajo, sería la dominante]. En la siguiente ilustración, se muestra un análisis de esta sección.

The image displays a musical score for Saxophone Alto and Orchestra, divided into two systems. The first system is for the Saxophone Alto (Saxo) and the second for the Piano (Piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *poco*, *dim.*, and *ff*. Annotations in Spanish provide harmonic analysis: *De ReM Sol - fa#*, *I-9*, *III*, *I-9*, *Sustituto del napolitano*, *Propio del jazz, a distancia tritonal de tónica*, *si-9*, *si9*, *-9*, *III+7*, and *VII mixolidio Séptimo rebajado*. The score is marked with a rehearsal number 3 and a movement number 2.

Imagen 11: Análisis del número 3 de ensayo, segundo movimiento.

Al llegar al 4 de ensayo, la melodía es construida por intervalos de 4º y 5º que le dan un color más exótico y oriental. Esta sección se va a analizar desde el punto tonal de *Do#M*. Los 4 primeros compases de esta sección se mantendrán en una tónica, aunque el saxo repondrá la misma melodía con algunas mutaciones, en la tonalidad de *LaM*. El piano vuelve a responder, con el mismo motivo en el tono de *Do#M* y cuando vuelve a responder el saxo, vuelven a *La*, y realizan un desarrollo melódico rítmico dentro de la tonalidad con elementos cromáticos y 4º. El bajo que hace el piano 4 compases antes del 5 de ensayo, nos establece en *Sib eólico*, la tonalidad original, [se ha modulado por movimiento de 2º respecto al bajo]. Este bajo se mueve por movimiento conjunto ascendentemente haciendo octavas hasta resolver en *RebM - Do#M*, la tonalidad del principio del tema B. Aquí se vuelve al modelo de pregunta y respuesta entre el piano y el saxo. Al presentar otra vez el motivo el saxofón, se vuelve a *La M*, aunque hay una elementos temáticos que se pueden interpretar desde su relativo *Fam*. Este centro tonal se mantiene hasta llegar otra vez a la reexposición que con un acompañamiento acórdico nos vuelve a establecer sobre el tono central, *Sib eólico*. La armonía es la misma que al

principio. En la siguiente imagen se verá el análisis armónico realizado de la coda hasta el final del *lied*.

The image displays a musical score for the coda of the second movement, consisting of piano and saxophone parts. The piano part is written in treble and bass staves, while the saxophone part is in the treble staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mp, mf, ppp). Harmonic analysis is provided throughout the score, with Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, tVI, sVI) and chord symbols (La M, Sib eólico, Pedal de tónica) indicating the underlying harmony. The analysis also includes terms like 'Prestado del mayor' and 'Enarmonizado'. The score is marked with a '7' in a box at the beginning, indicating the start of the coda.

Imagen 12: Análisis de la coda del segundo movimiento.

El tercer movimiento empieza escrito en el centro tonal de Mib con un motivo que usa un slendro menor con 6º añadida en vez de 7º. La entrada del saxofón está precedida por una progresión cromática ascendente de dos compases. Al empezar la sección A, la obra se establece en la escala de Do pentatónica. J. Rueff usa esta escala del *blues* con cromatismos añadidos propios del *jazz*. El piano a ritmo tonal de compás hace I - V7/IV - I y lo repite. Dos compases antes del 1 de ensayo, la melodía emplea la escala octatona mientras la armonía se mantiene en una dominante con 6º añadida, que añade una #9 al siguiente compás y resuelve en un sexto. Al 2 de ensayo, el piano entra con la misma melodía de antes del saxofón y en la misma escala, Do pentatónico mientras que 5 compases después, entra el saxofón con una progresión en el modo dórico como

contramelodía. Al 3 de ensayo el saxofón establece un juego de sonoridad entre la escala pentatónica y la octátona y 4 compases después repite el mismo motivo con una armonía medio tono más elevado, jugando con esa sonoridad del cromatismo. Al acabar este motivo, el piano y el saxofón siguen un contrapunto con progresiones cromáticas descendentes. Se modula a la subdominante de *do*, Fa pentatónico. Aquí la armonía sigue esta secuencia: I - V , V5b - I - I - V/II.

En este movimiento, la mayoría de enlaces motivicos se realizan mediante progresiones cromáticas ascendentes o descendentes con la cabeza del motivo a1. Se hace una inflexión sobre Lab pentatónico 6 compases antes del 5 de ensayo antes de volver a realizar un enlace cromático para volver a Do pentatónico. Antes de entrar a la sección B, la compositora vuelve a usar la sonoridad de la escala octátona, en la que se basará la melodía de este nuevo tema y usa para disipar la tonalidad y modular directamente, en este caso a Reb locrio. En la siguiente imagen se puede ver el análisis de este comienzo de B.

The image shows a musical score for Section B, Movement 3. It is divided into two systems. The first system is labeled "Reb Locrio" and features a melodic line with a "ritard." marking and a piano accompaniment with a "Pedal de Reb". The second system is labeled "Solb Mixl." and features a melodic line with "cédez léger!" and "Tempo" markings, and a piano accompaniment with a "Sust. Tritonal" and "Pedal de Dominante". The analysis includes chord symbols: I, d(mixl.), I7+5, I13/9, and V7-5. A note at the bottom right says "Se repite la armonía".

Imagen 13: Análisis de la sección B, 3 movimiento.

Cabe destacar el uso del acorde de supertónica elevada semidisminuida 7 compases antes del 7 ensayo. Después, la obra pasa por Lab mixolidio antes de volver a Solb

mixolidio al 7 de ensayo. Se usan recurrentes acordes de tónica y dominante con novenas añadidas en esta parte del movimiento.

Al 8 de ensayo, llegamos a un fragmento que va en progresión tanto la melodía, el ritmo y la armonía. Se establece en Fa mixolidio y mediante una progresión ascendente mediántica cada vez que vuelva a iniciarse el motivo comenzará en otro tono [*fa, la, do#*] usando el modo mixolidio siguiendo esta secuencia armónica: I, sN - I - V97. El quinto grado se sustituirá por un segundo napolitano las dos siguientes ocasiones. Antes de llegar a la cadencia, se volverá a pasar por Solb mixolidio.

