

**INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO**  
**“Leandro Alviña Miranda” - Cusco**

**Carrera Profesional de Artista Músico, especialidad: Ejecución**  
**Instrumental y Canto**



---

**Análisis del Concierto para Saxofón Alto en Mi Bemol Mayor, Op.109, de Alexander**  
**Glazounov, desde los Enfoques Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista**

---

Tesis presentada por:  
Bach. Sandro Fidel Mercado Chino

Para optar al Título Profesional de:  
Licenciado en Música

Asesor:  
Mgt. Luis Edmundo Ochoa Revoredo

Cusco – Perú

2024

# Análisis del Concierto para Saxofón Alto en Mi Bemol Mayor, Op.109, de Alexander Glazounov, desde los Enfoques Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista

*por Sandro Fidel Mercado Chino*

---

**Fecha de entrega:** 07-may-2024 03:24a.m. (UTC+0800)

**Identificador de la entrega:** 2372574813

**Nombre del archivo:** Tesis\_SandroMercado\_AnalisisConciertoSaxofon\_EbMayor\_Op109\_Glazounov.pdf  
(19.3M)

**Total de palabras:** 41805

**Total de caracteres:** 237216

# Análisis del Concierto para Saxofón Alto en Mi Bemol Mayor, Op.109, de Alexander Glazounov, desde los Enfoques Temático–Estructural, Reduccional y Tematicista

---

## INFORME DE ORIGINALIDAD

---

6%

INDICE DE SIMILITUD

6%

FUENTES DE INTERNET

1%

PUBLICACIONES

1%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

---

## FUENTES PRIMARIAS

---

1	<a href="http://hdl.handle.net">hdl.handle.net</a> Fuente de Internet	1%
2	<a href="http://es.unionpedia.org">es.unionpedia.org</a> Fuente de Internet	1%
3	<a href="http://renati.sunedu.gob.pe">renati.sunedu.gob.pe</a> Fuente de Internet	< 1%
4	<a href="http://www.bandademusicadeeltiemblo.com">www.bandademusicadeeltiemblo.com</a> Fuente de Internet	< 1%
5	<a href="http://repositorio.uandina.edu.pe">repositorio.uandina.edu.pe</a> Fuente de Internet	< 1%
6	<a href="http://rcsmmadrid.files.wordpress.com">rcsmmadrid.files.wordpress.com</a> Fuente de Internet	< 1%
7	<a href="http://es.wikipedia.org">es.wikipedia.org</a> Fuente de Internet	< 1%
8	<a href="http://repositorio.ucv.edu.pe">repositorio.ucv.edu.pe</a> Fuente de Internet	< 1%

---

9	<a href="http://renatiqa.sunedu.gob.pe">renatiqa.sunedu.gob.pe</a>	< 1 %
<hr/>		
10	<a href="http://repositoriodspace.unipamplona.edu.co">repositoriodspace.unipamplona.edu.co</a>	< 1 %
<hr/>		
11	<a href="http://www.cantoriahipponensis.com">www.cantoriahipponensis.com</a>	< 1 %
<hr/>		
12	<a href="http://tesis.pucp.edu.pe">tesis.pucp.edu.pe</a>	< 1 %
<hr/>		
13	<a href="http://issuu.com">issuu.com</a>	< 1 %
<hr/>		
14	<a href="http://archive.org">archive.org</a>	< 1 %
<hr/>		
15	<a href="http://www.coursehero.com">www.coursehero.com</a>	< 1 %
<hr/>		
16	<a href="http://repositorio.uap.edu.pe">repositorio.uap.edu.pe</a>	< 1 %
<hr/>		
17	<a href="http://dspace.ucuenca.edu.ec">dspace.ucuenca.edu.ec</a>	< 1 %
<hr/>		
18	<a href="http://repositorio.upagu.edu.pe">repositorio.upagu.edu.pe</a>	< 1 %
<hr/>		
19	<a href="http://core.ac.uk">core.ac.uk</a>	< 1 %
<hr/>		
20	<a href="http://repositorio.unsaac.edu.pe">repositorio.unsaac.edu.pe</a>	< 1 %

21

[www.slideshare.net](http://www.slideshare.net)

Fuente de Internet

< 1 %

22

[repositorio.upt.edu.pe](http://repositorio.upt.edu.pe)

Fuente de Internet

< 1 %

23

[repositorio.uladech.edu.pe](http://repositorio.uladech.edu.pe)

Fuente de Internet

< 1 %

24

LUIS VALLÉS GRAU. "El piano en los Lieder de Franz Schubert. Un cambio en la concepción del acompañamiento pianístico.", Universitat Politecnica de Valencia, 2017

Publicación

< 1 %

25

[repositorio.une.edu.pe](http://repositorio.une.edu.pe)

Fuente de Internet

< 1 %

26

[docplayer.es](http://docplayer.es)

Fuente de Internet

< 1 %

27

[moam.info](http://moam.info)

Fuente de Internet

< 1 %

28

[ninive.uaslp.mx](http://ninive.uaslp.mx)

Fuente de Internet

< 1 %

29

HÉCTOR OLTRA GARCÍA. "EL COMPOSITOR VALENCIANO VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (1954–2012): BIOGRAFÍA, CATÁLOGO DE OBRA Y FUNDAMENTOS ESTÉTICOS A TRAVÉS DEL ANÁLISIS MUSICAL DE SU OBRA CAMERÍSTICA", Universitat Politecnica de Valencia, 2017

< 1 %

---

30 [dspace.espoch.edu.ec](https://dspace.espoch.edu.ec) < 1 %  
Fuente de Internet

---

31 [profesorhidalgo.blogspot.com](https://profesorhidalgo.blogspot.com) < 1 %  
Fuente de Internet

---

32 [1library.co](https://1library.co) < 1 %  
Fuente de Internet

---

33 [doku.pub](https://doku.pub) < 1 %  
Fuente de Internet

---

34 [repositorio.ug.edu.ec](https://repositorio.ug.edu.ec) < 1 %  
Fuente de Internet

---

35 [repositorio.unid.edu.pe](https://repositorio.unid.edu.pe) < 1 %  
Fuente de Internet

