

# Předmluva

*Vážení studenti, posluchači a kolegové,*

dostává se vám do rukou první vydání *Orchestrálních studií pro saxofon*. Jedná se o práci mimořádně objemnou počtem uvedených skladeb i rozsahem jednotlivých partů. S takto obsáhlou publikací jsem se zatím nesetkal – a to ani u vícedílných vydání. Poměrně dlouhou dobu jsem dohledával podklady a musím přiznat, že mě samotného překvapilo obrovské množství kompozic, kde je uplatněn saxofon. Jsou zde tedy uvedeny nejen skladby, které jsou běžné na repertoáru symfonických nebo operních orchestrů, ale i díla nepříliš často hraná (nebo alespoň ne u nás), jež ukazují náhled hudebních tvůrců na možnosti využití saxofonů v době od jeho vzniku (přibližně v roce 1840) po současnost. Je zajímavé sledovat, jak se využití tohoto nástroje u jednotlivých autorů postupně mění v souvislosti s jeho vývojem – především po naprosto revolučním přechodu od dřevěných hubiček na ebonitové. Dřevěné hubičky umožňovaly velmi lehký pohyb v nízkých polohách (podobně jako u klarinetu), ale vyšší polohy byly problematické.

Jednotlivé pasáže, které jsem z daných skladeb vybral, jsou důležité nejen z hlediska technického zvládnutí partu, ale i po zvukové a intonační stránce. Všichni víme, jak je obtížné hrát v *pp* v nejnižších polohách, jak je náročné držet barevně a s jemným střídáním *vibrato* dlouhých tónů a jak nesnadné je použít silné dynamické rozdíly ve všech polohách. Dirigent předpokládá, že jste part zvládli po technické stránce – ve vlastní praxi však zjistíte, že ještě důležitější je zvuk nástroje. Berte tedy tuto práci jako jednu z dalších koncertních etud, kterou je potřeba ve všech směrech dokonale nastudovat.

Znám některá vydání podobných orchestrálních studií a rozhodl jsem se tuto publikaci připravit jinak.

Bývá běžné, že ve skladbách o větším počtu saxofonů uvádějí studie úryvky v partiturovém zápisu. Z takového zápisu však nejsou hudebníci většinou zvyklí hrát – zvolil jsem proto standardní způsob zápis partu, jaký dostanete na notový pult. Celá studie je pak rozdělena na čtyři úseky podle jednotlivých typů nástroje – sopránový, altový, tenorový a barytonový saxofon. Při takto hustém notovém zápisu není jednoduché sazbu zpracovat tak, aby vždy vyšlo otočení stránky na výhodném místě. V těch několika málo případech to tedy omluvte.

A nyní několik postřehů k jednotlivým skladbám, které bych přibližně rozdělil do těchto tematických okruhů – několik informací o historii nástroje, specifický přístup amerických, ruských a francouzských skladatelů, stylová vybočení a technické poznámky.

Je naprosto neuvěřitelné, že Jean-Georges Kastner (1810–1867) ve skladbě *Les cris de Paris* z roku 1857 (zhruba sedmáct let po vynálezu nástroje) použil v jedné z částí uvedené kompozice sopránový saxofon, dva altové saxofony, dva tenorové saxofony a dva barytonové saxofony. To je prakticky big-bandové obsazení! Barytonový saxofon je v partituře psán v basovém klíči a ve správném Es ladění.

V symfonii *Le rêve d'Oswald, ou Les sirènes* je v závěrečné části (*Finale*) psaný „saxophone en UT“, tedy *in C*. Ve třetí části této skladby jsou uvedeny dva řádky saxofonů (oba po dvou nástrojích) v ladění C a F. Je tedy evidentní, že pařížská dílna Belgičana Adolpha Saxe byla velmi činná a vyráběla nástroje různých ladění. Kromě toho jsou v těchto skladbách použité i žesťové nástroje – *saxtromba*, *saxhorn* a *saxtuba*. V této práci jsem party převedl do běžného ladění pro sopránový a altový saxofon. Pro zajímavost dodejme, že J.-G. Kastner je autorem dosud prvního známého saxofonového partu v operě – využil tento nástroj v díle *Le Dernier Roi de Juda* (premiéra 1. 12. 1844).

