

esmuc

Treball Fi de grau

Abans del jazz: el saxo en l'òpera francesa del segle XIX

Estudiant: Rosa Maria Rodríguez Malé

Especialitat/ Interpretació

Àmbit/Modalitat: Música Clàssica i Contemporània / Saxòfon

Director/a: Marc Heilbron Ferrer

Curs: 2015-2016

Vistiplau
del director/a
del Treball

EXTRACTE

El saxòfon, inventat a mitjans del segle XIX, va ser utilitzat abans en l'òpera que en la música orquestral. En aquest treball s'ha pretès elaborar un llistat amb les òperes en les quals hi intervé l'instrument, focalitzant l'estudi en les òperes franceses del segle XIX i principis del XX. S'ha analitzat el paper que realitza el saxo en cada obra en relació a la música i l'argument, posant èmfasi en l'aspecte hermenèutic, alhora que s'ha intentat entendre els motius que han portat als compositors a incloure'l en les seves òperes. Des de la primera òpera amb saxo, *Le dernier roi de Juda* (1844), de Georges Kastner, en la qual utilitza un saxo baix, fins a *La Légende de Saint Christophe* (1915), de Vincent d'Indy, s'ha estudiat l'evolució del paper del saxòfon en diferents òperes i la seva simbologia.

EXTRACTO

El saxofón, inventado a mediados del siglo XIX, fue utilizado antes en la ópera que en la música orquestal. En este trabajo se ha pretendido elaborar un listado con las óperas en las que interviene el instrumento, focalizando el estudio en las óperas francesas del siglo XIX y principios del XX. Se ha analizado el papel que realiza el saxo en cada obra en relación a la música y al argumento, poniendo énfasis en el aspecto hermenéutico, a la vez que se ha intentado entender los motivos que han llevado a los compositores a incluirlo en sus óperas. Desde la primera ópera con saxo, *Le dernier roi de Juda* (1844), de Georges Kastner, en la cual utiliza un saxo bajo, hasta *La Légende de Saint Christophe* (1915), de Vincent d'Indy, se ha estudiado la evolución del papel del saxofón en diferentes óperas y su simbología.

ABSTRACT

The saxophone, invented in the mid-nineteenth century, it was used earlier in the opera than in orchestral music. In this work it has tried to develop a list of operas in which the instrument takes part in, focusing the study on French operas of the nineteenth century and early twentieth century. It has analyzed the role that the saxophone plays in each work in relation to the music and the story, emphasizing the hermeneutical aspect, at the same time that it has tried to understand the reasons that led composers to include it in their operas. From the first opera with sax, *Le dernier roi de Juda* (1844), of Georges Kastner, which uses a bass saxophone, to *La Légende de Saint Christophe* (1915), of Vincent d'Indy, it has studied the evolution of the role of the saxophone in various operas and its symbolism.

ÍNDIX

-Introducció	p. 4
-La invenció del saxòfon	p. 5
-París a mitjan segle XIX	p. 5
-Primera òpera: <i>Le dernier roi de Juda</i> (1844), de Georges Kastner	p. 9
-Adolphe Sax a l'Opéra de París	p. 12
-L'Opéra de París al segle XIX	p. 12
-Els instruments de Sax a l'Opéra	p. 13
-El saxo en l'òpera francesa: repertori	p. 16
-Armand Limnander: <i>Le Château de la Barbe-Bleue</i> (1851) i <i>Le Maître chanteur</i> (1852)	p. 17
-J. Fromental Halévy: <i>Le juif errant</i> (1852)	p. 18
-Ferdinand Lavainne: <i>Nérida</i> (1860)	p. 19
-Giacomo Meyerbeer: <i>L'Africaine</i> (1864)	p. 20
-Ambroise Thomas: <i>Hamlet</i> (1868) i <i>François de Rimini</i> (1882)	p. 21
-Georges Bizet: <i>L'Arlésienne</i> (1872)	p. 23
-Camille Saint-Saëns: <i>Henry VIII</i> (1883)	p. 24
-César Franck: <i>Hulda</i> (1885)	p. 25
-Émile Paladilhe: <i>Patrie!</i> (1886)	p. 26
-Jules Massenet: <i>Le Roi de Lahore</i> (1877), <i>La Vierge</i> (1880), <i>Hérodiade</i> (1881) i <i>Werther</i> (1887)	p. 27
-Vincent d'Indy: <i>Fervaal</i> (1895) i <i>La légende de Saint Christophe</i> (1915)	p. 32
-Conclusions	p. 36
-Bibliografia	p. 38
-Annexos	p. 46
-Quadre d'òperes	p. 91

INTRODUCCIÓ

El repertori operístic per a saxòfon és un camp molt desconegut entre els intèrprets d'aquest instrument, tot i que es va incorporar abans en l'òpera que en la música orquestral i que ha estat utilitzat per molts compositors d'òpera des de la seva invenció. Per aquest motiu, en aquest treball s'ha cregut oportú estudiar aquest repertori, partint des del punt de vista de la creació i la recepció de les obres en el seu context històric i fent especial atenció la simbologia associada al saxo.

Per a fer-ho, s'ha pretès elaborar un llistat amb les òperes en les quals hi intervé el saxòfon i analitzar el paper que realitza en cada obra en relació a la música i a l'argument, així com entendre els motius que han portat als compositors a incloure el saxo en les seves òperes i, alhora, avaluar com ha influït l'evolució tècnica de l'instrument en relació al seu ús en l'òpera.

Tot i que pretenia abastar tot el repertori operístic, des de la invenció del saxòfon fins a l'actualitat, finalment el treball s'ha centrat en el segle XIX i la primera dècada del segle XX, moment en el qual el saxo només era present en l'òpera francesa i encara no s'havia creat la imatge de l'instrument com a símbol del jazz.

El primer pas per dur a terme el treball ha consistit en una recerca bibliogràfica per tal de recopiar el màxim d'òperes on hi intervé el saxòfon. Un cop elaborat el llistat, s'ha buscat informació de cadascuna, especialment pel que fa a la relació del compositor amb el saxo, i s'ha estudiat la partitura per detectar els passatges en els quals hi intervé. A partir d'aquí, s'ha analitzat el context de la composició i de recepció de cada òpera, la funció que realitza l'instrument i l'ús que se'n fa en cada obra, en relació a l'argument i l'escena, posant èmfasi en l'aspecte hermenèutic.

La documentació consultada per a l'elaboració del treball ha consistit en manuscrits (digitalitzats per la *Bibliothèque Nationale de France*) i partitures editades de les òperes estudiades, reduccions de veu i piano o partícels quan no ha estat possible accedir a l'obra completa, articles de l'època, per estudiar la recepció, i enregistraments actuals, per tenir una idea més clara del context escènic i sonor.

LA INVENCIÓ DEL SAXÒFON

París a mitjan segle XIX

Al segle XIX la industrialització i els avenços tecnològics van suposar grans canvis també en els instruments musicals, sobretot pel que fa a qüestions tècniques i de disseny. Ja a finals del segle XVIII (1797), a França, es van crear les Exposicions Nacionals amb la finalitat de promoure la indústria del país, que tenia problemes per exportar degut a les Guerres Napoleòniques, i amb la intenció de combatre l'arribada massiva de productes britànics. A més, volien mostrar, sobretot als propis francesos dubtosos de la fortalesa de la seva indústria, que eren capaços de competir internacionalment. Les Exposicions Nacionals es van adoptar també en altres països com el Regne Unit i Bèlgica, i van anar creixent en nombre d'expositors fins a originar la primera Exposició Universal el 1851.¹

Aquests espais d'exposició van suposar un gran aparador pels constructors d'instruments, alhora que van afavorir que es generés una gran competència que els estimularia per fabricar els millors instruments del mercat.

"By the middle of the nineteenth century musical instruments had become tradable commodities, manufactured and sold in large quantities, with significant potential profits to be made if the right combination of design and affordability could be matched to consumer demand. Paris was the pre-eminent centre of instrument manufacturing at this time. [...] The scale of expansion can be judged from the increasing number of exhibitors at the national exhibitions that were regularly held there throughout the century.

In 1827 some 72 instrument manufacturers exhibited; this rose to 109 in 1834 and then to 243, the largest number recorded, in 1855; thereafter numbers show a gentle decline."²

Adolphe Sax, nascut a Bèlgica el 1814, va seguir els passos del seu pare com a constructor d'instruments i de ben jove ja l'ajudava al seu taller. El 1835 es va presentar de manera oficial a l'Exposició Nacional de Brussel·les, on Charles-Joseph

¹ GREENHALGH, Paul. *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Regne Unit : Manchester University Press, 1988. ISBN: 0719023009, p. 3-6

² COTTRELL, Stephen. *The saxophone*. EUA: Yale University Press publications, 2012. ISBN: 978-0-300-10041-9, p. 93

Sax va fer menció al seu fill en relació a un dels instruments que exposava ("une clarinette en buis à 24 clefs, inventée et perfectionnée par Sax fils"), pel qual, segons el músic belga F. J. Fétis, va obtenir una Menció d'honor.³ De fet, el que va fer que Sax fos reconegut pocs anys més tard va ser un nou sistema de claus per al clarinet baix que va fer que músics importants com Habeneck, Halévy i Meyerbeer⁴ el felicitesin i s'interessessin pels seus invents.

"Cette nouvelle clarinette allait véritablement lancer Sax dans la carrière de facteur d'instruments de musique. Elle fut l'occasion qui le fit connaître auprès du grand public et qui le fit probablement remarquer par le marquis de Rumigny, ambassadeur de France à Bruxelles, dont le frère allait, sa vie durant, protéger Sax."⁵

Va ser intentant millorar encara més el clarinet baix que Sax va inventar un nou instrument fet de metall i amb un tub cònic, el saxòfon, amb la finalitat d'obtenir un resultat sonor molt concret: "On sait que, en général, les instruments à vent sont ou trop durs ou trop mous dans leur sonorité. [...] J'ai voulu créer un instrument qui par le caractère de sa voix pût se rapprocher des instruments à cordes, mais qui possédait plus de force et d'intensité que ces derniers"⁶. Es creu que la primera presentació en públic del saxòfon havia de ser el 1841 a l'Exposició de la indústria belga, ja que el catàleg l'anomena, però hi va haver un problema amb l'enviament de les mercaderies i alguns instruments es van fer malbé.⁷ El primer document que descriu el nou instrument és un article de Berlioz⁸ de 1842, on probablement *le Saxophon* del qual parla seria el saxo baríton⁹, ja que, tot i els seus elogis, en critica la dificultat d'executar passatges ràpids. Segons Leon Kochnitzky, podria ser que Sax construís els saxos soprano, alt i tenor, en resposta al compositor

³ HAINE, Malou. *Adolphe Sax (1814-1894): sa vie, son oeuvre et ses instruments de musique*. Brussel·les : Editions de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 46

⁴ François-Antoine Habeneck (1781-1849): violinista, compositor i director d'orquestra. Va dirigir l'orquestra de l'Opéra de París del 1824 al 1846. / Fromental Halévy (1799-1862): de família jueva, compositor d'una quarantena d'òperes, conegut per *La Juive* (1835), i professor del Conservatori de París des de 1827. / Giacomo Meyerbeer (1791-1864): nascut a Alemanya, jueu, estudia a Itàlia i finalment es trasllada a París, on es convertirà en el compositor més destacat de *grand opéra*, amb obres com *Les Huguenots* (1836) i *Le Prophète* (1849).

⁵ HAINE, Malou. [Op. Cit.], p. 47

⁶ CHAUTEUPS, Jean-Louis et al. *Le Saxophone*. París: Editions Jean-Claude Lattès/Salabert, 1987, p. 5

⁷ KOCHNITZKY, Leon. *Adolphe Sax and his Saxophone*. New York: Belgian Government Information Center, 1949, p. 11

⁸ ANNEX 1: "Instrumens de musique". *Journal des Débats*, 12 juny, 1842.

⁹ ANNEX 2/ANNEX 3: probablement, per la descripció que en fa Berlioz, el saxòfon del qual parla seria semblant al n. 2 de la patent de 1846, provinent de l'ophicleide.

francès.¹⁰ Aquest article de Berlioz, que parla també de la bona feina de Sax en la millora d'altres instruments, publicat a *Journal des Débats*, el diari francès més important de l'època, va donar una gran empenta a la carrera del constructor:

"To us, the Berlioz article marks the turning point of Sax's career. Other well known musicians and famous composers had given him, each in particular, tokens of their esteem. Good words and kind letters poured on him. But now, for the first time, he received the Parisian consecration he had sought for. The *Journal des Débats* was the intellectual paper par excellence. Already, for five years, Berlioz had been its brilliant columnist. And he devoted to Sax the third part of his monthly article. This, for *Monsieur Sax, de Bruxelles* meant glory, or at least celebrity and recognition. From this day on, all informed persons in Paris, knew his name and something of his inventions."¹¹

A partir de mitjan segle XIX, els compositors van centrar cada cop més el seu interès en la recerca de timbres diferents, i l'orquestració va passar a formar part del procés compositiu. Les orquestres, que ja havien començat a créixer des de principis de segle, sobretot després de l'estrena de la Novena Simfonia de Beethoven (1824), van seguir augmentant el nombre de músics i van integrar instruments nous. A França aquesta tendència va ser liderada per Berlioz, seguit per altres compositors com Charles Gounod, César Franck, Georges Bizet i Gabriel Fauré, i a finals de segle es va fer més evident amb moviments com l'impressionisme, on el timbre era l'element compositiu més important.

La creixent complexitat de la música orquestral va provocar que comencessin a aparèixer els primers tractats d'instrumentació. Berlioz, que va ser el primer en recollir les seves idees sobre la instrumentació en el seu *Grand traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes* (1843)¹², ja inclou una breu explicació sobre les característiques del saxo i com utilitzar-lo i, uns anys després, Georges Kastner (*Manuel général de musique militaire*, 1848), el mateix Berlioz en una versió revisada del seu tractat (1858) i François-Auguste Gevaert (*Traité général d'instrumentation*, 1863), van ajudar a donar a conèixer la família sencera de saxòfons.

Degut a aquesta necessitat de descobrir timbres nous, molts compositors, que ja coneixien la feina que havia fet Sax fins aleshores, es van interessar pel saxòfon:

¹⁰ KOCHNITZKY, Leon. [Op. Cit.], p. 15

¹¹ KOCHNITZKY, Leon. [Op. Cit.], p. 12

¹² ANNEX 4: BERLIOZ, Hector. *Grand traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*. París: Schoenberg, 1843, p. 151

Auber¹³ ("Quel beau son et quel avantage ne pourrait-on pas tirer de cet instrument, dialoguant avec les voix!"¹⁴), Meyerbeer ("Voilà pour moi l'idéal du son"¹⁵), Bozza ("Si le Violon est le roi des instruments à cordes, le Saxophone est le plus émouvant, le plus prenant, le plus agréable à entendre des instruments à vent et à anche"¹⁶) i, fins i tot compositors italians com Donizetti i Rossini ("je n'avais jamais rien vu d'aussi beau"¹⁷), que va introduir alguns dels nous instruments del constructor al conservatori de Bolonya. Fromental Halévy, ansiós per poder disposar d'aquests nous timbres, va escriure aquesta carta a Sax el 1842 demanant-li que acabés de construir la nova família completa de saxòfons:

"Je profite, Monsieur, du séjour de M. Vieuxtemps à Paris et de son départ pour Bruxelles, pour vous demander des nouvelles des instruments que vous avez bien voulu me faire entendre et que vous vous occupez maintenant's perfectionner; j'espère que vous atteindrez le but que vous vous êtes proposé, et par vos efforts, dignes de l'intérêt de tous les compositeurs, vous agrandirez le nombre et la puissance des effets d'orchestre ; grâce à vos nouvelles et excellentes combinaisons de sonorité, nous avons déjà eu l'occasion de les approuver au Conservatoire. Ce n'était encore que des essais, et je ne doute pas que vos travaux et vos recherches n'augmentent encore l'espoir des amis de l'art et ne répondent à leur attente. Hâtez-vous donc, Monsieur, de terminer votre nouvelle famille d'instruments, et venez en aide aux pauvres compositeurs qui cherchent du nouveau, et au public qui en demande, n'en fût-il plus au monde.

Mille compliments,
Halévy"¹⁸

Poques setmanes després de rebre la carta de Halévy, en el context exposat anteriorment, i amb la seva feina elogiada per compositors importants i influents, Adolphe Sax va decidir traslladar-se a París, una ciutat en plena revolució tecnològica, seduït també per una reorganització de la música militar que li podria proporcionar una oportunitat per desenvolupar-se professionalment, i amb un

¹³ Daniel-François Auber (1782-1871): compositor d'una quarantena d'òperes, conegut sobretot per *La Muette de Portici* (1828), i director del Conservatori de París del 1842 fins a la seva mort.

¹⁴ COMETTANT, Oscar. *Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle*. París: Pagnerre, 1860, p.72

¹⁵ *Annuaire dramatique de la Belgique: contenant des éphémérides dramatiques*. Vol. 3. Brussel·les: J.-A. Lelong, 1845, p. 162

¹⁶ PERRIN, Marcel. *Le saxophone : son histoire, sa technique et son utilisation dans l'orchestre*. París: Éditions d'Aujourd'hui, 1955, p. 9

¹⁷ KASTNER, Georges. *Manuel général de musique militaire*. París: Didot Frères, 1848, p. 233

¹⁸ COMETTANT, Oscar. [Op. Cit.], p. 11-12

suport institucional assegurat gràcies sobretot a l'ambaixador de França a Brussel·les, el General Rumigny, que feia temps que coneixia els avenços de Sax:

"The success of Sax in Paris was evidently linked with the political power that supported him, and specially that of King Louis Philippe, and of Napoleon III. In 1842 Sax went to Paris at the instigation of General de Rumigny, *aide-de-camp* of Louis Philippe to reform the French military music and he was sustained by the General as long as the regime lasted (until the revolution of 1848). An analogous support was given to Sax by Napoleon III. In 1854 the *Garde Impériale* was modelled according to the proposals of Sax and in the same year Napoleon III conceded to Sax the title of musical instrument maker of the Imperial House, *Facteur de la Maison Militaire de l'Empereur*. In 1860 an imperial decree of Napoleon III accorded a prolongation to the patents of the saxophone and the saxhorns. The Opéra was another scene of political power of the Emperor, and there again, Sax flourished."¹⁹

Primera òpera: *Le dernier roi de Juda* (1844), de Georges Kastner

La primera obra documentada per a saxo, tot i que la partitura no s'ha trobat mai, sembla que va ser una transcripció de l'obra *Chant sacré*²⁰ d'Hector Berlioz, feta pel mateix compositor per a un sextet d'instruments d'Adolphe Sax, entre els quals hi havia un saxo baix²¹. L'obra va ser estrenada el 3 de febrer de 1844 a la *Salle des Concerts Herz* de París, dirigida pel mateix Berlioz i amb Sax interpretant la part de saxòfon.²²

Uns mesos després, Georges Kastner, bon amic de Sax, va introduir el saxo baix en Do que havia sentit en el concert de la *Salle Herz*, probablement millorat, en la seva òpera *Le dernier roi de Juda* que, com ell va explicar, és la primera obra original en incloure un saxòfon:

¹⁹ DE KEYSER, Ignace. "Adolphe Sax and the Paris Opéra". A: CARTER, Stewart. *Brass Scholarship in review: Proceedings of the Historic Brass Society Conference, Cité de la Musique, Paris, 1999*. New York: Pendragon Press, 2006. ISBN: 1-57647-105-5, p. 133

²⁰ BOTTARO, Marica. *Il saxofono nel teatro musicale francese del XIX secolo*. Director: Adriana Guarnieri. Tesi di Laurea: Università Ca' Foscari de Venècia, 2012, p.18

²¹ ANNEX 3: patent dels saxòfons del 1846. El saxòfon baix que s'anomena probablement seria el n. 2.

²² ANNEX 5: BERLIOZ, Hector. "Feuilleton du Journal des Débats". *Journal des Débats*. 31 de gener, 1844.

"The following December, the saxophone made its debut in the orchestra. George Kastner (1802-1872), an excellent musicologist and philosopher, although a rather poor composer, tells us in his book, already mentioned, on military bands: "The first saxophone constructed belonged to the bass compass. I was the first to make use of it in the score of my grand opera *The Last King of Juda*, performed at the Paris Conservatory on December 1, 1844."²³

Es tracta d'una òpera bíblica en dos actes i vuit quadres sobre un text de Maurice Borges. L'estrena va tenir lloc al Conservatori de París i va ser interpretada per l'orquestra de la *Société des concerts*, amb Adolphe Sax com a intèrpret del saxòfon baix, sota la direcció de François-Antoine Habeneck.

Tot i que es tracta d'un moment històric important per a la trajectòria de l'instrument, debutant en una obra de gran format, sembla que el saxòfon va passar desapercebut ja que en els articles de l'època no es destaca en cap cas el seu ús, ni el mateix Berlioz en fa esment en la seva crítica del concert²⁴.

A partir de la consulta del manuscrit de la segona part de l'obra (números 11-19), l'única part digitalitzada²⁵, es pot veure com al llarg de l'obra el saxo té diferents papers, totalment integrat en l'orquestra. En general actua com a baix de la secció de vent, a vegades sol o doblat per fagots i trombons, sovint també dobla els instruments greus de la corda i, almenys en dues ocasions, actua com a solista: al N. 12²⁶, on el saxo anticipa la melodia que farà després el personatge de Le Roi, acompanyat per la corda, fins que entra la veu i passa a tenir un paper d'acompanyament, i al N. 18²⁷ on toca a l'uníson amb el personatge de Le Roi d'Assyrie, sense cap acompanyament els primers tres compassos, i amb un coixí de la corda després, tots dos solos en moviments lents i expressius, com havia suggerit Berlioz al seu tractat d'instrumentació:

"Le timbre du Saxophone a quelque chose de pénible et de douloureux dans les sons aigus; les notes graves, au contraire, sont d'une grandiose pour ainsi dire pontifical. [...] Le Saxophone, pour des morceaux d'un caractère mystérieux et solennel, est, à mon avis, la plus belle voix grave connue jusqu'à ce jour. Il tient à la fois de la Clarinette basse et de l'orgue expressif; ce qui indique suffisamment, je crois, qu'on ne doit, en général, l'employer que dans les

²³ KOCHNITZKY, Leon. [Op. Cit.], p. 21

²⁴ BERLIOZ, Hector. "Feuilleton du Journal des Débats". *Journal des Débats*. 6 de desembre de 1844.