---

36 [repositorio.uwiener.edu.pe](https://repositorio.uwiener.edu.pe) < 1 %  
Fuente de Internet

---

37 [doaj.org](https://doaj.org) < 1 %  
Fuente de Internet

---

38 [ri.ues.edu.sv](https://ri.ues.edu.sv) < 1 %  
Fuente de Internet

---

39 [repositorio.ucsg.edu.ec](https://repositorio.ucsg.edu.ec) < 1 %  
Fuente de Internet

---

40 [www.vi-e.cl](https://www.vi-e.cl) < 1 %  
Fuente de Internet

---

41 [catalogo.bellasartes.edu.co](https://catalogo.bellasartes.edu.co)

Fuente de Internet

< 1 %

42

[patents.justia.com](http://patents.justia.com)

Fuente de Internet

< 1 %

43

[repositorio.undac.edu.pe](http://repositorio.undac.edu.pe)

Fuente de Internet

< 1 %

44

[www.oakland.edu](http://www.oakland.edu)

Fuente de Internet

< 1 %

45

[anembe.com](http://anembe.com)

Fuente de Internet

< 1 %

46

[art.pt.e.hu](http://art.pt.e.hu)

Fuente de Internet

< 1 %

47

[pdfslide.tips](http://pdfslide.tips)

Fuente de Internet

< 1 %

48

[repositorio.puce.edu.ec](http://repositorio.puce.edu.ec)

Fuente de Internet

< 1 %

49

[wrm.org.uy](http://wrm.org.uy)

Fuente de Internet

< 1 %

50

[bibemp2.us.es](http://bibemp2.us.es)

Fuente de Internet

< 1 %

51

[datos.bne.es](http://datos.bne.es)

Fuente de Internet

< 1 %

52

[repositorio.unap.edu.pe](http://repositorio.unap.edu.pe)

Fuente de Internet

< 1 %

53	<a href="http://repository.pedagogica.edu.co">repository.pedagogica.edu.co</a> Fuente de Internet	< 1 %
54	<a href="http://wiki2.org">wiki2.org</a> Fuente de Internet	< 1 %
55	<a href="http://www.descubriendolamusica.com">www.descubriendolamusica.com</a> Fuente de Internet	< 1 %
56	<a href="http://www.excelencias.com">www.excelencias.com</a> Fuente de Internet	< 1 %
57	<a href="http://accedacris.ulpgc.es">accedacris.ulpgc.es</a> Fuente de Internet	< 1 %
58	<a href="http://catalogo.pedagogica.edu.co">catalogo.pedagogica.edu.co</a> Fuente de Internet	< 1 %
59	<a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia.org</a> Fuente de Internet	< 1 %
60	<a href="http://repositorio.unu.edu.pe">repositorio.unu.edu.pe</a> Fuente de Internet	< 1 %
61	<a href="http://tangobytes.com">tangobytes.com</a> Fuente de Internet	< 1 %
62	<a href="http://www.cepal.org">www.cepal.org</a> Fuente de Internet	< 1 %
63	<a href="http://www.colibri.udelar.edu.uy">www.colibri.udelar.edu.uy</a> Fuente de Internet	< 1 %
64	<a href="http://www.danadahquist.com">www.danadahquist.com</a> Fuente de Internet	< 1 %

65

[www.idei.usac.edu.gt](http://www.idei.usac.edu.gt)

Fuente de Internet

&lt; 1 %

66

[www.libreriahispana.com](http://www.libreriahispana.com)

Fuente de Internet

&lt; 1 %

67

[www.redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Fuente de Internet

&lt; 1 %

68

[www.udep.edu.pe](http://www.udep.edu.pe)

Fuente de Internet

&lt; 1 %

69

"Abstracts (French, German, Italian, Spanish)",  
Musicae Scientiae, 2012

Publicación

&lt; 1 %

70

(Carlinda Leite and Miguel Zabalza). "Ensino superior: inovação e qualidade na docência",  
Repositório Aberto da Universidade do Porto,  
2012.

Publicación

&lt; 1 %

71

Diego García–Peinazo. "El análisis musical y los estudios sobre música popular urbana: de la doble negación a la educación en las discrepancias participatorias", Revista Internacional de Educación Musical, 2019

Publicación

&lt; 1 %

72

[belt.es](http://belt.es)

Fuente de Internet

&lt; 1 %

73

[dspace.unl.edu.ec](http://dspace.unl.edu.ec)

Fuente de Internet

&lt; 1 %

74	<a href="http://es-us.finanzas.yahoo.com">es-us.finanzas.yahoo.com</a> Fuente de Internet	< 1 %
75	<a href="http://es.slideshare.net">es.slideshare.net</a> Fuente de Internet	< 1 %
76	<a href="http://fr.slideshare.net">fr.slideshare.net</a> Fuente de Internet	< 1 %
77	<a href="http://iai.sld.cu">iai.sld.cu</a> Fuente de Internet	< 1 %
78	<a href="http://idoc.tips">idoc.tips</a> Fuente de Internet	< 1 %
79	<a href="http://listas.20minutos.es">listas.20minutos.es</a> Fuente de Internet	< 1 %
80	<a href="http://periodico.morelos.gob.mx">periodico.morelos.gob.mx</a> Fuente de Internet	< 1 %
81	<a href="http://portalciencia.ull.es">portalciencia.ull.es</a> Fuente de Internet	< 1 %
82	<a href="http://queensmuseum.org">queensmuseum.org</a> Fuente de Internet	< 1 %
83	<a href="http://rehip.unr.edu.ar">rehip.unr.edu.ar</a> Fuente de Internet	< 1 %
84	<a href="http://repositorio.ulead.edu.ec">repositorio.ulead.edu.ec</a> Fuente de Internet	< 1 %
85	<a href="http://repositorio.unac.edu.pe">repositorio.unac.edu.pe</a> Fuente de Internet	< 1 %