Samostatnou kapitolou je pro saxofonisty hudba amerických autorů, která výrazně rozšířila možnosti využití tohoto nástroje.

Opera *Porgy and Bess* (1935) George Gershwinova představuje jednu ze základních skladeb literatury pro saxofon. Její význam netkví v technické obtížnosti partu, ale v tom, že ukazuje to nejdůležitější, co by měl saxofonista zvládnout, aby se hudbou uživil – saxofonisté, mějte na vědomí, že jedna z mála možností vašeho uplatnění v praxi je být členem muzikálového orchestru. V takovém souboru je nutné umět hrát na klarinet na úrovni absolventa střední hudební školy. V rámci příloh (*Příloha č. 2*) je uvedena drobná ukázka z *Předehry* a z 1. jednání, kde jsou uplatněny party 2. klarinet / 1. altový saxofon. Doporučuji vám tento úryvek jako test vašich nástrojových schopností (samozřejmě s metronomem). Nezapomeňte, že kromě hry na klarinet je nutností také hra na basklarinet a střídání všech typů saxofonů. Kombinaci saxofon/klarinet najdete i v mnoha dalších skladbách – jedná se např. o Stravinského *Ebony Concerto* či Bergův *Houslový koncert*.

V operě *Porgy and Bess*, stejně jako ve skladbě *Američan v Paříži* a dalších, se používá *swingové frázování*. Připravil jsem tabulku jednotlivých riffů, která uvádí, jak se tyto figury zapisují a jak se hrají. Nejčastější chybou je, že hudebníci hrají synkopovanou notu dlouze a nefrázují osminové pauzy.

#### Swingové frázování

Leonard Bernstein – *Prelude, Fugue and Riffs*, 3. věta – není zde uveden 1. altový saxofon. To není opomenutí, tento nástroj střídá part klarinetu a *lead* přejímá 2. altový saxofon.

Ralph Vaughan Williams – *Symphony No. 9 in E minor*, 3. věta (číslo 8) – tento zápis se používá pouze v případě, když skladbu hraje jeden saxofon. V případě dvou altových a jednoho tenorového saxofonu (jak je v obsazení partitury) je uvedená čtyřtaktová pasáž rozdělena mezi všechny nástroje, které na sebe navazují (malé noty se tedy nehrají).

Joseph Holbrooke – *Symphony No. 1 „Les Hommages“*, op. 40, 4. věta – v partituře je uvedený altový saxofon *in F* a barytonový saxofon *in C* v basovém klíči. Oba nástroje uvádím v používaném ladění *in Es*, barytonový saxofon pak také v houslovém klíči.

Joseph Holbrooke – *Symphony No. 2 „Apollo and the Seaman“*, op. 51 – na několika místech jsou sopránový a tenorový saxofon s tóny A a G uvedeny pod rozsahem. Tyto úseky byly transponovány o oktávu výše.

Ze současných skladeb jsem připojil skladbu ze čtvrté epizody *Star Wars – A New Hope (Cantina Band)*. V koncertním provedení se jedná o symfonický dixieland, který je poměrně rychlý a proto též technicky obtížný. Můžete si vybrat, jestli chcete tento part hrát na sopránový nebo altový saxofon.

Charles Ives – *Symphony No. 4* – tato skladba je poměrně raritní obsazením tří klavíristů. Ale part saxofonu je neurčitý – v partituře je psaný *in C* a v basovém klíči (tedy tak, jak zní). V poznámkách k instrumentaci této partitury je uvedeno, že lze volit mezi altovým, tenorovým či barytonovým saxofonem. Rozepisovači tento part určili tenorovému saxofonu, avšak jakýmkoliv z dalších (ve správné transpozici) také nezní špatně. Uvedená sekvence partu saxofonu druhé věty je zvláštní svou polyrytmikou. Část nástrojů hraje v 3/2 taktu sextoly, proti tomu v *divisi* druhé nástroje v osminovém frázování. Další v 6/4 taktu čtvrté noty, jiné ve 4/4 velké kvintoly (tedy jako kdyby hráli v taktu 2/2) a poslední část osminový rytmus opět v taktu 4/4. Z toho důvodu v posledním taktu uvádím, že dirigent dělí na 3/2.