²⁵ Anàlisi dels números 11 a 19 de l'obra: KASTNER, Georges. *Le dernier roi de Juda. Deuxième partie* [Manuscrit] [pdf]. Bibliothèque nationale de France [Consulta : novembre 2015]. Disponible a: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525042082>>

²⁶ ANNEX 6: solo de saxo, N. 12

²⁷ ANNEX 7: duo saxo i le Roi d'Assyrie, N. 18

mouvements lents. Il serait aussi admirable mis en évidence dans un *Solo*, qu'employé à soutenir et à colorer l'harmonie d'un ensemble de voix et d'instruments à vent."²⁸

El registre que utilitza Kastner per al saxo (números 11-19) és de Do1 a Fa3, per tant, bona part del registre de l'instrument, que és de tres octaves a partir del Sib0, però és sobretot en els solos on llueix les notes més agudes.

²⁸ BERLIOZ, Hector. [Op. Cit.], p. 151

ADOLPHE SAX A L'OPÉRA DE PARÍS

L'Opéra de París al segle XIX

Les diferents revolucions que va viure França a partir de 1789 van afirmar el poder social i econòmic de la burgesia. El desenvolupament de la indústria, que genera el treball intensiu i l'explotació de la classe obrera, paradoxalment dóna lloc també a uns horaris laborals definits i a una classe mitjana burgesa amb més poder adquisitiu, que va afavorir que sorgís la noció de "temps lliure" i, per tant, la necessitat d'omplir-lo amb activitats d'oci.²⁹ En aquesta època apareixen els casinos i salons de ball, cafès, museus, parcs públics, i l'òpera esdevé l'atracció principal per a l'alta burgesia.

"The Opéra now becomes a business, catering to the newly ascendent bourgeois audience. Since a self-proclaimed "bourgeois king" had recently assumed the throne of France, cultural institutions now naturally turned to the needs and desires of this social class. And so it was as part of his program to buttress his new base of political support that Louis-Philippe encouraged the entry of bourgeois values into the Académie Royale de Musique."³⁰

Aquesta nova necessitat cultural va ser molt recolzada per les institucions, sobretot a partir del regnat de Louis-Philippe I, que necessitava el suport de la burgesia, i aquest recolzament es va accentuar a partir de la consolidació de l'Imperi de Napoleó III.

"The institutions which promoted French operas and ballets of the period were many and varied, and lay at the heart of French musical life. In addition to the dozen or so theatres in the capital, many provinces boasted an opera house whose productions vied with those of the metropolis. Such theatres were seen as monuments of national or regional pride, and were strongly subsidized even at times of national crisis."³¹

²⁹ COTTRELL, Stephen. [Op. Cit.], p. 92

³⁰ FULCHER, Jane. *The Nation's image. French Grand Opera as politics and politicized art*. Regne Unit: Cambridge University Press, 1987. ISBN: 0-521-52943-3, p. 2

³¹ LANGHAM, Richard; POTTER, Caroline. *French music since Berlioz*. Anglaterra: Ashgate, 2006. ISBN: 0-7546-0282-6, p. 22

A París, que al segle XIX es va convertir en el centre neuràlgic de l'òpera a nivell mundial, hi havia tres teatres on s'hi representaven òperes: l'*Opéra National de Paris*, la institució més important, el *Théâtre National de l'Opéra-Comique*, i el *Théâtre Lyrique* (1851-1870), que va decidir recolzar la representació d'òperes per fer front a la reticència de les institucions oficials vers els joves compositors³². L'*Opéra* de París, però, gaudia d'unes condicions econòmiques molt superiors a la resta de teatres degut a les grans subvencions del govern i a l'alt preu de les entrades. Aquest estatus era un vestigi de l'*Ancien Régime*, quan va ser l'únic teatre de París amb llicència per representar òperes en llengua francesa.³³ Aquesta superioritat de mitjans es veia reflectida en el tipus de públic, majoritàriament alta burgesia, i els propis edificis, com el *Palais Garnier* construït entre 1861 i 1875, que representaven l'auge d'aquesta classe social, li proporcionaven uns grans espais de relació i sociabilitat (foyers, salons, vestíbuls) de dimensions més grans que la sala principal.³⁴

Els instruments de Sax a l'Opéra

Adolphe Sax s'havia encarregat de donar a conèixer els seus instruments i alguns compositors els començaven a utilitzar en les seves obres, però els músics de l'orquestra de l'*Opéra* de París veien amb recança els instruments moderns, potser perquè veien perillar la seva plaça a l'orquestra si no aprenien a tocar-los. De fet, l'*Opéra* de París es va convertir gradualment en una institució molt conservadora, i algunes de les òperes més famoses de l'època, com *Faust* de Gounod o *Les Troyens* de Berlioz, no es van poder estrenar en les seves sales.

El primer en intentar incorporar un instrument de Sax, el clarinet baix, a l'orquestra de l'*Opéra* va ser Donizetti, i no ho va aconseguir:

"Donizetti voulut, le premier, introduire un duo de clarinette-basse dans son opéra *Dom Sébastien*. Une véritable conspiration s'organisa alors à l'Opéra parmi les musiciens, afin de forcer le compositeur à retirer les instruments de Sax. La lutte eut des échos à l'extérieur de l'Opéra.

³² SOUBIES, Albert. *Histoire du Théâtre-Lyrique, 1851-1870*. París: Fischbacher, 1899, p. 3-11

³³ GERHARD, Anselm. *The urbanization of opera: music theater in Paris in the nineteenth century*. Traducció: Mary Whittall. EUA: University of Chicago Press, 1998. ISBN: 0-226-28857-9, p. 23

³⁴ ANNEX 8: secció del *Palais Garnier*.

Sax écrivit à Léon Pillet, directeur de l'Opéra, pour se plaindre d'une telle attitude. La *Revue et Gazette des Théâtres*³⁵ jugea d'ailleurs sévèrement Habeneck qui n'avait pu imposer aux musiciens qu'il dirigeait les instruments demandés par Donizetti.³⁶

Probablement degut a aquests precedents, el 1847 van oferir a Sax ser el responsable de la banda que actuaria fora d'escena en una òpera de Verdi que requeria d'alguns dels seus instruments, tot i que els músics de l'orquestra continuaven oposant-s'hi.

“L'année 1847 marque l'introduction officielle des instruments d'Adolphe Sax à l'Opéra. Verdi utilisa des saxhorns sur la scène pour son opéra en quatre actes intitulé *Jérusalem*. A cette occasion, un contrat fut signé le 23 novembre 1847 entre les directeurs de l'Académie royale de musique, Henry Duponchel et Nestor Roqueplan d'une part, Adolphe Sax d'autre part.

Sax s'engageait à fournir vingt musiciens pour le nouvel opéra de Verdi. Ces musiciens furent Communément appelés «les musiciens externes à l'Opéra». Ils constituèrent la Fanfare dont la direction fut, à juste titre, confiée à Adolphe Sax.”³⁷

El resultat devia ser satisfactori ja que Sax va continuar dirigint la banda interna de l'Opéra de París fins el 1892.

Cada teatre d'òpera tenia la seva banda, formada per instruments diferents, per això, generalment, els compositors escrivien una reducció per a piano del paper d'aquesta formació i el director de la banda de cada teatre en feia l'arranjament per als seus músics. Aquesta pràctica va durar fins a finals del segle XIX, quan els directors d'òpera es van professionalitzar més i es va acabar amb el concepte de banda com a unitat independent, de manera que els compositors ja escrivien exactament per als instruments que volien.³⁸

La banda de Sax, amb els seus instruments, que era única i donava personalitat a l'Opéra de París, va sonar en òperes com *Le Prophète*, *Robert le Diable*, *L'Étoile du Nord*, *Les Huguenots* i *L'Africaine* de Meyerbeer, *La Fronde* de Niedermeyer, *Faust* de Gounod, *Don Carlos* de Verdi, etc. i es va convertir en un element distintiu i característic de la *grand opéra*.

³⁵ ANNEX 9: *Revue et Gazette des Théâtres*, article parlant de la conspiració dels músics de l'Opéra contra Sax en l'òpera de Donizetti *Dom Sébastien*.

³⁶ HAINE, Malou. [Op. Cit.], p. 91

³⁷ HAINE, Malou. [Op. Cit.], p. 97-98

³⁸ BUDDEN, Julian. "Stage band". A: SADIE, Stanley [ed]. *The New Grove Dictionary of Opera*. Londres: Macmillan Reference Limited, 1992. ISBN: 0-333-48552-1, vol. 4, p. 491

Els compositors van anar coneixent les diferents sonoritats d'aquests nous instruments i per això alguns d'ells van anar apareixent amb més freqüència, sobretot a les òperes que es representaven en aquest teatre, ja sigui com a solistes, per donar un color diferent, com a família sencera d'instruments en la banda en escena o com a alternatives a instruments tradicionals de l'orquestra.³⁹

Un dels casos en què es van utilitzar saxòfons i altres instruments de Sax com a alternatives a instruments tradicionals que faltaven va ser a l'estrena de *Tannhäuser* de Wagner a París, el 1861. El compositor demanava 12 trompes per a una escena del final del primer acte però no es van poder trobar prou trompistes a París i es van haver de suplir amb saxòfons i *saxhorns*.⁴⁰ En aquest cas, però, sembla que el compositor no va quedar satisfet amb la solució que li proposaven:

“Auf welcher Stelle wir nur unser groteskes Unternehmen auffassten, überall stiessen wir auf Ungeeignetes, Unbefähigtes: so war es nicht möglich, die zwölf Waldhörner, welche in Dresden so kühn die Jagdrufe des ersten Aktes hatten erschallen lassen, im grossen Paris zusammen zu bringen; ich hatte hierüber mit einem schrecklichen Menschen, dem berühmten Instrumentenmacher *Sax*, zu verkehren, welcher mit allerhand Surrogaten von *Saxophon's* und *Saxhorn's* mir aushelfen musste und ausserdem noch mit der Direktion der Musik hinter der Szene amtlich betraut war. Es ist unmöglich geblieben, diese Musik je richtig spielen zu lassen.”⁴¹

³⁹ DE KEYSER, Ignace. “Adolphe Sax and the Paris Opéra”. A: CARTER, Stewart. *Brass Scholarship in review: Proceedings of the Historic Brass Society Conference, Cité de la Musique, Paris, 1999*. New York: Pendragon Press, 2006. ISBN: 1-57647-105-5, p. 134-154

⁴⁰ ANNEX 10: Nota de Wagner explicant els efectius que necessitava en escena per a l'òpera *Tannhäuser*

⁴¹ WAGNER, Richard. *Mein Leben*. Munic: F. Bruckmann, 1911, p. 746

EL SAXO EN L'ÒPERA FRANCESA: REPERTORI

La majoria d'òperes compostes al segle XIX en les quals hi intervenen saxòfons van ser representades a les diferents sales de l'*Opéra* de París, fet que fa palesa la feina d'Adolphe Sax en la difusió dels seus invents, especialment en aquest teatre. Per això, la majoria d'aquestes obres segueixen els patrons de la *grand opéra*, gènere operístic que pràcticament estava reservat a les òperes compostes per a ser representades en aquesta institució, ja que requeria de grans efectius i les produccions eren molt costoses. La *grand opéra* era un espectacle, en quatre o cinc actes, de música ininterrompuda, amb molts personatges, cors, efectes visuals, escenografia i vestuari molt elaborats, ballet, i una orquestra molt gran, que també contribuïa a l'espectacle amb efectes sonors, amb bandes en escena, i amb timbres nous i exòtics com el del saxo. El compositor Giacomo Meyerbeer, juntament amb el llibretista Eugène Scribe, malgrat que actualment les seves òperes es representen molt poc, van ser els creadors més importants d'aquest gènere, amb òperes exitoses com *Les Huguenots*, que es va arribar a representar més de mil vegades durant el segle XIX.⁴²

L'*opéra-comique*, l'altre gènere popular al segle XIX a França, tenia el seu propi escenari al *Théâtre national de l'Opéra-Comique*. Les produccions d'aquest gènere eren menys costoses, igual que el preu de les entrades, i es distingia de la *grand opéra* pels arguments més contemporanis, sobre la vida quotidiana, i per tenir parts parlades. Algunes de les òperes més famoses d'aquest gènere són *Fra Diavolo* (1830) o *Le domino noir* (1837) d'Auber.⁴³

La primera òpera amb saxo estrenada en un teatre d'òpera, però, pertany al gènere de l'*opéra-comique*, obra d'Armand Limnander, compositor belga nascut el 1814 que probablement coneixia a Adolphe Sax ja que tenien la mateixa edat, el dos van estudiar al Conservatori de Brussel·les amb François-Joseph Fétis, i es van traslladar a París a la mateixa època. Per això no és estrany que el saxo aparegui al *Théâtre de l'Opéra-Comique*, ja que el compositor segurament coneixia la feina de Sax i els seus instruments de molt a prop.

⁴² BARTLET, M. Elisabeth C. "Grand opéra". A: SADIE, Stanley [ed]. [Op. Cit.], vol. 2, p. 512-517

⁴³ BARTLET, M. Elisabeth C.; LANGHAM, Richard. "Opéra comique". A: SADIE, Stanley [ed]. [Op. Cit.], vol. 3, p. 688-696

Armand Limnander: *Le Château de la Barbe-Bleue* (1851) i *Le Maître chanteur* (1852)

Le Château de la Barbe-Bleue, segona òpera de les quatre que va compondre Armand Limnander, va ser estrenada l'1 de desembre de 1851⁴⁴ al *Théâtre de l'Opéra-Comique*.

En aquesta obra, Limnander utilitza el saxo alt (en Mib) i, segons Stephen Cottrell, que va poder consultar el manuscrit, "although used sparingly, the instrument is given several lyrical solos, most prominently a lilting 6/8 melody at the opening of the second act."⁴⁵

En aquest petit fragment del segon acte, transcrit per Cottrell⁴⁶, podem veure que primer el saxo toca com a instrument solista, sobre una base harmònica formada pels metalls (trompes, trombons i trombó baix) i amb un arpegiat d'arpa, i en la segona part de la frase fa un duet a l'uníson amb el violoncel amb sordina, fet que recolza la idea de Sax de crear un instrument de vent proper al timbre de la corda. Segons Pier-Angelo Fiorentino, contemporani de Limnander, la incorporació del saxo en aquesta obra va tenir una bona rebuda i, a més, descriu una altra intervenció important de l'instrument, acompanyant un cor, juntament amb l'arpa:

"Dans l'entr'acte, un solo de saxophone a produit sur la salle entière la plus agréable impression. C'est la première fois, si je ne me trompe, qu'on emploie cet instrument au théâtre. Le célèbre inventeur de cette immense famille de saxhorns, de saxophones, de saxotrombas, etc., doit être content. Le début du saxophone alto en *mi bémol* a été couronné d'un plein succès.[...]

Il faut louer aussi sans réserve un fort joli chœur à bouche fermée, comme M. Limnander sait les faire, accompagné par le saxophone et par la harpe."⁴⁷

Tot i tractar-se d'una òpera còmica és una obra de gran format, i la temàtica també és propera a la *grand opéra*, la història d'un jove heroi que viatja a un lloc llunyà i desconegut, la Índia, en un temps passat, en època de Lluís XIV⁴⁸, per tant, amb elements exòtics i misteriosos on el timbre del saxo hi podia jugar un paper important.

⁴⁴ COTTRELL, Stephen. [Op. Cit.], p. 105

⁴⁵ COTTRELL, Stephen. [Op. Cit.], p. 105

⁴⁶ ANNEX 11: solo de saxo a *Le Château de la Barbe-Bleue*: entreacte, Acte 2, n. 8

⁴⁷ FIORENTINO, Pier-Angelo. *Les grands guignols* (deuxième série). Paris: Michel Lévy frères, 1872, p.181-182

⁴⁸ BERLIOZ, Hector. "Feuilleton du Journal des Débats". *Journal des Débats*. 13 de desembre, 1851, p. 1

Limnander devia estar content amb l'efecte sonor de l'instrument perquè, l'any següent a l'estrena de *Le Château de la Barbe-Bleue*, va escriure una altra òpera que incloïa també un paper per a saxo alt, *Le Maître chanteur*, una *grand opéra* en dos actes sobre un llibret de Henri Trianon, aquest cop estrenada a l'Opéra de París, a l'*Académie de Musique*, el 17 d'octubre de 1853.⁴⁹

Algunes revistes de l'època van fer esment de la intervenció del saxo en aquesta òpera. A la *Gazette des beaux-arts* posen èmfasi en el fet que és la primera vegada que s'utilitza l'instrument a l'Opéra de París:

"Le saxophone a été employé pour la première fois à l'Opéra, par M. Limnander, dans un accompagnement obligé ; l'essai a pleinement réussi ; cette suave sonorité se fond très-harmonieusement avec celle des autres membres de la grande famille symphonique."⁵⁰

I a la *Revue de Paris* descriuen el timbre del saxo en un solo de l'obra:

"Les couplets du maître-chanteur ont de la verve et de la couleur; l'invocation à Charlemagne est tout à fait dans le caractère des légendes du moyen âge; elle est précédée d'un solo de saxophone, dont la die a quelque chose de mystérieux et de mélancolique, parfaitement exprimé par le timbre de l'instrument; les sons du saxophone veloutés et harmonieux rappellent ceux de la clarinette, du basson et du cor anglais."⁵¹

J. Fromental Halévy: *Le juif errant* (1852)

Jacques Fromental Halévy, nascut a París el 1799, de família jueva, va compondre unes quaranta òperes, la més famosa de les quals va ser *La Juive* (1835), *grand opéra* en cinc actes i llibret d'Eugène Scribe. Des de 1827 va ser professor d'harmonia, composició i contrapunt al Conservatori de París, on va tenir alumnes com Bizet, Gounod i Saint-Saëns.

Le Juif errant, *grand opéra* en cinc actes i llibret d'Eugène Scribe i Henri de Saint-Georges, va ser estrenada a la *Salle Le Peletier*, de l'Opéra de París, el 23 d'abril de 1852.

⁴⁹ CLEMENT, Félix ; LAROUSSE, Pierre. *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras*. París : Administration du grand dictionnaire universel, 1867-1869, p. 423

⁵⁰ PREVOST, Hippolyte. "Revue des théâtres lyriques". *Gazette des beaux-arts*. 1853, vol. 1, n. 46, p. 261

⁵¹ REYER, Ernest. "Chronique de la quinzaine". *Revue de Paris*. Octubre-deseembre 1853, vol. 2, p. 493

En aquesta obra, Halévy, que el 1842 havia escrit una carta a Sax demanat-li que completés la família de saxòfons⁵², utilitza quatre d'aquests instruments: un soprano en Sib, dos alts en Mib i un baix en Do, a més d'altres instruments de Sax com *Saxhorns* i *Saxtubas*. Aquest quartet apareix en el cinquè acte de l'òpera com a part de la banda que actua fora d'escena, amb Adolphe Sax com a intèrpret d'un dels instruments.⁵³

“Puisque je suis à parler des inventions de M. Sax, je veux vous dire aussi quelques mots du morceau du Juif errant dans lequel Halévy a placé un quatuor de saxophones, dont la sonorité sympathique produit un excellent effet. La combinaison est composé d'un saxophone *soprano* en *si* bémol joué par M. Ausoux; de deux saxophones *alto*, dont un est joué par M. Printz, et l'autre par M. Lecerf; et d'un saxophone basse en *ut*, dont M. Sax s'est chargé provisoirement. Ce premier essai dans la musique d'ensemble d'un instrument nouveau, qui n'a pas d'analogie, a fait voir que des effets jusqu'ici inconnus peuvent en être tirés pour la symphonie.”⁵⁴

El número en el que actua aquesta formació és a *Le Jugement Dernier* (el judici final), just al final de l'òpera i, segons el crític musical Philip Hale, el timbre dels saxos és utilitzat per descriure l'ascensió de l'esperit al cel “articulating the 'anguish and despair of humanity on the Last Great Day'”.⁵⁵

Segons Marica Bottaro, que va poder tenir accés al manuscrit, el quartet de saxos toca un coral, amb notes llargues, en *reb* major.⁵⁶

En aquest cas, doncs, lluny del virtuosisme, la importància rau en el timbre: els saxos són utilitzats per donar un color determinat en un moment concret de l'obra.

Ferdinand Lavainne: *Nérida* (1860)

Més enllà de París, la cultura operística es va estendre per tot el país, on cada ciutat tenia el seu propi teatre, subvencionat per l'estat. *Nérida, épisode de la conquête du Pérou*, òpera còmica en tres actes amb música de Ferdinand Lavainne i llibret de Henri Dupont, es va estrenar el 3 de gener de 1861 al *Théâtre de Lille*,

⁵² Veure la carta original de Halévy a p. 8

⁵³ COTTRELL, Stephen. [Op. Cit.], p. 105-106

⁵⁴ FETIS, François-Joseph. “Le Juif errant”. *Revue et gazette musicale de Paris*. 1852, 19^e année, N. 20, p. 154

⁵⁵ SEGELL, Michael. *The Devil's Horn: The story of the saxophone, from noisy novelty to king of cool*. EUA: Farrar, Straus and Giroux Books, 2005. ISBN-13: 9780374159382, p. 240

⁵⁶ ANNEX 12: quartet de saxòfons a *Le juif errant*, Acte V, n. 24, cc. 10-17.

una ciutat del nord de França amb gran tradició musical. El seu conservatori, creat per l'ajuntament el 1803, va ser la primera sucursal del Conservatori de París, el 1826, i el compositor de l'obra, Lavainne, en va ser professor i director.

Tot i així, estrenar una obra a províncies tenia el seu risc, com explica aquesta revista de l'època, ja que el públic era poc obert i tothom es coneixia:

"C'est en raison de sa rareté que la circonstance de la première représentation d'un ouvrage du cru est chose importante dans une ville de province. Si le proverbe : *Nul n'est prophète en son pays* est devenu une banalité derrière laquelle se retranche l'amour propre de nombreux incompris, il n'en est pas moins vrai que les obstacles qui se dressent devant les auteurs, assez téméraires ou assez bénévoles pour livrer leurs œuvres à l'appréciation de leurs concitoyens, sont innombrables.[...]

A Paris, qu'une pièce tombe, cet insuccès n'empêchera point l'auteur de se promener tranquillement sur le boulevard, en songeant à prendre une revanche. En province, une chute est un *aplatissement* complet; à chaque coin de rue, l'auteur sifflé rencontrera le lendemain ses juges de la ville."⁵⁷

A l'òpera *Nérida*, Lavainne utilitza un saxo en un moment concret de l'obra, acompanyant la veu del personatge de Pizarre, que està captiu, a punt de morir: "dans le troisième acte, le compositeur a employé avec habileté le saxophone dans l'accompagnement d'une romance."⁵⁸

Tot i que incorporar un saxo en una òpera estrenada a províncies pot semblar un fet molt innovador, a Lille ja coneixien l'instrument, almenys des de 1852, ja que Adolphe Sax es va encarregar de fer concerts arreu del país per donar a conèixer tots els seus instruments, i comptava amb músics molt importants, molts d'ells membres de l'orquestra de l'Opéra de París.⁵⁹

Giacomo Meyerbeer: *L'Africaine* (1864)

Meyerbeer, el compositor més important del gènere de la *grand opéra*, només va comptar amb el saxòfon en una ocasió, al número 15 del quart acte de l'òpera *L'Africaine*, i tan sols com a alternativa al clarinet baix: "Les théâtres qui n'ont pas

⁵⁷ DEBUIRE-DU BUC, Louis. "Chronique de la province. Théâtre de Lille". *Le Monde dramatique*. 17 de gener, 1861, p. 3

⁵⁸ CLEMENT, Félix ; LAROUSSE, Pierre. [Op. Cit.], p. 475

⁵⁹ KREUTZER, Léon. "Concert de la musique Sax a Lille". *Revue et gazette musicale de Paris*. 1853, 20^e année, N. 30, p. 261

de clarinettes basses, peuvent les remplacer par des saxophones en *mi bémol*.⁶⁰ Segons Saint-Saëns, però, aquesta anotació va ser afegida per Fétis, que va revisar la partitura després de la mort sobtada del compositor el 1864.

