

SUSTENTACIÓN TEÓRICA PARA RECITAL
EN INSTRUMENTO PRINCIPAL SAXOFÓN

MARIA FERNANDA RODRÍGUEZ FIGUEROA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2007

SUSTENTACIÓN TEÓRICA PARA RECITAL
EN INSTRUMENTO PRINCIPAL SAXOFÓN

MARIA FERNANDA RODRÍGUEZ FIGUEROA

Trabajo de investigación presentado como prerrequisito para optar el título de
licenciada en música.

Asesor
LUIS MEDINA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2007

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo son de responsabilidad exclusiva del autor”

Artículo 1 del acuerdo No 324 del 11 de octubre de 1966. Emanado del honorable consejo directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACION

Jurado

Jurado

Jurado

Asesor

AGRADECIMIENTOS

Agradecimientos a Dios, a mis padres, al programa de Licenciatura en música de la Universidad de Nariño, a los maestros: Luis Eduardo Medina, asesor del recital, Juan Jairo Benavides, Javier Fajardo y Felipe Gil por su colaboración y aporte en mi proceso de formación.

CONTENIDO

	PÁG
INTRODUCCIÓN	
1. TEMA	5
2. TÍTULO	6
3. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROBLEMA	7
4. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	8
5. JUSTIFICACIÓN	9
6. OBJETIVOS	10
7. MARCO DE REFERENCIA	11
8. ANÁLISIS MORFOLÓGICO	37
9. BIBLIOGRAFÍA	42
10. ANEXOS	43

RESUMEN

Análisis morfológico, armónico y teórico de repertorio para saxofón.

ABSTRACT

Morphological, harmonic, and theoretical analysis of repertoire for saxophone.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se muestran las razones en las que se justifica el proyecto sustentación teórica para recital interpretativo en instrumento principal saxofón, la presentación y descripción del problema de estudio que se tuvo en cuenta para la elaboración del presente material, que se encuentra dentro del ámbito de la teoría musical; y la definición de los objetivos que conllevan al desarrollo del mismo.

Utilizando como herramienta de recolección de información la consulta bibliográfica se presentará el resultado del estudio previo de las obras universales: Sicilienne y Allegro de la Sonata para flauta N° 2 de Johann Sebastián Bach, Rondo en Re de Wolfgang Amadeus Mozarth, Concierto en Mib para saxofón y orquesta de Alexander Glazunov y Oriental de Adrienne Clostre; de las obras Colombianas Riete Gabriel de Oriol Rangel y Maria Cristina de Alvaro Romero; de la Obra Nariñense El Tambo de Javier Fajardo. En el que se tiene en cuenta las biografías de los autores de las obras, una pequeña descripción de la época a la que pertenecen, el análisis morfológico, así como los marcos legal, conceptual y teórico que se tuvieron en cuenta para la preparación del recital.

Por último se anexan las obras a interpretar en el orden establecido para la realización del recital.

1. TEMA

Teoría de la Música.

2. TITULO

Sustentación teórica para recital en instrumento principal saxofón.

3. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROBLEMA

Al terminar los estudios de pregrado en Licenciatura en música se presenta la necesidad de mostrar los avances que se han alcanzado en el campo de la interpretación, surge como un reto personal la presentación del recital, el último peldaño para alcanzar la acreditación como licenciado, pero una de las primeras realizaciones como intérprete de saxofón. Para su preparación se ha requerido de un estudio teórico previo que permite una mayor comprensión del estilo, la forma y la época mostrada por cada autor en las obras.

4. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cómo lograr una mayor comprensión del repertorio escogido para el recital interpretativo en instrumento principal saxofón?

5. JUSTIFICACIÓN

Este trabajo se presenta como requisito para obtener el título de licenciada en música, de conformidad con el art 1 de la proposición No. 001 del 26 de enero de 2000 por el cual el comité curricular del departamento de música propone que se puede elegir el trabajo de grado en la modalidad de recital en instrumento principal.

Además satisface las necesidades que se evidencian como egresado del programa de licenciatura en música que son: preparar un repertorio como parte del proceso de aprendizaje, expresar a través de la interpretación el progreso que se ha tenido en el área instrumental, los conocimientos que se han adquirido en cuanto al estilo de cada época, la forma y expresión impresas por el autor en cada obra; demostrar una mayor comprensión de las obras a través del estudio teórico, lo cual manifiesta un constante interés por ampliar el aprendizaje de la música en el campo de la interpretación del saxofón.

También se presenta como motivación para que estudiantes y egresados del programa, continúen con el propósito de divulgar la música académica, preparando otros recitales, y ampliando la calidad interpretativa; para que los profesores de instrumento principal continúen trabajando en su área, dando relevancia a la práctica instrumental, contribuyendo así con el mejoramiento del programa y el perfil de sus egresados.

En éste sentido la presentación de éste recital pretende incidir directamente en la divulgación de la música académica en la región, generando un aporte cultural a la misma.

6. OBJETIVOS

6.1 Objetivo General:

Obtener una mayor comprensión del repertorio escogido para presentar en el recital interpretativo en instrumento principal saxofón.

6.2 Objetivos Específicos.

- Identificar el estilo que caracteriza a los autores de las obras universales: Concierto en Mib de Alexander Glazunov, Rondó en Re de Wolfgang Amadeus Mozart, Siciliano and Allegro de Johann Sebastián Bach; de las obras colombianas: Riete Gabriel de Oriol Rangel, Maria Cristina de Alvaro Romero y de la obra Nariñense El tambo de Javier Fajardo.
- Reconocer el contexto histórico en el que se escribió cada obra.
- Analizar armónica y morfológicamente cada una de las obras que pertenecen al repertorio.
- Presentar el recital interpretativo en instrumento principal saxofón.

7. MARCO DE REFERENCIA

7.1 Marco Legal:

Para efectos de la sustentación del presente trabajo se ha tomado como marco legal el siguiente:

Proposición No 001 del 26 de enero de 2000, por la cual el comité curricular del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño propone:

Acoger la reglamentación del trabajo final de grado para el Programa de Licenciatura en Música, que se contemplan en los siguientes numerales:

Art 1: El estudiante del programa de Licenciatura en Música para optar el título de Licenciado en Música deberá presentar un trabajo de grado, que podrá elegir de las siguientes modalidades:

- RECITAL DE INSTRUMENTO PRINCIPAL
- RECITAL CREATIVO
- MONOGRAFIA

Art 2: Las modalidades relacionadas en el numeral anterior tendrán los siguientes requisitos:

A. RECITAL EN INSTRUMENTO PRINCIPAL

- Duración mínima: 45 minutos
- Tres obras del repertorio universal, sonata o concierto.
- Dos obras del repertorio colombiano
- Una obra del repertorio nariñense
- Grado aceptable de dificultad de las obras elegidas.

PARÁGRAFO: Si la duración de las obras mencionadas en el literal A del numeral 2 de la presente proposición, no cubriese la totalidad de los 45 minutos exigidos para el recital como duración mínima, el repertorio adicional al tiempo faltante será de libre elección del estudiante.

7.2 Marco Conceptual:

Los referentes teóricos que se tienen en cuenta para éste recital son:

RONDO: Forma musical cuyo tema principal se repite periódicamente

alternando con otros temas secundarios.¹

MOVIMIENTO: Grado de velocidad con que ha de ejecutarse una obra musical.¹

MODULACIÓN: Proceso mediante el cual se pasa de una tonalidad a otra. ¹

CODA: Parte final de una pieza musical, que se añade a la misma con el objetivo de concluirla.¹

CADENZA: Pasaje solista de carácter virtuoso, desarrollado como una improvisación, que suele insertarse cerca del final de una composición o sección musical.²

FORMA BINARIA: Es una manera de estructurar una pieza musical en dos secciones relacionadas entre si que normalmente se repiten.

La forma binaria era muy popular durante el Barroco y frecuentemente se utilizaba para dar forma a movimientos de sonatas para instrumentos de teclado. También se utilizaba para obras muy cortas y de un sólo movimiento.

Hacia la mitad del siglo XVIII fue dejando de utilizarse y fue siendo sustituida por la forma sonata que potenciaba el desarrollo del material musical. En donde todavía se mantiene su uso es como un tema a partir del que desarrollar variaciones. También queda incorporada grandes obras y en formas más elaboradas, como la forma sonata, en las que se mantienen ciertas estructuras propias de la forma binaria.

Una pieza en forma binaria se caracteriza por tener dos secciones (A y B) complementarias, con una duración aproximadamente igual. La primera sección (A) empezará en una determinada tonalidad y modula normalmente a una tonalidad próxima. Las composiciones en:

- tonalidades mayores modulan típicamente a la tonalidad de la dominante.
- tonalidades menores modulan a la tonalidad del relativo principal.

La segunda sección (B) empieza en la clave nuevamente establecida, en donde permanece durante un periodo indefinido de tiempo. Después de una

¹ BELTRANDO, Marie Claire. “*Historia de la Música*” Editorial Espasa, España,2001.

secciones A y B estuvieran separadas por doble barra final con señales de repetición, que indicaba que tenían que ser repetidas. De modo que puede esquematizarse la forma con las letras AABB.³

FORMA TERNARIA: Se puede definir el esquema general de la forma ternaria como la sucesión musical de tres partes: una primera que empieza en la tónica y acaba en ella o en su relativo; un episodio que contrasta tanto con la primera como con la tercera parte, porque en él se recurre a un tono (o tonos) distintos y a elementos diferentes; y finalmente, una tercera parte que puede ser la repetición exacta de la primera o con alguna ligera alteración, comenzando y terminando en la tónica. A veces se añade una coda. ³

TONALIDAD: En un sentido amplio, es la organización de la música alrededor de una determinada nota, llamada tónica, que sirve como punto focal.²

CADENCIA: Final de una frase, fórmula melódica (o armónica) que augura el fin de una frase musical. Las cadencias pueden ser conclusivas o suspensivas.⁴

CADENCIA AUTÉNTICA: Clasificación tradicional, según la cual esta cadencia corresponde a un encadenamiento de la dominante a la tónica. La cadencia auténtica es la más conclusiva.⁴

CADENCIA PLAGAL: Clasificación tradicional, según la cual esta cadencia corresponde a un encadenamiento de la subdominante a la tónica. La cadencia plagal es conclusiva, al igual que la cadencia auténtica, aunque la plagal de forma menos afirmativa. ⁴