86	<a href="http://repositorio.unh.edu.pe">repositorio.unh.edu.pe</a>	< 1 %
<hr/>		
87	<a href="http://repositorio.unheval.edu.pe">repositorio.unheval.edu.pe</a>	< 1 %
<hr/>		
88	<a href="http://revia.areandina.edu.co">revia.areandina.edu.co</a>	< 1 %
<hr/>		
89	<a href="http://teatro.uchile.cl">teatro.uchile.cl</a>	< 1 %
<hr/>		
90	<a href="http://triptone.blogspot.com">triptone.blogspot.com</a>	< 1 %
<hr/>		
91	<a href="http://uvadoc.uva.es">uvadoc.uva.es</a>	< 1 %
<hr/>		
92	<a href="http://www.cacic2016.unsl.edu.ar">www.cacic2016.unsl.edu.ar</a>	< 1 %
<hr/>		
93	<a href="http://www.fundacionchile.cl">www.fundacionchile.cl</a>	< 1 %
<hr/>		
94	<a href="http://www.microstrategy.es">www.microstrategy.es</a>	< 1 %
<hr/>		
95	<a href="http://www.pinterest.com">www.pinterest.com</a>	< 1 %
<hr/>		
96	<a href="http://www.scribd.com">www.scribd.com</a>	< 1 %
<hr/>		
97	<a href="http://www.unctad.org">www.unctad.org</a>	< 1 %

---

Excluir citas

Activo

Excluir coincidencias

Apagado

Excluir bibliografía

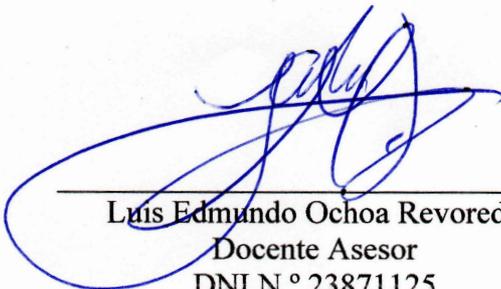
Activo

## DECLARACIÓN JURADA

Yo, **Luis Edmundo Ochoa Revoredo**, identificado con DNI N° **23871125**, con domicilio en Urb. Progreso H'12-B, declaro bajo juramento:

- 1) Haber cumplido con la labor de asesor del trabajo de investigación cuyo título es "ANÁLISIS DEL CONCIERTO PARA SAXOFÓN ALTO EN MI BEMOL MAYOR, OP.109, DE ALEXANDER GLAZOUNOV, DESDE LOS ENFOQUES TEMÁTICO-ESTRUCTURAL, REDUCCIONAL Y TEMATICISTA", del Bachiller **Sandro Fidel Mercado Chino** de la Carrera de Artista Músico, especialidad: Ejecución Instrumental y Canto, para optar el título de Licenciado en Música. Con observancia de cumplimiento de la Ley Universitaria 30220 y el Reglamento de Grados y Títulos del Instituto Superior de Música Público "Leandro Alviña Miranda" - Cusco.
- 2) Haber realizado y verificado el control y certificación de Antiplagio del informe final de Tesis aprobado para sustentación, sometida al Turnitin, que determina el porcentaje de similitud de 6%, el cual no excede el 25% de similitud establecido en el reglamento de grados y títulos.

Cusco, 06 de mayo de 2024.

  
\_\_\_\_\_  
**Luis Edmundo Ochoa Revoredo**  
Docente Asesor  
DNI N.° 23871125



## Dedicatoria

*Al portador de Luz, que ha guiado mis pasos y alumbrado mi sendero, por ser faro de verdad y esperanza en mi andar.*

*A mis amados padres, Paula y Edmundo, les dedico este trabajo como un tributo a la dadiva de la vida y su apoyo constante en mi trayectoria artístico-musical. Su esfuerzo, ejemplo y amor son la esencia que impulsa mi existir.*

*A mi compañera y sostén, Katerine, por brindarme su respaldo incondicional y por el invaluable obsequio de nuestras hijas, Samantha y Margaret, la razón de mi entrega y empeño por ser la mejor versión de mí mismo.*

*Con profundo cariño dedico este trabajo a quienes han dado sentido y propósito a mi caminar, y me motivan a seguir creciendo como músico y como ser humano.*

## **Agradecimiento**

Quiero expresar mi sincero agradecimiento al Instituto Superior de Música Pública "Leandro Alviña Miranda" del Cusco, venerable *Alma Mater* de la música cusqueña. Agradezco profundamente por haberme acogido en sus aulas y por brindarme la valiosa formación que ha sido fundamental en mi desarrollo musical.

Mi reconocimiento se extiende a mis destacados docentes, quienes han desempeñado un papel crucial como forjadores en mi formación durante estos años. Especialmente, deseo destacar al Mgt. Luis Edmundo Ochoa Revoredo, a quien considero mi mentor. Su constante guía, experiencia y dedicación trascienden lo académico y han dejado una huella imborrable en mi camino artístico.

Asimismo, agradezco a la Mgt. Gloria Avendaño Peláez, directora del ISMPLAM/Cusco, por su disposición y respaldo para concretar este proyecto.

Finalmente, a todos aquellos que de una u otra manera contribuyeron a este logro, les expreso mi sincero agradecimiento por ser parte fundamental de este enriquecedor viaje académico.

## Resumen

La presente investigación planteó un exhaustivo análisis del *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov, aplicando diferentes enfoques analítico-musicales, con el fin de obtener mayores recursos interpretativos para su estudio y ejecución. Los enfoques analíticos utilizados fueron el Temático-Estructural, el Reduccional y el Tematicista. La metodología seleccionada para llevar a cabo esta investigación fue de enfoque cualitativo, con un diseño no experimental, dado que no se manipularon variables, sino que se observaron los fenómenos en su ambiente natural. Adicionalmente, se trató de un estudio de caso, ya que se realizó un análisis profundo de una unidad específica. El alcance fue descriptivo, buscando caracterizar y detallar el fenómeno de interés. La unidad de análisis fue la propia obra, y las técnicas empleadas fueron la revisión documental y la observación, utilizando partituras y fichas de análisis musical para recopilar la información necesaria. Los principales resultados incluyeron la identificación y aplicación de los procedimientos, conceptos y herramientas propios de los enfoques analíticos seleccionados: el enfoque Temático-Estructural, el Enfoque Reduccional y el enfoque Tematicista. Además, se determinaron nuevos aportes en términos de perspectivas interpretativas, demostrando así la riqueza que se obtiene al analizar una composición desde múltiples enfoques. Finalmente, se concluye que el análisis desde diversos enfoques permite una comprensión e interpretación integral de la obra. Se recomienda explorar análisis comparativos con otras composiciones, grabaciones e interpretaciones.