Tot i així, sembla ser que Meyerbeer havia intentat abans utilitzar un saxòfon a la seva òpera *Le Prophète* (1848)⁶¹, a l'*Adagio* en el trio del cinquè acte però, com altres compositors, es va trobar amb la reticència dels músics de l'*Opéra* de París i finalment va escriure el solo per a violoncel.⁶²

Ambroise Thomas: *Hamlet* (1868) i *François de Rimini* (1882)

Ambroise Thomas, nascut el 1811, va ser director del Conservatori de París des de la mort d'Auber, el 1871, i va escriure una vintena d'òperes, la majoria *opéras-comiques*, però no va assolir l'èxit fins a l'estrena de *Mignon* (1866) i es va consagrar amb la següent òpera, *Hamlet*.⁶³

Hamlet és una òpera en cinc actes amb llibret de Michel Carré, estrenada el 9 de març de 1868 a la *Salle Le Peletier* de l'*Opéra* de París.

L'obra inclou un saxo alt i un saxo baríton, utilitzat per primera vegada a l'òpera, fet insòlit ja que Thomas era més aviat conservador:

“Ambroise Thomas n'avait pas un tempérament de novateur. De sa première éducation italienne, il avait conservé le goût des mélodies faciles et des rythmes périodiques, mais son esprit éclectique lui avait cependant fait entrevoir qu'il ne pouvait que gagner à se conformer à l'évolution musicale qui renouvelait tout autour de lui, aussi bien au théâtre qu'au concert.[...] En s'y soumettant, Ambroise Thomas prit du style et de la distinction et s'efforça de mettre davantage de poésie dans ses œuvres, mais il eut toujours plus d'élégance que de grandeur et plus de souplesse que d'invention.”⁶⁴

Els saxos apareixen en dos moments puntuals de l'obra amb un paper important de solista. Al “Recitative et prologue”, del segon acte⁶⁵, el saxo alt té un solo i una

⁶⁰ MEYERBEER, Giacomo. *L'Africaine* [partitura]. Revisada per F. J. Fétis. París: Brandus & S. Dufour, 1865.

⁶¹ ANNEX 13: carta de Meyerbeer a Sax explicant els motius pels quals finalment no utilitzarà saxòfon a *Le Prophète*.

⁶² COTTRELL, Stephen. [Op. Cit.], p. 106

⁶³ BARRES, Fernand. “La tristesse d'Ambroise Thomas”. *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*. 1957, p. 176-177

⁶⁴ DUKAS, Paul. “Chronique musicale”. *La Revue Hebdomadaire: romans, histoire, voyages*. N. 193, 1 de febrer, 1896, p. 782

⁶⁵ ANNEX 14: solo de saxo alt, *Hamlet*, segon acte, “Recitative et prologue”

cadenza virtuosística, que acompanya un escena a la cort: la sala és plena de gent i apareixen tres actors que representen una obra teatral, sense diàleg, en la qual el so del saxo representa un món irreal, màgic.

El següent solo és al final de la polka "La freya"⁶⁶, al ballet del quart acte, en la part central, on hi ha una secció ternària en forma de vals, i el saxo alt té un solo que es repeteix després a l'octava amb el saxo baríton.

En la premsa de l'època, però, es destaca la intervenció del saxòfon baríton en combinació amb el corn anglès en una escena del primer acte en la qual apareix un fantasma que parla amb el protagonista, Hamlet.

"Mais ce qui nous a le plus frappé, c'est le dialogue entre spectre et Hamlet, ou les dissonances les plus étranges et les mieux trouvées se heurtent dans l'orchestre les unes contre les autres, par l'accouplement bizarre du saxophone et du basson."⁶⁷

"En combinant les sons du saxophone baryton avec ceux du cor anglais, l'auteur d'Hamlet obtient une sonorité nouvelle, étrange et convenant à merveille à des tableaux du monde surnature (scène de l'Esplanade)."⁶⁸

En la partitura general la veu dels dos saxos està situada entre la percussió i la corda, com si fos un instrument a part, sense relació amb la resta d'instruments de vent i, de fet, en aquesta obra els saxòfons són utilitzats pel seu timbre diferent, en moments determinats.

Uns anys més tard, al 1882, Thomas va tornar a incloure un saxòfon alt i un baríton a la seva última òpera *François de Rimini*, amb llibret de Carré i Barbier, basada en la *Divina commedia* de Dante. Va ser estrenada el 14 d'abril a la *Salle Ventadour*, de l'*Opéra* de París, però, sobretot pel llibret, no va tenir gaire bones crítiques i la música va generar opinions oposades.⁶⁹

A la revista *Beaumarchais* anomenen una intervenció del saxo a l'Adagio del ballet del tercer acte:

⁶⁶ ANNEX 15: solo de saxo alt, *Hamlet*, quart acte, "La Freya"

⁶⁷ ESCUDIER, M. "Théâtre Impérial de l'Opéra. Hamlet". *La France musicale*. 15 de març, 1868, 32^e année, N. 11, p. 78

⁶⁸ CHOUQUET, Gustave. *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*. París: Firmin Didot, 1873, p. 423

⁶⁹ REYER, Ernest. "Opinion de la critique musicale sur la partition de M. Ambroise Thomas". *La Renaissance musicale: revue hebdomadaire de critique, d'esthétique et d'histoire*. 23 d'abril, 1882, deuxième année, N. 17, p. 131-134

“Il sont précédés d’un Adagio à quatre temps, dans lequel, par un curieux dessin d’orchestre, la phrase chantée d’abord par le saxophone est reprise par les violoncelles, auxquels elle est ramenée par une charmante modulation.”⁷⁰

Georges Bizet: *L’Arlésienne* (1872)

Tot i que Bizet no va incloure el saxo en les seves òperes, potser perquè no va tenir ocasió d’estrenar a l’*Opéra* de París, va contribuir en la inclusió d’aquest instrument en l’orquestra escrivint un paper destacat per a saxo alt en la música incidental per al drama *L’Arlésienne*, d’Alphonse Daudet.

L’obra es va estrenar l’1 octubre de 1872 al *Théâtre du Vaudeville* amb molt mala crítica, per a la qual Bizet havia escrit només alguns números, però es va reprendre al *Théâtre de l’Odéon* el 5 de maig del 1885, aquest cop amb molt bona acceptació.

“Lorsque, en 1872, *l’Arlésienne* fut présentée par M. Alphonse Daudet à M. Carvalho, alors directeur du Vaudeville, l’ouvrage contenait un *noël* provençal sur un vieil air français, qu’il était nécessaire d’orchestrer. M. Carvalho s’adressa à Georges Bizet. Celui-ci composa pour *l’Arlésienne* non seulement l’orchestration du *noël*, mais encore une farandole et deux ou trois entr’actes. La pièce, jouée en cet état au Vaudeville le 1er octobre 1872, n’y eut qu’un succès médiocre. Quand on l’eut retirée de l’affiche, Georges Bizet s’en éprit. Tout dans *l’Arlésienne* lui semblait musical. Il trouva dans les divers-motifs scéniques du drame de quoi entrelacer à la prose de M. Daudet une guirlande de vingt-sept morceaux d’orchestre et des chœurs. C’était là une partition en règle.”⁷¹

En aquesta obra, el saxo està integrat en l’orquestra com un instrument més, en combinació amb els instruments de vent, però també té un paper de solista important. Segons Jean-Jacques Weiss, biògraf de Bizet, el saxo és utilitzat “per evocar l’indefinible personalitat del personatge de l’Innocent”.⁷²

“Dans la seconde partie du prélude, le saxophone soupire une adorable cantilène ponctuée par la plaintive interrogation de l’Innocent qui s’y juxtapose sans cesse en un contrepoint d’autant plus étonnant qu’il est spontané. L’emploi d’un saxophone comme soliste est une merveilleuse trouvaille que l’on utilisa bien

⁷⁰ CANESIE, J. “Musique”. *Beaumarchais: journal satirique, littéraire et financier*. 23 d’abril, 1882, N. 81, p. 4

⁷¹ WEISS, Jean-Jacques. “Feuilleton du Journal des Débats”. *Journal des Débats*. 11 de maig, 1885, p. 1

⁷² DEAN, Winton. *Georges Bizet, his life and work*. Londres: J. M. Dent, 1965, p. 209

souvent depuis, mais avec un bonheur inégal, car il est difficile de se servir de son timbre si spécial dans un orchestre symphonique ordinaire.”⁷³

Bizet, uns mesos després que se suspenguessin les primeres representacions de *L'Arlésienne*, va fer una versió orquestral, sense cor, de la seva música, coneguda com la *Suite N. 1*, estrenada el 10 de novembre de 1872. En l'“Ouverture” d'aquesta *Suite* apareix el tema de l'Innocent, amb un solo de saxo⁷⁴. El 1879, després de la mort de Bizet, Ernest Guiraud va compondre la *Suite N. 2* amb temes de *L'Arlésienne*. Aquests arranjaments orquestrals van tenir molt d'èxit i encara es toquen actualment, i les parts de saxo són de les més conegudes.

Camille Saint-Saëns: *Henry VIII* (1883)

El 1879 el saxòfon estava suficientment integrat a l'*Opéra* de París, ja que estava enumerat com a part de l'instrumentació oficial de l'orquestra resident, tocat pel mateix intèrpret de clarinet baix, Louis Mayeur.⁷⁵

Tot i així, l'aula de saxo del Conservatori de París, creada el 1856, va deixar de funcionar el 1870 per manca de pressupost i, tot i que Sax es va oferir per fer classes gratuïtament, no el van deixar. Degut a això, alguns compositors que volien escriure per a saxòfons poc habituals es van haver de fer enrere per manca d'intèrprets. Sax havia creat dues famílies de saxòfons paral·leles, una més adequada per a orquestra (amb instruments en Fa i en Do), i l'altra per a música d'harmonies, utilitzada en la música militar, en *sib* i *mib*⁷⁶, però aquesta última es va acabar imposant també en l'orquestra degut a que els intèrprets només es podien formar en les escoles militars.

El 1883, Camille Saint-Saëns (1835-1921) va intentar escriure un solo per a saxo en Fa en la seva obra *Henry VIII*, la primera òpera que estrenava a l'*Opéra* de París, però no va trobar músics qualificats per a poder tocar l'instrument. Finalment, va utilitzar cinc saxòfons (soprano en *sib*, 2 alts en *mib*, tenor en *sib* i baríton en *mib*) per a la banda en escena.⁷⁷

⁷³ POIGNANT, M. “Commentaires sur la vie et les œuvres de Georges Bizet”. A: *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*. Dijon: Bernigaud & Privat, 1938, p. 130

⁷⁴ ANNEX 16: solo de saxo alt a *L'Arlésienne, Suite N. 1*, “Ouverture”, tema de l'Innocent

⁷⁵ COTTRELL, Stephen. [Op. Cit.], p.108

⁷⁶ GEVAERT, François-Auguste. *Nouveau traité d'instrumentation*. París, Brussel·les: Lemoine & Fils, 1885, p. 187

⁷⁷ COTTRELL, Stephen. [Op. Cit.], p.108

Arran d'aquest fet i d'altres intents frustrats per part d'altres compositors que també volien incorporar algun saxo en les seves obres, Adolphe Sax va escriure una carta al director del Conservatori, Ambroise Thomas, que havia utilitzat saxos en algunes de les seves obres, demanant-li que tornés a obrir la classe de saxo, oferint-se altre cop a fer classes gratuïtament, però no ho va aconseguir.⁷⁸ El saxo es va seguir ensenyant en les Acadèmies de música militar, però no va tornar a sonar al Conservatori de París fins el 1942, quan Marcel Mule en va ocupar la plaça de professor.

César Franck: *Hulda* (1885)

César Franck (1822-1890), conegut organista i professor del Conservatori de París, va compondre dues òperes ja de gran, *Hulda* (1885) i *Ghiselle* (1890), totes dues estrenades després de la seva mort.

Hulda, escrita entre 1882 i 1885, és una òpera en tres actes amb llibret de Charles Grandmougin. L'obra completa no es va poder interpretar fins el 15 de març de 1994 a Londres, ja que anteriorment se n'havien estrenat només algunes parts, el primer i segon acte el 1894, i el tercer acte el 1904.⁷⁹

En aquesta òpera, Franck utilitza un quartet de saxos (alt, 2 tenors i baríton) en un moment del Pròleg, juntament amb un cor de pescadors. A la partitura manuscrita es pot veure l'anotació "dans les coulisses", entre bastidors, en referència als saxòfons, que hauran d'actuar en escena però sense ser vistos, i "invisibles" per als pescadors.⁸⁰ En aquesta escena, Hulda i la seva mare estan pregant, esperant el retorn dels homes que han sortit a caçar, i se senten les veus llunyanes dels pescadors, que no pronuncien paraules i només produeixen un murmuri tènue, acompanyats només pels saxos, que bàsicament doblen el cor.

"La prière terminée, tout semble se calmer; on entend des voix lointaines, accompagnées de «cuivres dans la coulisse». Ce sont des pêcheurs qui passent sur la mer, invisibles d'abord. Hulda et sa mère les écoutent chanter un chœur de doux apaisement, serein et mélancolique comme l'heure et le paysage."⁸¹

Quan acaba la pregària, la corda intervé en tres compassos per enllaçar amb la següent secció, en la qual els pescadors comencen a pronunciar paraules en el seu

⁷⁸ ANNEX 17: Carta d'Adolphe Sax a Ambroise Thomas, director del Conservatori de París

⁷⁹ VAN DEN BORREN, Charles. *L'œuvre dramatique de César Franck*. Brussel·les: Schott, 1907, p.19

⁸⁰ ANNEX 18: quartet de saxòfons al Pròleg de l'òpera *Hulda*, pregària de la Mère

⁸¹ VAN DEN BORREN, Charles. [Op. Cit.], p.80-81

cant, apareixen en escena, encara lluny, i els saxos ja no doblen la veu, sinó que fan un coixí harmònic independent amb alguns motius melòdics més lliures.⁸²

En aquest cas, el timbre dels saxòfons és utilitzat perquè combina molt bé amb la veu humana, i pel seu color dolç, misteriós i melancònic, que probablement buscava Franck en aquest moment de l'obra.

Émile Paladilhe: *Patrie!* (1886)

Paladilhe, nascut a Montpellier el 1844, va estudiar composició al Conservatori de París amb Halévy, i va guanyar el prestigiós Premi de Roma amb només setze anys. *Patrie!* va ser el primer èxit del compositor i l'única òpera de Paladilhe interpretada a l'Opéra de París.⁸³ Aquesta *grand opéra*, amb llibret de Victorien Sardou i Louis Gallet, es va estrenar el 16 de desembre de 1886 al *Palais Garnier*.

Segons Marica Bottaro, que va poder tenir accés al manuscrit, Paladilhe va escriure només un paper per a saxo tenor a *Patrie!*, i en destaca dues intervencions al "Ballet", la primera al "Défilé des Nations", en el moment que desfilen els Flamencs, i una altra a l' "Andante".⁸⁴

Per altra banda, Ignace De Keyser, que també va poder consultar la partitura, anomena dos saxos diferents, un tenor i un baríton, i en destaca dos solos. El primer, escrit per a saxo tenor, és al N.15 del tercer acte, a la "Scène de la dénonciation", en un moment en el qual Dolorès explica al Duc d'Albe que ha sentit a parlar d'un complot en contra seva, però realment és tot una mentida per salvar Karloo i venjar-se de Jonas.⁸⁵

En aquest article, publicat a la *Revue des deux mondes* el 1887, parlen d'una intervenció dels saxòfons en aquesta escena de l'òpera:

"Albe et ses officiers pressent la misérable et lui arrachent, haletans, les détails, les preuves du complot. Ici, même l'orchestration de M. Paladilhe est éloquente: le saxophone et les trombones se répondent, et l'opposition de cette menace

⁸² ANNEX 19: quartet de saxòfons al Pròleg de l'òpera *Hulda*, cor de pescadors en escena

⁸³ WRIGHT, Lesley A. "Emile Paladilhe". A: SADIE, Stanley [ed.]. [Op. Cit.], vol. 3, p. 828-829

⁸⁴ BOTTARO, Marica. [Op. Cit], p.102

⁸⁵ SARDOU, Victorien; GALLET, Louis [música de Paladilhe, Émile]. *Patrie!*. París: Calmann Lévy, 1887, p. 58-66

sinistre et de ces éclats cuivrés renforce l'opposition des voix et la puissance de l'émotion."⁸⁶

L'altre solo que destaca De Keyser, està escrit per a saxo baríton, al N.20 del quart acte⁸⁷. En aquesta escena, "Scène du sonneur, invocation", el Duc d'Albe va a buscar els conspiradors i fa matar Jonas, davant la desesperació de la resta.

Jules Massenet: *Le Roi de Lahore* (1877), *La Vierge* (1880), *Hérodiade* (1881) i *Werther* (1887)

Jules Massenet (1842-1912), deixeble d'Ambroise Thomas, va ser conegut sobretot per les seves òperes, una quarantena, i va incloure els saxòfons alt i tenor en algunes d'elles. L'èxit no li va arribar fins el 1884, amb l'òpera *Manon*, i es va consolidar en l'escena internacional amb òperes com *Werther* (1887) i *Thaïs* (1894).

Le Roi de Lahore, òpera en cinc actes amb llibret de Louis Gallet, es va estrenar el 27 d'abril de 1877 al *Palais Garnier* de l'*Opéra* de París. En aquesta obra Massenet escriu per a dos intèrprets que hauran de tocar dos saxos cadascun, un alt i un tenor. Els saxos apareixen només en el tercer acte, però amb un paper important, com a solistes i en combinació amb altres instruments de l'orquestra i amb la veu. Aquesta part de l'òpera té lloc al Paradís, un lloc màgic amb una vegetació intensa i molta llum, on hi ha Indra, una divinitat hindú, envoltat de les ànimes dels homes i d'altres divinitats.⁸⁸

El saxo alt apareix ja al començament del tercer acte fent secció amb el vent fusta, i més endavant amb la corda, i també té petits solos de poca durada.

Al N.2 del ballet "Divertissement" apareixen dos papers per a saxo, saxo tenor (tocat pel saxo alt I) i saxo alt II (que més endavant agafarà el saxo tenor)⁸⁹, que toquen sempre junts, fent secció, integrats en l'orquestra i en un moment

⁸⁶ BELLAIGUE, Camille. "Revue musicale". *Revue des deux mondes*. 57^e année, troisieme periode, 1887, p. 452

⁸⁷ DE KEYSER, Ignace. [Op. Cit], p. 137

⁸⁸ GALLET, Louis [música de MASSENET, Jules]. *Le Roi de Lahore*. París: Calmann Lévy, 1877, p. 33

⁸⁹ MASSENET, Jules. *Le Roi de Lahore* [manuscrit] [pdf]. Bibliothèque nationale de France, 1872-1877 [Consulta : març 2015]. Disponible a: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538999v>>, "Divertissement", p.10

determinat també tenen un solo a duo⁹⁰, que es va esmentar en un article de l'època on es descriu aquest ballet del tercer acte:

“Et quelle symphonie encore que celle où sont montrées et animées les subtiles et ineffables voluptés du paradis d'Indra. Les chœurs dansés et chantés sur des arpèges de harpes, le lent adagio du hautbois autour duquel les notes des instruments voltigent comme des papillons affolés de caprice; le dialogue contrasté des deux saxophones, que commentent avec un si poétique esprit les cors, les bassons et les hautbois ; les variations, les rythmes, les caprices qui, constamment ramenés à une cadence unique, s'enroulent au motif comme les jeux fleuris du statuaire caressant une ligne architecturale.”⁹¹

A la “Scène finale” el saxo alt fa un duet amb el personatge d'Alim, Rei de Lahore, interpretat per un tenor, en un moment en què Alim demana a Indra que li perdoni la vida.⁹²

I al final del tercer acte, a l’“Incantation”, tornen a aparèixer els dos saxos, aquest cop el saxo II com a intèrpret del saxo tenor. De la partitura se'n desprèn que la veu del saxo tenor va ser afegida posteriorment per Massenet, ja que té un color diferent i està situat a sota de la partitura. En aquest moment de l'obra, el saxo alt forma part de l'orquestra mentre que el tenor dobla la veu aguda del cor.⁹³

En aquesta òpera, doncs, els saxos són utilitzats en un entorn diví, en un món supraterrrenal.

Pocs anys més tard, el 22 de maig de 1880, Massenet va tornar a tenir l'oportunitat d'estrenar a l'Opéra de París, aquest cop amb un oratori en quatre escenes i llibret de Charles Grandmougin titulat *La Vierge*.

En aquesta obra hi ha un paper per a saxo alt i un altre per a saxo tenor, que toquen a bona part de l'obra, integrats en l'orquestra, sense solos rellevants.⁹⁴ En aquest cas, Massenet va tractar els saxos com qualsevol altre instrument, sense una simbologia concreta, fet que pot fer pensar que, en aquest moment, l'instrument ja estava plenament integrat en la cultura musical francesa, potser com a conseqüència de l'auge del saxo sobretot entre 1856 i 1870, quan molts intèrprets es van poder formar al Conservatori de París.

⁹⁰ ANNEX 20: duet de saxo alt i tenor a l'òpera *Le Roi de Lahore*, N. 2 del ballet “Divertissement”, tercer acte

⁹¹ DE BANVILLE, Théodore. *Opinion de la presse sur Le Roi de Lahore*. París: Dupont, 1877, p. 9

⁹² ANNEX 21: duet saxo alt i Alim a l'òpera *Le Roi de Lahore*, “Scène finale”, tercer acte

⁹³ ANNEX 22: saxo tenor a l'òpera *Le Roi de Lahore*, “Incantation”, tercer acte

⁹⁴ MASSENET, Jules. *La Vierge* [particel·les de saxo alt i saxo tenor]. París: Heugel et Cie, 1892.