CADENCIA ROTA: Clasificación tradicional, según la cual esta cadencia corresponde a un encadenamiento de la dominante a la subdominante,

³ Tomado de "http://es.wikipedia.org/wiki/Forma_binaria"

² Microsoft © Encarta © 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

⁴ <http://www.patrimoniomusical.com/glorarioterminos.htm>

superdominante o cualquier otro grado que contenga a la tónica. Esta cadencia al igual que la semicadencia es de naturaleza suspensiva.⁴

CADENCIA COMPUESTA: Emplea varios acordes en su conformación. Son muy numerosas las formulas que los compositores han empleado para el proceso cadencial, cuando se trata de una cadencia compuesta. Podemos decir que en términos generales esta estará compuesta por un acorde Subdominante, seguido de uno Dominante, para concluir en la Tónica.⁵

ADAGIO: Término musical relativo al tiempo que indica que éste debe ser lento, relajado y expresivo. ⁴

ALLEGRO: Indicación de tiempo musical moderadamente vivo, más lento que el presto y menos que el andante. Su valor normal se altera con las palabras vivace, moderato, animato, etc. Antiguamente suponía también carácter alegre, festivo y jovial. ¹

ARABESCO: Línea musical que produce la sensación de curva sinuosa con entrantes y salientes y que se obtiene combinado partes en arpeggio y partes en movimiento conjunto.⁶

PROGRESIÓN ARMÓNICA: Es una sucesión de acordes, explícitos o implícitos. Las más comunes son las que se basan en el círculo de quintas.⁷

ANACRUSA: Nota o grupo de notas iniciales de una pieza que anteceden al primer tiempo fuerte del compás. Del mismo modo, se suele aplicar por extensión a toda nota o grupo de éstas que anteceden al tiempo fuerte de un compás en el que comienza una frase musical.⁸

⁴ www.patrimoniomusical.com/glorarioterminos.htm

⁵ www.class.uh.edu/Music/Koozin/techSeminar/IrmaPrenfinal/cadencias.htm

¹ BELTRANDO, Marie Claire. "Historia de la Música" Editorial Espasa, España, 2001.

⁶ diccionariode la música. Michel Brenet. Primera edición 1946.

⁷ <http://es.wikipedia.org/>

⁸ <http://www.patrimoniomusical.com/glorarioterminos.htm>

ANDANTE: Término de velocidad que indica que el pulso de la música debe ir a una velocidad moderada. 6

PASILLO: Expresión musical de Colombia originaria de la zona andina con manifestación vocal, instrumental y coreográfica. Hacia el año 1800 apareció en la colonia esta especie de vals apresurado, que anteriormente se llamó *capuchinada*. Está basado en una fórmula de acompañamiento compuesta de tres notas de distinta acentuación en este orden: larga, corta, acentuada. Admite gran variedad de ritmos. Puede ser vocal, interpretado por una, dos o tres voces. El acompañamiento en este caso admite el piano o un conjunto de cuerdas. Como música instrumental se interpreta con el piano solo o por los conjuntos llamados 'de arpas y liras', que asocian violines y flautas al teclado. En los ambientes populares se acompaña por grupos de cuerdas. En la actualidad, el pasillo como baile es remembranza del que se danzaba en el siglo XIX y comienzos del XX.⁹

SON SUREÑO: Según algunos tratadistas y exigentes antropólogos, el "son sureño" es pariente cercano del bambuco y del pasillo, que se han constituido en las composiciones musicales bailables más tradicionales y repetidas del sur de Colombia y aún de la América meridional, donde han florecido casi por generación espontánea, por lo cual se les rinde particular devoción desde hace largo tiempo.¹⁰

7.3 Marco Teórico:

EL PERÍODO BARROCO

El aspecto más específico del barroco musical reside ciertamente en el juego de los contrastes. La mayor parte de las obras barrocas parecen animadas por intenciones contradictorias que se ponen de relieve en la oposición de planos sonoros, ya sea a través de la alternancia de grupos instrumentales desiguales o de composición variada, ya sea verticalmente en la conjunción de una parte solista, aérea y expresiva, sostenida por un bajo continuo más pesado y medido. La búsqueda de contrastes ilumina igualmente la estructura de las obras: en la *suite*, la sonata o el concierto se suceden movimientos vivos y movimientos lentos; la *canzone* opone secciones homorrítmicas y secciones fugadas; la

9 Microsoft ® Encarta ® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

10 OVIEDO, Carlos. "PRIMER FESTIVAL DEL SON SUREÑO", Bogotá, 2003.

fantasía yuxtapone partes de rítmica diferente. El gusto por los contrastes se manifiesta incluso en el interior mismo de la frase musical, a través de la aproximación de incisos de carácter opuesto (una proposición lenta y no modulante puede seguir, por ejemplo, a una proposición cromática en valores breves) o en la confrontación de los registros extremos del instrumento. Además, la única dinámica que se practica en esta época es el procedimiento del eco, haciendo que un *piano* siga sin transición al *forte*.

Sin embargo, no basta con comprobar la existencia de oposiciones: es necesario precisar su sentido profundo. La mayoría de las veces los contrastes no son un mero efecto decorativo, sino que son la manifestación de un conflicto entre dos fuerzas antagónicas: la obra barroca es profundamente dramática. Por otra parte, en el barroco la expresión personal ha sucedido a la expresión colectiva del Renacimiento, y todos los medios musicales utilizados concurren a hacerlo posible: disonancias, cromatismos, modulaciones audaces, ornamentos, liberación del ritmo.

La música barroca, por último, a causa de ese deseo de expresión y de su gusto por los contrastes, necesita movimiento. Esta necesidad se manifiesta en la trabazón de las líneas ornamentales en curvas y contracurvas, como en la exuberante decoración de los edificios religiosos. La melodía barroca es difícil de delimitar. La grafía de los manuscritos de J. S. Bach muestra por sí sola el aspecto sinuoso de las melodías y la estrecha imbricación de las curvas.¹

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Nació en Eisenach, Alemania, el 21 de marzo de 1685, formando parte de una familia turingia en la que muchos de sus miembros fueron músicos. El patriarca de esta familia fue Veit Bach, muerto en 1615 y el último de los nietos de Juan Sebastián, Wilhelm Friederich, maestro de capilla en la corte de Berlín, murió en 1846. Fueron padres de Juan Sebastián, Juan Ambrosio Bach y Elizabeth Lämberhirt; se educó en un medio familiar musical extraordinario, donde todo concurría a estimular sus poderosas facultades; célebres eran las reuniones de toda la familia Bach, en las que todos los componentes, eran relevantes músicos ya sea tocando o componiendo. Quedó huérfano de madre a los nueve años, y un año más tarde moría su padre, por lo que hubo de ir a vivir con su hermano mayor, Juan Cristóbal, que desempeñaba el cargo de organista en Ohrdruf, y con quien continuó sus estudios. Su pasión por la música era manifiesta; se cuenta que, en esta época, habiéndose rehusado su hermano a prestarle un libro que contenía piezas de Fröberger, Kerl y Pachelbel, se apoderó de él a escondidas y lo copió a

¹ 3 BELTRANDO, Marie Claire. “*Historia de la Música*” Editorial Espasa, España, 2001.

la luz de la luna durante seis meses; se agrega que cuando ya había avanzado bastante en esta labor, fue descubierto por su propio hermano, quien, en un momento de ira, por la desobediencia del niño, destruyó el manuscrito llenando de desolación el corazón del pequeño Juan.

A los quince años entró en la escuela de S. Miguel, en Lüneburgo, quizás recomendado por su maestro Elías Herder, y en atención a su dedicación a la música y asu excepcional voz de soprano en este lugar permaneció tres años, llegando a desempeñar el cargo de "Prefecto de los niños del Coro", y teniendo en ocasiones, oportunidad de actuar no solamente como organista, sino como director del propio coro. A los dieciocho años ocupó un puesto como violinista en la orquesta del conde Juan Ernesto de Weimar, donde permaneció algunos meses.

En 1703 pasó como maestro de capilla a Arnstadt, donde tuvo tiempo suficiente para dedicarse al órgano y a la composición. Estando en este lugar hizo el viaje a Lübeck para oír al gran organista Buxtehude, pidiendo, para tal fin, cuatro semanas de permiso, que se convirtieron en tres meses: por este comportamiento recibió una reprimenda del Consistorio Condal, (de la que se conserva el acta correspondiente), a la cual contestó que *"estuvo en Lübeck para imponerse allí de diversas cuestiones relacionadas con su arte..."*. En el mismo documento se le llama la atención por no querer atender el "Coro de Niños", ocupación a la cual se revelaría toda su vida.

En 1707, se trasladó a Mulhausen, como organista de la iglesia de S. Blas, tomando posesión el 15 de junio. El 17 de octubre del mismo año contrajo matrimonio con su prima María Bárbara Bach. En 1708 vuelve a Weimar como organista y músico de cámara del dque reinante. Su estancia se prolonga hasta 1717. En esta etapa de su vida el repertorio del órgano y de diversos instrumentos reciben la magistral aportación de J.S. Bach: entre las composiciones de este período figuran la "Tocata y fuga en re menor" y la monumental "Pasacalle en do menor".

Uno de los más importantes acontecimientos ocurridos en esta época fue su "tournee" artística a Dresde en 1711: se hallaba allí el notable organista Jean Luis Marchand, (1669-1732) quien no solamente exaltaba la superioridad del arte francés, sino que, además, se proclamaba a sí mismo como el mejor organista, añadiendo que no había en toda Alemania quien pudiese comparársele.

Entre los músicos de Dresde había varios que conocían a Bach, (uno de ellos Jean Baptiste Volumier), quienes le invitaron para competir con Marchand. Aceptó, y después de oír, secretamente, al organista francés, lo desafió por escrito para efectuar un concurso, que consistiría en desarrollar un tema, dado por el oponente en el mismo momento en que se efectuase el acto. Señalado el jurado, el lugar, (la casa del primer ministro Flemming) y la fecha (desafortunadamente perdida), Bach se presentó puntualmente a la hora convenida, pero esperó puntualmente a su rival: Marchand se ausentó de la ciudad en la mañana de ese mismo día, por la

posta ligera, dando así, implícitamente, la victoria al maestro alemán, quien recibió de los asistentes no solamente felicitaciones, sino innumerables consideraciones que llevaron su fama por distintos países. Pero el príncipe de Weimar, Wilhelm Ernest, permaneció indiferente al triunfo de su músico: veamos como lo recompensó.