**Palabras Clave:** Concierto para Saxofón, Alexander Glazounov, análisis musical, enfoques analíticos temático-estructural, reduccional, tematicista, interpretación integral.

## Abstract

The present research proposed an exhaustive analysis of the *Concerto for alto saxophone in E flat major, Op.109*, by Alexander Glazounov, applying different analytical-musical approaches, in order to obtain greater interpretative resources for its study and performance. The analytical approaches used were the Thematic-Structural, Reductional and Thematic. The methodology selected to carry out this research was qualitative, with a non-experimental design, since no variables were manipulated, but the phenomena were observed in their natural environment. In addition, it was a case study, since an in-depth analysis of a specific unit was carried out. The scope was descriptive, seeking to characterize and detail the phenomenon of interest. The unit of analysis was the work itself, and the techniques employed were documentary review and observation, using musical scores and musical analysis sheets to gather the necessary information.

The main results included the identification and application of the procedures, concepts and tools of the selected analytical approaches: the Thematic-Structural Approach, the Reductional Approach and the Thematic Approach. In addition, new contributions in terms of interpretative perspectives were determined, thus demonstrating the richness obtained when analyzing a composition from multiple approaches.

Finally, it is concluded that the analysis from different approaches allows a comprehensive understanding and interpretation of the work. It is recommended to explore comparative analysis with other compositions, recordings and interpretations.

**Keywords:** Saxophone Concerto, Alexander Glazounov, musical analysis, thematic-structural, reductionist, thematic analytical approaches, integral interpretation.

## Índice

Dedicatoria .....	ii
Agradecimiento .....	iii
Resumen .....	iv
Abstract.....	v
Índice .....	vi
Índice de Tablas.....	ix
Índice de Figuras .....	x
Introducción.....	1
Capítulo I .....	3
Problema de Investigación .....	3
1.1. Planteamiento del Problema.....	3
1.2. Formulación del Problema .....	7
1.2.1. Problema General .....	7
1.2.2. Problemas Específicos.....	7
1.3. Objetivos .....	8
1.3.1. Objetivo General .....	8
1.3.2. Objetivos Específicos .....	8
1.4. Justificación.....	9

1.5.	Viabilidad.....	10
Capítulo II.....		11
Marco Referencial .....		11
2.1.	Antecedentes .....	11
2.1.1.	Antecedentes Internacionales .....	11
2.1.2.	Antecedentes Nacionales.....	13
2.1.3.	Antecedentes Locales .....	15
2.2.	Perspectiva Teórica .....	15
2.3.	Bases Teóricas.....	16
2.3.1.	Fundamentos del Análisis Musical.....	16
2.3.2.	Objetivos del Análisis Musical.....	17
2.3.3.	Enfoques Analítico-Musicales Aplicados .....	18
2.3.4.	El concierto.....	44
2.3.5.	El Saxofón .....	48
2.3.6.	Alexander Glazounov.....	58
2.4.	Definición de Términos Básicos .....	62
2.5.	Glosario de Simbologías Utilizadas .....	64
Capítulo III .....		67

Metodología de Investigación .....	67
3.1. Enfoque Metodológico .....	67
3.2. Diseño de Investigación .....	67
3.3. Selección del Repertorio .....	68
3.4. Técnica de Recolección de Información .....	68
3.5. Técnica de Análisis de Información .....	68
Capítulo IV .....	69
Análisis Diversificado: Enfoques Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista del Concierto para Saxofón Alto en Mi bemol Mayor, Op. 109, de Alexander Glazounov .....	69
4.1. Enfoque Temático-Estructural .....	69
4.2. Enfoque Reduccional .....	123
4.3. Enfoque Tematicista.....	160
Conclusiones.....	186
Recomendaciones .....	193
Referencias .....	194
Apéndices .....	200

## Índice de Tablas

Tabla 1: Deslinde terminológico acerca de las unidades temáticas.....	20
Tabla 2: Glosario de simbologías y abreviaturas utilizadas .....	64
Tabla 3: Distribución y ubicación del T <sub>1</sub> .....	163
Tabla 4: Distribución y ubicación del T <sub>3</sub> .....	170
Tabla 5: Distribución y ubicación del T <sub>3b</sub> .....	173
Tabla 6: Distribución y ubicación del T <sub>4</sub> .....	177
Tabla 7: Distribución y ubicación del T <sub>4b</sub> .....	179
Tabla 8: Distribución y ubicación del T <sub>7</sub> .....	183

## Índice de Figuras

Figura 1: Ejemplo de semifrase binaria afirmativa .....	21
Figura 2: Ejemplo de semifrase binaria negativa .....	21
Figura 3: Ejemplo de semifrase ternaria afirmativa .....	22
Figura 4: Ejemplo de semifrase ternaria negativa. ....	22
Figura 5: Ejemplo de semifrase ternaria mixta [1-1a-2].....	23
Figura 6: Ejemplo de semifrase ternaria mixta [1-2-2a].....	23
Figura 7: Ejemplo de semifrase ternaria mixta [1-2-1a].....	23
Figura 8: Ejemplo de frase binaria afirmativa .....	24
Figura 9: Ejemplo de frase binaria negativa.....	24
Figura 10: Ejemplo de frase ternaria afirmativa .....	25
Figura 11: Ejemplo de frase ternaria negativa.....	25
Figura 12: Ejemplo de frase ternaria mixta [a – a1 – b] .....	26
Figura 13: Ejemplo de frase ternaria mixta [a – b – b1].....	26
Figura 14: Ejemplo de frase ternaria mixta [a – b – a1].....	26
Figura 15: Ejemplo de oración binaria afirmativa.....	27
Figura 16: Ejemplo de oración binaria negativa.....	27
Figura 17: Ejemplo de oración ternaria afirmativa.....	28
Figura 18: Ejemplo de oración ternaria negativa.....	28
Figura 19: Ejemplo de oración ternaria mixta subtipo [A-A1-B] .....	29
Figura 20: Ejemplo de oración ternaria mixta subtipo [A-B-B1].....	29
Figura 21: Ejemplo de oración ternaria mixta subtipo [A-B-A1] .....	30
Figura 22: Ejemplo de periodo binario afirmativo .....	30
Figura 23: Ejemplo de periodo binario negativo .....	30