Ve skladbách ruských autorů je z mého pohledu saxofon chápán jen jako jeden z dalších dřevěných dechových nástrojů. Při studiu partitur máte pocit, že skladatel ani netušil, pro jaký zvuk nástroje daný part píše – šlo spíš o to, aby byl saxofon uveden v obsazení. Kromě toho nevíme, jak kvalitní nástroje byly v té době v Rusku k dispozici. Tenorový saxofon je většinou psaný tak, jak zní – tedy *in C* a o oktávu níže, než se píše; proto je v mnoha případech v partiturách psaný v basovém klíči. Při rozpisu partů by bylo logické part transponovat o nónu výše a správně změnit předznamenání jako *in B*. Bohužel všechny rozpisy jsou psány atonálně a transpozice dělány nahodile, kdy danou tóninu nectí použitím zvyšující nebo snižující posuvky. V jednom taktu diskutovaných partů se tak můžete setkat s křížkem i béčkem najednou. Není problém party napsat správně tak, jak je v současnosti zvykem, ale v případě, kdybyste na tuto skladbu narazili

ve své orchestrální praxi, by se opticky jednalo o zcela jiný part. Z tohoto důvodu zachovávám původní podobu partů.

Dmitrij Šostakovič napsal ve třicátých letech dvacátého století dvě suity s názvy *Suita pro jazzový orchestr č. 1* (1934) a *Suita pro jazzový orchestr č. 2* (1938) – obě bez opusového čísla. První z těchto skladeb vznikla poté, co se skladatel rozhodl působit v Jazzové komisi, jejímž úkolem mělo být „sovětský jazz“ pozvednout na profesionální úroveň. Přesto se tato hudba značně odlišuje od obvyklých představ o jazzu. Třetí věta *Suity č. 1* je nazvána *Foxtrot (Blues)* – očekáváte tedy skladbu se swingovým frázováním. Avšak na všech nahrávkách, které jsem slyšel, je tato část frázována šestnáctinově (jak je předepsáno, viz part altového saxofonu).

*Suitu pro jazzový orchestr č. 2* napsal Šostakovič pro nově založený státní sovětský Jazzový orchestr. Během druhé světové války se ale partitura ztratila. V roce 1988 byla nalezena *Suita pro varietní orchestr* a ta byla okamžitě (avšak chybně) označena jako *Jazzová suita č. 2*. V roce 1999 byla skutečná *Suita pro jazzový orchestr č. 2* identifikována v nalezeném klavírním výtahu tří vět. Britský skladatel Gerard McBurney vytvořil na žádost Šostakovičovy vdovy rekonstruovanou instrumentaci skladby a tato verze byla v roce 2000 premiérována v Londýně Symfonickým orchestrem BBC.

Hudba francouzských skladatelů pro saxofon je velmi specifická. Tito autoři používali tento nástroj také jako jeden z dřevěných dechových nástrojů, avšak s obrovským citem pro jeho zvuk a schopnosti.

Darius Milhaud – *Stvoření světa* – úvodní část této skladby uvádím úmyslně prakticky celou. Nejedná se o technicky náročný part, je však mimořádně obtížný z hlediska zvuku a intonace. Je zde kladen obrovský důraz na barevnost tónu v kombinaci se smyčci. V této skladbě nejsou orientační značky podle frází nebo dvojitých čar, ale jsou uváděny po deseti taktech (tento neobvyklý způsob značení tak může působit poněkud rušivě).

Maurice Ravel – *Bolero* – překvapilo mě, že se party v různých vydání liší legatovými obloučky a především akcenty. Při bližším prostudování partitur jsem zjistil, že uvedené akcenty patří v partituře do řádku nad saxofonem (tedy do partu 3. trombonu a tuby). V této publikaci uvádím part v revizi. Dodávám, že v původním obsazení je předepsaný sopraninový saxofon, nicméně spodní polohy partu jsou uvedeny mimo rozsah tohoto nástroje a musí je hrát sopránový saxofon.

Sopránový saxofon svým rozsahem taktéž pokrývá vyšší polohy partu, takže se jeho obsazení v této skladbě stalo postupně standardem.

André Jolivet – *Concerto pour ondes Martenot et orchestre* – Tato skladba je pozoruhodná tím, že se jedná koncert pro jeden z prvních elektronických klávesových nástrojů – Martenotovy vlny. Jejich vznik se datuje někdy kolem roku 1928.