En 1714 había sido designado Bach violín concertista de la orquesta, y con este carácter substituía al director titular, Samuel Drese: esta circunstancia le hizo concebir esperanzas, cuando murió este maestro, de que sería nombrado para sucederle en el puesto; y al no haber sucedido así manifestó su disgusto en forma tan ostensible y destemplada, que fue a dar a la cárcel, arrestado por cuatro semanas. Al ser puesto en libertad presentó su dimisión. En 1717 fue a Cöthen, donde entró al servicio del príncipe Anhalt, quien le confió la dirección de su orquesta. Se inauguró para Juan Sebastián una de las etapas más felices de su vida, gozando de grandes consideraciones y estimación: aquí escribió la primera parte del "Clavecín bien temperado", los "Conciertos de Brandeburgo", música de cámara y obras que tituló "Sonatas", para violín, flauta, viola de gamba, etc., que llegan al límite de las posibilidades técnicas de los instrumentos.

En 1720, mientras acompañaba al príncipe en Carlsbad, murió su esposa, que fue enterrada el 7 de julio. Bach recibió con dolorosa entereza la noticia de la muerte de su mujer, que era "apacible, tranquila y dulce, adornada por dotes musicales suficientes para comprender la obra de su esposo, y ofrecerle, de puertas adentro, un hogar honrado y virtuoso". Sin embargo, al año siguiente contrajo nuevas nupcias con Ana Magdalena Wülken, efectuándose la ceremonia en el hogar del maestro el 3 de diciembre de 1721. La forma en que se conocieron se encerró dentro de las siguientes circunstancias: Bach había ido a Hamburgo a escuchar, una vez más, al organista Reinken, quien después de oírlo improvisar le dijo: "Creía que este arte había muerto ya, pero veo que sigue viviendo en vos".

Durante su estancia en esta ciudad conoció a Ana Magdalena: ella misma lo relata en su "Pequeña Crónica", que ha sido calificada como "un canto de amor al hogar". Dice así:

"En el invierno de 1720 acompañe a mi padre a Hamburgo... Al día siguiente de mi llegada, mi tía me llevó de compras por la ciudad y, a la vuelta, al pasar frente al templo, se me ocurrió la idea de conocerlo. Empujé la puerta y tales sonidos maravillosos escuché difundirse por el aire, que me parecieron arrancados por algún arcángel. Deslicéme en silencio hasta el interior y me quedé inmóvil. Miraba hacia el órgano situado sobre la galería del oeste; subían hacia la bóveda los enormes tubos, pero no podía ver al organista. No sé cuánto tiempo permanecí de ese modo en la iglesia vacía, toda oídos, cual si hubiera echado raíces en las baldosas. En la embriaguez de aquella música perdí por completo la sensación de las horas. Cuando, tras haber estremecido el espacio con una serie de radiantes acordes, la melodía cesó, súbitamente, yo permanecía aún de pie, estupefacta, como si los truenos que brotaban de las galerías mágicas debieran seguir

vibrando todavía. Entonces el organista, Sebastián en persona, apareció en la tribuna y se acercó a la baranda; yo tenía aún los ojos alzados cuando él me vio. Le miré un instante, demasiado asustada por su repentina aparición, para hacer un movimiento. Tras un concierto semejante, más que a un hombre, esperaba contemplar a S. Jorge mismo. Me eché a temblar, cogí mi capa, caí al suelo y presa del incontenible pánico, me precipité fuera de la iglesia..." "La figura de Juan Sebastián Bach era extraordinaria: aún cuando no era demasiado alto, sigue diciendo Ana Magdalena, daba la impresión de ser muy grande, grueso, ancho y fuerte como una roca. Rodeado de otros hombres, parecía, físicamente, más considerable, aún cuando solamente su corazón y su espíritu fueran más grandes y poderosos que los demás. Era grave y calmado, pero estando cerca de él, se sentía que sobrepasaba a todos en calidad espiritual y humana"

En 1723, Bach parte para Leipzig a tomar posesión del puesto que ocuparía hasta su muerte: "Cantor de la iglesia de Santo Tomás y director de la música de la Universidad". Cumpliendo rigurosamente con los deberes que tenía encomendados, encontró la manera de hacer algunos viajes, entre ellos el que emprendió a la corte de Federico el Grande, llegando a Potsdam el 7 de mayo de 1747, acompañado de su hijo Emmanuel. Se cuenta que cuando el monarca fue enterrado de que había llegado, volviéndose a los músicos de su orquesta, dijo con cierto tono de impaciencia: "Señores: el viejo Bach acaba de llegar". Y dio las órdenes para que el gran maestro se presentara inmediatamente en palacio. Al llegar dijo: "señores: ponéos de pie, que el gran Bach está entre nosotros". En los últimos años de su vida, Bach padeció una enfermedad de los ojos que empeoró hasta dejarlo completamente ciego. Su muerte ocurrió el martes 29 de julio de 1750, alas ocho y cuarto de la noche.

Los detalles nos son revelados por la propia Ana Magdalena. Dice: "Había puesto música, en su lecho de muerte, al coral "Estoy ante tu trono", (dictado a su hijo político Cristián), y cuando terminó dijo: -"Será la última música que componga en este mundo... ..Miré el rostro de Sebastián, apoyado en la almohada, luego el manuscrito de su último canto... Por fin me llamó: -";Magdalena querida, ven, acércate...!" Sobrecogida por el extraño temblor de su voz me volví... Había abierto los ojos. Me miraba, me veía. Sus ojos apretados por los sufrimientos se abrían con un brillo doloroso. La recuperación de la vista, pocos instantes antes de la muerte, fue el último don de dios a mi marido. Vio una vez más el sol, a sus hijos, a mi misma, vio a su nieto que Isabel le presentaba y que llevaría su nombre.

Le mostré una bella rosa roja y su mirada se clavó en ella.

- "Hay cosas mejores allá, Magdalena, colores más hermosos, músicas que ni tú ni yo hemos oído jamás..." Pronto vimos que el fin se aproximaba. -"Quiero oír un poco de música", -dijo... Dios me inspiró y escogí un coral "Todos los hombres deben morir"... Los demás se unieron hasta completar las cuatro partes. Mientras

cantábamos, una gran paz descendía sobre el rostro de Sebastián, libre ya de las miserias del mundo!.

Juan Sebastián Bach confirma la frase que dice: "El verdadero hombre jamás deja de aspirar a metas superiores y de desarrollarse mientras viva". Fue un ejemplo de aspiración sublime, cumpliendo estrictamente con las obligaciones que contraía; cuando faltaba a sus compromisos era para elevarse sobre la opinión corriente y dar oídos a su impulso de genio. Dotado de un sano juicio amó a sus esposas con verdadera fidelidad, enraizó en su hogar como un gran patriarca: de sus dos mujeres tuvo veinte hijos, de los cuales solamente diez, seis hombres y cuatro mujeres, le sobrevivieron. Amó la libertad y la integridad personal. Kitell dijo de él: "Era un hombre de gran bondad". Como maestro fue ejemplar: observando a sus alumnos componía para ellos lo que les hacía falta.

Detestaba, en cambio, a los flojos, incumplidos, léperos y tramposos; más de una vez, al perder el juicio con ellos, se quitó la peluca que su cargo le obligaba a usar, para "Batir con ella a esos pillos". Como músico no tiene compañero: *"Es el más grande que ha producido la humanidad"*. En todos los géneros que cultivó dejó modelos que permanecen insuperados hasta ahora. En todos los necargos y puestos que desempeño encontró un motivo para componer obras geniales; podía aplicársele el atributo de Midas: *"Convertía en oro cuanto tocaba"*.

Doscientos doce años después de su muerte todos reconocen que no hay arte superior al suyo, proclamado por su elevación, por su fecundidad, por su perfección absoluta, por su inmensidad aérea; se le proclama como el mayor de los artistas de todos los tiempos. Su obra comprende más de cincuenta volúmenes. La palabra Bach, en alemán, significa arroyo.

Pero se ha dicho de Juan Sebastián: *"No era un arroyo, es el océano completo de la música"*. Por eso todos los músicos le han rendido tributo de admiración y van a su música como se acude al manantial más inagotable de la más prístina pureza y de la más saludable aspiración. Phillip Spitta dijo de él: *"Ya jamás podrán caer de nuevo en el olvido ni el nombre ni la obra de Juan Sebastián Bach, dondequiera que viva el espíritu de la música"*.¹¹

SU OBRA INSTRUMENTAL

¹¹ VELÁZQUEZ, Guillermo. "100 Biografías en la Historia de la Música", Ed. Joaquín Porrúa, 1962.

La obra instrumental de J. S. Bach es un verdadero compendio sobre este arte que cualquier musicólogo podría estudiar durante toda su vida sin agotar nunca su materia. En efecto, ofrece al estudioso aspectos muy diversos y a menudo contradictorios.