Figura 24: Ejemplo de secciones y subsecciones (W. A. Mozart, Minué N°1) .....	31
Figura 25: Textura monódica (Gregorian Chant, Gloria XI).....	33
Figura 26: Textura homofónica propiamente dicha (C.P. Bach).....	34
Figura 27: Textura armónica con acordes llanos (L.V. Beethoven, Oda a la alegría) ...	34
Figura 28: Textura armónica con arpeggios (L.V. Beethoven, Oda a la alegría).....	35
Figura 29: Textura armónica con bajos y arpeggios (L.V. Beethoven, Oda a la alegría)	35
Figura 30: Textura contrapuntística imitativa (Leandro Alviña, Canto de las ñustas)...	36
Figura 31: Textura contrapuntística libre (Leandro Alviña, Canto de las ñustas).....	36
Figura 32: Textura mixta (Joshep Hydn, Al mundo paz).....	37
Figura 33: Comparación entre versión original y simplificada de un fragmento de la Sinfonía Pastoral de Beethoven.....	38
Figura 34: Ejemplo de segmentación temporal (La Mar estaba Serena).....	40
Figura 35: Esquema estructural de la Exposición, Sección [A] .....	70
Figura 36: Tema introductorio ( $T_0$ ) de la Sección [A] .....	71
Figura 37: Tema 1 ( $T_1$ ) del 1GT de la Sección [A].....	73
Figura 38: Tema 2 ( $T_2$ ) del 1GT de la Sección [A] .....	75
Figura 39: Tema 3 ( $T_3$ ) del 2GT de la Sección [A] .....	76
Figura 40: Derivado del tercer tema ( $\sim T_3$ ) del 2GT de la Sección [A] .....	78
Figura 41: ( $\sim T_0$ ), transición del 1GT, de la Secc[A] .....	80
Figura 42: Tema cuatro ( $T_4$ ), del 3GT de la Sección [A] .....	82
Figura 43: Cuarto tema ( $T_{4b}$ ), del 3GT de la Sección [A].....	84
Figura 44: Esquema estructural de la Sección [B], .....	86
Figura 45: Derivado del cuarto tema ( $\sim T_4$ ), de la Sección [B].....	88

Figura 46: Quinto Tema (T <sub>5</sub> ), de la Sección [B] .....	89
Figura 47: Cadenza de la Sección [B] .....	91
Figura 48: Sexto tema (T <sub>6</sub> ), desarrollo interno de la Sección [B] .....	92
Figura 49: Séptimo tema (T <sub>7</sub> ) Fugato de la Sección [B] .....	94
Figura 50: Tema híbrido (~T <sub>1</sub> /T <sub>7</sub> ): desarrollo interno de la Sección [B] .....	96
Figura 51: Derivaciones de la frase ~L, desarrollo interno de la sección [B] .....	98
Figura 52: Derivaciones Tema [~T <sub>7</sub> ] de la Sección [B] .....	99
Figura 53: Derivación del cuarto tema (~T <sub>4</sub> ) de la Sección [B].....	101
Figura 54: Esquema estructural de la Reexposición, Sección [A <sub>1</sub> ] .....	103
Figura 55: Tema (~T <sub>1</sub> .) de la 1 <sup>ra</sup> Reexposición de la Sección [A <sub>1</sub> ] .....	104
Figura 56: Interacción entre las cuerdas y el saxofón, de la 1 <sup>ra</sup> Rxp. de la Secc [A <sub>1</sub> ]..	105
Figura 57: 2GT de la 1 <sup>ra</sup> Rxp. de la Sección [A <sub>1</sub> ].....	107
Figura 58: Derivación del tercer tema (~T <sub>3</sub> ), de la 1 <sup>ra</sup> Rxp. de la Sección [A <sub>1</sub> ].....	108
Figura 59: 1 <sup>er</sup> Tema conclusivo de la 2 <sup>da</sup> Reexposición de la Sección [A <sub>1</sub> ] .....	110
Figura 60: (~T <sub>3</sub> ) del 1 <sup>er</sup> Tema conclusivo de la 2 <sup>da</sup> Reexposición de la Secc [A <sub>1</sub> ].....	112
Figura 61: T <sub>8</sub> del 2 <sup>do</sup> Tema conclusivo de la 2 <sup>da</sup> Rxp. de la Sección [A <sub>1</sub> ] .....	113
Figura 62: T <sub>6</sub> del 2 <sup>do</sup> Tema conclusivo de la 2 <sup>da</sup> Rxp. de la Sección [A <sub>1</sub> ] .....	115
Figura 63: ~T <sub>1</sub> del 3 <sup>er</sup> Tema conclusivo de la 2 <sup>da</sup> Rxp. de la Sección [A <sub>1</sub> ].....	116
Figura 64: T <sub>9</sub> del 4 <sup>to</sup> Tema conclusivo de la 2 <sup>da</sup> Rxp. de la Sección [A <sub>1</sub> ].....	117
Figura 65: ~T <sub>3</sub> de la Pre. Coda-1 de la 2 <sup>da</sup> Reexposición (Sección [A <sub>1</sub> ]) .....	118
Figura 66: Pre. Coda-2 de la 2 <sup>da</sup> Reexposición (Sección [A <sub>1</sub> ]) .....	120
Figura 67: Pre. Coda-3 de la 2 <sup>da</sup> Reexposición (Sección [A <sub>1</sub> ]) .....	121
Figura 68: Coda final de la 2 <sup>da</sup> Reexposición (Sección [A <sub>1</sub> ]).....	123