Al terminar la cadencia, que está considerada desde un punto de vista atonal, se regresa al tono de Do pentatónico, cogiendo el piano. La armonía es la misma que en la exposición. Al 12 de ensayo modulamos a Si pentatónico por el acorde napolitano, que en este caso era *do*. La armonía se repite pero medio tono abajo.

Antes de llegar a la coda, pasamos por Mib y Do pentatónico en los siguientes números de ensayo. Tenemos las progresiones y enlaces cromáticos descendentes del principio como núcleo motivico.

Para terminar de cerrar la obra realiza una cadencia perfecta de V - I en lo que se refiere al bajo. Realmente está haciendo una dominante aumentada que resuelve en una tónica con 9º elevada a la que se le añade la 7º y la 10º b en el penúltimo compás, y las últimas notas del saxofón resuelven en un final sin el modo característico del movimiento.

Un movimiento marcado por los ritmos y sonoridades del *jazz* con la escala del *blues*, acordes con novena, trecena... con la recurrente utilización de cromatismos, con la sonoridad del modo mixolidio y la escala octatona, acordes tritonaes o alterados como la supertónica elevada o dominantes aumentadas...

3.3 Análisis estético

Como ya se ha comentado en el apartado del estilo compositivo, la estética de la composición refleja los principios de la belleza y el pensamiento artístico a mediados del siglo XX. Se retorna a las formas clásicas y barrocas estructuradas, en este caso un

concertino compuesto en 3 movimientos que siguen el carácter ya establecido. Un primer movimiento *allegro* con un carácter vigoroso y tenuto, un segundo movimiento más melódico y calmado con una segunda sección contrastante y un tercer movimiento presto más juguetón y ligero.

En toda la obra está presente la claridad y transparencia en la sonoridad y texturas, permitiendo escuchar todas las melodías de forma concisa, y evitando partes más polifónicas y elaboradas. Para conseguir este efecto de limpieza en el sonido, también se opta por reducir la plantilla de la orquesta, que en el Romanticismo, llegaban a ser inmensas en repertorio de grandes compositores como G.Mahler o R.Wagner. Por ese concepto del sonido, podría ser que la autora eligiese escribir para una orquesta de cámara.

Hay que entender qué significado le dan los compositores neoclásicos a la música. Se tiene una preferencia por la música pura en contraposición de la música programática y el expresionismo y esta se usa por el simple hecho de ser ella misma. Para entender esto de un modo más preciso, usaré una frase extraída del libro de *Poética Musical*[1939] de Igor Stravinsky «La música es por su propia naturaleza, esencialmente impotente para expresar nada en absoluto» . Con esto, Stravinsky nos dice que las notas, que este lenguaje, no es capaz de contar una historia o representar una idea por sí sola, se tiene que valer de un agente externo como un poema, una descripción o letra que desarrolle ese contexto deseado. Esta era una forma de pensamiento común en los compositores de este estilo, totalmente reaccionarios al caos y desorden social de su época, valorando más el control y el orden a la expresión desbordada de los sentimientos por lo que su música, es un medio para explotar las formas y los recursos compositivos manteniendo los estigmas anteriormente mencionados.

Con la aparición del atonalismo, el Neoclasicismo vuelve a buscar el orden y usarlo solo como recurso libre y no estrictamente siguiendo el dodecafonismo y serialismo. Además, se amplía el uso de la armonía con la utilización de los modos, la politonalidad y la influencia del *jazz*, que ya en los años 20, despegaba en Estados Unidos con la era de las *Big Bands*.

El *concertino* es una composición que busca desarrollar todas las posibilidades de su forma mediante una escritura elegante y ordenada, que transmite claridad al oído y la vista, desarrollando un concepto de música pura donde lo más importante resulta en que es ella misma quien transmite el pensamiento estético del estilo y de la autora, y no se vale de ningún factor extramusical. Busca un virtuosismo galante que no resulta recargado, mediante el empleo del lenguaje compositivo y el fraseo y no solo por atiborrar de notas la partitura.

4 CRÍTICA INTERPRETATIVA

Para realizar este apartado, se llevará a cabo una comparativa entre distintas versiones del concertino efectuadas por intérpretes de renombre dentro del panorama actual del saxofón clásico. En estas comparativas se hablará de parámetros como el concepto del sonido, el *tempo*, la articulación, dinámicas ...

De las tres versiones que se han escogido, los saxofonistas que las interpretan son:

1. Mikhail Kazakov.

 Mikhail Kazakov plays Concertino by J RUEFF Andorra Sax Fest FINA...

2. Nicolas Arsenijevic.

 Nicolas ARSENIJEVIC (France) - Concertino by Jeanine RUEFF

3. Vladimir Petskus.

 VLADIMIR PETSKUS - Concertino Op 17, Jeanine RUEFF

La interpretación de Mikhail es de las tres la más precisa y ordenada, siendo sobre todo reconocido por su virtuosismo, viene de la escuela de saxofón rusa bajo la enseñanza del profesor Nikita Zimin. Además, es el ganador de la competición del Andorra Sax Fest de 2021. Se les asocia con una visión de la interpretación muy técnica y romántica. No obstante, toca la obra con gran claridad sonora y muestra ligereza en la articulación en pasajes veloces como en el punto culminante del desarrollo del primer movimiento al compás 48, y en el extenso del 3 movimiento al completo. De hecho, hace algo muy a tener en cuenta en las secciones más desafiantes de la pieza. Al contrario que los otros, no precipita la música, y la reposa reteniendo un poco el tiempo, dando mayor sensación de estabilidad y limpieza.

Su sonido es muy redondo y comedido, sin una gama de registros muy estridentes o flojos. Esto se mantiene acorde al estilo rechazando la expresión desbordada de los sentimientos mediante el sonido.