Bach vive en un relativo aislamiento: viaja poco, apenas cambia de lugar de residencia; escribe para un público restringido, la corte de Weimar o de Cöthen, la comunidad protestante de Santo Tomás de Leipzig. Y sin embargo pocos músicos poseen un conocimiento tan vasto de los diferentes estilos musicales practicados en su época por franceses, italianos o alemanes. La obra instrumental de Bach podría presentarse, por tanto, como una síntesis de estilos. Pero lo que sorprende en cada audición de cualquiera de sus páginas instrumentales no es precisamente la variedad de medios utilizados, sino, por el contrario, la unidad y la originalidad del tono, que no se encuentra en ningún otro compositor de su generación. En efecto, aunque Bach se adhiere como sus contemporáneos a las teorías de la *Affektenlehre* ("teoría de las pasiones"), los sentimientos que expresa están muy sublimados. Al contrario que la mayoría de los músicos barrocos, no se deja arrastrar por los gustos de una sociedad frívola lanzada a la búsqueda del placer. Incluso en su obra profana mantiene una expresión elevada, llena de espiritualidad. Su predilección por la polifonía continua, por la combinación de líneas, por la proeza contrapuntística, refuerzan la dignidad de su expresión. En un momento en que la música se inclina ya hacia el estilo galante, la obra de Bach se convierte en un hecho aislado, poco acorde con la sensibilidad dominante. Su espíritu sistemático, su gusto por la clasificación, su afán de llegar hasta el final de las cosas, parecen fuera de contexto en un momento en el que la búsqueda musical se orienta hacia la improvisación, lo sorprendente, lo imprevisto. Este aspecto "puro" de la obra instrumental de Bach no implica, sin embargo, un elemento restrictivo: por fortuna, su música no es ni intelectual ni "visual". Nos encontramos ante una obra tan rica, tan intensa, que la partitura habla por sí misma. La simple contemplación del aspecto combinatorio de sus líneas musicales proporciona ya un goce estético, independiente de la audición. En este sentido Bach representa la antítesis de Haendel, cuya obra sólo cobra vida en el momento de su ejecución. Del mismo modo, la noble expresión de Bach, que parece elevar todas sus creaciones hacia Dios, es el reverso de la de Haendel, que mantiene en sus obras sagradas el lenguaje de las pasiones humanas.¹²

EL PERIODO CLÁSICO

El periodo de transición entre 1750 y 1775 se caracteriza por una cierta ambigüedad: los compositores quieren desahogar su corazón, pero sólo disponen de los medios técnicos del barroco. Muchos intentan librarse de ellos,

¹² BELTRANDO, Marie Claire. "Historia de la Música" Editorial Espasa, España, 2001.

pero la mayoría de las veces sus esfuerzos sólo van en una dirección, lo que hace que en parte queden neutralizados: ¿qué alcance tienen las innovaciones de Stamitz en el ámbito de la dinámica si su armonía es la del barroco y su técnica de desarrollo se apoya en las secuencias que tanto gustaban a los compositores italianos de principios del XVIII? Aunque es cierto que existe evolución, ésta sólo es parcial y únicamente se manifiesta en ciertos ámbitos, lo que dificulta la comprensión del periodo.

La tarea del artista clásico será restablecer la coherencia del lenguaje musical. Para ello deberá rechazar los elementos barrocos, ya caducos, y crear un estilo nuevo apoyándose en las experiencias de estos años de transición. Pero no todos los compositores podrán conseguirlo. Muchos conservarán parte de la herencia barroca, especialmente en el ámbito de la forma y de la armonía. Sólo unos pocos conseguirán dominar totalmente los distintos elementos del lenguaje musical: Haydn, Mozart y Beethoven serán los tres representantes del nuevo estilo. Entre ellos existirán puntos comunes en cuanto a las concepciones musicales, pero sobre todo estarán unidos por ese nexo cualitativo que constituye su aptitud para realizar la síntesis de las nuevas posibilidades experimentadas desde 1750. Como escribía E. T. A. Hoffmann en 1814, "Haydn, Mozart y Beethoven llevaron a enormes alturas una nueva forma de arte cuyos orígenes se remontan a mediados del siglo XVIII".

Haydn será el primero en demostrar esas cualidades sintéticas tan especiales, seguido de Mozart. Beethoven llegará a Viena en 1792, demasiado tarde para trabajar con Mozart, que había muerto el año anterior, pero aprovechará las enseñanzas de Haydn. Las relaciones que unen a estos tres compositores eran evidentes para muchos de sus contemporáneos, como expresó el conde Waldstein al propio Beethoven: "Vais a Viena a realizar un deseo hace mucho tiempo expresado [...] recibid de manos de Haydn el espíritu de Mozart". De la obra de estos tres compositores se desprende el estilo llamado "clásico", "síntesis de las posibilidades artísticas de la época".¹³

EL TEMA CLÁSICO

Nada distingue mejor el clasicismo del barroco que la concepción del tema. Larga serpiente melódica, flexible y ornamentada, el tema barroco no se deja captar fácilmente: la determinación de sus límites plantea dudas, y sus múltiples repercusiones nos llevan hasta la doble barra final sin que su estructura se haya impuesto claramente en nuestra conciencia. Por el contrario, la frase clásica es breve, periódica y claramente delimitada. Se desarrolla de forma más suelta, siendo favorecida por la dinámica particular que se desprende de ella, y se escinde la mayoría de las veces en dos partes iguales.

13 BELTRANDO, Marie Claire. *"Historia de la Música"* Editorial Espasa, España, 2001.

Una frase como ésta implica una percepción global de la obra musical: la periodicidad de los incisos representa un punto de referencia más amplio que la articulación barroca, que a menudo nos mantiene en el ámbito de la pulsación del tiempo. Esta visión de conjunto de la frase atenúa también el interés por las nociones de verticalidad y de horizontalidad: la concepción por "bloques" de varias medidas provoca una fusión de los diversos elementos. Cuando Haydn elige uno de ellos -el contrapunto- en sus *Cuartetos op. 33*, es consciente, según sus propias palabras, de haber escrito de "una forma totalmente nueva y especial".

Simple, concisa, la frase musical puede apoyarse en una melodía tomada del folclore. Haydn y Mozart adoptan frecuentemente temas populares en el *finale* de sus sinfonías o en el *trío* de sus minuetos. De esta limpidez de la frase o del eventual recurso a temas folclóricos no debe deducirse, sin embargo, que la temática clásica vaya a desembocar sólo en amables divertimentos con olor a trébol. El carácter dramático está presente a menudo en las obras de gran amplitud. Las lentas introducciones que elabora cuidadosamente Haydn en sus sinfonías muestran perfectamente un gusto por lo trágico.

Mozart también sabe ofrecer bruscos contrastes, efectos teatrales concebidos para conmover profundamente al oyente. En el primer movimiento de la *Sinfonía Júpiter*, por ejemplo, la exposición queda en suspenso, *piano*, sobre una sexta sensible; una medida vacía fluye, sorprendente, y bruscamente surge el acorde inesperado de *do* menor, en un *tutti* de inquietante fuerza, cuya tensión crece aún por los trémolos de cuerdas graves y el redoble de los timbales.

El silencio puede utilizarse también para provocar el efecto contrario, es decir, la sonrisa. Podemos verlo en la misma sinfonía, en el *allegro* inicial, cuando, tras una breve sección que afirma la tonalidad de *sol*, un brusco silencio corta la partitura antes de que entre en la *coda* un nuevo tema de carácter popular.¹⁴

WOLFGANG AMADEUS MOZARTH

(Salzburgo, 1756 - Viena, 1791)

Compositor austríaco nacido en Salzburgo el 27 de enero de 1756. Sus prodigiosas dotes musicales fueron pronto observadas por su padre, Leopold, que decidió educarlo y, simultáneamente, exhibirlo (conjuntamente con la hermana grande Nannerl --Maria Anna--) como fuente de ingresos. A la edad de seis años, Mozart ya era un intérprete avanzado de instrumentos de tecla y un eficaz violinista, al mismo tiempo que demostraba una extraordinaria capacidad para la improvisación y la lectura de partituras. Aún hoy en día se interpretan cinco pequeñas piezas para piano que compuso a aquella edad. El año 1762 Leopold comenzó a llevar a su hijo de gira por las cortes europeas.

14 BELTRANDO, Marie Claire. "Historia de la Música" Editorial Espasa, España, 2001.

Primeramente a Munich y a Viena y, en 1763 los Mozart emprendieron un largo viaje de tres años y medio que supuso para el pequeño Wolfgang valiosas experiencias: conoció la cèlebre orquesta y el estilo de Mannheim, la música francesa en París, y el estilo galante de J.Ch. Bach en Londres. Durante este periodo escribió sonatas, tanto para piano como para violín (1763) y una sinfonía (K.16, 1764).

Ya de regreso a Salzburgo, continuó sus primeras composiciones, entre las cuales encontramos la primera parte de un oratorio, *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (La obligación del Primer Mandamiento), la ópera cómica *La finta semplice*, y *Bastien und Bastienne*, su primer singspiel (tipo de ópera alemana con partes recitadas). El año 1769, con 13 años, era nombrado *Konzertmeister* del arzobispado de su ciudad.

Después de unos cuantos años en casa, padre e hijo marcharon a Italia (1769-71). En Milán, Mozart conoció al compositor G.B. Sammartini; en Roma, el Papa lo condecoró con la distinción de Caballero de la Espuela de Oro y en Bolonia contactó con el padre Martini y realizó con éxito los exámenes de acceso a la prestigiosa *Accademia Filarmonica*. El año 1770 le encargaron escribir la que es su primera gran ópera, *Mitridate, re di Ponto* (1770), escrita en Milán. Con esta obra, su reputación como músico se hizo aún más patente. Mozart volvió a Salzburgo en 1771. De los años inmediatamente posteriores datan los primeros cuartetos para cuerda, las sinfonías K.183, 199 y 200 (1773), el concierto para fagot K.191 (1774), las óperas *La finta giardiniera* e *Il re pastore* (1775), diversos conciertos para piano, la serie de conciertos para violín y las primeras sonatas para piano (1774-75).

En 1777 Mozart marchó hacia Munich con su madre, Anna Maria. A la edad de veintiún años Mozart buscaba por las cortes europeas un lugar mejor remunerado y más satisfactorio que el que tenía en Salzburgo bajo las órdenes del arzobispo Colloredo, pero sus deseos no se cumplieron. Llegó a Mannheim, capital musical de Europa por aquella época, con la idea de conseguir un puesto en su orquesta, y allí se enamoró de Aloysia Weber. Posteriormente Leopold envió a su esposa e hijo a París, donde éste estrenó la sinfonía K.297 y el ballet "Les petits riens". La muerte de su madre en la capital francesa en 1778, el rechazo de Weber -después del segundo encuentro de Mozart con la familia- y el menosprecio de los aristócratas para los que trabajaba, hicieron que los dos años transcurridos entre su llegada a París y el retorno a Salzburgo en 1779 fueran un periodo muy difícil en su vida.

Durante los años siguientes compuso misas, las sinfonías K.318, 319 y 338 y la ópera *Idomeneo, re di Creta* (Munich, 1781), influenciada por Gluck pero con un sello ya totalmente propio.

El año 1781, Mozart rompe sus relaciones laborales con el príncipe-arzobispo de Salzburgo y decide trasladarse definitivamente a Viena. Allí compone el singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto en el serrallo), encargada en 1782 por el emperador José II.

Este mismo año se casa con Constanze Weber, hermana pequeña de Aloysia; juntos vivieron frecuentemente perseguidos por las deudas hasta la muerte de Mozart.