Figura 69: Reducción segmental del T <sub>0</sub> de la introducción.....	127
Figura 70: Reducción prolongacional del T <sub>0</sub> de la introducción.....	130
Figura 71: Reducción segmental del (T <sub>1</sub> ) del 1GT, Sección [A].....	132
Figura 72: Reducción prolongacional del (T <sub>1</sub> ) del 1GT, Sección [A].....	134
Figura 73: Reducción Segmental del (T <sub>3</sub> ) del 2GT, Sección [A].....	136
Figura 74: Reducción Prolongacional del (T <sub>3</sub> ) del 2GT, Sección [A] .....	138
Figura 75: Reducción Segmental del (T <sub>4</sub> ) del 3GT, Sección [A].....	141
Figura 76: Reducción Prolongacional del (T <sub>4</sub> ) del 3GT, Sección [A] .....	144
Figura 77: Reducción Segmental del (T <sub>8</sub> ) del Sector Conclusivo, Sección [A <sub>1</sub> ] .....	147
Figura 78: Reducción Prolongacional del (T <sub>8</sub> ) del Sector Conclusivo, Sección [A <sub>1</sub> ] ..	149
Figura 79: Reducción Segmental de la Coda del Sector Conclusivo, Sección [A <sub>1</sub> ].....	151
Figura 80: Reducción Prolongacional Coda del Sector Conclusivo, Sección [A <sub>1</sub> ] .....	154
Figura 81: Reducción Segmental Global del Concierto .....	156
Figura 82: Reducción Prolongacional Global del Concierto.....	159
Figura 83: Motivo introductorio T <sub>0</sub> en las cuerdas (cc.1-3) .....	162
Figura 84: Motivo del T <sub>1</sub> del 1GT en el saxofón solista (cc.11-15).....	163
Figura 85: Distribución motívica del T <sub>1</sub> en las cuerdas (cc.23-27).....	165
Figura 86: Derivación del T <sub>1</sub> en el ámbito de Sib, en el saxofón (cc.27-29) .....	165
Figura 87: Transporte motívico del T <sub>1</sub> al ámbito de Re, en el saxofón (cc.30-32) .....	165
Figura 88: Derivación y transporte motívico del T <sub>1</sub> en el saxofón (cc.33-36).....	165
Figura 89: Derivación y transporte motívico del T <sub>1</sub> , en la viola (cc.33-35).....	165
Figura 90: Dilatación del T <sub>1</sub> en el ámbito de sib (eólico), en el chelo (cc.33-35).....	166
Figura 9: Transporte motívico del T <sub>1</sub> en <i>do</i> menor, en las cuerdas (cc.37-38) .....	166
Figura 92: Reexposición Interna del T <sub>1</sub> en las cuerdas (cc.67-74).....	166

Figura 93: Deriv. Mutilada y Transporte motivico del T <sub>1</sub> , en el saxofón (cc.156-159).....	167
Figura 94: Deriv. por transporte motivico y dilatación rítmica del T <sub>1</sub> (cc.215-218).....	167
Figura 95: Deriv. por transporte motivico y dilatación rítmica del T <sub>1</sub> (cc. 227 -231).....	167
Figura 96: Derivación e imitación del T <sub>1</sub> , por las cuerdas y el saxofón (cc.239-253).....	168
Figura 97: Distribución motivica por elaboración y dilatación rítmica del T <sub>1</sub> por las cuerdas y transporte sucesivo del impulso por 3° descendente, amañera de secuencia (cc.275-280).....	168
Figura 98: Derivación por desplazamiento motivico del T <sub>1</sub> por el saxofón (cc.281-298).....	169
Figura 99: Derivación por desplazamiento motivico del T <sub>1</sub> por el saxofón y los violines (cc.315-322).....	169
Figura 100: Tercer tema (T <sub>3</sub> ) en sol menor, ejecutado por el saxofón (cc.40-44).....	169
Figura 101: Tercer tema (T <sub>3</sub> ) transitando de sol a Sib, ejecutado por el saxofón (cc.44-49).....	170
Figura 102: Derivación rítmico-armónica del T <sub>3</sub> , ejecutado por el saxofón (alzar al cc.53-58).....	170
Figura 103: Derivación y desplazamiento motivico del T <sub>3</sub> , en la tonalidad de sol, ejecutado por el saxofón (cc.59-63).....	171
Figura 104: Derivación del T <sub>3</sub> , por cambio de compás y modulación a las tonalidades pasajeras ejecutado por el saxofón (cc.259-270).....	171
Figura 105: Derivación del T <sub>3</sub> , por desplazamiento motivico, ejecutado por el saxofón (cc.271-275).....	172
Figura 106: Tema secundario dilatado (T <sub>3b</sub> ), en la tonalidad de sol, ejecutado por las cuerdas (cc. 58-60).....	173

Figura 107: ( $T_{3b}$ ) por compresión rítmica en la tonalidad de sol, ejecutado por las cuerdas (cc . 65-66).....	174
Figura 108: Derivación del $T_{3b}$ , en la tonalidad de Sol mayor, ejecutado por el saxofón (cc. 164-175).....	174
Figura 109: Derivación del $T_{3b}$ , en la tonalidad de Sol (en modo mixolidio), ejecutado por el saxofón (cc. 185-186).....	174
Figura 110: Variación del $T_{3b}$ , en la región de Sol, ejecutado por el violonchelo y el saxofón (cc. 187-199).....	174
Figura 111: Variación por transporte motivico del $T_{3b}$ , en la región de Mib, ejecutado por el saxofón (cc. 304-311).....	175
Figura 112: Variación por compresión rítmica del $T_{3b}$ , en la región de Mib, ejecutado por el saxofón (cc. 311-315).....	175
Figura 113: Variación por compresión rítmica del $T_{3b}$ , en la región de Solb, ejecutado por violonchelo y el contrabajo (cc. 315-317).....	175
Figura 114: Variación por dilatación rítmica del $T_{3b}$ , conjugada con el $T_{4b}$ , en la región de Mib, ejecutado por violonchelo I (cc. 331-334).....	176
Figura 115: Derivación del $T_{3b}$ , ejecutado por el saxofón, los violines y viola, con inserción de contrapuntística libre en el violonchelo y contrabajo, en la región de Mib, (cc. 339-344).....	176
Figura 116: Conexión temática entre el $T_0$ y el $T_4$ , en Do bemol, interpretado en saxofón (alzar al cc. 85-88).....	177
Figura 117: Derivación y transporte motivico del Tema secundario $T_4$ , en las tonalidades de mi, fa#, interpretado en saxofón (cc. 125-136).....	178