De la versión de Nicolas se puede diferenciar claramente del sonido y la fuerza que transmite con un cuerpo de timbre más ancho y brillante, un uso del vibrato más presente y rápido y una mayor intención de expresar con un mayor rango de dinámicas y contrastes. En el primer movimiento, tiene mucho más vigor que la versión anterior y su picado es un poco más pesado y acentuado, quitando un poco esa sensación de ligereza que se necesita. En los pasajes más complejos, tiende a correr y atropellar la música, causando caos e imperfecciones más frecuentes.

Es en el segundo movimiento donde su interpretación destaca más, siendo este el movimiento de carácter más expresivo. El uso de su vibrato y las dinámicas lo distingue de las otras dos. Un ejemplo claro de esto es el inicio, donde acaricia el primer re grave con una emisión soplada que hace aparecer la nota de forma muy progresiva hasta llegar a un *mezzoforte*. Respecto a este matiz, luego al número de ensayo 2 de la partitura, abre con un timbre redondo en ese *forte*, pero otra vez de forma progresiva, consiguiendo una expresividad mucho más profunda y delicada.

En la segunda sección de este movimiento, se ve comprometida la afinación en el registro agudo, y esto resalta más porque el saxo se mueve en una textura homofónica con las cuerdas. Es más notable dos compases después del número de ensayo 5.

El último movimiento da la sensación de desorden y no demuestra control sobre la velocidad escogida. La elección del *tempo* compromete la estabilidad rítmica y provoca desajustes perceptibles entre el solista y la orquesta. Su propuesta de la cadencia resulta toda muy seguida sin marcar cada fragmento correctamente y resulta en una forma amontonada de resolverla.

Los tres últimos pentagramas no resultan satisfactorios de cara a los resultados esperados en futuras interpretaciones. El *tempo* se descuadra y la orquesta y el intérprete no coinciden, el picado utilizado es demasiado duro y pesado, con mucha presencia de la lengua y empuje de aire y el sonido está demasiado presente, sin esa sencillez que se requiere.

Por último se hará un comentario sobre la versión de Vladimir Petskus.

Su sonido es un poco más parecido al de M. Kazakov, oscuro y redondo, pero con un poco menos de cuerpo y un mayor uso del vibrato. Nos ofrece el primer movimiento más tranquilo y sosegado de los tres, quizás sea demasiado lento y le falte ese vigor y fuerza que se está buscando. Se estima que irá entre 10 - 15 bpm más lento de la velocidad original del movimiento. Su picado es bastante limpio y ligero, pero se va forzando en cuanto se llega a los pasajes más complejos. Por otra parte, si se escucha esa claridad y limpieza que se busca en este estilo, sonando todas las partes muy homogéneas y cohesionadas. Sin embargo, se queda corto en cuanto a la variedad en el matiz o la intensidad de su sonido, y no llega a alcanzar el esplendor máximo en los momentos culminantes. Esto también se notará en el segundo movimiento, donde los *fortes* no terminan de sonar, para destacar como solista en los clímax destacados como al final del desarrollo del primer movimiento o al número 3 de ensayo del segundo.

En este segundo movimiento, su sonido resulta muy melifluido y almibarado, al principio pequeñito, aunque nos pone un *mezzoforte*, si se empieza más dulce, luego se tiene espacio para crecer un poquito más y generar más contraste y expresión. La afinación en este movimiento es muy importante para estar en consonancia dentro de la disonancia armónica y Vladimir, toca en el sitio justo, sin dejar ninguna nota a su libre albedrío.

Como se ha mencionado con anterioridad, en los momentos de mayor riqueza sonora, se amilana su sonido, se esconde un poco e incluso acelera el tempo que sería lo contrario de lo que desea en estos pasajes.

La coda final, la interpreta con extrema sutileza controlando muy bien esos intervalos en un matiz *piano* los intervalos que se intercalan con el re en orden descendente, al número 7 de ensayo.

El tercer movimiento lo interpreta a una velocidad adecuada, y el carácter está en su sitio pero, se muestra impreciso con el tempo a veces y surgen discordancias entre el solista y la orquesta.

En los finales de frase, suele decorar las terminaciones con un vibrato que no procede en un movimiento tan rápido y de carácter juguetón como este. Su enlace a la cadencia resulta deficiente por un *accelerando* insuficiente y un exceso de matiz donde no lo necesita. La propuesta de la cadencia está muy bien relacionada entre sus partes y escalonada cada vez más. Da una entrada correcta a la orquesta con un tempo parecido al primero que coge, y termina con una reexposición bastante mejor que al principio, más preciso y con control del tempo más estable. En el último pentagrama falta un poco más de sonido y dirección en las escalas para generar el carácter conclusivo necesario para cerrar este *concertino*.

Como conclusión final del apartado, se hará un comentario de lo más importante que hemos extraído de cada versión, y que nos llevamos para la interpretación.

Mikhail es el esperado resultado que cabría esperar después del estudio. Su interpretación rebosa precisión, limpieza y virtuosismo. Es ordenado en el discurso melódico y formal, pero quizás es demasiado comedido en su forma de tocar, interpretando la pieza de una forma muy mecánica. Aun así, técnicamente es el objetivo a llegar de cara a la realización técnica de la pieza.

De Nicolas Arsenijevic, la presencia del sonido y su fraseo en el segundo movimiento. La amplitud en los armónicos del timbre del instrumento realzan el valor expresivo de la interpretación, y con los matices genera mayor movimiento y en la música, además de emplear un vibrato un poco más veloz. En especial, el final del movimiento lo realiza de una delicadeza exquisita.

Vladimir Petskus ofrece el sonido más bello, oscuro y redondo durante toda la pieza. A veces realiza pequeños apoyos durante los fraseos para generar mayor dramatismo y contraste. Efectúa una versión un poco más romántica con más añadido del *vibrato*, con un uso del *rubato* esporádico y aunque esto no es lo que se busca, pequeños destellos resultan de atractivo para el público y al mismo intérprete.