De esta época data su amistad con F.J. Haydn a quien le dedicó seis cuartetos (1782-85); estrenó también la sinfonía *Haffner* (K.385, 1785) y otras obras, de expresividad muy superior a la de la música de su tiempo. La llegada de Lorenzo da Ponte a Viena le proporcionó un libretista de excepción para tres de sus mejores óperas: *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* (1790). Muerto ése año Gluck, el emperador José II concedió el cargo de kapellmeister a Mozart, pero redujo el salario, hecho que impidió que saliese del círculo vicioso de deudas. Estas crisis se reflejaron en obras como en el quinteto de cuerda K.516, en las tres últimas sinfonías (K.543, 550 i 551, *Júpiter*, del 1788), los últimos conciertos para piano, etc., contribuciones ingentes a estos géneros. Los años finales Mozart escribió sus últimas óperas, *Die Zauberflöte* (La flauta mágica) y *La Clemenza di Tito*, (1791) -escrita con motivo de la coronación del nuevo emperador Leopold II-. Precisamente mientras trabajaba en *La flauta mágica*, con libreto de Emmanuel Schikaneder, el emisario de un misterioso conde Walsegg le encargó una misa de réquiem. El Réquiem en Re menor K.626, inacabado por la muerte de Mozart -el 5 de diciembre de 1791- fue su última composición, acabada por su discípulo F.X. Süssmayr.

Mozart se ha considerado el compositor más destacado de la historia de la música occidental y su influencia fue profundísima, tanto en el mundo germánico como en el latíno; su extensa producción incluye casi todos los géneros (desde el lied y las danzas alemanas hasta los conciertos para instrumento, las sinfonías y las óperas), y en cualquiera de ellos podemos encontrar obras maestras que nos hacen recordar la apasionada opinión de Goethe al referirse al compositor: "¿Cómo, si no, podría manifestarse la Divinidad, a no ser por la evidencia de los

milagros que se producen en algunos hombres, que no hacen sino asombrarnos y desconcertarnos?".¹⁵

EL ROMANTICISMO

El romanticismo representa ante todo la aventura de la subjetivación del sonido: a la limpidez clásica se opone la oscuridad de un universo donde el alma yerra por caminos siempre diferentes. La exaltación de la sensibilidad no es, sin embargo, algo nuevo; muchos compositores habían traducido anteriormente en sus obras el dolor, el amor, la experiencia vivida. De hecho, se podría afirmar que todos los músicos han reivindicado un arte expresivo, incluso pasional, y que ninguna música ha sido nunca pura o vacía de sentido. La novedad romántica no reside tanto en el contenido de lo revelado como en los medios a través de los cuales se expresa la revelación.

En efecto, si el músico clásico permanece fiel a una escritura codificada que le permite insertarse en un medio histórico y geográfico determinado, el músico romántico rechaza todo lenguaje previo para buscar procedimientos de expresión personales en constante evolución. Lo "nunca oído", la originalidad, se convierten en los criterios esenciales del nuevo estilo. Pero ¿no va esto en detrimento del mensaje? ¿Será comprendida la intención?

El problema no se plantea históricamente en estos términos porque, en los umbrales del siglo XIX, la relación entre el compositor y su público se modifica. En primer lugar, el músico reivindica una cierta parte de incompreensión que le confirme su especificidad y le conforte en su lucha por la existencia. Su arte se dirige sólo a unos elegidos, aquellos que han padecido el rito iniciático del sufrimiento. Animados por un mismo impulso, Schumann declara la guerra a los filisteos y Berlioz a los burgueses. Además, el desbordamiento del corazón no siempre responde a un hecho preciso, a una herida determinada: el artista romántico vive en un desgarramiento continuo y a menudo sólo puede transmitir un clima de angustia y de lucha, desprovisto de todo carácter anecdótico. Nadie podría explicar el sentido del *Final* de la *Sonata fúnebre* de Chopin, y sin embargo allí está ese abismo de tinieblas y de horror. "Si me preguntáis el nombre de mi dolor, no podría decíroslo. Creo que es el dolor mismo, no sabría describirlo de forma más precisa", escribía Schumann el año del *Carnaval*. Incluso la alegría se vuelve chirriante farsa en Berlioz, humor e ironía en Schumann o H. Heine, y breve será el sueño de eterna felicidad a la que el poeta romántico aspira:

("Incluso la confesión de tu amor me hace llorar".)

Además, si la felicidad terrena existe, como testimonia la escena del jardín en *Romeo y Julieta*, de Berlioz, es un estado violento, inquietante, léase alienante, dado que el héroe padece sus sentimientos sin poder ser su dueño.

Esta exaltación de la sensibilidad, unida a un modo de expresión totalmente subjetivo, es el rasgo esencial del estilo romántico.¹⁶

ORIGEN Y FORMACIÓN DEL MOVIMIENTO ROMÁNTICO

El romanticismo literario es anterior a las primeras manifestaciones del romanticismo musical. Inspirado por una revalorización de la sensibilidad, ya anunciada por J.-J. Rousseau y por el movimiento del *Sturm und Drang*, se apoya en la lírica popular a la que renueva con temas antiguos que habían sido desdeñados por el pensamiento clásico: la naturaleza, el instinto y lo sobrenatural. En 1778-1779, J. G. Herder publica una recopilación de folclore universal -*Stimmen der Völker in Liedern* ("Voces de los pueblos en canciones")- donde se recoge la famosa "Balada del señor Oluf", que inspirará *El rey de los alisos*, de Goethe, más tarde musicado por Schubert.

Otra fuente del romanticismo es el misticismo, que tuvo su manifestación en el siglo XVIII a través de numerosas sectas y sociedades secretas: francmasones, iluminados de Baviera, rosacruces, teósofos. Estados del alma, estados místicos, religiosidad y sentimiento se mezclan audazmente en la poesía de Schlegel, de Novalis o de Tieck. Para Novalis, "se diría que todas nuestras inclinaciones no son sino religión aplicada. El corazón es, por así decirlo, nuestro órgano religioso. ¿No será que el fruto supremo del corazón productivo no es otra cosa que el cielo?". Precisemos que el objeto místico hacia el que tiende el poeta es interno, es en sí mismo donde el artista encontrará, a través de una búsqueda introspectiva bien encauzada, la clave del secreto del universo. A estos elementos culturales habría que añadir el impacto de la Revolución francesa, que enseñó a los hombres el sentido de la palabra "libertad" y dio lugar a una nueva clase burguesa en la cual -y contra la cual- va a desarrollarse el movimiento romántico.¹⁶

LA ESTELA ROMÁNTICA

La expansión del movimiento romántico, que venía gestándose desde hacía tiempo en Inglaterra y Alemania, favorece de muy diversas maneras el desarrollo de la música instrumental.

¹⁶ BELTRANDO, Marie Claire. "*Historia de la Música*" Editorial Espasa, España, 2001.

¹⁶ BELTRANDO, Marie Claire. "*Historia de la Música*" Editorial Espasa, España, 2001.

El romanticismo, surgido como reacción frente al arte clásico y siempre abierto a las novedades, impulsará numerosos cambios: abandono del clavecín, excesivamente ligado al pasado; desprestigio de las técnicas de imitación ancestrales, demasiado representativas del repertorio religioso; desdén hacia las formas clásicas.

En su deseo de derribar las barreras artificiales, en su búsqueda siempre insatisfecha de lo natural, el romanticismo predicará simultáneamente una unión más estrecha con el universo, la libertad de colores y de ritmos, así como la fusión de las artes y la libre expresión del ser humano.

La naturaleza penetra en el arte instrumental. Ahí están el ruiseñor, la codorniz o el cuco de la *Sinfonía pastoral*. El mismo sentimiento impulsa en un primer momento la búsqueda del pintoresquismo, que se manifiesta muy a menudo como recuerdos de viajes: los instrumentos, en los primeros decenios del siglo XIX, harán resonar "aires suizos", "alemanes", "italianos", "españoles"... Muy pronto les seguirán las evocaciones exóticas más extrañas, o se recurrirá a folclores mejor localizados. El romanticismo favorece también la aparición de nuevos timbres, cada vez más diversificados, con los que busca traducir su visión del universo.

Como durante el Renacimiento, la danza ocupa en esta etapa un lugar privilegiado y contribuirá por segunda vez a la evolución del estilo instrumental. Si las *suites* de antaño se basaban en las *courantes*, los minuetos o las gallardas, la mayor parte del repertorio romántico de salón consistirá en valeses o contradanzas, y más tarde en cuadrillas, polcas, o incluso boleros, cachuchas o marzurcas, que, como sus antecesoras, terminaron por trascender el ámbito concreto de la danza y tendrán una influencia indiscutible en la música instrumental.

No menos importante será la unión de literatura y música. La escritura instrumental experimenta, a través de la palabra, un segundo resurgimiento. Si antes se habían utilizado temas de canciones como materia de base, en el siglo XIX nacerán innumerables fantasías, recuerdos o variaciones sobre los motivos de las más célebres óperas destinados al piano, al violín o incluso al órgano.

La exaltación de lo individual y lo original que realiza el romanticismo revaloriza la expresión personal. Esto se traduce, inicialmente, en la expansión lírica de los *tempi* lentos. Este primer momento coincide con un verdadero triunfo del arte instrumental, desde el *adagio* de la *Cuarta sinfonía* de Beethoven (1806) al último movimiento de la *Sinfonía patética* de Tchaikovski (1893), pasando por las curvas punzantes de las obras de cámara de Schubert, de Schumann o de Brahms.

Las tendencias individualistas del romanticismo darán lugar al advenimiento de la era del virtuoso. La simple proeza técnica de un Clementi o de un Dussek se

carga súbitamente de connotaciones extramusicales o de una escenografía impresionante: el aspecto demoníaco de Paganini, los homenajes a Liszt, cuidadosamente difundidos por la prensa. La importancia del virtuoso y el espectacular desarrollo del arte instrumental llegan hasta tal punto que muy pronto el recital solista sucede a las grandes agrupaciones de artistas.