Un article de l'època parla de la intervenció dels saxòfons en *L'Adieu des Apôtres* de l'escena IV, quan es reuneixen al voltant de la tomba de la verge⁹⁵:

“Je remarque au milieu de cette scène intitulée «l'Adieu des Apôtres», une phrase très largement étendue et très chantante que l'emploi principal des saxophones, soutenus par les violoncelles, met spécialement en relief.”⁹⁶

Després d'haver experimentat amb aquestes obres, Massenet va tornar a utilitzar dos saxos, alt i tenor, en la seva òpera *Hérodiade*, aquest cop amb un paper més important al llarg de tota l'obra. Davant del rebuig per part del director de l'*Opéra* de París, que considerava indecent el text de Paul Milliet i Henri Grémont degut al seu contingut sexual i religiós, i amb el precedent que ja havia rebutjat el tractament “amoral” del *Samson* de Saint-Saëns, Massenet va haver d'estrenar la seva obra al *Théâtre de la Monnaie* de Brussel·les el 19 de desembre de 1881⁹⁷, i no es va poder representar al *Palais Garnier* fins el 1921.⁹⁸ El següent article, publicat en una revista religiosa de l'època, il·lustra aquest rebuig en relació al contingut del text:

“Voilà dans ses grandes lignes la vie de saint Jean et l'on se demande avec une certaine curiosité comment la dépravation même la plus raffinée a pu trouver moyen de salir cette grande figure. M. Massenet pourtant n'en a pas été en peine. Il a tout bonnement imaginé un Jean de fantaisie et d'un caractère diamétralement opposé à celui du saint Précurseur. Dans son libretto, Salomé, cette fille d'Hérodiade, qui a demandé la tête du saint, devient l'amante de ce dernier, espèce de Turc à forte encolure, qui, saint de profession, mais érotomane d'instinct, saint dont l'oeil libidineux et l'épais visage suintent la luxure par tous les pores, demeure, pendant la durée de trois actes, penché sur le sein de la courtisane. Ce que ces étranges amoureux se chantent, le libretto le rapporte; mais ce qu'ils disent par le langage des yeux, mais ce qu'ils font *coram populo*, M. Massenet lui-même n'aurait pas osé l'écrire!”⁹⁹

⁹⁵ GRANDMOUGIN, Charles [música de MASSENET, Jules]. *La Vierge, légende sacrée en quatre scènes*. París: Hartmann, 1880, p. 29-30

⁹⁶ GALLET, Louis. “Revue du Théâtre”. *La nouvelle revue*. 1880, deuxième année, tome quatrième, p. 673

⁹⁷ BOYDEN, Matthew. *The rough guide to Opera: the essential guide to the operas, composers, artists and recordings*. Londres: Rough Guides, 2002. ISBN: 1-85828-749-9, p. 387

⁹⁸ MILNES, Rodney. “Hérodiade”. A: SADIE, Stanley [ed.]. [Op. Cit.], vol. 2, p. 702-704

⁹⁹ CHANTREL, Joseph. “Hérodiade”. *Annales Chatoliques : revue religieuse hebdomadaire de la France et de l'Église*. 10^e année, N. 524, 31 de desembre, 1881, p. 743

En aquesta òpera Massenet utilitza els dos saxos, que intervenen en tots els actes, gairebé equiparats als altres instruments de l'orquestra: als *tutti*, en combinació amb els instruments de vent fusta i vent metall i també amb la corda. Però el saxo alt té un paper més important que el tenor, amb alguns solos destacats. El primer solo rellevant apareix a l'ària "Vision fugitive" del segon acte, on el saxo toca completament sol just abans que Herodes, embriagat, comenci a parlar a la visió de Salomé, i després fa un contrapunt a la melodia del baríton, recolzat per diferents instruments de l'orquestra.¹⁰⁰ Un altre solo important del saxo alt és al quart acte, en un moment en el que Salomé diu a Joan, condemnat a mort, que vol morir amb ell.¹⁰¹

Segons Marica Bottaro hi hauria un paper per a saxo contrabaix en aquesta òpera, però realment es tracta d'un saxhorn contrabaix, que està en *Sib*, mentre que el saxo contrabaix estaria en *Mib*. En una altra òpera de Massenet, *Le Mage* (1891), també apareix un paper per a saxhorn contrabaix, que pot induir a errors ja que en la partitura està escrit "CtrBasse Sax" (però en l'armadura es pot deduir que està en *sib*).¹⁰²

Massenet va tornar a incloure un saxo alt en la seva òpera *Werther*, estrenada a la *Wiener Hofoper* el 16 de gener de 1892, teatre en el qual s'hi havia interpretat uns anys abans una altra òpera del compositor, *Manon*. Massenet va aprofitar l'èxit d'aquesta obra per parlar de *Werther* als promotors i va aconseguir un contracte per estrenar-la allà. Pot semblar estrany que deu anys després de l'estrena d'*Hérodiade* el compositor torni a utilitzar un saxo en la seva obra, però, de fet, va començar-hi a treballar el 1885 quan George Hartmann, un dels autors del llibret juntament amb Édouard Blau i Paul Milliet, li va proposar a Massenet de posar música al seu text basat en la novel·la de Goethe. Al cap d'un any ja la tenia enllestida¹⁰³ i la va acabar d'orquestrar el 1887.¹⁰⁴

El 1889 ja hi va haver una primera audició davant de Léon Carvalho¹⁰⁵, recentment cessat com a director del *Théâtre de l'Opéra-Comique*, per intentar estrenar l'òpera

¹⁰⁰ ANNEX 23: solo de saxo alt a l'òpera *Hérodiade*, "Vision fugitive", segon acte

¹⁰¹ ANNEX 24: solo de saxo alt a l'òpera *Hérodiade*, quart acte

¹⁰² MASSENET, Jules. *Le Mage* [manuscrit] [pdf]. Bibliothèque nationale de France, 1891 [Consulta : maig 2015]. Disponible a: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103037613.r=le%20mage%20massenet>>, p. 1

¹⁰³ SOLENIERE, Eugène de. *Massenet: étude critique& documentaire*. París : Bibliothèque d'art de «la critique», 1897, p. 51

¹⁰⁴ MASSENET, Jules. *Werther* [manuscrit] [pdf]. Bibliothèque nationale de France, 1887 [Consulta : maig 2015]. Disponible a: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000495f>>

¹⁰⁵ Léon Carvalho (1825-1897): important empresari i director d'escena. Va estudiar cant al Conservatori de París i va arribar a actuar en alguna obra a l'*Opéra-Comique*, teatre que va dirigir des del 1876 al

en aquest teatre, però li va semblar massa trista i no s'hi va poder estrenar fins el 1897, després d'haver assolit un gran èxit a bona part d'Europa.¹⁰⁶

En aquesta òpera el saxo s'integra en la textura orquestral al llarg de tota l'obra, tractat igual que la resta d'instruments, i amb petits solos, sobretot al tercer acte. Tot i haver treballat amb saxos anteriorment, al manuscrit de *Werther* es pot veure com Massenet encara no tenia clara la tessitura de l'instrument, sobretot pel que fa a notes massa greus, que va haver de corregir, i també se'n pot deduir que el saxo no era present de manera habitual a les orquestres d'òpera europees ja que el compositor, potser després d'alguna mala experiència en les seves òperes anteriors que requerien saxos, va escriure una alternativa per a cada solo de l'instrument.

El solo més destacat del saxo en aquesta òpera és al tercer acte, a l'ària "Va! laisse couler mes larmes", escrita per a Charlotte, el personatge femení protagonista, interpretat per una mezzosoprano. En aquesta ària Charlotte, que ha estat rellegint les cartes que li havia enviat Werther i s'ha posat a plorar penedit-se de les dures paraules que li havia dirigit, li diu a la seva germana Sophie, que intenta consolar-la, que les seves llàgrimes són bones perquè si no les treu li cauran totes a dins de l'ànima i la feriran.

"Le premier tableau du troisième acte est tout d'abord annoncé par les accords tourmentés, pénétrants, que nous avons remarqués au début du prélude. Charlotte est seule dans sa chambre. Son cœur a été peu à peu envahi par l'image de Werther. Elle relit ses lettres. C'est là un des épisodes de la partition d'où se dégage le plus de charme simple et d'émotion vraie. Citons, entre autres passages, le motif: «Tu m'as dit à Noël», d'une expression véritablement poignante, et, un peu après, dans le court et émouvant dialogue des deux sœurs, la phrase attendrie: «Des larmes! laissez-les couler, elle font du bien, ma chérie.»"¹⁰⁷

És un dels moments amb més tensió dramàtica de l'òpera. El saxo alt dialoga amb la veu amb una melodia sostinguda i expressiva, acompanyat suaument per uns acords en la corda.¹⁰⁸ Massenet utilitza el saxo per reflectir el patiment, en una

1887, quan va haver d'assumir la responsabilitat legal d'un incendi a la *Salle Favart*, i a partir del 1891. Anteriorment havia estat director del *Théâtre Lyrique*, on va estrenar obres com *Faust* i *Roméo et Juliette* de Gounod o *Les Troyens de Berlioz*, i del *Théâtre du Vaudeville*, on va encarregar a Bizet la música per a *L'Arlésienne* de Daudet.

¹⁰⁶ SOLENIERE, Eugène de. [Op. Cit.], p. 49-50

¹⁰⁷ SOUBIES, Albert. "Chronique musicale". *Revue d'art dramatique*. gener-març, 1893, p. 175

¹⁰⁸ ANNEX 25: solo de saxo alt a l'òpera *Werther*, ària "Va! laisse couler mes larmes", tercer acte

tessitura greu per a l'instrument, que fa que el so tingui més cos. Al final de l'ària, després del clímax, quan Charlotte diu "et trop fragile, tout le brise! Tout le brise!", el saxo és substituït per la flauta, l'oboè i el clarinet, que il·lustren la fragilitat del cor de la que parla la protagonista.

Després de *Werther*, una de les poques òperes franceses del segle XIX que se segueixen representant actualment, Massenet no va tornar a escriure per a saxo en les seves òperes, potser perquè Adolphe Sax va deixar de dirigir la banda de l'*Opéra* el 1892 i va morir el 1894 i, per tant, va desaparèixer el màxim promotor de l'instrument, almenys fora de l'àmbit militar en el qual ja estava molt acceptat, i, com hem vist anteriorment, no hi havia la possibilitat que els intèrprets l'aprenguessin a tocar fora de les Acadèmies militars.

Vincent d'Indy: *Fervaal* (1895) i *La légende de Saint Christophe* (1915)

Vincent d'Indy (1851-1931), fill de família noble i religiosa que li va inculcar una disciplina moral i intel·lectual molt estricta, va començar a estudiar piano de ben jove. Després de servir a França en la guerra francoprussiana de 1870-71 va decidir reprendre la seva carrera musical al Conservatori de París, on va estudiar composició amb César Franck. A més de renovar i impulsar la música religiosa, molt devaluada des de la Revolució Francesa, de la mà del seu mestre va conèixer la música de Wagner, que el portaria a intentar adaptar els principis del compositor alemany a la temàtica nacionalista i llegendària francesa, també des d'una vessant antisemita¹⁰⁹, tot i que, paradoxalment, també admirava molt a Meyerbeer, que era jueu.

Fervaal, òpera en un pròleg i tres actes composta entre 1889 i 1895, es va estrenar el 12 març de 1897 al *Théâtre de la Monnaie* de Brussel·les. Emmirallant-se en Wagner, d'Indy en va escriure el llibret, basat en el poema líric *Axel* de l'autor suec Esaias Tegnér, però va traslladar l'acció al sud de França i va voler simbolitzar el triomf de l'amor i la puresa cristiana contra les creences paganes, i la superioritat de la cultura celta, en referència als celtes gals, que van originar França i que suposadament pertanyien a la raça ària.¹¹⁰

¹⁰⁹ ORLEDGE, Robert. "Vincent d'Indy". A: SADIE, Stanley [ed]. [Op. Cit.], vol. 2, p. 798-799

¹¹⁰ HUEBNER, Steven. *French opera at the fin de siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*. EUA: Oxford University Press, 1999. ISBN: 0-18-816280-4, p. 326

En aquesta òpera hi ha un paper per a quatre saxos (un soprano, dos alts i un tenor) a la primera escena del segon acte.

Fervaal, fill d'un rei celta, està destinat a ser l'últim defensor dels antics déus (Nuées) i a salvar la seva terra, Cravann, dels invasors, però només ho podrà fer si renuncia a l'amor. En aquesta escena, Fervaal ha tornat a Cravann i viatja a les muntanyes per consultar la divinitat Kaito, que està envoltada d'uns núvols que han adoptat formes femenines: "La lumière s'est étendue jusqu'au sol. De blanches formes de femmes faites de brouillard tournent lentement autour de KAITO, et leur mouvement engendre de lointaines harmonies."¹¹¹

El quartet intervé conjuntament amb un cor de dones (Nuées), situats fora d'escena, cada instrument al costat de la veu que doblarà, però també, en la part central d'aquest fragment, els saxos sonen sols, acompanyant la veu de Kaito.¹¹²

El cor no pronuncia paraules, ja que és Kaito qui està parlant, però contribueix a la creació d'una atmosfera màgica, juntament amb el timbre dels saxos i les escales cromàtiques ascendents que van apareixent en diferents instruments de l'orquestra.¹¹³

Segons Andrew Thomson, no hi ha dubte que d'Indy va prendre la idea d'utilitzar un quartet de saxos i un cor fora d'escena de l'òpera *Hulda*, del seu mestre César Franck¹¹⁴, que segur que coneixia ja que se n'havia estrenat una part el 1894, un any abans que acabés d'escriure *Fervaal*.

D'Indy no va quedar del tot satisfet amb la projecció del text de *Fervaal* i va intentar buscar una temàtica més universal en la seva següent òpera *L'Étranger*, potser inspirat per *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Però després de l'estrena d'aquesta nova òpera el 1903, ja va començar a treballar en el llibret d'un nou projecte, tornant a les idees Wagnerianes, titulat *La légende de Saint Christophe*. El 17 de setembre d'aquell mateix any, va enviar una carta al seu amic, Pierre de Bréville, explicant-li en què estava treballant:

"Et puis j'ai travaillé à l'ébauche de mon nouveau drame antijuif qui me passionne beaucoup. Il est bien entendu que je n'y fais aucune allusion actuelle et que les

¹¹¹ INDY, Vincent d'. *Fervaal* [música impresa]. París: Durand & Fils, 1899, p. 326

¹¹² INDY, Vincent d'. [Op. Cit.], p. 326-336

¹¹³ ANNEX 26: quartet de saxos a l'òpera *Fervaal*, escena I, segon acte

¹¹⁴ THOMSON, Andrew. *Vincent D'Indy and His World*. Oxford: Clarendon Press, 1996. ISBN: 0-19-816220-0, p.103

personnages ne se nomment ni Dreyfus¹¹⁵, ni Reinach, ni même Combes... ça serait leur faire trop d'honneur, à ces funestes goujats, mais je voudrais montrer dans ce drame (qui sera, du reste, plutôt une sorte de *mystère*) la nauséabonde influence judéo-dreyfusarde avec sa floraison, les fleurs: «Orgueil»-«jouissance»-«argent», en conflit avec les *fleurs du bien*: «foi»-«espérance»-«charité». Tout cela encadré dans une légende bien connue, mais qui se prête très bien à cette adaptation."¹¹⁶

L'obra de la qual va partir per escriure el llibret és *La Légende dorée*, text escrit al segle XIII per Jacques de Voragine, però en situa l'acció a Ardèche i Vivarais, al sud-est de França, i els personatges de Saint Christophe i fins i tot Crist, són presentats en terres franceses, amb una marcada intenció regionalista.

La composició de la música va tenir lloc entre 1908 i 1915, i *La légende de Saint Christophe* finalment es va estrenar a l'Opéra de París el 9 de juny de 1920, un cop acabada la Primera Guerra Mundial.

Alguns autors coincideixen en veure una clara influència del *Parsifal* de Wagner en aquesta òpera: Steven Huebner ho justifica buscant elements cristians en l'òpera de Wagner¹¹⁷ i un article de l'època, d'Amédée Gastoué, explica la semblança entre els personatges de les dues òperes i com es desenvolupen en l'obra¹¹⁸.

En aquesta òpera apareixen sis saxòfons que doblaran les veus del cor, fora d'escena, de la mateixa manera que a *Fervaal*. Aquesta intervenció té lloc a la tercera escena del primer acte, en un moment en el qual un gran cor a sis veus entona un himne gregorià, *Vexilla Regis*¹¹⁹, mentre va apareixent una catedral al cel, feta de núvols. Tot i que no s'ha pogut tenir accés a la partitura d'orquestra, en la reducció per a piano hi ha la indicació "saxophones sur la scène"¹²⁰, que comencen la seva intervenció en el moment en què la catedral s'enlaira, la melodia puja un to i la dinàmica augmenta a *ff*.

¹¹⁵ Alfred Dreyfus va ser un militar francès d'origen jueu acusat d'espionatge el 1894, enmig d'un ambient exaltat d'antisemitisme, tot i que després va ser indultat.

¹¹⁶ HUEBNER, Steven. "Vicent d'Indy et le «drame sacré»: de *Parsifal* à *La Légende de Saint-Christophe*". A: BRANGER, Jean-Christophe; RAMAUT, Alban [dir]. *Opéra et religion sous la IIIe République*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006. ISBN: 2-86272-436-X, p. 254

¹¹⁷ HUEBNER, Steven. [Op. Cit.], p. 227-235

¹¹⁸ GASTOUE, Amédée. "La «Légende de Saint Christophe» de M.d'Indy, à l'Opéra de Paris". *La Tribune de Saint-Gervais : bulletin mensuel Schola cantorum*. 1915, p. 195

¹¹⁹ THOMSON, Andrew. [Op. Cit.], p.184

¹²⁰ ANNEX 27: coral sobre l'hime llatí *Vexilla Regis* a l'òpera *La légende de Saint Christophe*, escena III, primer acte

Com a *Fervaal*, més enllà de la funció de suport a les veus, d'Indy utilitza el timbre de la secció de saxos en un moment místic i màgic, potser també com un element identitari de la música francesa, ja que va ser l'únic compositor que va utilitzar saxos en les seves òperes després de la mort d'Adolphe Sax i abans que l'instrument tornés a Europa convertit en un símbol del jazz. El jazz va redescobrir un instrument que havia tingut el seu origen en l'òpera francesa.

CONCLUSIONS

Adolphe Sax va fer una gran feina de difusió dels seus nous instruments, fet que el va portar a ser conegut entre els compositors i persones influents de l'època, com el General Rumigny. Aquest reconeixement el va portar a ser nomenat director de la banda en escena de l'*Opéra* de París, fet que va ser clau perquè pogués donar a conèixer encara més els seus instruments als compositors que estrenaven òperes en aquesta institució, i al públic en general. El saxo, doncs, va ser introduït en el gènere de moda, que reflectia la nova classe burgesa, a París, la capital de l'òpera mundial a mitjans del segle XIX.

El gènere de la *grand opéra* va ser un marc ideal per al saxòfon, ja que era un espectacle de gran format, amb molts efectes, tant visuals com sonors, en els quals hi podia contribuir un timbre nou com el del saxo.

A més, paral·lelament, Sax havia aconseguit introduir els seus instruments a les bandes militars franceses, que els van exportar a bona part del món.

Adolphe Sax va crear dues famílies de saxòfons, una amb instruments en Fa i Do, pensada per a tocar en orquestra simfònica, i una altra amb instruments en Mi♭ i Si♭, pensada per a la música d'harmonies, utilitzada en la música militar. Per això Sax devia intentar que els compositors utilitzessin els saxos en Fa i Do per a solos en l'orquestra, però, paradoxalment, els intèrprets no es podien formar per aprendre a tocar aquests instruments, ja que l'aula de saxo del Conservatori de París només va funcionar de 1856 a 1870. En canvi, hi havia molts intèrprets, militars, que sabien tocar els instruments en Mi♭ i Si♭ ja que n'havien après a les Acadèmies militars, on formaven els músics per a les seves bandes.

Per aquest motiu, els compositors van acabar utilitzant la família de saxos en Mi♭ i Si♭, que es va acabar imposant i és la que tenim actualment.

Sax va inventar altres instruments, a part del saxo, i algun d'ells també porta el seu nom, com el saxhorn. Aquesta nomenclatura pot portar a confusions quan s'analitzen partitures manuscrites, ja que, en alguns casos, els compositors abreviaven el nom dels dos instruments de la mateixa manera: "Sax". En les òperes *Hérodiade* i *Le Mage* de Massenet, per exemple, algunes fonts citen un saxòfon contrabaix però realment es tracta d'un saxhorn contrabaix, fet que es pot

comprovar fàcilment perquè el saxo contrabaix està en Mib mentre que el saxhorn contrabaix està en Sib.

En les primeres òperes es destaca l'ús del saxo a la premsa, però després ja costa més trobar articles on es parli del paper de l'instrument, probablement perquè, amb el pas del temps, es va anar integrant en el món operístic francès com un instrument habitual.

En la primera òpera amb saxo, *Le dernier roide Juda* (1844), de Georges Kastner, l'instrument té un paper molt més integrat en l'orquestra que en les òperes posteriors, i no és fins a *Werther* (1887), de Jules Massenet, que es torna a equiparar als altres instruments de l'orquestra, tot i que, probablement, el saxo baix és més fàcil d'introduir en la textura orquestral que el saxo alt, perquè el timbre més greu dóna peu a ser utilitzat harmònicament.

En general, el saxo es va utilitzar en moments concerts de les òperes per donar un color diferent, com a element simbòlic, sovint lligat a un context escènic d'exotisme, misteri, màgia, somni, visió, misticisme. En alguns casos el saxo actua com a solista i en d'altres s'utilitza el timbre de la família de saxos.

En gran part de les òperes podem veure com el saxo actua amb la veu humana, ja sigui fent un duet amb un personatge determinat, en contrapunt, o doblant les veus d'un cor, idea que va utilitzar posteriorment Puccini a *Turandot*.

Quan Adolphe Sax deixa l'*Opéra* de París (1892) i mor dos anys després (1894), es deixen d'escriure òperes amb saxo, només Vincent d'Indy inclou un conjunt de saxos en moments molt determinats en dues de les seves òperes. En aquest moment encara no es podia garantir la formació dels intèrprets ja que l'aula de saxòfon del Conservatori de París no va reparèixer fins el 1942.

Tot i el gran èxit de moltes de les òperes esmentades en aquest treball durant el segle XIX, només algunes com *Hamlet*, *Hérodiade* i *Werther* se segueixen representant actualment amb certa freqüència.

BIBLIOGRAFIA

ALIER, Roger. *Guía universal de la ópera*. Barcelona: Robinbook, 2007. ISBN: 978-84-96924-03-1.

Annuaire dramatique de la Belgique: contenant des éphémérides dramatiques. Vol. 3. Brussel·les: J.-A. Lelong, 1845.

ASENSIO, Miguel. *Historia del saxofón*. València: Rivera editores, 2004. ISBN: 8496093484.

BANVILLE, Théodore de. *Opinion de la presse sur Le Roi de Lahore*. París: Dupont, 1877.