5 PLAN DE ESTUDIO DE LA OBRA

Para pasar a la parte práctica del estudio de esta pieza, primero se realiza una lectura con el instrumento a una velocidad moderada y asequible que va a servir para identificar estructuralmente la pieza, no generar problemas de dedos desde el principio, y la identificación de pasajes problemáticos y de interés.

Es preferible trabajar primero, movimiento por movimiento en una composición de estas características por su extensa duración, y así tocar con un sentido musical adecuado a cada uno.

Después de esta primera lectura, procederemos al trabajo de pasajes dificultades y a la toma de velocidades. Es importante tocar el movimiento a una velocidad próxima a la deseada, pero cuando hay fragmentos que limitan la ejecución, la prioridad principal es limpiarlos. Primero se anotará la velocidad a la que se pueden tocar estas secciones, y se irá aumentando poco a poco los bpm del metrónomo. No es aconsejable estudiar un mismo pasaje más de 10 minutos porque la mente se satura, y empieza a fallar por cansancio y no por la propia habilidad.

Una vez se pueda tocar la pieza a una velocidad próxima o igual a la deseada, se debe hacer una anotación de las respiraciones que se van a utilizar, basadas en el fraseo íntegro de la composición, el análisis realizado y la propia resistencia del intérprete. Hay que tener en cuenta que en caso de que se produzca el nerviosismo a la hora de tocarla, el corazón se acelera un poco y esto consume nuestras reservas de oxígeno un poco más rápido, por lo que quizás cueste en ocasiones llegar a las respiraciones establecidas con anterioridad.

Por ejemplo, el primer movimiento de la obra tiene dos pasajes altamente dificultosos y de extensa duración que suponen un reto de articulación, mecánica y resistencia. A continuación se va a explicar como se ha trabajado estos fragmentos. Se está haciendo mención en concreto a la parte final del desarrollo, al compás 6 después de la E y a la coda final del movimiento.

El principal factor limitante en este momento, resulta la articulación de las notas. Es un pasaje muy veloz, con combinaciones de notas ligadas y picadas y tiene que sonar ligero. Por eso, durante todo el curso en la rutina de ensayo, se incluyen dos ejercicios de gimnasia de picado, uno enfocado a la resistencia de la lengua, y otro para la velocidad y agilidad de ejecución:

El primer ejercicio [enfocado en la resistencia] consiste en la utilización de las notas de la escala cromática, empezando desde *do* medio hasta *sib* grave y volver hasta la nota del principio. Lo mismo se haría con el registro agudo, desde *do* medio hasta *fa#* sobre agudo, sin incluir el registro de los armónicos artificiales. Y el ejercicio consiste en picar 8 semicorcheas por nota e ir a la siguiente sin parar, a una velocidad desafiante pero que nos permita mantenernos en el ejercicio toda la escala.

El segundo [enfocado en la velocidad] está basado en los entrenamientos interválicos de alta intensidad. El tratamiento de las notas será igual al anterior, pero la figuración rítmica será distinta. Se picará una negra seguida de 4 semicorcheas. El objetivo es descansar en la negra para hacer las siguientes semicorcheas lo más rápido posible. La utilidad aquí es coger un tempo mayor al umbral de tu resistencia.

También se pueden implementar articulaciones de doble picado siempre que el pasaje te lo permita, sin saltos muy alejados o tésituras muy extremas. En la siguiente imagen, se podría ejecutar una articulación de doble picado con esta secuencia.



Imagen 14: combinación de picado simple y doble picado.

Sería una combinación de doble picado y picado simple.

Otro de los problemas a solucionar es mantener el tempo estable y no precipitar la música. Para esto, aparte de un estudio cerciorado con metrónomo, se ha realizado aparte un estudio de estos pasajes apoyando ciertas notas clave en la melodía, realizando una pequeña énfasis e inflexión en estas. En el pasaje que se muestra anteriormente, estos subrayados se harían en las notas re sobreagudo. Esto deja el compás mucho más marcado, le da sentido al motivo y a la frase, y ayuda a mantener el tempo controlado.

Otra de las técnicas de estudio implementadas en estos pasajes es la retrogradación, que consiste en tocar una melodía desde la última nota hasta la primera. En este caso se ha usado sobre todo en el motivo de la coda final para realizar los saltos de los intervalos con precisión, tanto en el sonido como en el picado, para no precipitar la secuencia y para su memorización.

La manera más efectiva y que más resultado ha dado ha sido usar esta técnica empezando con una nota, e ir añadiendo una por una en cada secuencia.

En la imagen 2 de la página 10, se puede ver el motivo que se va a usar para el ejemplo.

La melodía es : *do, la, mib, sol, re, sol#, re#*.

Por lo tanto, el ejercicio consiste en tocar:

- Primera secuencia: *re#*
- Segunda secuencia: *re#, sol#*
- Tercera secuencia: *re#, sol#, re*
- Cuarta secuencia: *re#, sol#, re, sol*

Así hasta completar toda la línea melódica al revés. Este ejercicio se realizaba con un tempo rápido con el objetivo de adquirir el carácter del movimiento.

En esta sección, también se ha trabajado un ejercicio para la columna de aire que consiste en hacerlo todo ligado, sin parar de soplar, para fortalecer el cuerpo del sonido y mejorar la precisión a la hora de cambiar el registro por los saltos interválicos de la melodía.

Para el segundo movimiento, que es de carácter más expresivo, se ha dejado claro el uso del *vibrato* moderado para su interpretación. Por eso, se llevará a cabo una señalización en la partitura de las notas clave en las que se va a realizar el *vibrato*. Estas durarán lo suficiente para que se pueda aplicar un *vibrato* de calidad y genere movimiento con el sonido, además serán notas clave para la comprensión expresiva de la melodía y armonía.

Para realizar un trabajo de estudio del *vibrato*, se llevará a cabo un ejercicio que trabajará las batidas de este por células rítmicas, controlando el tamaño de la onda, de más a menos. Se empezará desde notas más cómodas, en este caso, *do*. Primero, se mantendrá la nota dos tiempos de negra, para quedarnos con su afinación. Después, se irá pasando el *vibrato* por el siguiente orden progresivo de figuración rítmica, corcheas, tresillos, y semicorcheas. Se harán dos tiempos de cada célula y se acabará manteniendo otra vez la nota sin *vibrato*, para vez si se ha perdido o mantenido la afinación.