Figura 118: Figuración rítmico-melódica y transporte motivico, en las tonalidades de fa#, sol# menor, interpretado en saxofón (alzar al cc. 137-141).....	178
Figura 119: Derivación por cambio de compás, transporte motivico a la 6 <sup>↑</sup> y elaboración contrapuntística, en la tonalidad de Lab mayor, interpretado por el saxofón (cc. 239-246).....	178
Figura 120: Tema secundario T <sub>4b</sub> , en Mi bemol, interpretado en saxofón (cc. 104-107).....	179
Figura 121: Elaboración sobre el T <sub>4b</sub> , en Mi mayor, interpretado en saxofón (cc. 145-148).....	180
Figura 122: Variación sobre el T <sub>4b</sub> , en fa menor, interpretado en saxofón (cc. 149-155).....	180
Figura 123: Derivación mutilada del T <sub>4b</sub> , en Reb mayor, interpretado en saxofón (cc. 160-163).....	180
Figura 124: Derivación del T <sub>4b</sub> , en la región de Sol (mixolidio con artificial), interpretado en saxofón (cc. 176-184).....	180
Figura 125: Derivación del T <sub>4b</sub> , en la región de Mib, interpretado en saxofón (cc. 299-307).....	181
Figura 126: Derivación del T <sub>4b</sub> , en la región de Mib, interpretado en saxofón (cc. 323-338).....	181
Figura 127: Derivación del T <sub>4b</sub> , conjugada con el T <sub>3b</sub> , en la región de Mib, interpretado en saxofón (cc. 323-338).....	181
Figura 128: Derivación conjugada entre el solista y la orquesta. del T <sub>4b</sub> , en la región de Mib (cc. 335-338).....	182

Figura 129: T <sub>7</sub> motivo en Fugado, en la región de sol menor, interpretado por el saxofón (cc. 200-205).....	183
Figura 130: Variación del T <sub>7</sub> , en la región de sol menor, interpretado el violín I (cc. 207-210).....	184
Figura 131: Variación del T <sub>7</sub> , en la región de do menor, interpretado el violonchelo y contrabajo (cc. 211-214).....	184
Figura 132: Variación del T <sub>7</sub> por transporte motivico, en la región de do menor, interpretado por los violines I y II (cc. 231-238).....	184
Figura 133: Variación del T <sub>7</sub> por transporte motivico, en la región de Sib mayor, interpretado por las cuerdas (cc. 253-258).....	185

## Introducción

Los enfoques analítico-musicales permiten realizar un análisis musical desde la perspectiva de diversas dimensiones, de tal manera que se logre un estudio de las características y formas musicales en relación a su contexto y sentido de interpretación, facilitando la identificación de funcionalidades y problemas existentes en la composición musical para así conseguir una mejor interpretación de la misma (Roca, 2013).

Hasta la fecha, en el ámbito nacional, la diversidad de enfoques analítico-musicales no es difundida ni implementada en su totalidad en las instituciones de formación musical; por lo tanto, es fundamental conocer y promover su utilización para promover prácticas correctas de análisis e interpretación musical. Con base en lo expuesto, la presente investigación analiza el *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109, de Alexander Glazounov*, bajo diferentes enfoques analíticos (Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista) con el objeto de describir y sistematizar los resultados derivados de la aplicación de cada enfoque, hacia la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación.

Como perspectiva teórica para abordar la investigación, se han tenido en cuenta los enfoques analíticos desarrollados y propuestos por varios autores. Entre ellos se encuentran Julio Bas, Joaquín Zamacois, Hugo Riemann, Roy Bennett, Charles Rosen, entre otros. Estos autores contribuyen a la formulación del **Enfoque Temático-Estructural**, el cual organiza la música mediante la jerarquización y agrupación de las ideas musicales, así como su disposición dentro de estructuras formales.

Además, Fred Lerdahl y Ray Jackendoff proponen, entre sus teorías, el **Enfoque Reduccional**. Este enfoque desarrolla la capacidad de simplificar las estructuras complejas hacia componentes elementales y fundamentales, metafóricamente mencionados como las

“células madre” de la música (este enfoque está basado y respaldado por su antecedente histórico de Heinrich Schenker).

Finalmente, Rudolph Reti aporta su **Teoría Tematicista**<sup>1</sup>, basada en los procedimientos de unidad y transformación temática de la música. Según esta teoría, la música se construye a partir de un tema principal que se va modificando y adaptando a lo largo de la obra, creando así una coherencia interna y una variedad expresiva.

El documento se estructura de la siguiente manera:

En el Capítulo I, se expone el Planteamiento del Problema; en éste se describe la problemática encontrada, se formula las preguntas y objetivos de investigación y se expone la justificación y viabilidad de la investigación.

En el Capítulo II, se realiza el Marco Referencial; en éste se desarrollan los antecedentes del estudio, se abordan las principales teorías, definiciones y conceptos que enmarcan la investigación.

En el Capítulo III, se describe la Metodología empleada, delimitando el enfoque y diseño de investigación, así como la selección de unidades de análisis y descripción de las técnicas de recolección y análisis de la información.

Finalmente, en el Capítulo IV, se desarrollan los diferentes enfoques analíticos aplicados al *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov, con detalle y profundidad, considerando su implicancia hacia los aspectos interpretativos de la misma y hacia la comprensión integral de la obra.

Adicionalmente se formula las conclusiones sobre la aplicación de los enfoques mencionados. Asimismo, se presenta los apéndices de los documentos utilizados.

---

<sup>1</sup> En la presente investigación, emplearemos los términos "Teoría Tematicista" y "Enfoque Tematicista" indistintamente.

## Capítulo I

### Problema de Investigación

#### 1.1. Planteamiento del Problema

A lo largo de los años, el análisis musical ha representado una herramienta útil e indispensable para el estudio de la música (García, 2019); este análisis implica fragmentar la composición de la música para estudiar rigurosamente cada elemento que la constituye. Asimismo, permite subrayar aspectos que posibilitan una escucha informada de la estructura y contenido de una pieza musical, permitiendo así que se tenga un mayor nivel de comprensión acerca de esta en sus distintos aspectos, con lo que se puede identificar posibles soluciones a problemas de funcionamiento; por lo tanto, resulta de suma utilidad para su interpretación.