Zvláštní kapitolou jsou skladby s nějakým stylovým vybočením.

Leonard Bernstein – *Concerto for Orchestra „Jubilee Games“* – neuvádím zde první větu. Jedná se o minimalistickou kompozici (tento hudební směr byl v sedmdesátých letech dvacátého století velmi populární), kdy se v daném časovém úseku hrají předem dané tóny – v různých oktávách a tempu (pracováno je také s opakováním taktu – počet opakování je zapsán číslem nad taktem). V tomto díle jsou navíc ještě využity další, v zásadě nekompoziční pomůcky, které jsou v partu podrobněji vysvětleny.

Alfred Schnittke – *Symphony No. 1* – zde se také objevuje několik „minimalistických“ úseků. Nejedná se o technicky náročná místa, ale dirigent musí orchestru předem vysvětlit, jak bude tyto části jednotlivých vět provádět. Kromě zapsaných melodických smyček se zde vyskytují i volně psaná sóla *ad lib.* (v partu označená vlnovkou). V partituře není předepsáno v jaké tónině a v jakém tempu se máte pohybovat, hrajeme tedy tato místa na způsob volné improvizace. To je rozdíl oproti improvizaci v hudbě populární a jazzové, kde je tónina a forma skladby základem. Doplňme, že minimalistické prostředky nepoužívali pouze skladatelé tzv. „klasické“ hudby, ale i hudby populární – např. Andrew Lloyd Webber v muzikálu *Jesus Christ Superstar* v čísle 22 *The Crucifixion (Ukřižování)*. Smyslem předkládaných *Orchestrálních studií pro saxofon* není podrobně řešit stylová vybočení či podávat návod k improvizaci, ale připravit studenty na zvládnutí orchestrálních partů. Z tohoto důvodu jsou v publikaci zahrnuta i takováto místa (i když spíše jen náznakem).

Luciano Berio – *Alleluia per Orchester* – v orchestrální praxi se můžete setkat i s party, jejichž zvládnutí se mění v matematický příklad. V této skladbě je velmi obtížné přesně zahrát některé rytmické figury, avšak jako profesionálové si musíte umět poradit i s takovýmito náročnými místy.

Ještě pár technických poznámek k dalším skladbám.

Bogusław Schäffer – *Koncert jazzovy na orkiestře* – na tuto skladbu jsem narazil při studiu různých dalších vydání orchestrálních partů pro saxofon. Divil jsem se tomu, že se altový saxofon v této kompozici pohybuje směrem dolů mimo rozsah. V partituře jsem pak v tiráži objevil drobnou poznámku – *suoni reali* (psáno tak, jak zní – partitura není transponovaná). Pokud tedy u této skladby narazíte na part, kde altový saxofon začíná tónem cis<sup>1</sup>, jedná se o netransponovaný part – správně je ais<sup>1</sup> (jak je uvedeno zde). Ale i tak se v partu tenorové saxofonu ve druhé větě diskutované skladby (ve třetím taktu písmena S) dostal autor o půltón pod rozsah nástroje. První větu v tomto vydání neuvádím.

Richard Strauss – *Symphonia domestica*, op. 53 – tato skladba má v obsazení rovněž basový saxofon. Pokud tento nástroj není k dispozici, nahrazuje se barytonovým saxofonem – obsazení se tedy mění z S-A-B-Bs na S-A-B-B. Tento part uvádím v transpozici pro barytonový saxofon s rozsahem do A. Dodejme také, že v původní partituře byly nástroje uvedeny v ladění C/F – až pozdější přepis je v obvyklém B<sub>♭</sub>/E<sub>♭</sub>. Pokud budete hrát tuto skladbu, je potřeba si party zkontrolovat. Transpozici basového saxofonu jsem udělal i u několika dalších skladeb, které jsou označeny jak „bar sax 2“.