Para el tercer movimiento ha sido muy importante el estudio realizado con el piano a la hora de trabajar entradas y secciones realmente enredadas por el uso de compases compuestos contrastantes o no simétricos.

Un ejemplo serían las entradas al número de ensayo 5 y la del 8. Para resolver este problema, se ha examinado la parte de piano y anotado en la partitura de saxo solista, referencias rítmicas de la misma, y mediante la memorización y repetición, se han solucionado estas entradas.

Al terminar el trabajo seccionado y llevar a cabo la limpieza de los pasajes más complicados y la adecuación del tempo, se procederá a tocar la obra entera, de arriba a abajo varias veces para su preparación para audiciones y defensa, trabajando la memorización, concentración y resistencia.

6 PROPUESTA INTERPRETATIVA

La propuesta interpretativa de este TFG, es el resultado de la realización y estudio de los anteriores apartados, reunidos en un planteamiento directo a la realización tocada del *concertino*. Se dejarán estipulados los parámetros de interés de cara a la interpretación. Por una parte, el marco técnico que comprende la obra: el tempo, los matices, la sonoridad ... y por otra parte, la interpretativa; el fraseo, la estructura interna y la forma.

Lo primero y más importante de todo es definir un *tempo* claro en cada uno de los movimientos, basado en el análisis y comprensión musical desarrollado durante el curso y el proyecto y también sujeto, a la capacidad técnica del intérprete. Es característico del estilo neoclásico mantener el mismo *tempo* durante todo el movimiento, sin contrastes.

En el primer movimiento, la velocidad original es 144 bpm la negra. Este *tempo* dentro de la estética de la obra, resulta totalmente exacerbado e impide la expresión y claridad sonora que se busca. Se debe de tener en cuenta que este movimiento debe ser más rápido que el tercero en proporción, por lo que no puede tocarse tampoco muy lento. La velocidad escogida para favorecer la interpretación y estética del movimiento comprende entre unos 124 - 128 bpm.

El segundo movimiento también tiene un *tempo* inicial mayor al que admite su expresión. Está marcado a la unidad de tiempo del compás, que en este caso es la blanca, por eso en esta propuesta se escoge unos bpm menos. La velocidad final para este movimiento será en torno a 48 - 49 bpm la blanca. Este pulso mejora la capacidad expresiva del intérprete para realizar el dibujo melódico y reposar la estructura interna en base a la armonía.

Para el tercer movimiento, como ya se ha mencionado, debe interpretarse un poco más lento que el primero, pero ha de sentirse más ligero y juguetón. La velocidad original es 132 bpm la negra. Permite la ejecución e interpretación correcta dentro del estilo pero para hacer una versión coherente y más ordenada, el pulso final será de 117 - 120 bpm la negra.

Una vez se han aclarado las marcas de velocidad más adecuadas para la interpretación de cada movimiento, se debe establecer el concepto del sonido para cada movimiento, ya que cada uno tiene un carácter e intención.

El primer movimiento es de carácter con vigor, se puede extrapolar a otros primeros movimientos similares del repertorio neoclásico del saxofón. Entre ellos está *la sonata para saxo alto y orquesta de Paul Creston*, *el concertino de cámara de J. Ibert*, *el concierto para saxo alto y orquesta de P.M Dubois*. Todos estos tienen un concepto de sonido oscuro, solemne y tenuto en estos primeros movimientos. No se busca la brillantez, sino la consistencia de un cuerpo de sonido, lleno. Las primeras emisiones serán picadas, para tener una sonoridad homogénea y las dinámicas de intensidad, tienen que tener un ámbito más cerrado y menos contrastante que en estilos románticos. Por ejemplo, la obra empieza mayoritariamente en un matiz fuerte, pero no se debe de buscar un sonido excesivo y estridente, si abundante, más aproximado a un medio fuerte. Luego, en la letra C, si se busca una tesitura más reducida de sonido, que esté menos presente, pero que resulte notable al oído, más cercano a un medio piano.

En el desarrollo, a la letra D, si debemos de tener en cuenta la construcción modal de la melodía y que se está buscando el color del modo dórico. Pero esto solo es un acompañamiento y aquí solo se debe buscar la uniformidad en la escala y destacar esta sección más impresionista. El sonido del saxo debe estar en un segundo plano, casi como un susurro que se desvanece. En el momento más álgido de este movimiento, que es donde culmina todo el desarrollo [se está haciendo referencia a la letra F] se debe alcanzar la mayor intensidad en el sonido precedida de un *crescendo* progresivo. Pero este *fortísimo* no debe resultar desagradable y saturado, y debe mantener ese timbre controlado propio del estilo. Este matiz debe ser igual o un poco menos que la nota final de este primer movimiento.

Al llegar la reexposición, se debe de buscar el sonido y carácter del principio, para cohesionar la melodía estructural del movimiento.

En el segundo movimiento, el sonido debe ser un poco más oscuro y redondo, buscando la expresividad y flexibilidad en el mismo, acompañado de un uso del *vibrato* más

recurrente que en los otros dos movimientos. La célula rítmica escogida para las batidas de aire del *vibrato* escogidas para este movimiento, es de tresillos de corcheas, teniendo en cuenta el *tempo* y la unidad del pulso, que en este caso es la blanca. Esto dotará de dinamismo y movimiento a nuestro sonido en una parte de la obra más estática.

Se hará uso de emisiones sopladadas en primeras notas como al empezar este *lied*. Se pretende alcanzar un sonido muy homogéneo y horizontal, buscando la presión continua en la columna de aire, gracias al diafragma. Es por eso que también se emplearán posiciones alternativas para distintas notas para mantener el mismo registro de sonido en pasajes concretos. Un ejemplo, sería la utilización de la llave «c2 » para mantener el mismo recorrido del aire por el tubo del saxofón. Esta aplicación de una digitación distinta se aplicaría al segundo tiempo del número 1 de ensayo en este movimiento. Hay que tener en cuenta que estas posiciones pueden estar más desafinadas, y por lo tanto mostrar más atención y precisión cuando se utilicen, quedando como un recurso para utilizar en momentos similares o por comodidad en la presteza de los dedos.