La búsqueda de la expresión personal y la preferencia por lo prodigioso conducirán, por una parte, a los excesos del virtuosismo y, por otra, al éxito de las reconstrucciones históricas. En ambos casos, el instrumento intenta prolongar, e incluso superar, las estrictas posibilidades de la mecánica humana, en cuanto a la velocidad y al incremento del volumen sonoro. ¡Qué increíble metamorfosis la que se produce entre la orquesta de Beethoven y la de las últimas sinfonías de Bruckner o de Mahler! El exceso en el arte instrumental - exceso romántico, engendrado por la lucha constante con los medios de expresión- será mucho más considerable que en la música vocal.¹⁶

CONSECUENCIAS DEL ROMANTICISMO

Las ideas románticas cambiarán definitivamente la noción de intérprete y la de compositor. Al músico menesteroso del siglo XVIII sucede el artista-héroe del siglo XIX, que es capaz de penetrar los grandes misterios del universo gracias a su genio creador. W. H. Wackenroder describió los pasos de esta iniciación en su *El santo desnudo*, especie de cuento filosófico donde aparece la imagen del músico liberado y transfigurado por la música. Esta revalorización del artista repercute en la vida cotidiana: se siente un hombre único, diferente de los demás por estar en posesión de una sensibilidad fuera de lo común. Berlioz, catalogando los distintos efectos de la música sobre sus nervios excepcionales, establece la siguiente lista: contracción espasmódica de los músculos, temblor de todos los miembros, entumecimiento total de manos y pies, parálisis parcial de los nervios de la visión y de la audición. El caso de la cantante Malibrán, presa de convulsiones mientras escuchaba la *Sinfonía en do menor* de Beethoven, le parece completamente normal. Este sentimiento de pertenecer a una elite de los sentidos justifica por sí solo todas las extravagancias: vida sentimental escandalosa, conducta insolente, atuendos inverosímiles... El público mantiene ese clima de emulación y extrae de él algo de esa fantasía que la vida de las cortes ya no le ofrece. Su entusiasmo se dirige tanto a los compositores como a los intérpretes y a los directores, y Berlioz y Liszt descubrieron que la sinfonía y la dirección podían ser tan espectaculares como la actuación del solista, pianista o violinista.

16 BELTRANDO, Marie Claire. "Historia de la Música" Editorial Espasa, España, 2001.

Pero el artista no puede dormirse en los laureles de una relación privilegiada con un público que le idolatra. Debe comprometerse, vivir peligrosamente, aceptando los desafíos más arriesgados y seguir adelante. Para Berlioz, "el artista más poderosamente dotado [...] es como un obús que sigue recto su camino, arrasa todo lo que encuentra, deja una huella, es cierto, pero al final de su carrera sólo puede estallar en mil pedazos".

Seguro de sí mismo, de su mensaje y de su fuerza creadora, el músico intentará también un acercamiento a otras formas de expresión artística, especialmente la literatura y la pintura. Son raros los artistas que no escriben sobre su vida y sus obras, como hicieron -con tanto esmero como éxito- Berlioz y Wagner. Aunque la empresa puramente literaria no siempre le tienta, el compositor romántico ambiciona consumir la unión del sonido y el verbo, especialmente en el drama y en la música de programa.¹⁷

EL POSROMANTICISMO

La liquidación del romanticismo se hará por etapas, de 1875 a 1890. Alemania conocerá todavía, con Wagner, Mahler y el primer Schönberg, tiempos de un romanticismo intenso, mientras Francia, más tradicionalista, llega rápidamente al neoclasicismo con Saint-Saëns y Bizet. Sólo G. Fauré conservará un lirismo y una pianística de inspiración romántica.

Podemos decir que la evolución musical está estrechamente ligada al genio de cada nación y que, en el siglo XIX, Alemania supo brillar con un resplandor especial porque participaba de las ideas de su tiempo, mientras que la inclinación realista de Francia o de Italia dificultó la integración de estos países en el espíritu romántico.¹⁸

NACIONES Y MAESTROS

El siglo XIX, como el Renacimiento, no es uno de esos periodos de la historia de la música caracterizados por el internacionalismo, que en cambio definió otras etapas (estilo contrapuntístico, clasicismo). El espíritu nacionalista, exacerbado por las conquistas napoleónicas, se manifiesta en toda Europa y contribuye a crear hábitos musicales y particularidades estilísticas locales. Más aún, la valoración de los géneros musicales varía también según los países y las obras que suscitan son muy desiguales. Es, por tanto, indispensable poner de relieve

17 BELTRANDO, Marie Claire. "*Historia de la Música*" Editorial Espasa, España, 2001.

18 BELTRANDO, Marie Claire. "*Historia de la Música*" Editorial Espasa, España, 2001.

la especificidad de las diferentes áreas de composición y situar a los autores más eminentes según su origen.

RUSIA

En este inmenso país, donde los instrumentos habían sido desterrados de la música religiosa, las costumbres europeas fueron penetrando antes de 1800. Profundamente marcada desde el siglo XVIII por la ópera italiana y más tarde por la ópera francesa, Rusia siguió después el ejemplo de los países germánicos, cuya influencia fue particularmente clara en el pianista y compositor Anton Rubinstein. También Berlioz ejerció sobre él una considerable influencia al comunicarle no sólo su gusto por la música descriptiva, sino también su pasión por las brillantes orquestaciones.¹⁹

ALEXANDER GLAZUNOV

(San Petersburgo, 10 de agosto, 1865 - † París, 21 de marzo, 1936)

Nació en San Petersburgo, hijo de un librero y editor. Su talento fue descubierto por Mily Balakirev, en 1879. Estudió música bajo la dirección de Nikolai Rimsky-Korsakov. Su primera composición la terminó a los 14 años. La primera de sus 8 sinfonías fue estrenada en 1882, cuando Glazunov tenía 16 años. Su popular poema sinfónico Stenka Razin también fue un trabajo de juventud. Franz Liszt se fijó en su trabajo y divulgó su reputación internacionalmente. Glazunov retrucó, dedicándole su segunda sinfonía.

Compositor, director de orquesta e influyente maestro de música ruso. Alternó la recuperación de las raíces musicales rusas con su adscripción a las influencias estilísticas occidentales, que fueron haciéndose más fuerte en sus últimas obras. Era cercano al círculo de compositores rusos de recuperación nacionalista y folclórica conocido como el Grupo de los Cinco. Se le considera el último exponente de la escuela nacional rusa de composición, fundada por Mijaíl Ivánovich Glinka. Fue cultor de la llamada música de programa.

En occidente fue reconocido como una gran autoridad en su campo, también gracias a la ayuda de su mentor y amigo Nikolai Rimsky-Korsakov. Junto a aquel, terminó en 1889 algunos de los grandes trabajos inconclusos de Alexander Borodin, como la ópera Príncipe Igor y las Danzas polovtsianas. El mismo año, se encargó de componer música que representó a Rusia en la Exposición Universal de París de 1889.

En 1899, Glazunov se convirtió en profesor del conservatorio de San Petersburgo. Renunció a este trabajo en 1905 en solidaridad frente a la expulsión del director

¹⁹ BELTRANDO, Marie Claire. *“Historia de la Música”* Editorial Espasa, España, 2001.

del establecimiento, Rimsky-Korsakov, exonerado debido a su apoyo a los estudiantes que protestaban por la situación política y social de Rusia. Glazunov llegaría a ser, al año siguiente, también director del conservatorio (1906 a 1917). Allí, por ejemplo, fue maestro de Dmitri Shostakovich.

Escribió 8 sinfonías (más una inconclusa), poemas sinfónicos, conciertos, gran cantidad de música, teatral, ceremonial y de cámara. Pero, posiblemente sus obras más recordadas y montadas son sus 3 ballets clásicos (Raymonda, Las Estaciones y Astucias de amor), que fueron coreografiadas originalmente por Marius Petipa.

Durante la primera fase de la I Guerra Mundial realizó una composición propagandística: Paráfrasis sobre el Himno de los Aliados (1915).

La inspiración post-romántica de Glazunov, fuertemente influida por el lenguaje musical de Brahms, a esas alturas lo hacía chocar con otros compositores de tendencias más modernas, como el otro gran discípulo de Rimsky-Korsakov, Igor Stravinsky. Una muestra de dicha posición es una anécdota que narra el comportamiento intransigente de Glazunov frente a las nuevas propuestas. Es fama que el día del estreno de la Suite Escita, de Sergei Prokofiev (San Petersburgo, 1916), Glazunov salió del teatro tapándose los oídos.

A partir de la primera mitad de la década de 1920 sus composiciones fueron cada vez más esporádicas.

En 1922 fue condecorado como Artista del Pueblo de la URSS.

En 1928 salió de la entonces Unión Soviética como representante en la celebración del centenario de Franz Schubert, en Viena. Al finalizar el evento decidió "desertar" y no regresar con su delegación.

Se casó. Viajó por Europa y los Estados Unidos. Murió en París en 1936, ciudad en la que se había establecido hacía cuatro años.

En sus últimos tiempos, Glazunov sufrió cierta indiferencia del público francés, más interesado en las composiciones asociadas a la vanguardia.²⁰

LA DIVERSIDAD DE ESTILOS EN EL SIGLO XX

La multiplicidad está lejos de ser un fenómeno privativo del siglo XX. Ya en 1689, el teórico y compositor Berardi se lamentaba en estos términos de la ruptura de la unidad de estilo del Renacimiento: "Los maestros antiguos sólo tenían un estilo y una práctica; los modernos tienen tres estilos, el de iglesia, el

²⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Alexander_Glazunov

de cámara y el de teatro, y dos prácticas, la primera y la segunda". ¿Qué habría dicho en nuestros días ante la explosión de géneros y de estilos, qué habría opinado del ideal de tantos compositores que no se conforman con tener un estilo personal, sino que aspiran a que cada una de sus obras tenga un estilo propio?

Uno de los factores que contribuyeron a crear esta diversidad fue la oposición franco-germánica. Esta rivalidad domina toda la música de la primera mitad del siglo XX y deja en situación marginal a los restantes movimientos, salvo una importante excepción: la música rusa. Efectivamente, aunque Rusia se incorporó relativamente tarde al concierto europeo lo hizo con el extraordinario empuje aportado por el "Grupo de los Cinco", y durante todo este periodo se irá afirmando con una vitalidad propia y una auténtica originalidad. Un solo hombre, Stravinsky, mueve los hilos de un juego cuyas reglas él mismo establece.

Francia muestra cierta inclinación por el estatismo, cuya traducción estética sería el impresionismo. Este gusto entraña la noción de espacio, que se manifiesta por el acorde en *si, immobile* y desplegado. Por otra parte, tiende a evitar las diversas atracciones melódicas y armónicas. No cabe duda de que, al proceder así, los compositores entran en conflicto con la esencia misma de la música, que es un arte del tiempo.