BARRES, Fernand. "La tristesse d'Ambroise Thomas". *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*. 1957, p. 172-182.

BELLAIGUE, Camille. "Revue musicale". *Revue des deux mondes*. 57^e année, troisième période, 1887, p. 447-454.

BERLIOZ, Hector. "Instrumens de musique". *Journal des Débats*. 12 de juny, 1842.

BERLIOZ, Hector. *Grand traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*. París: Schoenberg, 1843.

BERLIOZ, Hector. "Feuilleton du Journal des Débats". *Journal des Débats*. 31 de gener, 1844.

BERLIOZ, Hector. "Feuilleton du Journal des Débats". *Journal des Débats*. 6 de desembre, 1844.

BERLIOZ, Hector. "Feuilleton du Journal des Débats". *Journal des Débats*. 13 de desembre, 1851.

BIZET, Georges. *L'Arlésienne, Suite Nr. 1* [música impresa]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.

BOTTARO, Marica. *Il saxofono nel teatro musicale francese del XIX secolo*. Director: Adriana Guarnieri. Tesi di Laurea: Università Ca' Foscari de Venècia, 2012.

BOYDEN, Matthew. *The rough guide to Opera: the essential guide to the operas, composers, artists and recordings*. Londres: Rough Guides, 2002. ISBN: 1-85828-749-9.

CANESIE, J. "Musique". *Beaumarchais: journal satirique, littéraire et financier*. 23 d'abril, 1882, N. 81, p. 3-4.

CHANTREL, Joseph. "Hérodiade". *Annales Chatoliques : revue religieuse hebdomadaire de la France et de l'Église*. 10^e année, N. 524, 31 de desembre, 1881, p. 742-744

CHAUTEMPS, Jean-Louis et al. *Le Saxophone*. París: Editions Jean-Claude Lattès/Salabert, 1987.

CHOUQUET, Gustave. *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*. París: Firmin Didot, 1873.

CLEMENT, Félix; LAROUSSE, Pierre. *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras*. París : Administration du grand dictionnaire universel, 1867-1869.

COMETTANT, Oscar. *Histoire d'un inventeur au dixneuvième siècle*. París: Pagnerre, 1860.

COTTRELL, Stephen. *The saxophone*. EUA: Yale University Press publications, 2012. ISBN: 978-0-300-10041-9.

CURTIS, Christopher. *Charles Garnier's Paris Opéra: Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991. ISBN: 9780262132756.

DEAN, Winton. *Georges Bizet, his life and work*. Londres: J. M. Dent, 1965.

DEBUIRE-DU BUC, Louis. "Chronique de la province. Théâtre de Lille". *Le Monde dramatique*. 17 de gener, 1861, p. 3-4.

DE KEYSER, Ignace. "Adolphe Sax and the Paris Opéra". A: CARTER, Stewart. *Brass Scholarship in review: Proceedings of the Historic Brass Society Conference, Cité de la Musique, Paris, 1999*. New York: Pendragon Press, 2006. ISBN: 1-57647-105-5, p. 133-170.

DUKAS, Paul. "Chronique musicale". *La Revue Hebdomadaire: romans, histoire, voyages*. N. 193, 1 de febrer, 1896, p. 780-788.

EASTON, Jay C. *Writing for Saxophones: A guide to the tonal palette of the saxophone family for composers, arrangers and performers*. EUA: University of Washington, 2006. ISBN: 9780542769368.

EATON, Quaintance. *Opera Production: A Handbook*. EUA: University of Minnesota Press, 1961. ISBN: 9780816657537.

ÉLART, Joann. *Catalogue des fonds musicaux conservés en Haute-Normandie, Tome I, Bibliothèque municipale de Rouen, Volume 1, Fonds du Théâtre des Arts (XVIII^e et XIX^e siècles)*. França: Publications de l'Université de Rouen, 2004. ISBN: 2877753336.

ESCUQUIER, M. "Théâtre Impérial de l'Opéra. Hamlet". *La France musical*. 15 de març, 1868, 32^e année, N. 11, p. 77-79

FETIS, François-Joseph. "Le Juif errant". *Revue et gazette musicale de Paris*. 1852, 19^e année, N. 20, p. 153-155.

FETIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens*. París: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C., 1866-1868.

FIORENTINO, Pier-Angelo. *Les grands guignols* (deuxième série). París: Michel Lévy frères, 1872.

FISCHER, Burton D. *Massenet's Werther*. Phoenix: Opera Journeys Publishing, 2002.

FRANCK, César. *Hulda* [manuscrit] [pdf]. Bibliothèque nationale de France, 1885 [Consulta : març 2015]. Disponible a: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550081537>>

FULCHER, Jane. *The Nation's image. French Grand Opera as politics and politicized art*. Regne Unit: Cambridge University Press, 1987. ISBN: 0-521-52943-3.

GALLET, Louis [música de MASSENET, Jules]. *Le Roi de Lahore*. París: Calmann Lévy, 1877.

GALLET, Louis. "Revue du Théâtre". *La nouvelle revue*. 1880, deuxième année, tome quatrième, p. 666-678.

GASTOUE, Amédée. "La «Légende de Saint Christophe» de M.d'Indy, à l'Opéra de Paris". *La Tribune de Saint-Gervais : bulletin mensuel Schola cantorum*. 1915, p. 193-197.

GERHARD, Anselm. *The urbanization of opera: music theater in Paris in the nineteenth century*. Traducció: Mary Whittall. EUA: University of Chicago Press, 1998. ISBN: 0-226-28857-9.

GEVAERT, François-Auguste. *Traité général d'instrumentation*. Grand; Liège: Gevaert & Fils, 1863.

GRANDMOUGIN, Charles [música de MASSENET, Jules]. *La Vierge, légende sacrée en quatre scènes*. París: Hartmann, 1880.

GREENHALGH, Paul. *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Regne Unit : Manchester University Press, 1988. ISBN: 0719023009.

HAINÉ, Malou. *Adolphe Sax (1814-1894): sa vie, son oeuvre et ses instruments de musique*. Brussel·les : Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.

HUEBNER, Steven. *French opera at the fin de siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*. EUA: Oxford University Press, 1999. ISBN: 0-18-816280-4.

HUEBNER, Steven. "Vicent d'Indy et le «drame sacré»: de *Parsifal* à *La Légende de Saint-Christophe*". A: BRANGER, Jean-Christophe; RAMAUT, Alban [dir]. *Opéra et religion sous la IIIe République*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 227-256. ISBN: 2-86272-436-X.

INDY, Vincent d'. *Fervaal* [música impresa]. París: Durand & Fils, 1899.

INDY, Vincent d'. *La légende de Saint Christophe* [música impresa]. París: Rouart, Lerolle & Cie., 1918.

KASTNER, Georges. *Le dernier roi de Juda. Deuxième partie* [manuscrit] [pdf]. Bibliothèque nationale de France [Consulta : novembre 2015]. Disponible a: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525042082>>

KASTNER, Georges. *Manuel général de musique militaire*. París: Didot Frères, 1848.

KOCHNITZKY, Leon. *Adolphe Sax and his Saxophone*. New York: Belgian Government Information Center, 1949.

KREUTZER, Léon. "Concert de la musique Sax a Lille". *Revue et gazette musicale de Paris*. 1853, 20^e année, N. 30, p. 261-262

LACOMBE, Hervé. *The keys to French Opera in the nineteenth century*. Traducció: Edward Schneider. EUA: University of California Press, 2001. ISBN: 0-520-21719-5.

LANGHAM, Richard; POTTER, Caroline. *French music since Berlioz*. Anglaterra: Ashgate, 2006. ISBN: 0-7546-0282-6.

LE DOULCET, Adolphe. *Organographie: essai sur la facture instrumentale, art, industrie et commerce*. París : Castel, 1861.

MARTIN, Nicholas Ivor. *The Opera Manual*. United Kingdom: Scarecrow Press, 2014. ISBN: 9780810888685.

MARZI, Mario. *Il saxofono*. Varese: Zecchini Editore, 2009. ISBN 978-88-87203-86-8.

MASSENET, Jules. *Hérodiade* [música impresa]. París: Heugel & Cie., 1892.

MASSENET, Jules. *Le Mage* [manuscrit] [pdf]. Bibliothèque nationale de France, 1891 [Consulta : maig 2015]. Disponible a: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103037613>>

MASSENET, Jules. *Le Roi de Lahore* [manuscrit] [pdf]. Bibliothèque nationale de France, 1872-1877 [Consulta : març 2015]. Disponible a: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538999v>>

MASSENET, Jules. *La Vierge* [particel·les de saxo alt i saxo tenor]. París: Heugel et Cie, 1892.

MASSENET, Jules. *Werther* [manuscrit] [pdf]. Bibliothèque nationale de France, 1887 [Consulta : maig 2015]. Disponible a: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000495f>>

MCBRIDE, William. "The early saxophone in patents 1838-1850 compared". *The Galpin Society Journal*. 1982, vol. 35, p. 112-121.

MEYERBEER, Giacomo. *L'Africaine* [música impresa]. Revisada per F. J. Fétis. París: Brandus & S. Dufour, 1865.

PALADILHE, Émile. *Patrie!* [música impresa]. París: Choudens, 1886.

PERRIN, Marcel. *Le saxophone : son histoire, sa technique et son utilisation dans l'orchestre*. París: Éditions d'Aujourd'hui, 1955.

POIGNANT, M. "Commentaires sur la vie et les œuvres de Georges Bizet". A: *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*. Dijon: Bernigaud & Privat, 1938, p. 115-134.

PREVOST, Hippolyte. "Revue des théâtres lyriques". *Gazette des beaux-arts*. 1853, vol. 1, n. 46, p. 260-262.

REYER, Ernest. "Chronique de la quinzaine". *Revue de Paris*. Octubre-deseembre 1855, vol. 2, p. 473-496.

REYER, Ernest. "Opinion de la critique musicale sur la partition de M. Ambroise Thomas". *La Renaissance musicale: revue hebdomadaire de critique, d'esthétique et d'histoire*. 23 d'abril, 1882, deuxième année, N. 17, p. 131-134.

SADIE, Stanley [ed]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor executiu: John Tyrell. Segona edició. Londres: Macmillan Publishers, 2001. ISBN: 0-333-60800-3.

SADIE, Stanley [ed]. *The New Grove Dictionary of Opera*. Londres: Macmillan Reference Limited, 1992. ISBN: 0-333-48552-1.

SARDOU, Victorien; GALLET, Louis [música de Paladilhe, Émile]. *Patrie!*. París: Calmann Lévy, 1887.

SEGELL, Michael. *The Devil's Horn: The story of the saxophone, from noisy novelty to king of cool*. EUA: Farrar, Straus and Giroux Books, 2005. ISBN-13: 9780374159382.

SOLENIÈRE, Eugène de. *Massenet: étude critique& documentaire*. París : Bibliothèque d'art de «la critique», 1897.

SOUBIES, Albert. "Chronique musicale". *Revue d'art dramatique*. gener-març, 1893, p. 172-179.

SOUBIES, Albert. *Histoire du Théâtre-Lyrique, 1851-1870*. París: Fischbacher, 1899.

TEAL, Larry. *The Art of Saxophone Playing*. EUA: Summy-Birchard, 1963. ISBN: 0874870577.

TERRIER, Agnès. *L'orchestre de l'Opéra de Paris-De 1669 à nos jours*. París: Éditions de la Martinière, 2003. ISBN: 2-7324-3059-5.

THOMAS, Ambroise. *Hamlet* [música impresa]. París: Heugel et Cie., 1868.

THOMSON, Andrew. *Vincent D'Indy and His World*. Oxford: Clarendon Press, 1996. ISBN: 0-19-816220-0.

TRIER, Stephen. "The saxophone in the orchestra". A: INGHAM, Richard [ed]. *The Cambridge companion to the saxophone*. Regne Unit: Cambridge University Press, 1999, p. 101-108. ISBN: 9780521596664.

VAN DEN BORREN, Charles. *L'œuvre dramatique de César Franck*. Bruxelles: Schott, 1907.

WAGNER, Richard. *Mein Leben*. Munich: F. Bruckmann, 1911.

WEISS, Jean-Jacques. "Feuilleton du Journal des Débats". *Journal des Débats*. 11 de mai, 1885, p. 1-2

ANNEX 1: BERLIOZ, H. "Instrumens de musique". *Journal des Débats*, 12 juny, 1842.

Instrumens de musique.

M. AD. SAX.

L'art de l'instrumentation, long-temps stationnaire, a fait depuis vingt ans de véritables progrès, grâce au mouvement imprimé par quelques grands maîtres. On a étrangement abusé de leurs inventions, il est vrai, et les excès des imitateurs ont souvent fait regretter à d'excellens esprits le temps où cette puissance musicale était encore inconnue. Mais de quoi n'abuse-t-on pas?... et quelle est la force dont l'emploi n'offre des dangers?... Est-ce à dire pour cela qu'il faille regretter l'invention de la poudre, des métaux fulminans, celle des machines à vapeur, et la domination que l'homme est parvenu à exercer sur le fluide électrique? Philosophiquement, la thèse des avantages de l'ignorance peut se soutenir; mais il n'en est pas moins évidemment aujourd'hui dans la nature de l'esprit humain de chercher l'inconnu, d'enregistrer chaque importante découverte et de la conserver à tout prix.

On a donc beau abuser à cette heure des instrumens de musique, les employer hors de propos, sans réserve et sans art, la nature des beaux effets qu'ils peuvent produire étant connue, le public et les artistes sont fatalement entraînés à les désirer, à les exiger même dans toute production nouvelle. Cet art de l'instrumentation devait nécessairement, en se développant, entraîner et déterminer les progrès de la fabrication des instrumens. On peut juger du pas immense qu'il lui a fait faire, en comparant, par exemple, les pianos d'Erard et de Pape aux clavecins du siècle dernier; les flûtes dont on se servait au temps de Devienne à la flûte actuelle de Boëhm; les anciennes clarinettes à celles que fabrique aujourd'hui M. Adolphe Sax, et l'informe et horrible *serpent* de nos cathédrales au magnifique instrument grave que ce jeune et habile artiste vient d'inventer.

Les instrumens à archet sont loin d'avoir suivi la même marche; nous n'avons guère aujourd'hui de luthiers qu'on puisse comparer aux Amati, aux Stradivarius, etc.; cela tient sans doute à la nature même de leur art, qui fut poussé dès l'abord à un haut degré de perfection. La fabrication des instrumens à vent était à peu près, au contraire, demeurée dans l'enfance, elle est aujourd'hui sur une voie

qui ne peut manquer de la conduire à de magnifiques résultats. M. Ad. Sax, de Bruxelles, dont nous venons d'examiner les travaux, aura sans doute puissamment contribué à la révolution qui se prépare. C'est un homme d'un esprit pénétrant, lucide, obstiné, d'une persévérance à toute épreuve, d'une grande adresse, toujours prêt à remplacer, dans leur spécialité, les ouvriers incapables de comprendre et de réaliser ses plans; à la fois calculateur, acousticien, et au besoin fondeur, tourneur et ciseleur. Il sait penser et agir; il invente et il exécute. Avant de parler de son nouvel instrument, disons quels perfectionnemens il vient d'apporter à la famille des clarinettes.

En allongeant un peu le tube de la clarinette soprano vers le pavillon, il lui a fait gagner un demi-ton au grave; elle peut en conséquence donner maintenant le *mi bémol*. Le *si bémol* du *medium*, mauvais sur l'ancienne clarinette, est une des meilleures notes sur la nouvelle. Les trilles du *si bémol* au *si naturel* ou à l'*ut* du *medium*, de *la* à *si* du bas, de *mi* à *fa* dièse, les arpèges en octaves de *fa* à *fa*, et une foule d'autres passages inexécutables, sont devenus faciles et d'un bon effet. On sait que les notes du registre suraigu étaient l'épouvantail des compositeurs et des exécutans, qui n'osaient en faire usage que rarement et avec des précautions extrêmes. Grâce à une petite clef placée tout près du bec de la clarinette, M. Sax a rendu ces sons aussi purs, aussi moelleux et aussi aisés que ceux du *medium*. Ainsi le *contre si bémol* haut, qu'on n'osait jamais écrire, sort maintenant sans exiger ni préparations ni efforts de la part de l'exécutant; on peut l'attaquer *pianissimo* sans le moindre danger, et il est au moins aussi doux que celui de la flûte. Pour remédier aux inconvéniens que la sécheresse d'une part et l'humidité de l'autre amenaient nécessairement dans l'emploi des becs de bois, selon que l'instrument demeurait quelques jours sans être joué ou servait au contraire trop long-temps, M. Sax a donné à la clarinette un bec de métal doré qui augmente l'éclat du son et ne subit aucune des variations propres aux becs en bois. Cette clarinette a plus d'étendue, d'égalité, de facilité et de justesse que l'ancienne, sans que le doigté en ait été changé, si ce n'est pour le simplifier dans un petit nombre de cas.

La nouvelle *clarinette-basse* de M. Sax ne conserve de l'ancienne que le nom. Dans celle-ci les trous sont supprimés et remplacés par des clefs qui vont s'adapter aux points correspondans aux nœuds des vibrations; elle a vingt-deux clefs. Ce qui la distingue surtout, c'est une parfaite justesse et un tempérament identique dans toutes les auances de l'échelle chromatique. Son diamètre augmenté produit un plus grand volume de son sans que l'exécution

des octaves et des quintes en soit paralysée ni même contrariée; cet avantage résulte encore d'une clef percée près du bec de l'instrument. Son étendue est de trois octaves et une sixte; mais ce n'est pas à l'immensité de cette échelle qu'il faut attacher beaucoup de prix; évidemment la clarinette-basse n'est pas destinée à figurer dans les registres aigus, et la beauté de ses sons graves lui donne seule un si grand prix. Comme le tube est fort long, l'exécutant étant debout, le pavillon de l'instrument touche presque la terre; de là un étouffement très fâcheux de la sonorité, si l'habile facteur n'eût songé à y remédier au moyen d'un réflecteur métallique concave qui, placé au dessous du pavillon, empêche le son de se perdre, le dirige où l'on veut, et en augmente considérablement le volume.

Le *Saxophon*, ainsi appelé du nom de l'inventeur, est un instrument de cuivre assez semblable à l'ophicléide par sa forme, et armé de dix-neuf clefs. Il se joue non pas avec une embouchure, comme les autres instrumens de cuivre, mais avec un bec semblable à celui de la clarinette-basse. Le *Saxophon* serait ainsi le chef d'une nouvelle famille, celle des instrumens de cuivre à anche. Son étendue est de trois octaves, en partant du *si bémol* grave au-dessous des portées (clef de *fa*); son doigté est à peu près le même que celui de la flûte ou de la deuxième partie de la clarinette. Quant à la sonorité, elle est de telle nature que je ne connais pas un instrument grave actuellement en usage qui puisse, sous ce rapport, lui être comparé. C'est plein, moelleux, vibrant, d'une force énorme, et susceptible d'être adouci. C'est fort supérieur, à mon sens, aux notes graves des ophicléides; pour la justesse, pour la fixité du son, dont le caractère d'ailleurs est tout-à-fait neuf et ne ressemble à aucun des timbres qu'on entend dans l'orchestre actuel, si ce n'est un peu à celui du *mi* et du *fa* grave de la clarinette-basse. Grâce à l'anche dont il est pourvu, le *Saxophon* peut enfler et diminuer le son; il produit, dans le haut, des notes d'une vibration pénétrante qui pourraient même être heureusement appliquées à l'expression mélodique. Sans doute il ne sera jamais propre aux traits rapides, aux arpèges compliqués; mais les instrumens graves ne sont point destinés aux évolutions légères; il faut donc, au lieu de s'en plaindre, se réjouir de l'impossibilité où l'on sera d'abuser du *Saxophon* et de détruire son majestueux caractère en lui donnant des futilités musicales à exécuter.

Les compositeurs devront beaucoup à M. Sax, quand ses nouveaux instrumens seront devenus d'un usage général. Qu'il persévère; les encouragemens des amis de l'art ne lui manqueront pas.

H. BERLIOZ.

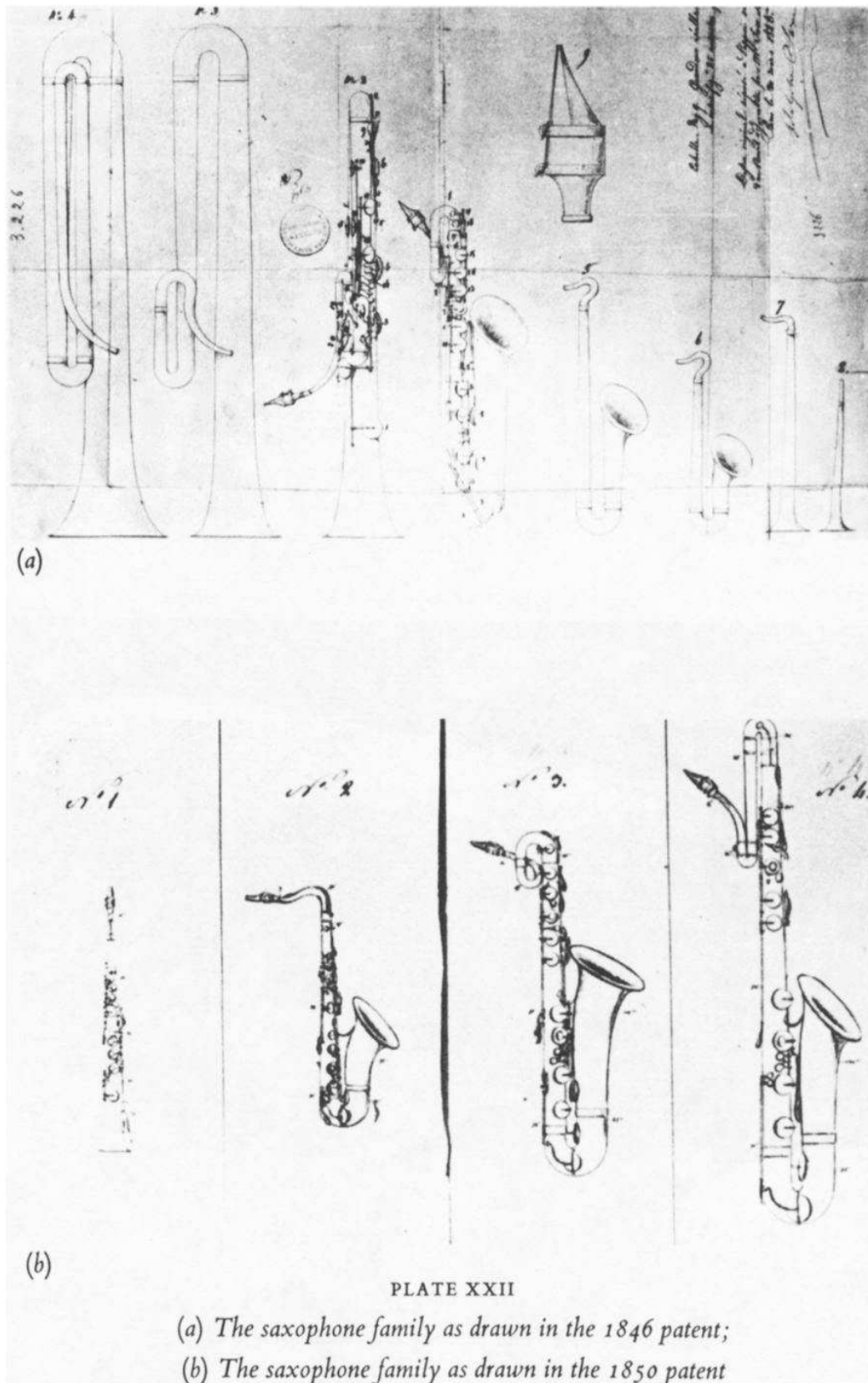
ANNEX 2: Comparació de la nomenclatura dels components de la família de saxòfons el 1846 i el 1850.¹²¹

TABLE 2.
Comparison of saxophone families as named and numbered in the 1846 and 1850 patents.