En cuanto a los matices y reguladores, se busca un empleo de estos mucho más lírico y progresivo. Un margen más amplio de sonido, admite una mayor carga de expresión. El *mezzoforte* del principio, no debe llegar a tanto, para tener mayor apertura para crecer con el sonido. Al número de ensayo 2, se debe tocar un *forte* desenfadado, amplio, con un sonido presente desde su emisión progresiva. Que el matiz sirva de distinción y marque la entrada del tema después del puente, para llegar a una nueva armonía y desarrollarse al clímax del movimiento en el número 3. En este fragmento tan apoteósico, el *vibrato* puede tener unas oscilaciones de aire, mayores a las anteriormente empleadas, para dar más dramatismo al momento.

Al 4 de ensayo, el tema B está dotado de un desarrollo más cromático y colorista, donde importa resaltar el dibujo del motivo melódico. Por lo tanto, se busca acompañar al sonido de un estilo lineal y horizontal, buscando esas notas clave que en esta caso, la autora destaca mediante la figura de corcheas y tenutos en las mismas, para apoyar y resaltar la estructura interna melódica. Estas notas no se resaltan con más matiz, sino reposando la música mediante el empleo de toda la duración de la figura, y buscando la

dirección de la melodía misma con la columna de aire. Es una melodía pesante, legato, sin huecos, lo contrario al primer movimiento realizado, se pretende alcanzar el contraste con la interpretación propuesta.



Imagen 15: Estructura interna, notas clave.

Se debe de cuidar mucho la afinación al compás 3 después del 5 de ensayo. El saxofón y el piano tocan el motivo en una textura homofónica a distancia de 4°. Es un intervalo que debe estar muy bien afinado y en una tesitura comprometida para ello.

En la reexposición, el saxofón entra a mitad del primer tema, y tiene que coger el matiz y carácter del sonido que le ceda el piano, para darle continuidad y unidad al sentido de la melodía.

Al número 7 de ensayo, el piano realizado debe ser dramático y pequeño, para destacar el nuevo material temático y que empieza la coda. Al *mezzopiano*, se realizará el cuerpo del sonido, con un poco más de armónicos y brillantez, el movimiento se dirige a una última subida de intensidad. Se llegará al *mezzoforte* con margen de sonido, incluso buscando un fuerte cercano, rozando ese matiz, y empezará a ir desapareciendo, poco a poco el sonido, al igual que se deconstruye el tema, y queda todo en nada. Controlar la afinación en el último pentagrama es vital para la interpretación de este movimiento. Matiz muy piano, notas muy agudas, y que buscar bajar estas notas con el labio inferior estableciendo menor presión o con la garganta, ya que cuando la intensidad baja, la afinación sube y así, contrarrestar este problema.

El tercer movimiento, es un minuetto, que en el concepto, es una danza barroca de estructura ternaria, pero estilísticamente no tiene propiedades o el carácter de uno. Resulta mucho más similar a un *Scherzo*, de carácter alegre, ligero y juguetón. De hecho, el propio término significa «broma» en italiano. Es un movimiento con

influencias de los ritmos de *jazz* sincopados propios del *ragtime* por lo que será muy propio para la interpretación, marcar todas estas notas clave en los contratiempos. Al igual que pasaba en el motivo b del anterior movimiento, la compositora suele destacar con su escritura las notas tesis mediante la articulación, con el empleo de acentos o subrayados.



Imagen 16: Notas tesis del tercer movimiento, estructura interna

El sonido debe de ser el más ligero de toda la obra, buscando recortar resonancias, un sonido menos lleno de armónicos. Esto se consigue empujando un poco menos con la columna de aire, al quitar presión en el soprido, se desprende a su vez peso de la sonoridad, aligerando así el mismo y su carácter.

La variedad en las articulaciones es de lo más importante en este movimiento. Aunque la intención del movimiento sugiere un picado corto, tampoco se debe de recortar la resonancia de las notas ipso facto y que queden como un corte vertical en el sonido. Hay que dejar un poco de resonancia antes de poner la lengua sobre la caña, y no presionar en exceso, con un movimiento ágil, veloz y preciso.

Este movimiento busca el dinamismo y los contrastes bruscos como por ejemplo, al 3 de ensayo, donde tenemos dos células rítmicas, una descendente, que baja el matiz y otra ascendente, que lo aumenta.



Imagen 17: Matices contrastantes en el movimiento 3

Al 5 de ensayo, al reexponer A', el *forte* debe resultar efectivo, y quedar el sonido del solista por encima del acompañamiento. Un matiz más fuerte que al principio, para volver a generar interés en el tema, y conducir al tema a la sección B. Rit

Debido a la disposición rítmica en esta sección, se empleará un vibrato atresillado en las notas que duren dos tiempos o más. El vibrato se aplicará desde el principio de la nota. Es importante marcar los primeros tiempos del compás 5/4 para darle el sentido rítmico a la melodía. También es necesario destacar las notas que vuelven a empezar la ligadura, cada vez, desplazadas medio tiempo antes.



Imagen 18: Notas tesis, y notas con vibrato.

Como se puede apreciar al final de la imagen anterior, muchos motivos son anacrúsicos o no encajan del todo con el pulso del compás. Si en la interpretación se destacan todas las notas que marcan la estructura interna con elegancia y ligereza, se conseguirá un resultado satisfactorio en la misma.

Al número 7 de ensayo, la melodía tiene un desarrollo totalmente cromático, por lo que se debe apoyar cada principio de secuencia con un poco de aire marcando el discurso motivico. El sonido en esta sección tiene que tener un planteamiento totalmente homogéneo y horizontal sin picos de sonido estridentes o muy pianos.