Alemania, por el contrario, prefiere el dinamismo, que estéticamente se manifiesta en el impresionismo y técnicamente en un cromatismo cada vez más exagerado. La noción de movimiento continuo es el corolario de la concepción filosófica del *ewiges Werden* ("eterno devenir"), que se corresponde con la expansión continua de Hegel. Desde el punto de vista musical, esta fluidez se refleja en las líneas ondulantes de contrapunto. Tanto el cromatismo, por un lado, como el contrapunto, por otro, traducen perfectamente la voluntad cinética de la estética musical alemana de principios del siglo XX.²¹

ADRIENNE CLOSTRE (1921-2006)

Nacida a Thomery. El 9 de octubre de 1921, Adrienne Clostre entra al Conservatorio Nacional Superior de Música de París.

Encontrando la parte fundamental de su impulso creativo en impresiones extramusicales visuales o más frecuentemente literarias.

En paralelo a los espectáculos líricos y sin abandonar su visión

²¹ BELTRANDO, Marie Claire. "Historia de la Música" Editorial Espasa, España, 2001.

teatral, Adrienne Clostre escribe una obra instrumental en la cuál el piano, el órgano, el oboe se vuelven, ellos-mismos los protagonistas del teatro imaginado.

Entre sus numerosas recompensas, fue Primer Gran Premio de Roma de Composición en 1949 y el Gran Premio Musical de la Ciudad de París en 1955, el Premio Florencia Gould en 1976 y el Premio de la Música del SDAC en 1987.

Adrienne Clostre muere el 5 de agosto de 2006 en su propiedad de Serriers (Ardèche).²²

ORIOLO RANGEL:

Nació en Pamplona, el 12 de agosto de 1916. Su madre fue Digna Rosa Rozo y su padre Gerardo Rangel, que tenía alma y sentido de compositor e intérprete, durante 30 años fue el organista de la catedral de la Ciudad Mitrada.

Oriolo Rangel poseía una extraordinaria capacidad interpretativa, rebotante de iniciativas. Dispuesto a obtener el beneficio que le permitiera superar sus necesidades económicas, se convirtió en corto tiempo en un hombre clave para la música. Su personalidad y calidad humana y artística se manifestaron como intérprete compositor y director de orquestas.

En el primer caso, con un sonido propio, cálido e inconfundible. En el segundo caso, fue dueño de una inagotable capacidad para armar melodías. Y en el tercero, se distinguió por su rigor y por su habilidad. Montó muchas de sus obras en los conjuntos que dirigía y se enrumboó por los caminos de la perfección.

Esa triple condición le permitió ser un arreglista excepcional, de buen gusto, con originalidad y con óptimo sentido de recursos armónicos.

Su madre Digna Rosa Rozo era hermana del maestro José Rozo Contreras, quien lo ayudó para que ingresara como timbalista a la Banda Nacional. En 1958, dirigió la Banda del Batallón Guardia Presidencial.

También, fue el organista de la iglesia de Monserrate, y de esa época es su pasillo "Amanecer en Monserrate".

El secreto que poseía era el conocimiento que tenía de los ritmos autóctonos, de su sabor y de su estructura le facilitaba imprimirles a las melodías emotividad, tersura y armonía. Por el dominio del piano ejercía la dirección con autoridad técnica.

A pesar de que fue un apóstol de la música Colombiana, cuando apareció la "industria" del disco debió enfrentarse al marginamiento que quiso dársele.

²² www.radiofrance.fr/francemusique

Por sus condiciones artísticas y humanas no fue un docente de la música, pero sí un altruista. Daba consejos, orientaba y estimulaba a los demás músicos. Era esa la forma de ser amigo. Amaba la verdad, odiaba la mentira y la hipocresía.

Era un perfeccionista, dotado de una impaciencia sin tregua, cuando de música se trataba.

En cierta ocasión, estaba dirigiendo una orquesta en el teatro Colón de Bogotá con la obertura “Egmond” de Beethoven. En vista de que el público mostró poco interés interrumpió el concierto y exclamó: “El mismo respeto merece esta orquesta que el Himno Nacional” y ordenó tocarlo. Los asistentes se pusieron de pie y cuando el ambiente estaba tranquilo, prosiguió con Beethoven.

Su consagración discográfica se produjo a raíz de la creación del conjunto “Nocturno Colombiano”, que duró 14 años. La empresa Sonolux, de Medellín, lo acogió y grabó “Nocturnal colombiano”, “Aires de mi tierra”, “Antología musical de Colombia” y muchos más.

Afectado por la diabetes y por malestares cardiacos su vida entro en decadencia, se le veía triste mirando al cielo y a las estrellas. Cuando su madre agonizaba, fueron a llamarlo y al llegar los ojos de doña Digna Rosa se iluminaron y expiro.

Murió el 14 de enero de 1977, en Santa Fe de Bogotá, donde fue sepultado. Le sobrevivió doña Josefina Ramírez Cuberos, su esposa. De esa unión nacieron Josefita y Oriol, que viven en Estados Unidos.

Su familia le levantó un monumento frente al hotel Cariongo, en Pamplona, y hoy esta al cuidado de su hermano Fidoly Rangel.

Años después de su fallecimiento Sonolux reunió 12 temas en un trabajo discográfico que título “Homenaje póstumo a Oriol Rangel”.²³

ALVARO ROMERO

Compositor, guitarrista y clarinetista nacido en Cali en 1909

Músico de profesión desde los 12 años, integrante del grupo “Los Romeros”, bajo la dirección de su padre Julio César Romero y en compañía de sus hermanos, también músicos: Alberto, Aristides y Asnoraldo.

Director e integrante del mas importante de los tríos instrumentales colombianos de siempre, el “Trío Morales Pino” en compañía de Diego Estrada y Peregrino Galindo. Posteriormente fue integrante del trío instrumental “Tres Generaciones” con sus grandes amigos Benigno “El Mono” Núñez y Gustavo Adolfo Renjifo.

²³ <http://www.nortedesantander.gov.co/>

Amplia es la obra de Alvaro Romero como compositor. Dentro de su extensa producción podemos mencionar, en amplia variedad de ritmos: “Humorismo”, “Constelación”, “Doña Socorro”, “Bohemio”, “Mi viejo amigo”, “María Cristina”, “Arco Iris”, “En el retiro”, “El sueño de un artista”, “Valle de mis amores”, “Flor de Romero”, “Rosanita”, “Bodas de Oro”, “Toño”, y muchísimas otras.

Muere al maestro Alvaro Romero en la ciudad de Cali el 30 de diciembre de 1999.²⁴

JAVIER FAJARDO:

Nace en el año 1959 en la ciudad de Pasto. En 1981 se titula como Licenciado en Música y Maestro en Piano de la Universidad de Antioquía.

Ha realizado estudios de piano con Maria Victoria Velez. con el maestro Harold Martina, Kurt Bauer; estudios de canto con Raymond Koster –1988 y Detlef Scholz años 1994 –1998; y de Composición Mario Gomes-Vignes y Blas Emilio Atehortua. Realizó una Especialización en Educación Musical – Convenio INTEM de Chile – OEA – UNIVERSIDAD de Nariño.

Actualmente se desempeña como Profesor Titular del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño. Compositor, arreglista y vocalista: Barítono.

En el año 1986 obtuvo una mención de honor por el mejor trabajo de “Investigación folklórica” en el concurso MONO NUÑEZ.

Se mantiene interesado en incursionar en la composición de páginas regionales sincretizando el estilo sureño andino nariñense colombiano, con elementos escolásticos, académicos, tradicionales y contemporáneos.

²⁴ <http://www.geocities.com/funmusica/aromero.html>

8. ANALISIS MORFOLÓGICO

SICILENNE Y ALLEGRO DE LA SONATA PARA FLAUTA N° 2, BWV 1031

Sicilienne: Es un movimiento lento, cuya tonalidad axial es Cm, por su estructura presenta una forma binaria compuesta, en donde la parte A se encuentra desde el primer compás hasta el compás 9, en el cual se realiza una modulación a Mib mayor, tomando como acorde pivote el VII grado de Do menor que también es el V grado de la nueva tonalidad, resolviendo a través de una cadencia auténtica; la parte A' comienza en el compás 10, En donde toma el tema inicial pero en la relativa mayor, continúa en Mib hasta el compás 22 en donde se realiza un G7 que se tomará como V grado para pasar a la parte A que se encuentra en la tonalidad axial. El movimiento finaliza con una codeta en una cadencia auténtica.

Allegro: Su tonalidad axial es Ab, presenta una forma binaria compuesta en donde la parte A se desarrolla hasta el compás 60 en donde termina en una cadencia auténtica, habiendo modula a Eb en el compás 46, con un retorno que repite toda la sección; En seguida aparece la parte A' en donde se realiza el episodio mixolidio desde el compás 61 hasta el compás 68, luego modula a Fm, luego modula a Cm, terminando en una cadencia auténtica que permite regresar a la tonalidad axial, para dar paso a la parte A, que finalizará con una cadencia compuesta perfecta.

RONDO EN RE KV 485 (1786)

Como su nombre lo indica su tonalidad axial es re mayor, y presenta una forma rondo. Empieza directamente con el tema en la parte A, y se extiende hasta el compás 16, concluyendo con una cadencia compuesta, en seguida el acompañamiento realiza un puente que dara paso junto con el antecompas a la parte B, que empieza en el compás 21 y se sucede con el quinto grado de Fm que es el sexto de la tonalidad axial, también realiza una modulación a B para tomarlo como quinto grado y modular finalmente a Em en el compás 28, para concluir en el compás 33 con una cadencia suspensiva, en seguida el saxofón realiza una escala cromática que resuelve en E utilizando un cambio modal, Aquí se sugiere nuevamente la aparición del tema, mostrando un cambio de modo nuevamente antes de concluir con una cadencia compuesta en los compases 40 al 42. Continúa con un tema contrastante que se toma como parte C, y presenta una figuración diferente a la empleada anteriormente, conservando la tonalidad de Cm que comenzará a modular a partir del compás 51, en donde aparece Bm como segundo grado de la tonalidad axial, luego se toma el V grado para retomar el tema en la tonalidad inicial, éste se desarrolla exactamente igual que en el principio, terminando en una cadencia compuesta, que le llevará a la parte D, la cual finalizará a su vez con una cadencia auténtica, en seguida se retoma el tema a manera de coda, y finalizará con una cadencia auténtica.