Erwin Schulhoff – *H.M.S. Royal Oak* – v této partituře jsou zapsány tři saxofony *in C* bez bližšího určení. V partech jsou uvedeny tři altové saxofony, které střídají sopraninový, tenorový a barytonový saxofon. V roce 2016 jsem tuto skladbu, na přání dirigenta Tomáše Braunera pro abonentní koncert SOČRu, podrobil revizi a party převedl do obsazení sopraninový, altový a tenorový saxofon. Vycházel jsem z názoru, že hudební skladatel by v tomto případě preferoval tři různé druhy saxofonů před třemi stejnými. Kromě jednoho tónu v tenorovém saxofonu jsou všechny party v rozsahu uvedených nástrojů a výsledek působí zvukově mnohem lépe než v původním obsazení tří altových saxofonů. V prvním partu je v obou případech také sopraninový saxofon – v provozní praxi se tento nástroj často nahrazuje Es klarinetem. Revidované party připojuji v plném znění v *Příloze č. 1* této publikace.

Písmena H a N s boční vodorovnou čárkou – **H** a **N**. Tímto způsobem označovali skladatelé 2. vídeňské školy (především pak Arnold Schönberg a Alban Berg) hlavní a vedlejší hlasy ve skladbě (**H** = *Hauptstimme*, **N** = *Nebestimme*).

Na závěr bych rád poděkoval všem, kteří mi umožnili a usnadnili vznik této práce.

– Nakladatelství AMU, panu řediteli Janu Hellerovi a Petru Zvěřinovi, za důvěru a podporu.

– Pavlu Škrnovi, profesoru saxofonu na Pražské konzervatoři, za cenné rady a konzultace při studiu materiálů.

– Blance Ellederové, vedoucí hudebního úseku Městské knihovny v Praze, za ochotu při půjčování partitur.

– Tomáši Novotnému a Veronice Novákové, nakladatelství Bärenreiter Praha, za pomoc při dohledávání partitur, které u nás nejsou dostupné.

– Pavlíně Landové, vedoucí hudebního archivu České Filharmonie.

– Michaele Hejlové, vedoucí Knihovny Pražské konzervatoře.

Celá tato práce prošla dvojí kontrolou. První proběhla při převodu partů do elektronické podoby, druhá pak při kontrole těchto partů s partiturami. I přesto se může stát, že narazíte na nějakou chybu. Pokud se tak stane, poprosil bych vás, abyste mě kontaktovali – chyba bude v dalším vydání opravena.

Jan Smolík

Praha, březen 2020

# Foreword

Dear students, listeners, and colleagues,

You are holding in your hands the first edition of *Orchestral Studies for Saxophone*. This is a remarkably full volume both in terms of the number of pieces included and in the range of the individual parts. I have yet to come across such a comprehensive publication – even in the case of collections consisting of several volumes. I spent a considerable stretch of time searching for materials, and I must admit I was surprised by the enormous number of compositions that make use of the saxophone. Included here, therefore, are both pieces commonly on the repertoire of symphonic and operatic orchestras and compositions that are seldom performed, demonstrating the perspective of musical artists on the possibilities of the saxophone from its invention (around 1840) to the present. It is interesting to follow the changing use of this instrument by various composers in accordance with its development – particularly following the absolutely revolutionary transition from wooden mouthpieces to ebonite. Wooden mouthpieces allowed for very light movement in the lower range (similarly to the clarinet), but they made the upper part of the range highly problematic.

The sections of these pieces I have selected are important not only with regards to technically mastering the part but also in terms of sound and intonation. We all know how hard it is to play *pp* in the lowest part of the range, how demanding it is to sustain the colour with gentle changes to vibrato on long tones, and how difficult it is to use strong dynamic contrasts across the entire range of the instrument. The conductor assumes that you have mastered the part technically, but in your own practice you will discover that the sound of the instrument is even more important. Approach this volume, then, as another concert etude that is to be studied to perfection.

I am aware of similar editions of orchestral studies, which is why I decided to approach this volume differently.

It is common practice for extracts of pieces including multiple saxophones to be presented in full score. Musicians, however, are generally not used to playing from such notation, which is why I chose the standard part notation as you would find it on your music stand. The entire study is divided by instrument into four sections – soprano, alto, tenor, and baritone saxophone. In such

a dense compendium of notation, it is not easy to typeset the music so that every page turn is comfortable – please do excuse those few occasions on which the page turn is somewhat awkward.

It is utterly incredible that Jean-Georges Kastner (1810–1867), in his *Les cris de Paris*, written in 1857 (some seventeen years after the invention of the instrument) used a soprano saxophone, two altos, two tenors, and two baritones. That's practically a big band line-up! In the score, the baritone saxophone is written in bass clef and the correct tuning, E flat.