<i>Saxophones in the 1846 patent</i>		<i>Comparable instruments in the 1850 patent</i>	
Nº 8	—	—	AIGU
Nº 7	—	Nº 1	SOPRANO
Nº 6	—	Nº 2	ALTO
Nº 5	—	—	TENOR
Nº 1*	TENOR	Nº 3	BARYTON
Nº 2*	—	Nº 4	BASSE
Nº 3	CONTREBASSE	—	
Nº 4	BOURDON	—	

¹²¹ MCBRIDE, William. "The early saxophone in patents 1838-1850 compared". *The Galpin Society Journal*. 1982, vol. 35, p. 120

ANNEX 3: Patents de la família de saxòfons de 1846 i del 1850.¹²²



¹²² MCBRIDE, William. [Op. Cit.], p. 121

En la patent del 1846 es pot veure com només estan desenvolupats el saxòfon n.1, anomenat tenor i que en la patent de 1850 serà el baríton (com es pot veure en la taula d'equivalències de l'Annex 2), que prové del clarinet baix, i el saxòfon n.2, sense nom el 1846 i que derivarà en el saxo baix el 1850, provinent de la família dels "ophicleides".

En la patent de 1850 hi apareixen els saxos soprano, alt, baríton i baix (veure Annex 2), que excepte l'alt (que serà el tenor) ja s'assemblen força als instruments actuals.

LE SAXOPHONE.

Est un grand instrument grave en cuivre, inventé par Ad. SAX qui lui a donné son nom. Il se joue, non pas avec une embouchure, comme les Ophicéides aux quels il ne ressemble sous aucun rapport, mais avec un bec de Clarinette Basse. Nous n'hésitons donc pas à le ranger parmi les membres de la famille des Clarinettes.

Le Saxophone est un instrument transpositeur en Si^b ; son étendue est celle-ci:

Avec les intervalles Chromatiques.

Effet en sons réels.

Le Trille est possible sur toute l'étendue de cette gamme, mais je crois qu'on n'en devra faire qu'un usage très réservé.

Le timbre du Saxophone a quelque chose de pénible et de douloureux dans les sons aigus; les notes graves, au contraire, sont d'un grandiose pour ainsi dire pontifical. Il possède comme les Clarinettes la faculté d'enfler et d'éteindre le son, d'où résultent, surtout dans l'extrémité inférieure de son échelle, des effets inouïs qui lui sont tout à fait propres. Le Saxophone, pour des morceaux d'un caractère mystérieux et solennel, est, à mon avis, la plus belle voix grave connue jusqu'à ce jour. Il tient à la fois de la Clarinette basse et de l'orgue expressif; ce qui indique suffisamment, je crois, qu'on ne doit, en général, l'employer que dans les mouvements lents. Il serait aussi admirable mis en évidence dans un *Solo*, qu'employé à soutenir et à colorer l'harmonie d'un ensemble de voix et d'instruments à vent.

Malgré la force extraordinaire de sa sonorité il est peu propre aux effets énergiques et brillants de la musique militaire.

31 de gener, 1844.

Samedi 3 février 1844, à huit heures du soir, un grand concert vocal et instrumental sera donné par M. H. Berlioz, dans la salle de M. Herz, rue de la Victoire. En voici le programme : *Invitation à la valse*, rondo de piano de Weber, instrumenté par M. Berlioz ; scène de *Faust*, inédite, chantée par Mme Nathan-Treillet et le chœur ; hymne pour six instrumens à vent récemment perfectionnés et inventés par Adolphe Sax, exécuté pour la première fois par MM. Dauverné, Arban, Dufresne, Lepers, Duprez, Sax ; *Hélène*, ballade inédite pour un chœur d'hommes et orchestre ; ouverture nouvelle du *Carnaval romain*, composée sur deux thèmes de l'opéra de *Benvenuto Cellini* : tous ces morceaux sont de M. Berlioz ; grande scène du troisième acte d'*Alceste*, de Gluck, terminée par l'air final du premier acte du même opéra, chantée par Mme Nathan-Treillet et M. Bouché ; fragmens de la Symphonie de *Roméo et Juliette*.

L'orchestre sera dirigé par M. Berlioz.

Prix des places : stalles numérotées, 6 fr. ; pourtour, 5 fr. On trouve des billets chez M. Herz, rue de la Victoire, 38, et chez M. Schlesinger, rue Richelieu, 97.

ANNEX 6: *Le dernier roi de Juda*, solo de saxo, N. 12, *Andante sostenuto*¹²³

Andante sostenuto.

Saxophone solo

Dieu l'ami de son Roi.

Ami

collarco.

pp pizz.

¹²³ KASTNER, Georges. *Le dernier roi de Juda. Deuxième partie* [Manuscrit] [pdf]. Bibliothèque nationale de France [Consulta : novembre 2015]. Disponible a: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525042082>>, p. 25

Handwritten musical score for the first system. It consists of six measures. The top staff is a vocal line with a 'Vc' marking. The middle section contains piano accompaniment for the right hand, and the bottom section contains piano accompaniment for the left hand. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system, divided into six measures labeled (a) through (f) in red ink. The top staff is a vocal line. The middle section contains piano accompaniment for the right hand. The bottom section contains piano accompaniment for the left hand and a vocal line with lyrics. The lyrics are: "Sa me moi - - - re chi - - - ri - - - et - - - Dis - - - plus".

ANNEX 7: *Le dernier roi de Juda, duo saxo i le Roi d'Assyrie, N. 18*¹²⁴

746

Piu lento.

Piu lento. Solo.

sabb.

Piu lento.

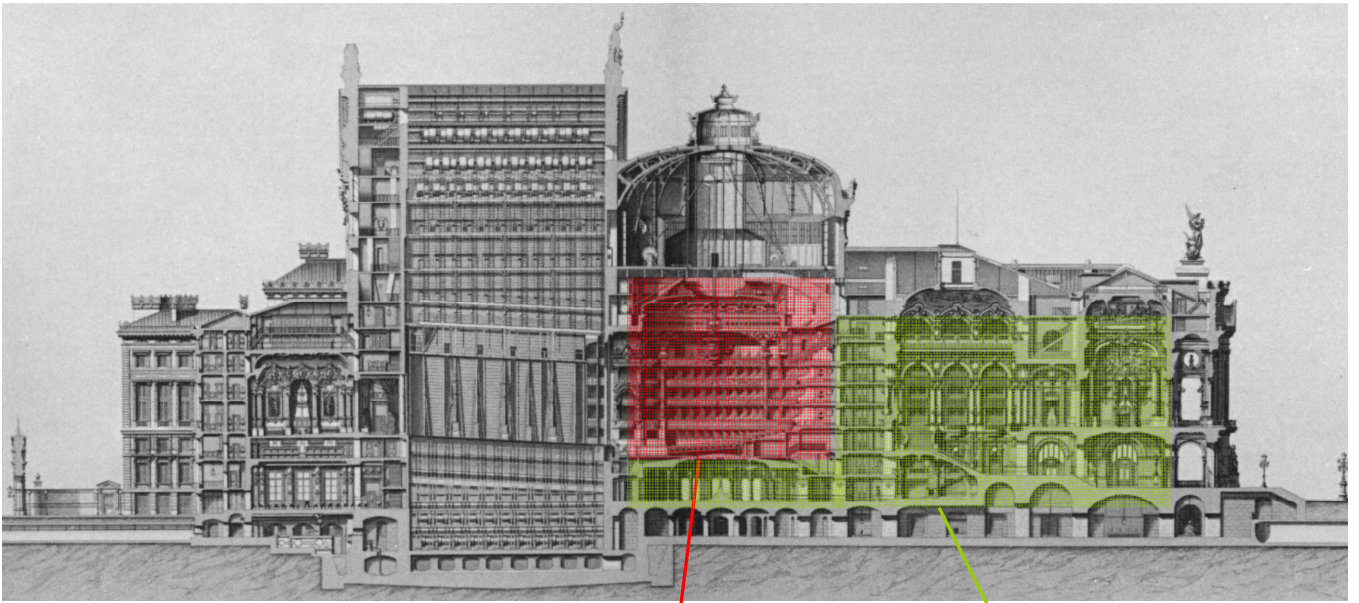
Sures.

ad libitum

mais de pas don! de pas don! sabb. Piu lento.
mais de pas don! de pas don! sabb. Piu lento.
Mais crainre quand le fos passait a la mort miffa la celi.
quide poubte en se creti.

¹²⁴ KASTNER, Georges. [Op. Cit.], p. 176

ANNEX 8: secció del *Palais Garnier*¹²⁵



darrere escena

teatre

espais de relació

¹²⁵ CURTIS, Christopher. *Charles Garnier's Paris Opéra: Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991. ISBN: 9780262132756, p. 101

ANNEX 9: *Revue et Gazette des Théâtres*, article parlant de la conspiració dels músics de l'Opéra contra Sax en l'òpera de Donizetti *Dom Sébastien*¹²⁶

« Les répétitions de *Dom Sébastien* ont donné lieu à une petite conspiration dans un petit coin de l'orchestre de l'Opéra, conspiration qui menace à la fois l'intérêt de l'art, celui de la partition nouvelle, et celui d'un jeune facteur d'instruments, auteur de plusieurs inventions importantes. Les clarinettes-basses de M. Sax, ses bugles et ses trompettes à cylindres, ont émerveillé, par la puissance de leur son, les compositeurs les plus célèbres, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Halévy, Carafa, Berlioz, etc. Donizetti a voulu, le premier, se servir, dans *Dom Sébastien*, de ces nouveaux prestiges harmoniques; mais les rivaux de M. Sax ont trouvé de fidèles auxiliaires dans l'orchestre de l'Opéra, et, petit à petit, sous prétexte d'impossibilité, ils ont forcé le maestro de couper les passages écrits pour les nouveaux instruments. Pour mieux étouffer leur effet, ils ont enchéri et obtenu de M. Habeneck qu'il amoindrit l'effet en jouant l'ancienne clarinette simultanément avec la nouvelle. M. Sax, qui s'est plaint par écrit à M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra, de la violence dont il était victime, parera-t-il ce nouveau coup? Nous l'espérons, car le directeur et le compositeur ne peuvent souffrir, sous leurs yeux, une persécution aussi nuisible et aussi scandaleuse. »

¹²⁶ COMETTANT, Oscar. *Histoire d'un inventeur au dixneuvième siècle*. Paris: Pagnerre, 1860, p. 23

ANNEX 10: Nota de Wagner explicant els efectius que necessitava en escena per a l'òpera *Tannhäuser*.¹²⁷ Al primer acte explica que, com que no hi haurà prou trompes a París, es podran substituir per instruments de timbre semblant com saxòfons.

I.º Acte.

12 cors. Les cors doivent être doublés quand les sonneurs apparaissent en scène tout à la fin de l'acte, comme il n'y aura pas assez des cors à Paris, Mr. Sad devrait être prié d'en faire deux places une partie par des instruments du même timbre de son invention, peut-être par des saxophones.

II.º Acte.

12 Trompettes, n'apparaissent pas sur la scène.

III.º Acte.

Orchestre distribué au dessous de la scène, composé de:

4 petites flûtes. 2 grandes flûtes.
4 Hautbois. 2 Clarinettes en Ré.
4 Clarinettes ordinaires. (4 cors à piston)
4 Bassons. 1 Tambour basque.
65. 1 paire de Cymbales. 1 Triangle.
4 Trombones.

RW

ARCHIVES DE L'OPÉRA

¹²⁷ TERRIER, Agnès. *L'orchestre de l'Opéra de Paris-De 1669 à nos jours*. Paris: Éditions de la Martinière, 2003. ISBN: 2-7324-3059-5.

2d. ACTE. No. 8.

CHOEUR ET AIR

Andantino. (♩=96.)

The musical score is for a piece titled "2d. ACTE. No. 8. CHOEUR ET AIR". It is marked "Andantino" with a tempo of 96 beats per minute. The score is written for a variety of instruments:

- Saxophone en MI b:** Features a "solo" section with a melodic line.
- Cors en LA b and Cors en MI b:** Both parts play sustained chords, marked *pp*.
- 1er. et 2d. Trombones:** Play sustained chords, marked *pp*.
- Trombone Basse:** Plays sustained chords, marked *pp*.
- Triangle:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pp*.
- Harpe:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pp*.
- Violoncello:** Remains silent for most of the piece, then enters at the end with the instruction "con sordini".
- Contre Basse:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked "pizz" (pizzicato).

¹²⁸ COTTRELL, Stephen. *The saxophone*. EUA: Yale University Press publications, 2012. ISBN: 978-0-300-10041-9, p. 105-106

Saxophone en MI b.

Cors en LA b.

Cors en MI b.

1er. et 2d. Trombones.

Trombone Basse.

Triangle.

Harpe.

Violoncello.

Coute Basse.

The image shows a page of a musical score with nine staves. The instruments are listed on the left: Saxophone en MI b., Cors en LA b., Cors en MI b., 1er. et 2d. Trombones., Trombone Basse., Triangle., Harpe., Violoncello., and Coute Basse. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The Saxophone part features a melodic line with slurs and accents. The Horns and Trombones play sustained chords. The Triangle plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Harp plays a continuous arpeggiated accompaniment. The Violoncello and Coute Basse parts mirror the Saxophone's melodic line.

ANNEX 12: quartet de saxòfons a *Le juif errant*, Acte V, n. 24, cc. 10-17.¹²⁹

Moderato ♩ = 88

soprano en sib

alt en mi♭ I

alt en mi♭ II

baix en do

The image displays two systems of musical notation for a saxophone quartet. The first system consists of four staves, each labeled with an instrument and its key signature: soprano in B-flat, alto I in B-flat, alto II in B-flat, and bass in C. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The time signature is 4/4. The second system continues the musical piece with four staves, showing various melodic lines and rests.

¹²⁹ BOTTARO, Marica. *Il saxofono nel teatro musicale francese del XIX secolo*. Director: Adriana Guarnieri. Tesi di Laurea: Università Ca' Foscari de Venècia, 2012, p. 32

ANNEX 13: carta de Meyerbeer a Sax explicant els motius pels quals finalment no utilitzarà saxòfon a *Le Prophète*¹³⁰

« Mon cher Monsieur,

« J'éprouve le besoin de vous expliquer les motifs qui m'ont déterminé à ne pas conserver votre *saxophone* dans le *Prophète*, car, si les faits n'étaient pas établis par moi dans leur exactitude, on pourrait peut-être y donner une fausse interprétation. J'avais employé le saxophone pour actionner le monologue à la suite du trio du cinquième acte, sur lequel je comptais, et qui a dû être supprimé par suite des exigences de la mise en scène. Le saxophone a nécessairement suivi la fortune du trio. Cependant, désireux que j'étais d'en faire usage, j'ai tenté de le placer dans une des ritournelles des récitatifs du troisième acte ; mais, outre qu'il ne se trouvait pas là groupé d'une façon convenable, avec l'accompagnement déjà écrit pour d'autres instruments, j'ai réfléchi que c'était là un rôle trop secondaire pour un si bel instrument, surtout lorsqu'il s'agissait d'une première apparition. C'eût été le déflorer, alors que j'en attends les meilleurs résultats. Telles sont les causes, et il n'y en a pas d'autres, soyez-en sûr, qui m'ont décidé à faire le sacrifice de votre instrument.

« La preuve que je crois le saxophone susceptible de produire des effets riches et nouveaux ; c'est que je me propose bien de l'employer dans des morceaux supplémentaires de *Struensée* que je vais composer, et là j'espère bien lui donner une place digne du rang qu'il occupe dans mon estime.

« Je profite de la circonstance pour vous remercier du très-utile concours que m'ont prêté vos *saxhorns* et votre *clarinette-basse* pour l'exécution du *Prophète*. Tout le monde a pu remarquer la puissance de sonorité qu'ajoutent vos instruments à la marche du quatrième acte. Quant à votre clarinette-basse, le rôle que je lui ai fait jouer dans tout le cours de la partition vous dit assez le cas que j'en fais et le prix que j'y attache. Si j'avais eu l'avantage de connaître vos *saxophones*, quand j'ai composé mon opéra, il n'y a pas de doute que je les y aurais intercalés dans des conditions non moins favorables et non moins importantes.

« Veuillez agréer, mon cher Monsieur, l'expression des sentiments les plus distingués de votre très-dévoué,

« MEYERBEER. »

¹³⁰ LE DOULCET, Adolphe. *Organographie: essai sur la facture instrumentale, art, industrie et commerce*. Paris : Castel, 1861, vol. 1, p. 288

ANNEX 14: solo de saxo alt, *Hamlet*, segon acte, "Recitative et prologue"¹³¹

Saxophone alto en Mi

Récit.

Solo

quasi recitativo.

lunga

Variane.

Brass (3 Trombones, Saxhorn)

Strings (Violins 1+2, Viola, Double Bass)

pizz. marqul.

pizz. marqul.

Andantino (48=♩)

lento.

¹³¹ COTTRELL, Stephen. [Op. Cit.], p. 107

à volenté largement

tr
dim.
cresc.
f

arco.
p
arco.
p

tr
cresc.
f

pp
pp
pizz
pizz

Variante.

ANNEX 15: solo de saxo alt, *Hamlet*, "La Freya", ballet del quart acte¹³²

522

1. Fl.
Cl. solo.
Basson.
Corns en Fa.
(1) Saxoph. Alto en mi b.
mf solo.
Viol.
Altos.
Velle et C.B.

The first system of the musical score (measures 522-528) features a solo for the Alto Saxophone. The flute and clarinet parts are marked 'solo.' and play a rhythmic pattern of eighth notes. The bassoon and horns (Corns en Fa) provide harmonic support with chords. The strings (Viol., Altos, Velle et C.B.) play a steady accompaniment.

Fl.
Hautb.
Cl.
Basson
Corns en Ut.
Corns en Fa.
Saxoph.
Viol.
Altos
Velle et C.B.

The second system (measures 529-535) continues the solo. The alto saxophone part is marked 'cresc.' and leads into a more complex, rhythmic passage. The flute and clarinet parts re-enter with a similar eighth-note pattern. The bassoon and horns continue their accompaniment. The strings play a steady accompaniment, with some parts marked 'arco'.

(1) A défaut de saxophone, les violoncelles exécuteront ce solo jusqu'au $\frac{2}{4}$, page 526.

H. 5010

¹³² THOMAS, Ambroise. *Hamlet* [partitura]. Paris: Heugel et Cie., 1868, p. 522-523

Fl. solo.
Cl. solo.
Basson
Cors en Fa
Saxoph.
Viol. pizz.
Altos. pizz.
Velle et C.B.

This system contains the first eight measures of the score. The Flute and Clarinet parts are marked 'solo.' and play a rhythmic eighth-note pattern. The Bassoon, Horns in F, and Saxophone provide harmonic support with chords and sustained notes. The Violins and Alti are playing pizzicato. The strings play a steady eighth-note accompaniment.

Fl.
Hautb.
Cl.
Basson.
Cors en Ut
Cors en Fa
Saxoph.
Viol.
Altos.
Velle et C.B.

This system contains measures 9 through 16. The Flute part has a rest for the first 10 measures and then enters with a melodic line. The Clarinet continues its solo. The Saxophone and strings have dynamic markings of *f* (forte) starting in measure 11. The Violins and Alti are marked *f* arco (arco) starting in measure 11. The woodwinds and strings play more complex rhythmic patterns in the final measures.

ANNEX 16: solo de saxo alt a *L'Arlésienne, Suite N. 1, "Ouverture"*, tema de l'Innocent¹³³

90 **E** Andante molto (M. M. ♩ = 69)

Fl. I
Fl. II

Ob. I

Klar. I (B)
Klar. II (B)

Sax. (Es)

Fag. I
Fag. II

Hr. (F) I
Hr. (F) II

Harfe

E Andante molto (M. M. ♩ = 69)
con sordini

Viol. I
Viol. II

Viola

Vcll.

K. B.

¹³³ BIZET, Georges. *L'Arlésienne, Suite Nr. 1* [partitura]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904, p.15-17

98

Fl. I
Fl. II
Engl. H.
Klar. I (B)
Klar. II (B)
Sax. (Es)
Fag. I
Fag. II
Hr. (F) I
Hr. (F) II
Harfe
Viol. I
Viol. II
Viola
Vcll.
K. B.

p
cresc. molto
p
cresc. molto
p
cresc. molto
mf
poco cresc.
dim.
poco cresc.
mf
dim.
p
Engl. H.
Engl. H.
pochissimo cresc.
pochissimo cresc.
pp
pp
dim.

Fl. I
Fl. II
Engl. H.
Klar. I (B)
Klar. II (B)
Sax. (Es)
Fag. I
Fag. II
Hr. (F) I
Hr. (F) II
Harfe
Viol. I
Viol. II
Viola
Vcll.
K. B.

mf dim. *p* *pp* *ppp*

mf dim. *p* *pp* *ppp*

dim. *p* *pp* *ppp*

dim. *pp* *ppp*

dim. *pp* *ppp*

p dim. *pp* *ppp*

p dim. *pp* *ppp*

pp dim. *ppp* *pizz.* *ppp*

Oboe als Ersatz für Engl. H.

* Ob. I

* Fl. II

* Ob. I

senza sord.

* Harfe (arco)

div.

pppp

pppp

ppp

ppp

ANNEX 17: Carta d'Adolphe Sax a Ambroise Thomas, director del Conservatori de París¹³⁴

Document n° 11: Lettre d'Adolphe Sax à Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire de musique de Paris, 30 juillet 1883 (709).

A Monsieur Ambroise Thomas
Directeur du Conservatoire National de Musique,
Paris, le 30 juillet 1883

Mon cher Directeur

Le bruit s'étant répandu naguère de la réouverture de la Classe de Saxophone au Conservatoire, j'ai cru devoir me livrer à une démarche vis-à-vis de vous, pour vous rappeler que, nommé Professeur de cette classe, sur la proposition d'Auber, en 1856, je m'en considérais toujours comme le titulaire, bien que cette classe ait cessé de se faire depuis 1870, faute de fonds, parait-il.