Antes de llegar a la cadencia, aparece un *accelerando* con el que se busca elevar bastante el *tempo* antes de llegar a la cadencia, pero sin modificar la intensidad del sonido.

La cadencia se construye por 3 pequeñas secciones más un enlace para reexposición. Da comienzo desarrollando el motivo con el que llega, manteniendo el tiempo final del *accelerando* y en piano, como un eco y no más que un susurro. En este principio, se debe mantener un sonido solemne, tenuto y presente, pero sin llegar al *forte* que pide la autora. La cadencia acaba de empezar, y siempre hay que ir de menos a más, por lo que se dejará ese matiz para después. No se usará vibrato en los *si* graves a continuación, pues aquí no hace falta buscar el movimiento con el sonido, sino con los motivos escritos. Al llegar al *sib*, se irá disminuyendo el matiz para cerrar la primera parte. Es ahora al *fortísimo* donde empieza la segunda parte de la cadencia, y por lo tanto un poco más de matiz, pero aún no se va a buscar tanta intensidad y solo se llegará a un *forte*. Otra vez utiliza el recurso del eco, por lo que se debe interpretar este juego de contrastes en los matices, sonido, velocidad e intención del motivo. El eco debe ser más gentil, piano, suave y menos rápido que su primera presentación, teniendo una intención más expresiva y melódica. Es al *fa* calderón, donde se va a realizar ese fortísimo, buscando generar el punto climático de la cadencia.

Al terminar este calderón, empieza la tercera parte de la cadencia con un eco distinto a los anteriores, ya que el eco aparece al principio, más débil que su consecuente. El desarrollo motivico genera una melodía con intervalos cromáticos descendentes y una nota de apoyo. Es importante empezar lento el motivo e ir acelerando hasta llegar al calderón para generar dinamismo hacia el final de la cadencia. Jugar con el *tempo* es esencial para darle mayor expresión y un toque personal a la parte de carácter más propio para un intérprete. Después de dejar bastante margen en el calderón, como dos segundos, se empieza en el enlace a la reexposición muy piano y suave, prácticamente el sonido tiene que venir de la nada. Se retomará el tiempo del principio a las últimas tres células rítmicas después de un *accelerando* progresivo.

Después de una reexposición de carácter muy similar, llega la coda al 15 de ensayo. Aquí si se busca ese fuerte amplio, redondo y lleno de armónicos, marca que el punto final de la obra está llegando y 6 compases después, debe ser más fuerte aún. El picado incluso necesita un carácter menos ligero y un poco más acentuado, con más presencia de la lengua sobre la caña. Será muy importante destacar con el picado y el aire las notas cromáticas ascendentes de los desarrollos secuenciales.

En la siguiente imagen se pueden ver todas las notas clave para destacar la estructura interna del final del movimiento.



Imagen 19: Notas tesis del final de la obra, tercer movimiento.

7 CONCLUSIONES

El TFG concluye que el *concertino* de J. Rueff, es una obra fundamental dentro del repertorio clásico por su riqueza armónica, técnica y estilística. La investigación de las diversas fuentes demuestran como la compositora logra integrar el lenguaje moderno del siglo XX dentro de las formas clásicas, creando una obra tan exigente como coherente dentro del estilo neoclásico.

El análisis realizado ha permitido comprender con más claridad como la compositora combina recursos propios del Neoclasicismo como las formas, contrapunto, texturas... con recursos armónicos y melódicos procedentes de nuevas corrientes musicales como el atonalismo libre, el impresionismo y el *jazz*.

Así mismo, la crítica de distintas interpretativas ha permitido estudiar diferentes enfoques estilísticos respecto al *tempo*, el sonido, la articulación y el fraseo. También ha resultado útil esta sección del trabajo para comprender como determinadas decisiones técnicas y musicales pueden alterar la percepción estética de la obra.

Gracias a la elaboración de un plan de estudio progresivo diseñado para empezar a estudiar cualquier obra desde el principio y adecuado para las dificultades técnicas presentadas por la obra. Las estrategias propuestas como ejercicios de picado y columna de aire, retrogradación melódica, adaptación con metrónomo... han resultado de gran efectividad para la preparación del *concertino*.

A partir de estos apartados y la experiencia adquirida durante la carrera, se ha desarrollado una guía interpretativa que era el objetivo principal del trabajo. En esta guía se han establecido todos los parámetros de interés por movimientos y secciones, para realizar una interpretación coherente y efectiva de cara al estilo de la pieza. Esto demuestra que la interpretación de una obra musical clásica no solo se basa solo en leer las notas y tocar en el tiempo, sino que conlleva todo un estudio detrás y determina tanto el sonido, el vibrato, el fraseo, los matices... todo esto se ha ido seccionando por movimientos e incluso en partes o pequeños fragmentos de estos para ser más precisos y detallados con la interpretación.

Por otra parte, el trabajo ha sido de utilidad para reflexionar sobre la situación de compositoras del siglo XX como Jeanine Rueff. A pesar de su importancia en el repertorio, sigue teniendo poca presencia como tema en trabajos musicológicos y académicos por lo que investigaciones como esta, son de gran relevancia para su difusión y valorización de su obra.

Como posibles futuras líneas de investigación, resultaría de interés comparar el estudio del *concertino* con otras obras neoclásicas del repertorio del saxofón. También sería enriquecedor investigar con mayor profundidad la relación entre la escuela francesa del saxofón y el desarrollo de su repertorio durante la segunda mitad del siglo XX.

Finalmente, este trabajo ha resultado en un importante crecimiento tanto personal como académico. El estudio ha permitido desarrollar una mayor capacidad y comprensión del análisis en obras con armonías más modernas, una evolución tanto técnica como musical y un mayor enfoque a la interpretación de la música que se toca. Por todas estas razones, se reafirma la importancia de este trabajo como herramienta fundamental para demostrar todo lo aprendido durante esta etapa de formación superior y desarrollar mayores aptitudes investigativas sobre temas de interés, que serán de gran utilidad para futuros trabajos realizados en Máster u otras formaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Pérez Ruiz, A. (2008). *Influencia del jazz dentro del repertorio clásico de saxofón más representativo del siglo XX* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia]. Universidad Politécnica de Valencia.(pp. 190–199: “Rueff, Jeanine: Concertino. Entre la consonancia y la disonancia”).