The finale of the symphony *Le Rêve d'Oswald, ou Les sirènes* includes a part for “saxophone en UT”, i.e. in C. The third movement of this piece includes two staves of saxophones (both for two instruments) in C and F tunings. It is therefore evident that the Paris workshop of the Belgian instrument-maker Adolphe Sax was highly diverse and built instruments in various tunings. These pieces also use brass instruments – the *saxtromba*, *saxhorn*, and *saxtuba*. In this edition, I have transposed the parts into the common tunings of soprano and alto saxophones. As a point of interest, let us add that J.-G. Kastner wrote the first known saxophone part in an opera; he used the instrument in *Le Dernier Roi de Juda*, which premiered on 1 December 1844.

A unique area for saxophonists is the music of American composers, which greatly expanded the possibilities of the instrument.

George Gershwin's opera *Porgy and Bess* (1935) represents one of the essential components of the saxophone literature. Its importance is not in the technical demands of the part but rather in the fact that it demonstrates the most important elements for a saxophonist to master if he is to make his living as a musician. Saxophonists, take heed: one of your few possibilities for employment is playing in a musical theatre orchestra. In these ensembles, it is necessary to be proficient on the clarinet, at least at the level of a graduate from a musical high school. The appendices (*Appendix 2*) include a small sample of the *Prelude* and Act 1, where the part of the 2nd clarinet/1st alto saxophone is used. I recommend this extract as a test of your instrumental capabilities (with a metronome, of course). Do not forget that in addition to playing the clarinet, it is also necessary to be proficient on the bass clarinet and to alternate all the instruments of the saxophone family. The saxophone/clarinet combination is also found in many

other pieces, such as Stravinsky's *Ebony Concerto* or Berg's *Violin Concerto*.

*Porgy and Bess*, just like *An American in Paris* and other pieces, uses *swing phrasing*. Below is a table demonstrating how these figures are written and how they are performed. The most common mistake is that musicians play the syncopated note as a long note and do not phrase the eighth rests correctly.

Leonard Bernstein's *Prelude, Fugue and Riffs*, 3rd movement, does not include the 1st alto saxophone. This is not a mistake; this instrument doubles on clarinet and the lead is taken over by the 2nd alto saxophone.

Ralph Vaughan Williams – *Symphony No. 9 in E minor*, 3rd movement (rehearsal number 8): this notation is only used if the piece is played by a single saxophonist. If two alto and one tenor saxophones are used (as the instrumentation demands), this four-bar passage is divided among the instruments (the small notes are therefore not performed).

Joseph Holbrooke – *Symphony No. 1 "Les Hommages"*, op. 40, 4th movement: the score lists an alto saxophone in F and a baritone saxophone in C in bass clef. I give both these instruments in the more common tuning in E flat, with the baritone saxophone in treble clef.

Joseph Holbrooke – *Symphony No. 2 "Apollo and the Seaman"*, op. 51: in several places, the notes A and G on the soprano and tenor saxophones are given below the playable range. These sections have been transposed up an octave.

In terms of contemporary pieces, I included one piece from the fourth episode of *Star Wars – A New Hope (Cantina Band)*. In concert performance, this is a kind of symphonic Dixieland at a fast tempo and therefore technically demanding. You can choose whether you wish to play this part on soprano or alto saxophone.

Charles Ives – *Symphony No. 4*: this composition is rare in that its instrumentation includes three pianos. The saxophone part, however, is undefined; in the score, it is written in C in bass clef (i.e. as it sounds). The instrumentation notes state that the player can choose between the alto, tenor, and baritone saxophones. Copyists defined the part for the tenor, but both the other possibilities (correctly transposed) sound good too. The section of the second movement given here is interesting in its use of polyrhythms. Part of the instruments play sextuplets in 3/2 time, while a second group of instruments, *divisi*, phrase in eighth notes. Another group plays quarter notes in 6/4 time, while another still plays long quintuplets in 4/4 (i.e. as if they were playing in 2/2),

### Swing phrasing

and the last group plays an eighth note rhythm again in 4/4. It is for this reason that I state that the conductor divides into 3/2.