J'avais cependant, depuis 1870 aussi, fait savoir à plusieurs reprises que je m'offrais à la continuer gratuitement. J'avais exprimé cette intention à Mr Bazin, et je crois même à Mr Rély.

Il m'a été assuré ces derniers jours qu'un artiste se livrait à des démarches pressantes pour obtenir la place de professeur de saxophone au Conservatoire.

Je ne puis croire qu'un artiste ait pu songer à me déposséder d'une position qui est ma création. En effet, je suis l'inventeur de la famille des saxophones et je crois que, dans aucun Conservatoire, aucun professeur ne pourrait en dire autant de l'instrument qu'il enseigne. Ce titre, toutefois ne serait pas suffisant si mon enseignement était défectueux; mais le nombre d'élèves récompensés dans ma classe et mes succès dans les concours parlent pour moi; j'ai produit des virtuoses tellement supérieurs qu'en 18.., M. Auber a désiré que l'un d'eux se fit entendre au Concert de la distribution des prix.

Je dois ajouter, mettant toute modestie de côté, que mon succès d'exécutant à Bruxelles, à la Cour, à la Société royale et de la grande harmonie, à la Société philharmonique, au concert historique dirigé par Fétis en justifiaient largement les succès de mon enseignement. Or, il paraît de toute évidence que nul n'est mieux à même d'enseigner toutes les ressources d'un instrument que celui qui l'a inventé; et je le répète, j'ai créé toute la famille des saxophones, le seul instrument peut-être dont la personnalité et la nouveauté soient absolues et qui ne se rattache par aucun lien à aucun autre type antérieur d'instrument connu. Ce fait est constaté officiellement par le rapport du Jury de l'Exposition Universelle de 1855. On peut y lire en effet: «Cette famille d'instruments est la création d'un seul homme... L'examen attentif de la famille des saxophones révèle des faits de haute importance; car cet instrument est nouveau par les proportions de ses tubes, par sa perce, par

¹³⁴ HAINE, Malou. *Adolphe Sax (1814-1894): sa vie, son oeuvre et ses instruments de musique*. Brussel-les : Editions de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 218-220

son embouchure et particulièrement par son timbre. Il est complet, car il embrasse toute une famille de huit variétés, de l'aigu au grave, qui dans leur ensemble renferment tout le diagramme des sons perceptibles. Enfin, il est parfait, soit qu'on le considère au point de vue de la justesse et de la sonorité, soit qu'on l'examine dans son mécanisme. Tous les autres instruments ont leur origine dans la nuit des temps; tous ont subi de notables modifications à travers les âges et dans leurs migrations; tous enfin se sont perfectionnés par de lents progrès; celui-ci au contraire est né d'hier. Il est le fruit d'une seule conception, et dès le premier jour, il a été ce qu'il sera dans l'avenir. Le jury n'a que des éloges à donner à M. Ad. Sax pour une si belle invention» (Extrait du rapport du Jury de l'Exposition Universelle de Paris de 1855).

D'après tout ce qui précède, il me semble prouvé, mon cher Directeur, que nul ne saurait mieux que moi démontrer toutes les ressources de l'instrument que j'ai inventé; les succès de mes élèves et mes succès personnels de virtuose me paraissent démontrer l'excellence de mon enseignement. Quel motif pourrait-on alléguer pour me déposséder d'une classe dont je n'ai pas cessé d'être titulaire, bien qu'elle soit fermée depuis douze ans? Mon âge? Mais à ce compte, beaucoup de mes confrères qui ne peuvent, eux, arguer du titre d'inventeur de l'instrument qu'ils professent, devraient succomber, eux aussi, devant cette loi nouvelle, et je ne sache pas qu'on pense à la leur appliquer.

Je vous écris (un peu longuement peut-être; mais qui prendra ma défense si ce n'est moi?) pour vous faire savoir que je suis disposé aujourd'hui, comme avant, à faire ma classe *gratuitement* si les fonds manquent, ou à accepter telle rémunération qui conviendra si l'on dispose de fonds suffisants. Les bruits persistants de réouverture d'une classe de saxophone prouvent jusqu'à l'évidence sa nécessité. J'ai assez vécu pour voir mon instrument définitivement classé, accepté, reconnu nécessaire. Le temps ne prévaudra pas contre lui, et son usage ne fera que se multiplier. Mais si, dans la musique militaire, et le concert, la place du saxophone est définitivement faite, combien je suis loin de pouvoir en dire autant du rôle qu'il doit jouer dans la symphonie! Et c'est ici que l'inventeur ne saurait en aucune façon céder à quiconque la place du professeur, car moi seul connais, je le répète, les ressources encore ignorées de cet instrument qui apporte une *voix* nouvelle à l'orchestre. Cette voix n'est ni celle de la flûte, ni celle de la clarinette, ni celle du basson. Et cette simple remarque fait bien voir le vice de l'enseignement ou de la virtuosité qui cherchent à pousser le saxophone vers l'imitation de l'un de ces instruments, défaut trop commun chez nombre de saxophonistes.

La famille du saxophone ne se compose pas seulement des 4 types connus et popularisés par la musique militaire. Elle compte jusqu'à 16

membres, et le professeur doit habituer les élèves à jouer indistinctement sinon de tous, du moins de plusieurs types. Car la force de la routine est telle que des saxophonistes se refusant à jouer d'un autre modèle que celui dont ils ont l'habitude, ont pu opposer un obstacle absolu aux vœux du compositeur. Je citerai deux exemples récents:

Le Saxophone en fa me paraît être le type véritable qui devra être adopté pour la symphonie. J'eus occasion, voici quelque temps, de faire successivement entendre moi-même cet instrument à deux de nos jeunes maîtres, MM. Massenet et Saint-Saëns. Ils furent tellement frappés du timbre du charme pénétrant de la nouveauté extraordinaire de cette voix orchestrale qu'ils conçurent aussitôt le projet de l'utiliser (comme Meyerbeer avait fait à l'origine dans *L'Etoile du Nord*). Mr Massenet l'introduisit dans une de ses pièces symphoniques; Mr Saint-Saëns composa aussitôt un solo pour *Henri VIII*. Mais tous les deux sont venus se heurter devant le mauvais vouloir ou l'incapacité d'un saxophoniste habitué à son saxophone en mi b, et tous deux ont dû baisser pavillon et confier leurs solos, Mr Massenet à la clarinette, Mr St Saëns au hautbois: Voilà les fruits de la routine aveugle de pouvoir priver l'art de ressources nouvelles et mettre des entraves infranchissables à l'inspiration et aux inventions des maîtres.

En présence de ces faits, je viens vous demander, mon cher Directeur, de vouloir bien me confirmer dans mon titre (toujours existant) de Professeur de Saxophone au Conservatoire, si les cours de cet instrument doivent être réouverts, et cela aux conditions, qu'elles qu'elles soient, permises par votre budget.

Veillez agréer, mon cher Directeur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

(signé) Adolphe Sax

ANNEX 18: quartet de saxòfons al Pròleg de l'òpera *Hulda*¹³⁵, pregària de la Mère

Am Théâtre dans la coulisse
 1 Saxophone Alto en sib $\text{♩} \text{♭}$
 2 Saxophone Tenor en sib $\text{♩} \text{♭}$
 1 Saxophone Bass en sib $\text{♩} \text{♭}$
 Violons *molto dim*
 Alto *molto dim*
 Hulda *rall - - Poco più lento*
 la Mère *con te*
 Les Pêcheurs (invisibles) *passés*
 Villes et ruis *molto dim - -*
rall - - - - Poco più lento.
 18
 quelle voix loin

¹³⁵ FRANCK, César. *Hulda* [manuscrit] [pdf]. Bibliothèque nationale de France, 1885 [Consulta : març 2015]. Disponible a: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550081537>>, p.43

Handwritten musical score on aged paper. The score consists of several staves. The top three staves are vocal parts, with lyrics in French. The bottom staves are instrumental parts. The lyrics are: "taine à vibré parbleu dans l'air ? nous viens-elle des monts, du val en de la". There are dynamic markings such as *ad*, *pp*, and *ap* written vertically between the bottom staves. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs.

ANNEX 19: quartet de saxòfons al Pròleg de l'òpera *Hulda*¹³⁶, cor de pescadors en escena

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there are three staves for saxophones, each labeled 'Saxophone' and 'en Sib'. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'cresc.' and 'dim.'. Below the saxophone staves are several empty staves. At the bottom, there are two staves for vocalists, with lyrics written in French: 'plus fort', 'Un bon vent d'est', 'frais en lé-ger', and 'à gauche dou-cc'. The paper is aged and yellowed.

¹³⁶ FRANCK, César. [Op. Cit.], p.48

ANNEX 20: duet de saxo alt i tenor a l'òpera *Le Roi de Lahore*, N. 2 del ballet "Divertissement", tercer acte¹³⁷

Handwritten musical score for a duet of alto and tenor saxophones. The score includes parts for Clarinet (1st and 2nd), Bassoon, Horns (3rd and 4th), Trumpets, Timbales, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The saxophone parts are marked "bien chanté, sonore et soutenu". The score is numbered 17 in the top right corner.

¹³⁷ MASSENET, Jules. *Le Roi de Lahore* [manuscrit] [pdf]. Bibliothèque nationale de France, 1872-1877 [Consulta : març 2015]. Disponible a: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8538999v>>, "Divertissement", p. 17

ANNEX 21: duet saxo alt i Alim a l'òpera *Le Roi de Lahore*, "Scène finale", tercer acte¹³⁸

Handwritten musical score for the duet saxo alt i Alim from the opera *Le Roi de Lahore*, "Scène finale", tercer acte. The score is written on aged paper and includes parts for various instruments and a vocal line.

The instruments listed are:

- Hautbois
- Clar. (Clarinete)
- Saxophone
- Basson
- Violon
- alto
- Alim (voice)
- Violoncelle
- Double Bass

The tempo is marked *Andte appassionato*. The score includes the following lyrics for the vocal part:

Alim: *Judea, redoune moi la vie!... Judea redoune moi la*

Additional markings include *soutenu, bien chanté et avec la voix* and *(avec une ardeur suppliante)*.

¹³⁸ MASSENET, Jules. [Op. Cit.], "Scène finale", p. 8-9

Saxophone
 2^e Org. lig.
 Violon
 Les altos
 contrebass
 Altin
 Vcllo
 Ch.

Vi-e, de l'amour de J. ta Du Partin que j'auri - e, l'age avec s'encour... S'en - voir mon coeur... 2. ta

all.^o mod.^o Rit.

Flûtes
 Hauts
 Clarinettes
 Saxophone
 Basson
 Cor
 Violon
 alto
 Altin
 Vcllo
 Ch.

2^e Me. con
 3^e Me. con
 4^e Me. con
 5^e Me. con
 6^e Me. con
 7^e Me. con
 8^e Me. con
 9^e Me. con
 10^e Me. con
 11^e Me. con
 12^e Me. con
 13^e Me. con
 14^e Me. con
 15^e Me. con
 16^e Me. con
 17^e Me. con
 18^e Me. con
 19^e Me. con
 20^e Me. con

Rit. (avec une grande exaltation)

cœur!
 ah! ah! hein, souffre... pour un autre existence...

all.^o mod.^o Rit.

all.^o mod.^o Rit.

ANNEX 22: saxo tenor (en rosa al final de la pàgina) a l'òpera *Le Roi de Lahore*, "Incantation", tercer acte¹³⁹

The image shows a page of handwritten musical notation for the 'Incantation' scene from the opera 'Le Roi de Lahore'. The score is written on aged, yellowed paper and includes staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left are Flutes, Hautbois, Clarinet, Basson, Cor, Trompette chromatique, Trombone, Saxophone, Timbale, Violoncelle, and Contrabasse. The vocal part is for the Tenor, with lyrics in French: 'prouve encore un tel sort, qu'il aille vers, à jamais et souffrir!'. The score is marked 'a Tempo' and features extensive handwritten annotations in red and blue ink, including dynamic markings like 'pp', 'p', 'f', and 'rit.'. There are also some blue and red circular marks on the right side of the page.

¹³⁹ MASSENET, Jules. [Op. Cit.], "Incantation", p. 14-15

Handwritten musical score for a full orchestra and vocal soloist. The score is written in French and includes the following parts and instruments:

- Flûtes** (Flutes)
- Hautbois** (Oboes)
- Clar. (clarinettes)** (Clarinets)
- Violons** (Violins)
- Violas** (Violas)
- Cellos** (Cellos)
- Bassons** (Bassoons)
- Contrebasses** (Double Basses)
- Trompettes** (Trumpets)
- Trombones** (Trombones)
- Saxofones** (Saxophones)
- Piccolo** (Piccolo)
- Timbales** (Timpani)
- Violoncelles** (Cellos)
- Alto** (Alto)
- Grand Organe** (Grand Organ)
- Tutti** (Tutti)

The score features a complex orchestration with various dynamics such as *pp*, *p*, *f*, and *ff*. It includes numerous annotations in red ink, including a large red bracket on the right side of the score and various markings like "20" and "22". The vocal soloist part includes lyrics in French, such as "lui! qu'il dorme sur la terre et marche sur la terre!" and "qu'il soit plus lui! qu'il marche sur la terre!". The score is written on aged paper and shows signs of use, with some ink smudges and corrections.

ANNEX 23: solo de saxo alt a l'òpera *Hérodiade*, "Vision fugitive", segon acte¹⁴⁰

128

77 Andante. (♩ = 48.)

Gr. Fl.

Hautb.

Clar.

Saxoph. alto en Mi b.

Bassons.

(Ré)

Cors.

(Fa)

Tromb. et Tuba.

mf *ppsc.*

mf *ppsc.*

pp *f* *dim.* *pp* *ppp*

pp *f* *dim.* *pp* *ppp*

pp *f* *dim.* *pp* *ppp*

pp *f* *dim.* *pp* *ppp*

pp *f* *dim.* *pp* *ppp*

pp *f* *dim.* *pp* *ppp*

pp *f* *dim.* *pp* *ppp*

pp *f* *dim.* *pp* *ppp*

pp *f* *dim.* *pp* *ppp*

HÉRODE, *dolor*

vient bercer mon cœur et troubler ma raison Ah! ne t'en fais pas, doucement
mir das Herz ent-sücht! Dieser Traum wunderbar! Bleib, bleibe mir auch immer - dort!

p *rull.*

pp *f* *dim.* *pp* *ppp*

pp *f* *dim.* *pp* *ppp*

pp *f* *dim.* *pp* *ppp*

77 Andante. (♩ = 48.)

H. et Cl. 9077.

¹⁴⁰ MASSENET, Jules. *Hérodiade* [partitura]. Paris: Heugel & Cie., 1892, p.127-129

ANNEX 24: solo de saxo alt a l'òpera *Hérodiade*, quart acte¹⁴¹

374 Andantino. (♩ = 63.)

Sax. alto en Mi ♯.
Solo
pp *espress. sost. colla voce* *simile* *pp* *poco*
Viol.
Altos, div. *pp* *unis.* *div.* *pp*
SALOMÉ. (douce et poignée) (respiré)
- mais. A - mi la mort n'est pas cru - el - le qui nous prend tous les deux, qui nous prend tous les doux et va nous ré - u - nir Si
pp *pp* *f* *dim.*
dich! O nein! Nicht schmerzt die To - des - wur - de, die uns trifft im Ver - ein, die uns trifft im Ver - ein, ob tot und Hand in Hand, ja

Andantino. *pp*

228 *più espressivo* *dim.* *pp* *suivez* a tempo. *poco animato*
pp *dim.* *ppp* *crusc.* *pp* *div.* *crusc.* *unis.*
SALOMÉ. *pp* *un.* *a tempo.* *pp* *un.* *f*
Dieu Pa - vai - per - mis, l'âme heu - reuse et ra - vi - e à tes cô - tés j'aurais passé ma vi - - et
pp *ppp* *pp* *un.*
wel - che So - lig - keit, dem Ge - lieb - ten er - ge - ben an sein er Brust liebend gesellt zu le - - ben! *un.*

a tempo. *pp*

229 *rall.* a tempo *f* *p* *simile*
f *pp* *f* *pp* *un.* *pp* *fp*
SALOMÉ. *p* *rall.* (avec volonté) (bestimmt) *pp* *fp*
Dieu ne l'a pas vou - lu Je sau - rai donc me - rir près de toi, près de toi, dans tes bras! O su - bli - me mar -
pp *f* *pp* *pp* *div.*
Gott hat es nicht ge - wollt, so lass mit dir nützlich, ja mit dir un - *trou verciut, ja, mein Freund! Wie so schön ist der*

rall. a tempo **229**

H. et C. 9077.

¹⁴¹ MASSENET, Jules. [Op. Cit.], p.374

ANNEX 25: solo de saxo alt a l'opéra *Werther*, ària "Va! laisse couler mes larmes",
tercer acte¹⁴²

167
Lent.

Fl:
Hautb:
Clar:
Saxophone
Basson
Ces
timb:
V.
a.
Sopr.
Vclle
Cb

(à défaut de saxophone)
Solo
Solo (expressif et bien chanté)
Lent.

oui! j'ai tort de parler de tout ce - la!...

¹⁴² MASSENET, Jules. *Werther* [manuscrit] [pdf]. Bibliothèque nationale de France, 1887 [Consulta : maig 2015]. Disponible a: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000495f>>, p. 473-474

Handwritten musical score for a symphony orchestra and choir. The score is written on aged paper and includes the following parts:

- Fl:** Flute
- H:** Horn
- Clar:** Clarinet
- Sax:** Saxophone
- B:** Bassoon
- Corn:** Cornet
- Timb:** Timpani
- V:** Violin
- A:** Viola
- Ch:** Choir
- Vcllo:** Violoncello
- Db:** Double Bass

The score features various musical notations, including dynamics such as *mf*, *dim:*, *très soutenu*, *1^o Solo*, and *pp*. The choir part includes the lyrics:

Charlotte (ne se contraignant plus.) (affectueusement.)
 Va!... laisse-les cou-ler... Elles font du bien, ... ma chéri - e...

ANNEX 26: quartet de saxos a l'òpera *Fervaal*, escena I, segon acte¹⁴³

129

au mouvt *à 2 Soli*

1^{re} et 2^e Fl. *poco sfz* *poco sfz* *p*

1^{re} et 2^e Cl. *poco sfz* *poco sfz* *poco sfz*

1^{re} et 2^e Bous *poco sfz* *p* *poco sfz* *p* *piu p* *dim.*

1^{re} et 2^e Cors *poco sfz* *p* *poco sfz* *p* *piu p* *dim.*

1^{ers} Vons Div. *avec sourdines* *p* *pp*

2^{es} Vons Div. *avec sourdines*

Altos Div. *avec sourdines* *pp*

Saxophones dans la coulisse.
Soprano Si \flat
1^{re} et 2^d Altos Mi \flat
Ténor Si \flat

NOTA. Chacun des 4 Saxophones doit être placé à coté de celle des parties du chœur qu'il est destinier à doubler

mf bien soutenu
mf bien soutenu
mf bien soutenu

K. La lumière s'est étendue jusqu'au sol.
De blanches formes de femmes faites de brouillard tour-
nent lentement autour de KAITO, et leur mouvement en-
gendre de lointaines harmonies

LES MŪÈES dans la coulisse
2^{es} Sopranos *en dehors* *mf*
Contraltos *mf*
velles C.B. *mf*

D. & F. 5258

¹⁴³ INDY, Vincent d'. *Fervaal* [música impresa]. París: Durand & Fils, 1899, p. 326-327

1^{er} VOUS

2^e VOUS

ALTO

Sop.
Sis

1^{er} Alto
M^o

2^e Alto
M^o

T.^{er}
Sis

LES NUÉES

Voies
C. B.

1^{er} VOUS

2^e VOUS

ALTO

Saxophones

KAITO bien en dehors
A . vant l'Être agissant,

en dehors
a . vant l'Arbre pensant,

a . vant le Roc,

LES NUÉES

Voies
C. B.

ANNEX 27: coral sobre l'himne *Vexilla Regis* a l'òpera *La légende de Saint Christophe*, escena III, primer acte¹⁴⁴

Les cris de haine se sont éteints, étouffés par le brouillard. _ Et la Cathédrale s'élance, vigoureuse, au dessus des nuages, dans le ciel pur. _ Elle se détache, en ombre lumineuse, sur le soleil, qui, derrière elle, descend sur l'horizon.

95 **Assez lent** (♩ = 84)
VOIX D'ENFANTS

Sop.
Cont.
Tén.
Barytons LES FIDÈLES (1)
1^{re} Basses
2^{es} Basses

Assez lent
Saxophones sur la scène

ppp

Euf.
S.
C.
T.
Bar.
B.

— notre u - nique es - pé - ran - ce, en ces temps de per sé - cu - ti - ou;
Croix, notre es - pé - ran - ce, en ces temps de per sé - cu - ti - ou;
sain - te Croix, toi... notre u - nique es - pé - ran - ce, en ces temps de
notre u - nique es - pé - ran - ce, en ces temps de per - se - cu - ti - ou; Dou -
Croix, notre es - pé - ran - ce, notre es - pé - ran - ce, Dou -
Croix, toi... notre es - pé - ran - ce, Dou -

(1) Ce Chœur doit être chanté par le personnel choral tout entier.

¹⁴⁴ INDY, Vincent d'. *La légende de Saint Christophe* [música impresa]. París: Rouart, Lerolle & Cie., 1918, p. 109

QUADRE D'ÒPERES

La idea inicial d'aquest treball era explicar com havia evolucionat el paper del saxo en l'òpera des de que es va inventar l'instrument fins a l'actualitat, tot i que finalment s'ha acabat centrant en les òperes franceses del segle XIX i principis del XX, ja que aquest repertori és prou extens. De totes maneres, pot ser molt interessant el fet de tenir una visió global de la intervenció del saxo en les òperes ja que pot ajudar a detectar punts d'inflexió o tendències, com en el cas dels anys 20, moment en el qual est pot veure un canvi important pel que fa al gènere i a la procedència dels compositors.

Per aquest motiu, en aquest quadre s'han recollit totes les òperes, fins al 2015, en les quals s'ha pogut constatar i documentar que hi ha algun paper per a saxòfon. Per determinar quines obres pertanyen al gènere "òpera", s'ha partit de la definició que apareix en una obra de referència com el *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, i s'ha acabat de perfilar tenint en compte la definició que fa cada compositor de la seva pròpia obra. Per tant, s'han exclòs de la llista els oratoris, teatre musical, musica incidental, etc.

El llistat d'òperes s'ha ordenat cronològicament a partir de l'any de composició, que s'ha determinat tenint en compte la data en la qual s'ha donat per acabada l'obra.

El títol s'ha escrit en l'idioma original, adaptant-lo a l'alfabet llatí en els casos en què l'idioma original utilitza un alfabet diferent.