Vicente Castell, F. J. (2016). *Las sonatas para saxofón de Jeanine Rueff y Edison Denisov* [Trabajo Fin de Máster, Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de València].

Armonía y Composición. (2018, febrero). *Música atonal (I)*. En *Armonía y Composición* [Blog]. Recuperado de <https://komptools.blogspot.com/2018/02/musica-atonal-i.html>

La música a través del tiempo. (2025, marzo 4). *El Neoclasicismo Musical en el siglo XX* [Video]. YouTube.  El Neoclasicismo Musical en el Siglo XX

AdolphesaxTv. (2021, April 1). *Mikhail Kazakov plays Concertino by J. Rueff – Andorra Sax Fest FINAL ROUND* [Video]. YouTube.  Mikhail Kazakov plays Concertino by J RUEFF Andorra Sax Fest FINAL ROUND

Andorra SaxFest. (2021, 26 abril). *VLADIMIR PETSUS - Concertino Op. 17, Jeanine RUEFF* [Video]. YouTube.  VLADIMIR PETSUS - Concertino Op 17, Jeanine RUEFF

Autor desconocido. (s.f.). *18 - Neoclasicismo musical* [Documento en Scribd]. Scribd. <https://es.scribd.com/document/715483257/18-Neoclasicismo-Musical>

De Benito, L. Á. & Ruiz, G. (Presentadores). (2014, 17 de octubre). *Historia universal del atonalismo* [Episodio de pódcast de audio]. En *Música y significado*. Radio Clásica (RTVE). [Música y significado - Historia universal del atonalismo - 17/10/14](https://www.rtve.es/radio/radio-clasica/emision/20141017/17-10-14-musica-y-significado-historia-universal-del-atonalismo/)

González, D., Fron, A., Hernanz, B., Jiménez, L., Keusses, L., Labrandero, I., & Pascual, E. (s.f.). *La 4ª República francesa* [Presentación en PDF].

Marco, T. (2001, enero 16). *El pensamiento musical del siglo XX (III): El neoclasicismo como fenómeno* [Podcast]. Fundación Juan March. <https://canal.march.es/es/coleccion/pensamiento-musical-siglo-xx-iii-neoclasicismo-como-fenomeno-20933>

AdolphesaxTV. (2017, abril 28). *Nicolas ARSENIJEVIC (France) - Concertino by Jeanine Rueff* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=G1gw8DkHv6A>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES



Imagen 1: Material temático del desarrollo, c 37



Imagen 2: Coda, final del primer movimiento.



Imagen 3: Primer movimiento: Compás 66

Figura 1, 2 y 3 en la página 13



Imagen 4: Motivo del 2 movimiento extraído del tema B



Figura 4, página 14



Imagen 5: Cadencia del tercer movimiento. Desarrollo por aumentación.

Figura 5, página 15



Imagen 6: Tercer movimiento: Material temático de a1



Tercer movimiento: Cadencia con material temático de a1

Figura 6, página 16



Imagen 7: Tercer movimiento: Coda Final

Figura 7, página 17



Imagen 8: Análisis letra de ensayo A, primer movimiento

Figura 8, página 19



Imagen 9: Cambio del centro tonal, primer movimiento

Figura 9, página 20

SIBm Eólico

Lent

SAXOPHONE ALTO

PIANO

Lent $\text{♩} = 54$

mp Pedal de dominante y tónica el bajo marca la armonía

mf Apoyatura

I VII7 III I VII7 III

Imagen 10: Análisis del principio del segundo movimiento

Figura 10, página 22

Mibm

ReM

a poco

dim.

poco

cedex

I-9 III I-9 I-9

Sustituto del napolitano

III-9

VII mixolidio Séptimo rebajado

III-9

III-7

Imagen 11: Análisis del número 3 de ensayo, segundo movimiento.

Figura 11, página 23

7

CODA

tVI **IV** **III** **sVI** **IV** **III**

La M

I **VII** **III** **tVI** **III** **I** **VI** **V/V+7** **VI**

III Enarmonizado

Sib eólico

Pedal de tónica

ppp

Imagen 12: Análisis de la coda del segundo movimiento.

Figura 12, página 24

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for 'Reb Locrio' and the bottom for 'Solb Mixl.'. The 'Reb Locrio' section includes a melodic line with a 'ritard.' marking and an 'Escala octatona' (octatonic scale) indicated by a bracket. The piano accompaniment features a 'Pedal de Reb' (pedal of Re) and harmonic analysis labels: 'd(mixl.)' and 'I7+5'. The 'Solb Mixl.' section includes a melodic line with 'eédez léger!' and 'Tempo' markings, and a piano accompaniment with a 'Pedal de Dominante' and harmonic analysis labels: 'I13/9' and 'V 7-5'. A circled chord in the piano part of 'Solb Mixl.' is labeled 'Sust. Tritonal'. The text 'Se repite la armonía' (The harmony repeats) is written at the bottom right of the 'Solb Mixl.' section.

Imagen 13: Análisis de la sección B, 3 movimiento.

Figura 13, página 25

The image shows a musical score for a piece with the title 'Tara ta ta ta k ta k'. The melody is written in a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final 'ff' (fortissimo) marking. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. A box labeled 'F' is placed above the final measure of the melody.

Imagen 14: combinación de picado simple y doble picado.

Figura 1, página 34



Imagen 15: Estructura interna, notas clave.

Figura 15, página 40



Imagen 16: Notas tesis del tercer movimiento, estructura interna

Figura 16, página 41



Imagen 17: Matices contrastantes en el movimiento 3



Imagen 18: Notas tesis, y notas con vibrato.

Figura 17 y 18, página 42



Imagen 19: Notas tesis del final de la obra, tercer movimiento.

Figura 19, página 44