It is my position that in works by Russian composers, the saxophone is understood simply as another woodwind. Studying the scores, one gets the feeling that the composer did not even know what kind of sound he was writing the part for; he was more concerned with including the saxophone in the instrumentation. Furthermore, we know little as to the quality of the instruments available in Russia at the time. The tenor saxophone is usually written as it sounds, i.e. in C and an octave lower than written. For this reason, it is written in bass clef in many scores. When copying parts, it would seem logical to transpose the part a major ninth higher and change the key signature following the transposition to B

flat. Unfortunately, all the parts are writtenatonally and the transpositions done haphazardly, without respect for the key in terms of using the appropriate sharps and flats. You can thus come across a flat and a sharp in a single measure. It would be no problem to write out the parts correctly to fit current practice, but if you were to come across these pieces in your orchestral practice, it would seem to your eye as a completely different part. It is for this reason that I adhered to the original form of the parts.

In the 1930s, Dmitri Shostakovich wrote two suites: *Suite for Jazz Orchestra No. 1* (1934) and *Suite for Jazz Orchestra No. 2* (1938) – both without opus numbers. The first was written after the composer decided to take part in the Jazz Committee, whose task was to elevate “Soviet jazz” to a professional standard. Even so, this music is markedly different from our common notions of jazz. The 3rd movement of the first suite is titled *Foxtrot (Blues)* – leading one to expect swing phrasing. On all the recordings I have heard, however, this section is phrased in sixteenths (as is written; see the alto saxophone part).

Shostakovich’s second suite was written for the newly established Soviet Jazz Orchestra. However, the score was lost during the Second World War. In 1988, the *Suite for Variety Orchestra* was discovered, and was immediately (but erroneously) designated as the composer’s second jazz suite. In 1999, the real *Suite for Jazz Orchestra No. 2* was identified in a found piano reduction of three movements. Following a request from Shostakovich’s widow, the British composer Gerard McBurney reconstructed the orchestration, and this version was premiered by the BBC Symphony Orchestra in London in 2000.

The music of French composers for saxophone is highly specific. These composers also used the instrument as another woodwind but with enormous feeling for its sound and capabilities.

Darius Milhaud – *La création du monde*: I have intentionally included almost all of the opening of this piece. It is not a technically demanding part, but it poses enormous challenges in terms of sound and intonation. There is a considerable emphasis on the tone colour in combination with the strings. This piece does not have rehearsal marks following phrases or double barlines – they appear every ten measures (this uncommon style can have a somewhat disorientating effect).

Maurice Ravel – *Bolero*: I was surprised to find that the parts in various editions differ in their use of slurs and, especially, accents.

Through closer study of the score, I discovered that the accents listed actually belong to the staff *above* the saxophone (i.e. the 3rd trombone and tuba part). In this publication, I present a revised version of the parts. The original instrumentation demands a soprano saxophone, but the bottom range of the part is outside the scope of the instrument and must be performed on soprano saxophone. The soprano’s range can also cover the higher realms of the part, so its use in the piece gradually became standard practice.

André Jolivet – *Concerto pour Ondes Martenot et orchestre*: This piece is remarkable in that it is a concerto for one of the first electronic keyboard instruments – the Ondes Martenot. Its invention is dated around the year 1928.

A special chapter is reserved for pieces exhibiting significant stylistic deviations.

Leonard Bernstein – *Concerto for Orchestra “Jubilee Games”*: I have not included the opening movement. This is a so-called minimalist composition (a style of music that was very popular in the 1970s) in which predetermined tones are played in a given time span in various octaves and tempi (the piece also uses measure repeats – the number of repetitions is indicated by a number above the measure). This work also makes use of other, essentially non-compositional tools, which are described in more detail in the part.

Alfred Schnittke – *Symphony No. 1*: This piece also includes several “minimalist” passages. These are not technically difficult, but the conductor must explain to the orchestra in advance how he will perform these sections. In addition to the written melodic loops, there are also freely written *solis ad lib.* (marked by a wavy line in the part). The score does not specify the key and tempo you should operate in, so these passages are played virtually as free improvisations. This is a considerable difference from improvisation in popular and jazz music, where the tonality and form serve as the foundation. We might add that minimalist means were used not only by composers of so-called classical music but also by popular music artists, such as Andrew Lloyd Webber in the musical *Jesus Christ Superstar*, no. 22: *The Crucifixion*. The aim of the *Orchestral Studies for Saxophone* is not to discuss stylistic deviations in detail nor to provide a guidebook for improvisation, but rather to prepare students to perform orchestral parts adequately. It is for this reason that the collection also includes such passages (though mostly as suggestions).