ORIENTAL, ADRIENNE CLOSTRE

Es una estructura libre con armonía abierta contemporánea de la moderna escuela francesa. Empieza en un adagio expresivo con una introducción de cuatro compases, y que termina en un acorde disonante con C7(+) en el compás 14; en adelante comienza el allegro, en donde se destacan las figuras del acompañamiento dándole un carácter de un ritmo marcado constantemente, se desarrolla con una amplia frase que entra en anacruza en el compás 16, con un arpeggio de sol mayor, en adelante el saxofón y el piano toman la misma figuración a partir del compás 19 y finalizan la frase en el compás 21. En seguida se realizará un juego de corcheas, semicorcheas y saltillos, terminando en el compás 36 con reposo de blanca ligada a corchea. Se retoma nuevamente el tema con un arpeggio en Eb, que continúa desarrollándose sobre una armonía de segundas, En el compás 42 aparece un cambio de compás, que concluirá regresando al primer tempo, retomando el tema inicial.

CONCIERTO PARA SAXOFON ALTO EN MI B OPUS 109 (1934)

Estos conciertos son posteriores a la época tradicional del clasicismo, y al concierto Bethoveniano, fruto del romanticismo donde los esquemas tradicionales se diluyen con los nacionalistas quienes trabajan bajo estructuras modales que les permiten un mayor colorido y la aportación de más recursos.

Comienza con una introducción de 10 compases ejecutada por la orquesta, el saxofón empieza en el compás 11 con el mismo tempo indicado para la orquesta (allegro moderato); en el compás 19 el acompañamiento inicia con una progresión descendente que se resuelve con el cambio de tonalidad (compás 27), La armonía empieza en Bb, luego hace un D que sirve como dominante de Gm, en donde el saxofón toma un nuevo tema, con arabescos que dan un sentido oriental a la obra, realizando una progresión ascendente por 3 compases en Bb, luego por 3 compases en F y vuelve al tema en Fa. Continúa ascendiendo hasta concluir sobre la dominante, resolviendo en la tónica, dando paso a la orquesta con un Eb con una ligera progresión armónica que repite el primer tema y que le llevará hasta Dm7.

En el compás 41 entra el saxofón en Gm, con un tema nuevo que comienza en anacruza; luego repite el tema y lo desarrolla, pasando por la tonalidad de Eb, sobre Dm (compás 53), con un gran puente de transición a base de repetición constante de semicorcheas, y diferentes progresiones, incrementando la velocidad hasta un piu mosso, acelerando hacia el vivo con insistencia armónica resolutive, que conlleva a concluir la sección en sol menor, con armonía de C, D, y Gm, como una disolución del tema, culminando con un sforzando en Gm7.

La orquesta retoma el tema inicial, con un cambio armónico a un Gb, a través de una armonía errante hasta estabilizarse en Gm (compás 76), en seguida retoma

Ebm, inmediatamente Bb, luego pasa otra vez por Gb mayor para llegar a un andante con un cambio de armadura para entrar a Cb. El saxofón desarrolla un tema tranquilo por 15 compases, en donde se propone otro tema contrastante que se ejecuta en tresillos, y progresiones descendentes de 4ta.

En seguida La orquesta realiza una introducción en tres compases, luego cambia la tonalidad hacia Em, en adelante aparece un nuevo elemento temático en Am (compás 129), luego en Em, y después realiza un puente de transición en Fm, D#m y G#m, En seguida entra la orquesta en E, y luego el Saxofón con un nuevo tema en tresillos hasta llegar a un cambio de armadura que empieza en Fm (compás 149), en donde realiza una figuración de semicorcheas, haciendo una serie de arabescos para situarse en Fm6 a manera de un acorde que nos permite irnos acercando hacia la cadenza, donde irrumpe lentamente el saxofón en semicorcheas, acelerando para ir hacia el Gm_{6/4}, típico de la suspensión armónica para iniciar una cadenza, que es un pasaje virtuosista en semicorcheas que terminan en Gm, armonía que retoma la orquesta, para luego hacer un cambio modal a G. En seguida se encuentra saltos en octava, con un juego rítmico melódico sobre sol mayor, que nos llevará en orden descendente haciendo una disolución temática hasta terminar en B dism antes del calderón sobre el silencio.

En el allegro el saxofón realiza un juego con tresillos sugiriendo el tema del allegro de la primera parte; el tema del saxo lo imita la orquesta en el compás 206 y luego lo realiza a tres voces a partir del compás 210. En el compás 215 el saxofón retoma la figuración del tema amplificado, mientras la orquesta contrapuntea usando los saltos de octava. Hay un cambio de metro a 12/8, para convertir la unidad de tiempo en forma ternaria, realizando progresiones que ascienden por terceras; el saxofón retoma el tema de octavas en Bbm, para luego descende cromáticamente, la orquesta va a Ab mayor, el saxofón retoma el tema inicial un compás después de que la orquesta lo abordó, hasta llegar al allegro en Fm, la orquesta retoma el tema realizado por el saxofón en el compás 205. En seguida hace un gran puente de transición hasta el compás nuevamente el primer tema en el compás 228 mientras la orquesta hace progresiones y armonía modulativa para entrar a Cm, Fm, G6 Cm. sigue la orquesta imitando la introducción orquesta imitaciones parciales de 2do tema, hasta el Ab, entra el saxofón haciendo fiorituras con trinos hasta el compás 258 donde retoma el tema del allegro scherzando, en Am, utilizando tresillos en la figuración, mientras la orquesta también lo realiza llevándonos luego hasta B, y después en el allegro Bb que resuelve en Eb, que es la tonalidad inicial sobre la que se desarrolla nuevamente el tema del compás 11 en aumentación hasta llegar a un Fm7, donde se intercalan trinos con semicorcheas para crear tensión.

Progresión armónica hacia Eb_{6/4} en el compás 299 para hacer un pasaje rápido en galopas contrarias descendente cromáticamente, utilizando movimientos ascendentes y descendentes, En seguida el saxofón retoma el tema que presenta saltos de octava, la orquesta hace una progresión, y el bajo realiza fragmentos de

escala, sube por tonos y salta una tercera, repitiendo el patrón, luego realiza descensos cromáticos, hasta que en el compás 315 el saxofón retoma el tema inicial. En el acompañamiento hay una tonalidad fluctuante en Abm, luego el saxofón realiza figuras muy rápidas hasta disolver el tema en el allegro, en seguida se ejecuta un tema en tresillos que se intercala a manera de pregunta, respuesta por la orquesta terminando en un pasaje que termina en un piú pesante sobre Eb7, la armonía continúa en D7, Fbm y utiliza una Sexta alemana como dominante de Eb, luego el saxofón juega con tresillos en forma de arpeggios, realizando un descenso rápido que termina en armonía de Eb mayor, continuando en el piú pesante con VI grado Bemol, III 7 y tónica, y al final Eb G7 Cm Bb7 y Eb

RIETE GABRIEL _ ORIOL RANGEL

Por la estructura de sus partes se puede decir que es un pasillo en forma de Rondó, en los primeros 8 compases el saxofón realiza una introducción, en donde se utilizan glissandos ascendentes y descendentes utilizando progresiones melódicas, el piano realiza un acorde en cada reposo de blanca puntillo en los acordes Db7, D7, Db7 y C7. En el compás 9 inicia la parte A que aparece en la tonalidad axial que es Fa mayor, y termina en el compás 31 en una cadencia auténtica, La parte B se desarrolla en los 16 compases siguientes, terminando con una cadencia auténtica en el compás 47 y luego vuelve a A, después hay una parte C, donde se realiza la modulación a Bbm, tomando la tónica de la tonalidad axial, como dominante de la nueva tonalidad, en seguida hay una cadenza que se considera como un período de transición para regresar a A, y finaliza con una coda que tiene el mismo patrón de la introducción, con una codeta que finaliza sobre una cadencia auténtica.

MARIA CRISTINA – ALVARO ROMERO

Es un pasillo colombiano que tiene forma rondó, se encuentra en tonalidad axial de Am, en la primera parte se realiza una serie de arpeggios a manera de introducción, iniciando con la parte A en un moderato, que concluirá en el compás 30 con una cadencia auténtica, luego en el compás 31 hay un antecompás para continuar con la parte B en un movimiento un poco vivo, que terminará en el compás 51 con un V grado para regresar a la parte A que se repite exactamente igual y luego salta al compás 52 para el cambio de tonalidad hacia Fm, tomando como dominante la tónica de la tonalidad axial, constituyendo la parte C, donde se realiza un período con ligaduras, luego aparece un ritardando y se repite el período cambiando la articulación, ésta sección concluye en el retorno a A con una cadencia auténtica, luego se retoma la parte C concluyendo en la segunda casilla con una cadencia auténtica que concluye en Ab.

EL TAMBO - JAVIER FAJARDO

Es un son sureño escrito en forma binaria simple. Comienza con una introducción en Bbm que va hasta el compás 14, en donde empieza la parte A, que concluirá en el compás 50 con una cadencia auténtica. En seguida el acompañamiento retoma la introducción para pasar a la parte A', en donde se retoma el tema pero en la la tonalidad paralela, finalizando en el compás 101 con una cadencia auténtica. En adelante se realiza nuevamente la introducción y se retoma A en la tonalidad inicial, para terminarla a manera de coda en la tonalidad axial.

BIBLIOGRAFIA

- BELTRANDO, Marie Claire. *"Historia de la Música"* Editorial Espasa, España, 2001.
- MICROSOFT CORPORATION. "Enciclopedia Encarta", Online, 2006.
- www.patrimonio musical, online, 2003.
- OVIEDO, Carlos. "Primer Festival del Son sureño", Bogotá, 2003.
- Wikimedia foundation, "Wikipedia Enciclopedia Libre", online, 2007.
- www.geocities.com/funmusica. Medellín. 2007.
- Gobernación de Norte de Santander.
"www.nortedesantander.gov.co" Online". 2004.
- VELÁZQUEZ, Guillermo. *"100 Biografías en la Historia de la Música"*, Ed. Joaquín Porrúa, 1962.

10. ANEXOS