En la columna "Autor" s'hi ha incorporat el país on aquest compositor ha nascut i s'ha format i, en alguns casos, també s'ha inclòs en segon terme el país on ha desenvolupat la seva carrera professional, per tal de poder entendre el fet creatiu a partir de la cultura d'un lloc determinat, sobretot al segle XIX i principis del XX.

En la columna "Gènere" s'hi reflecteix la descripció que, els propis autors o la crítica, han fet de cada òpera. Alguns gèneres establien molt clarament com havia de ser una obra i, fins i tot, la definien, com el gènere de la *grand opéra*, però d'altres, sobretot a partir de la segona meitat del segle XX, són etiquetes que han posat els mateixos compositors per tal de definir la seva òpera.

En la penúltima columna hi apareixen els saxos que intervenen en cada òpera, especificant també el nombre d'intèrprets ja que, en alguns casos, un mateix intèrpret toca diferents instruments. En els casos en què es té constància que hi ha paper per algun saxòfon però no s'ha pogut saber de quin es tractava, s'ha indicat amb el nom genèric "saxo".

Per elaborar aquest llistat s'han consultat llibres especialitzats, bases de dades d'editorials (Schott Music, Breitkopf & Härtel, Universal Edition, etc.), bases de dades d'institucions culturals (B.R.A.H.M.S., Gallica, The Kurt Weill Foundation for Music, etc.) i pàgines web dels propis compositors, indicats en la columna "Font".

Any de composició	Títol	Autor	Gènere	Saxos que hi intervenen*	Font
1844	<i>Le dernier Roi de Juda</i>	Kastner, G. (França)	òpera bíblica	baix (Do)	manuscrit (Gallica)
1851	<i>Le Château de la Barbe-Bleue</i>	Limnander, A. (Bèlgica/França)	<i>opéra-comique</i>	alt	<i>The saxophone</i>
1852	<i>Le Juif Errant</i>	Halévy, F. (França)	<i>grand opéra</i>	soprano, 2 alts, baix (en Do)	"Adolphe Sax and the Paris Opéra"
1852	<i>Le Maître chanteur</i>	Limnander, A. (Bèlgica/França)	<i>grand opéra</i>	alt	"Adolphe Sax and the Paris Opéra"
1860	<i>Nérida</i>	Lavainne, F. (França)	<i>opéra-comique</i>	1 saxo	<i>Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras</i>
1864	<i>L'Africaine</i>	Meyerbeer, G. (Alemanya/França)	<i>grand opéra</i>	alt	"Adolphe Sax and the Paris Opéra"
1868	<i>Hamlet</i>	Thomas, A. (França)	<i>grand opéra</i>	alt i baríton	<i>The saxophone</i>
1877	<i>Le Roi de Lahore</i>	Massenet, J. (França)	<i>grand opéra</i>	(2)alt-tenor, alt-tenor	manuscrit (Gallica)
1881	<i>Hérodiade</i>	Massenet, J. (França)	<i>grand opéra</i>	alt i tenor	partitura (IMSLP)
1882	<i>Françoise de Rimini</i>	Thomas, A. (França)	òpera lírica	alt i baríton	"Adolphe Sax and the Paris Opéra"
1883	<i>Henry VIII</i>	Saint-Saëns, C. (França)		soprano, 2 alts, tenor, baríton	<i>The saxophone</i>
1885	<i>Hulda</i>	Franck, C. (Bèlgica/França)		alt, 2 tenors, baríton	manuscrit (Gallica)
1886	<i>Patrie!</i>	Paladilhe, E. (França)	<i>grand opéra</i>	tenor i baríton	"Adolphe Sax and the Paris Opéra"
1887	<i>Werther</i>	Massenet, J. (França)	drama líric	alt	manuscrit (Gallica)
1895	<i>Fervaal</i>	D'Indy, V. (França)	drama líric	soprano, 2 alts, tenor	partitura (IMSLP)
1915	<i>La légende de Saint-Christophe</i>	D'Indy, V. (França)	drama sacre	sextet de saxos?	<i>Vincent D'Indy and His World</i>
1922	<i>Blue Monday</i>	Gershwin, G. (E.U.A.)	òpera jazz	2 alts, 2 tenors, baríton	Schott Music

1926	<i>Cardillac</i>	Hindemith, P. (Alemanya)		tenor	Schott Music
1926	<i>Háry János</i>	Kódaaly, Z. (Hongria)	òpera folk	alt	Universal Edition
1926	<i>Jonny spielt auf</i>	Krenek, E. (Àustria)	òpera jazz satírica	alt i tenor (en escena)	Universal Edition
1926	<i>Turandot</i>	Puccini, G. (Itàlia)		2 alts (en escena)	partitura (IMSLP)
1926	<i>Royal Palace</i>	Weill, K. (Alemanya)		alt	The Kurt Weill Foundation for Music
1927	<i>Hin und zurück</i>	Hindemith, P. (Alemanya)	esbós operístic	alt	partitura (IMSLP)
1927	<i>Mahagonny Songspiel</i>	Weill, K. (Alemanya)	cantata escènica	alt	The Kurt Weill Foundation for Music
1928	<i>Die Dreigroschenoper</i>	Weill, K. (Alemanya)		(2)alt-baríton, tenor-soprano	The Kurt Weill Foundation for Music
1929	<i>Neues vom Tage</i>	Hindemith, P. (Alemanya)	òpera còmica	alt	partitura (IMSLP)
1929	<i>Von heute auf morgen</i>	Schönberg, A. (Àustria)		(2)soprano-alt, tenor-baríton	Schott Music
1930	<i>Der Jasager</i>	Weill, K. (Alemanya)	opereta	alt	The Kurt Weill Foundation for Music
1930	<i>Aufstieg un Fall der Stadt Mahagonny</i>	Weill, K. (Alemanya)		(3)soprano-baríton, alt (+en escena), tenor (+en escena)	Universal Edition
1932	<i>Orango</i>	Shostakovich, D. (Rússia)	òpera satírica	soprano, alt	B.R.A.H.M.S.
1933	<i>Bolshaya molniya</i>	Shostakovich, D. (Rússia)	òpera còmica	soprano	B.R.A.H.M.S.
1934	<i>Der Kuhhandel</i>	Weill, K. (Alemanya)	opereta	alt, tenor	Schott Music
1935	<i>Porgy and Bess</i>	Gershwin, G. (E.U.A.)	òpera folk	2 alts, tenor	Schott Music
1936	<i>The Second Hurricane</i>	Copland, A. (E.U.A.)	òpera escolar	(1)alt-tenor	B.R.A.H.M.S.
1937	<i>Lulu</i>	Berg, A. (Àustria)		2 alts (1 en escena), tenor (en escena)	Universal Edition
1939	<i>Volo di Notte</i>	Dallapiccola, L. (Itàlia)		soprano (en escena), 2 alts (1 en escena), 2 tenors (1 en escena)	B.R.A.H.M.S.
1940	<i>Paul Bunyan</i>	Britten, B. (Regne Unit)	opereta	alt	B.R.A.H.M.S.
1943	<i>Szenen aus dem Leben der Heiligen</i>	Braunfels, W. (Alemanya)		alt	Universal Edition
1948	<i>Il Prigionero</i>	Dallapiccola, L. (Itàlia)		alt, tenor	B.R.A.H.M.S.

1948	<i>Das Wundertheater</i>	Henze, H. (Alemanya)		tenor	B.R.A.H.M.S.
1948	<i>Down in the valley</i>	Weill, K. (Alemanya)	òpera folk	alt, tenor	The Kurt Weill Foundation for Music
1951	<i>Billy Budd</i>	Britten, B. (Regne Unit)		alt	B.R.A.H.M.S.
1959	<i>Der Prinz von Homburg</i>	Henze, H. (Alemanya)		alt	Schott Music
1961	<i>Elegie für junge Liebende</i>	Henze, H. (Alemanya)		alt	Schott Music
1961	<i>Don Perlimplin</i>	Maderna, B. (Itàlia)	òpera radiofònica	5 saxos	Edizioni Suvini Zerboni
1962	<i>Passaggio</i>	Berio, L. (Itàlia)	anti òpera	alt, tenor	Universal Edition
1964	<i>Die Soldaten</i>	Zimmermann, B. (Alemanya)		alt	Schott Music
1965	<i>Die Bassariden</i>	Henze, H. (Alemanya)		(3)2 alts, alt-tenor	Schott Music
1968	<i>Ulisse</i>	Dallapiccola, L. (Itàlia)		alt, tenor	Edizioni Suvini Zerboni
1968	<i>Votre Faust</i>	Pousseur, H. (Bèlgica)		tenor	Universal Edition
1969	<i>Reconstructie</i>	Andriessen, L. – Leeuw, R. – Mengelberg, M. – Schat, P. - Vlijmen, J. (Països Baixos)		3 saxos	Boosey & Hawkes
1969	<i>Die Teufel von Loudun</i>	Penderecki, K. (Polònia)		2 alts, 2 barítors	Schott Music
1970	<i>Opera</i>	Berio, L. (Itàlia)		alt, tenor	Centro Studi Luciano Berio
1973	<i>La Cubana oder Ein Leben für die Kunst</i>	Henze, H. (Alemanya)		alt, tenor	Schott Music
1973	<i>Jot, oder wann kommt der Herr zurück</i>	Huber, K. (Suïssa)	òpera dialèctica	tenor	Schott Music
1973	<i>Transformations</i>	Susa, C. (E.U.A.)		1 saxo	Canticle Distributing
1975	<i>Radames</i>	Eötvös, P. (Hongria)	òpera de cambra	soprano	Schott Music
1976	<i>Einstein on the Beach</i>	Glass, P. (E.U.A.)		(2)soprano, alt-tenor	Philip Glass web
1976	<i>Wir erreichen den Fluss</i>	Henze, H. (Alemanya)		soprano, alt, tenor	Schott Music
1976	<i>Hearing</i>	Rorem, N. (E.U.A.)		alt	Boosey & Hawkes
1977	<i>Le grand macabre</i>	Ligeti, G. (Hongria)		alt	Schott Music
1978	<i>Paradise Lost</i>	Penderecki, K. (Polònia)		soprano	Schott Music
1980	<i>Baal</i>	Cerha, F. (Àustria)		(2)soprano-alt, alt tenor	Universal Edition

1980/1	<i>Poker d'âmes</i>	Fourès, H. (França)		tenor	B.R.A.H.M.S.
1981	<i>La vera storia</i>	Berio, L. (Itàlia)		alt, tenor	Universal Edition
1981	<i>ES</i>	Clementi, A. (Itàlia)		3 saxos	Edizioni Suvini Zerboni
1982	<i>The Photographer</i>	Glass, P. (E.U.A.)	òpera de cambra	soprano, alt	Philip Glass web
1985	<i>La Conférence des oiseaux</i>	Levinas, M. (França)		1 saxo	Editions Henry Lemoine
1986	<i>The mask of Orpheus</i>	Birtwistle, H. (Regne Unit)		3 sopranos	Universal Edition
1986	<i>Der Rattenfänger</i>	Cerha, F. (Àustria)		(1)soprano-alt	B.R.A.H.M.S.
1986	<i>X—The Life and Times of Malcom X</i>	Davis, A. (E.U.A.)		2 saxos	Music Sales Classical
1986	<i>Le Cyclope</i>	Jolas, B. (França)	òpera de cambra	(2)tenor, soprano-tenor	B.R.A.H.M.S.
1986	<i>Die schwarze Maske</i>	Penderecki, K. (Polònia)	representació sacra	soprano, 2 alts	Schott Music
1987	<i>Nixon in China</i>	Adams, J. (E.U.A.)		soprano, 2 alts, baríton	Schott Music
1988	<i>De Materie</i>	Andriessen, L. (Països Baixos)		2 alts, 2 tenors, baríton	Boosey & Hawkes
1988	<i>1000 Airplanes on the Roof</i>	Glass, P. (E.U.A.)	melodrama	(2)soprano, soprano-alt-tenor	Philip Glass web
1988	<i>New Year</i>	Tippett, M. (Regne Unit)		3 saxos	Schott Music
1988	<i>Greek</i>	Turnage, M.A. (Regne Unit)		(1)soprano-alt-baríton	Schott Music
1989	<i>Das verratene Meer</i>	Henze, H. (Alemanya)		soprano	Schott Music
1989	<i>Der Meister und Margarita</i>	Höller, Y. (Alemanya)		soprano (en escena), alt	Boosey & Hawkes
1990	<i>Jumelles</i>	Giroudon, J. - Jaffrennou, P.A. (França)	òpera còmica de cambra	1 saxo	B.R.A.H.M.S.
1990	<i>Hydrogen Jukebox</i>	Glass, P. (E.U.A.)	òpera de cambra	(2)soprano, soprano-tenor	Philip Glass web
1990	<i>Leçons d'Enfer</i>	Pousseur, H. (Bèlgica)		alt	B.R.A.H.M.S.
1991	<i>Inquest of Love</i>	Harvey, J. (Regne Unit)		alt	Faber Music
1991	<i>Das Urteil der Kalliope</i>	Henze, H. (Alemanya)	òpera satírica	alt	Hanz Werner Henze Stiftung
1993	<i>Schliemann</i>	Jolas, B. (França)		(1)tenor-soprano	Durand Salabert Eschig
1994	<i>Rosa — A horse drama: The death of a composer</i>	Andriessen, L. (Països Baixos)	òpera moral	(4)alt, alt-soprano, 2 tenor-baríton	Boosey & Hawkes

1994	<i>The second Mrs Kong</i>	Birtwistle, H. (Regne Unit)		(2)soprano-alt-baríton, tenor	Universal Edition
1994	<i>La Belle et la Bête</i>	Glass, P. (E.U.A.)		soprano, alt	Philip Glass web
1995	<i>I was looking at the ceiling and then I saw the sky</i>	Adams, J. (E.U.A.)	òpera-comèdia musical	alt	Boosey & Hawkes
1995	<i>Powder her face</i>	Adès, T. (Regne Unit)	òpera de cambra	(2)soprano-baríton, alt-baríton	Thomas Adès web
1995	<i>Venus und Adonis</i>	Henze, H. (Alemanya)		(1)soprano-alt	Schott Music
1996	<i>Outis</i>	Berio, L. (Itàlia)		soprano, alt, tenor, baríton	Centro Studi Luciano Berio
1996	<i>Go-gol</i>	Levinas, M. (França)		baríton	Editions Henry Lemoine
1997	<i>Jackie O</i>	Daugherty, M. (E.U.A.)	òpera de cambra	(1)soprano-alt-tenor	Michael Daugherty web
1997	<i>Three sisters</i>	Eötvös, P. (Hongria)		soprano	Peter Eötvös web
1997	<i>Monsters of Grace</i>	Glass, P. (E.U.A.)	òpera digital en tres dimensions	(3)2 sopranos, soprano-alt-tenor	Philip Glass web
1998	<i>Luci mie traditrici</i>	Sciarrino, S. (Itàlia)		2 alts	Salvatore Sciarrino web
1999	<i>Cronaca del luogo</i>	Berio, L. (Itàlia)		soprano, alt, tenor, baríton	Casa Ricordi
1999	<i>Der Riese vom Steinfeld</i>	Cerha, F. (Àustria)		(1)soprano-alt	B.R.A.H.M.S.
1999	<i>Yuè Lìng Jíé</i>	Lim, Liza (Austràlia)		(1)alt-baríton	Liza Lim web
1999	<i>The Silver Tassie</i>	Turnage, M.A. (Regne Unit)		(1)soprano-alt	Schott Music
2000	<i>The Palace in the sky</i>	Dove, J. (Regne Unit)		2 alts, 2 tenors, baríton	Jonathan Dove web
2000	<i>This could be beautiful?</i>	Fujikura, D. (Japó)	anti òpera	soprano, tenor	B.R.A.H.M.S.
2000	<i>Forever valley</i>	Pesson, G. (França)	òpera de cambra	1 saxo	Editions Henry Lemoine
2001	<i>Mambo</i>	Álvarez, J. (Mèxic)		1 saxo	B.R.A.H.M.S.
2001	<i>L'altra Euridice</i>	Dove, J. (Regne Unit)		soprano	Jonathan Dove web
2002	<i>Le balcon</i>	Eötvös, P. (Hongria)		(1)soprano-alt-baríton	Schott Music
2003	<i>La porte di Bagdad</i>	Dove, J. (Regne Unit)		soprano	Jonathan Dove web
2003	<i>invocation</i>	Furrer, B. (Suïssa)		(1)soprano-tenor	Bärenreiter Verlag
2003	<i>Die schöne Wunde</i>	Haas, G.F. (Àustria)		(1)soprano-alt-tenor-baríton	Universal Edition

2003	<i>Vera of las Vegas</i>	Hagen, D. (E.U.A.)	òpera cabaret	soprano, alt	Carl Fischer Music
2003	<i>Lost Highway</i>	Neuwirth, O. (Àustria)		(1)soprano-tenor-baríton	Boosey & Hawkes
2003	<i>Cuerpos deshabitados</i>	Sánchez-Verdú, J.M. (Espanya)	òpera de cambra	alt	Jose María Sánchez-Verdú web
2004	<i>Lysistrata</i>	Adamo, M. (E.U.A.)		(1)alt-baríton	Mark Adamo web
2004	<i>Philomela</i>	Dillon, J. (Regne Unit)		alt	B.R.A.H.M.S.
2004	<i>Angels in America</i>	Eötvös, P. (Hongria)		(2)soprano-alt-baríton, alt-tenor	Peter Eötvös web
2004	<i>Shadowtime</i>	Ferneyhough, B. (Regne Unit)		soprano	B.R.A.H.M.S.
2004	<i>Lunfardo</i>	Gaxie, S. (França)	òpera de cambra	1 saxo	B.R.A.H.M.S.
2004	<i>Tangier Tattoo</i>	Lunn, J. (Regne Unit)	thriller operístic	soprano	Boosey & Hawkes
2004	<i>Berenice</i>	Staud, J. (Àustria)		(3)soprano-alt, tenor, baríton	Universal Edition
2005	<i>Madrugada</i>	Nodaïra, I. (Japó)		(2)soprano-alt, alt	Editions Henry Lemoine
2005	<i>La Curandera</i>	Rodríguez, R.X. (E.U.A.)	òpera còmica	alt	Music Sales Classical
2005	<i>GRAMMA</i>	Sánchez-Verdú, J.M. (Espanya)	òpera de cambra	(1)alt-baríton	Jose María Sánchez-Verdú web
2005	<i>Silence</i>	Sánchez-Verdú, J.M. (Espanya)	òpera de cambra	(1)alt-baríton	Jose María Sánchez-Verdú web
2006	<i>Racconti di speranza e desiderio</i>	Dove, J. (Regne Unit)		soprano	Jonathan Dove web
2006	<i>Un vecchio modo di pagare i nuovi debiti</i>	Dove, J. (Regne Unit)		soprano	Jonathan Dove web
2007	<i>The Minotaur</i>	Birtwistle, H. (Regne Unit)		alt	Boosey & Hawkes
2007	<i>The Adventures of Pinocchio</i>	Dove, J. (Regne Unit)		soprano	Jonathan Dove web
2007	<i>Lady Sarashina</i>	Eötvös, P. (Hongria)		(1)soprano-alt-tenor-baríton	Peter Eötvös web
2007	<i>Love and other Demons</i>	Eötvös, P. (Hongria)		(1)soprano-alt-baríton	Peter Eötvös web
2007	<i>The grapes of Wrath</i>	Gordon, R.I. (E.U.A.)		alt, tenor	Carl Fischer Music
2007	<i>Melancholia</i>	Haas, G.F. (Àustria)		(3)soprano-alt, tenor, baríton	Universal Edition
2007	<i>Phaedra</i>	Henze, H. (Alemanya)	òpera de concert	(2)soprano-alt, alt	Music Sales Classical
2007	<i>El viaje a Simorgh</i>	Sánchez-Verdú, J.M. (Espanya)		1 saxo	Breitkopf & Härtel

2007	<i>No exit</i>	Vores, A. (Regne Unit)	òpera de cambra	soprano	Andy Vores web
2008	<i>Three decembers</i>	Heggie, J. (E.U.A.)	òpera de cambra	(1)soprano-alt	Bill Holab Music
2008	<i>Die große Bäckereiattacke</i>	Mochizuki, M. (Japó)	òpera bufa de cambra	1 saxo	Misato Mochizuki web
2008	<i>The Letter</i>	Moravec, P. (E.U.A.)		tenor	Paul Moravec web
2009	<i>Swanhunter</i>	Dove, J. (Regne Unit)		soprano	Jonathan Dove web
2009	<i>Wüstenbuch</i>	Furrer, B. (Suïssa)		(1)soprano-baríton	Bärenreiter Verlag
2009	<i>Say it Ain't so, Joe</i>	Hughes, C. (E.U.A.)	òpera de cambra	(1)soprano-alt	Curtis K. Hughes web
2010	<i>Il Postino</i>	Catán, D. (Mèxic)		soprano (en escena)	Music Sales Classical
2010	<i>Seance on a Wet Afternoon</i>	Schwartz, S. (E.U.A.)		baríton	Boosey & Hawkes
2010	<i>Anna Nicole</i>	Turnage, M.A. (Regne Unit)		2 sopranos	Boosey & Hawkes
2010	<i>She told me this</i>	Wallace, S. (E.U.A.)		(1)soprano-tenor-baríton	Schott Music
2011	<i>Thanks to my eyes</i>	Bianchi, O. (Itàlia)		(1)soprano-alt-tubax** (Mib)	B.R.A.H.M.S.
2011	<i>American Lulu</i>	Neuwirth, O. (Àustria)		soprano, alt, baríton	Casa Ricordi
2012	<i>Life is a dream</i>	Dove, J. (Regne Unit)		soprano	Jonathan Dove web
2012	<i>IQ</i>	Poppe, E. (Alemanya)		(1)alt-baríton	Casa Ricordi
2014	<i>27</i>	Gordon, R.I. (E.U.A.)		alt	Carl Fischer Music
2014	<i>The Radio hour</i>	Heggie, J. (E.U.A.)		alt	Jake Heggie web
2014	<i>RareBit</i>	Hughes, C. (E.U.A.)		(1)alt-tenor	Curtis K. Hughes web
2015	<i>The day after</i>	Dove, J. (Regne Unit)		alt	Jonathan Dove web
2015	<i>Theatre of the world</i>	Andriessen, L. (Països Baixos)	òpera grotesca	alt, tenor	Boosey & Hawkes

*El número entre parèntesi fa referència al nombre d'intèrprets. Si no s'indica el contrari: saxòfon sopranino en *mib*, soprano en *sib*, alt en *mib*, tenor en *sib*, baríton en *mib* i baix en *sib*.

** Saxòfon modificat, desenvolupat el 1999 pel fabricant d'instruments alemany Benedikt Eppelsheim. Es pot trobar amb les dimensions d'un saxo contrabaix (en *mib* o *sib*), o com un saxo subcontrabaix (en Do).