Luciano Berio – *Alleluia per Orchester*: In your orchestral practice, you may occasionally

come across parts that require serious mathematics to master. Some of the rhythmic figures in this piece are very difficult to perform, but as professionals we need to be able to manage even such difficult passages.

A few technical notes on the other pieces.

Bogusław Schäffer – *Koncert jazzovy na orkiestre*: I came across this piece while studying other orchestral part editions for saxophones. I was surprised that the alto saxophone moves downward, outside the possible range. I then discovered a small note on the copyright page – *suoni reali* (written as it sounds – the score is not transposed). So if you come across a part for this piece, which begins with the note C#4, this is an untransposed part; the correct note is A#4 (as it is given here). But, even so, in the second movement (the second bar of letter S), in the tenor saxophone part, the composer stretches down a semitone below the range of the instrument. I chose not to include the first movement in this edition.

Richard Strauss – *Symphonia domestica*, op. 53: The instrumentation of this piece also includes a bass saxophone. If this instrument is not available, a baritone saxophone can be substituted and the instrumentation changes from S-A-B-Bs to S-A-B-B. I have included this part in a transposition for baritone saxophone with a range down to A. Let us also add that in the original score, the instruments were given in C/F tunings – only later versions are in the usual B $\flat$ /E $\flat$ . If you are to perform this piece, make sure to check the parts. I have also transposed bass saxophone parts in several other pieces; all of them are marked “bar sax 2”.

Erwin Schulhoff – *H.M.S. Royal Oak*: this score includes three saxophones written in C without any further specifications. The parts include three alto saxophones doubling on soprano, tenor, and baritone saxophones. In 2016, following a request from conductor Tomáš Brauner, I revised this score for a subscribers’ concert of the Prague Radio Symphony Orchestra, changing the parts to soprano, alto, and tenor saxophone. I based my work on the position that a composer would prefer three different kinds of saxophone over three identical ones. Except for a single note in the tenor saxophone part, all the parts fall within the range of the instruments listed above and the result is sonically much more satisfying than the original instrumentation of three altos. In both cases, the first part also includes the use of the soprano saxophone; in performance practice, this instrument is often substituted by

an Eb clarinet. I have included the complete revised parts in *Appendix 1*.

The letters H and N with a horizontal line – **H** and **N**. These symbols were used by composers of the Second Viennese School (most notably Arnold Schönberg and Alban Berg) to designate main and secondary voices in a piece (**H** = *Hauptstimme*, **N** = *Nebenstimme*).

In conclusion, I would like to thank all those who allowed me to apply myself to this work and helped me with it.

– NAMU, its director Jan Heller, and Petr Zvěřina, for their trust and support.

– Pavel Škrna, professor of saxophone at the Prague Conservatory, for his valuable suggestions and consultations.

– Blanka Ellederová, director of the music section at the Municipal Library in Prague, for her willingness to lend me scores.

– Tomáš Novotný and Veronika Nováková from Bärenreiter Prague, for their help in finding scores that are unavailable in the Czech Republic.

– Pavlína Landová, director of the Czech Philharmonic’s music archive.

– Michaela Hejlová, director of the Prague Conservatory Library.

The entire collection went through a two-stage inspection process: the first took place as the parts were transferred into electronic form, the second as the parts were cross-checked against the score. Even so, it might happen that you come across an error. If this happens, please do write to me; the error will be corrected in the following edition.

Jan Smolík

Prague, March 2020





**Sopránový saxofon**  
**Soprano saxophone**

## Piano Concerto (Koncert pro klavír a orchestr)

## II. Molto moderato

Soprano Sax

Aaron Copland

14 (♩ = 66) *sempre poco a poco accel.*

*ff marcato* *ff*

15

Meno mosso (♩ = 72)

Solo *f*

20

Solo *f* *poco accel.* *rit.* *dim.*

A tempo *p* *pp* Solo *mp cantabile* 27

43 (♩ = 76) *f* *rit.*

44 A tempo (♩ = 76) Solo *p liberamente* *short* *dim. molto*

50 *allargando* *fff* *fff* *fff* *sff*