Ante la complejidad de algunas obras musicales, un análisis netamente estructural no abarca todas las vertientes de estudios posibles, por lo que es necesario incorporar nuevos enfoques de análisis musical para poder entenderla en sus diversas vertientes, resultando un análisis más completo y con mayor utilidad para los intérpretes. Es así que el análisis musical debe considerar la multidimensionalidad de la música, tanto a nivel teórico y práctico; sin embargo, tradicionalmente, el análisis musical se ha centrado en el estudio de sólo algunos parámetros predominantes sobre el resto, lo cual no resulta idóneo, porque se amerita la contemplación de la obra como un todo para, posteriormente, poder abarcar los estudios mediante diferentes enfoques de análisis (Vela, 2017).

A nivel nacional, en Perú se observa una carencia de material de análisis musical formal y estético. Asimismo, en las instituciones educativas especializadas en música, suele abordarse el análisis desde una sola perspectiva o enfoque, sin implementar diversos métodos de análisis musical. Esto limita la dotación de recursos conceptuales para los intérpretes, al

no emplear diferentes enfoques que permitirían una mayor riqueza en el abordaje analítico de las obras. Frente a esto, se considera fundamental analizar la música desde diversas perspectivas, abstraer sus diferentes elementos y rasgos característicos, de modo que se logre un análisis cabal e integral mediante el uso de distintos enfoques analíticos.

Por otra parte, en el Perú, dentro del estudio musical, el saxofón fue estudiado posterior a otros instrumentos, recién en 1998, se pensó en una iniciativa para el aprendizaje y especialización en saxofón en el entonces Conservatorio Nacional de Música (actualmente Universidad Nacional de Música). Ante la poca información musical que se tenía de las obras, los principales representantes del saxofón en Perú iniciaron viajes para profundizar su aprendizaje en diversos países, obteniendo una visión mucho más profunda sobre la enseñanza del instrumento. Es así que, la especialidad de saxofón en el Conservatorio comenzó a mostrar potencialidad y relevancia, sin embargo, aún existe mucho camino por recorrer para lograr análisis musicales completos (Paiba y Rodríguez, 2016).

Enmarcado en ello, a nivel regional, en el ISMPLAM/Cusco, a partir de los primeros años de la década de este siglo, se incorporó el saxofón a las menciones instrumentales ofrecidas tanto para la carrera de Artista Músico, así como en la de Educación Artística. En sus inicios, el material con el que se trabajó fue limitado, sujeto al criterio con el que contaban los primeros profesores de la especialidad; pero conforme pasaron los años, tanto de gradualidad del estudio técnico como el repertorio fueron enriqueciéndose y, con ello, el nivel de la especialidad fue incrementándose. Dentro de ello, se puede destacar el impulso, en cuanto a un cambio de la perspectiva de la naciente especialidad, del profesor Renzo Caballero, quien aportó a su enriquecimiento mediante la incorporación de criterios favorables, traídos de Lima. De igual manera, la realización de varios festivales de vientos,

organizados por la institución (bajo la gestión del Profesor Caballero), en los que se ha podido contar con la presencia de destacados maestros internacionales.

La especialización en el exterior del artista Jonathan García, actual presidente de la Asociación Peruana de Saxofonistas (Perú Sax), así como del docente Luis Miguel Herrera, ambos en el prestigioso Conservatorio Dramático de Música “Dr. Carlos de Campos” en Tatuí, São Paulo (Brasil), al igual que otros exalumnos de nuestra institución, ha enriquecido y propiciado un importante crecimiento de la especialidad de Saxofón en los últimos 15 años. Con ello, el repertorio utilizado para el estudio se ha ampliado progresivamente, siguiendo la tendencia de los principales centros de formación musical de Lima y del propio Tatuí.

Una de las obras que se ha convertido en un pilar fundamental de la formación académica instrumental del saxofón es el *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109*, del compositor ruso Alexander Glazounov (1934). Esta pieza es considerada una obra clave y fundamental en el desarrollo técnico-musical de todo saxofonista que aspire a altos niveles interpretativos.

Esta obra presenta desafíos en diversos ámbitos, tanto técnicos como interpretativos, incluyendo la necesidad de poder ser dirigida orquestalmente. Asimismo, resulta importante para los correpetidores, quienes eventualmente suplen la orquesta, y que también necesitan comprender la composición a cabalidad, así como el rol de los docentes de especialidad que puedan impartir enfoques analíticos sobre la base de esta obra. Ello implica la necesidad de llegar a un entendimiento cabal de la obra valiéndose de herramientas analíticas diversificadas, conforme a las necesidades de enfoques diversos y de aspectos diferenciados presentes en la obra.

Para la parte técnica, se cuenta con diversos métodos que abordan las dificultades presentes en la obra, cuyo tratamiento se va abordando de manera gradual durante la

formación del saxofonista; pero, para el entendimiento del contenido de la obra y su organización son necesarias herramientas analíticas específicas, cada cual con su enfoque y su utilidad. Dentro de la diversidad de enfoques analíticos, existen tres que cobran mayor notoriedad, por lo específico de sus perspectivas, dada la complejidad de la obra y su riqueza de recursos temáticos, armónicos y organizativos. Es por ello que se plantea el abordaje de los siguientes enfoques analíticos que serán aplicados para la comprensión cabal del concierto de Glazounov: **enfoque Temático-Estructural** (de uso ampliamente difundido en la institución), el **enfoque Reduccional** (de la *Teoría Generativa de la Música Tonal*), de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff y el enfoque de la **Teoría Tematicista** de Rudolph Reti.

Con el **enfoque Temático-Estructural** se puede entender la organización y la estructura de la obra, detallándose su arquitectura estructural y el comportamiento de las ideas dentro de ella, evidenciándose una jerarquía de niveles, desde los más amplios –donde se aprecia la obra en perspectiva panorámica– hasta los elementos más específicos, los cuales tienen a interrelacionarse mutuamente para formar las estructuras mayores. Todo esto, claro está, sin dejar de observar la parte armónica, textural e instrumental, como elementos importantes dentro del tratamiento global.

Con el enfoque **Reduccional** se puede apreciar el proceso de máxima abstracción y simplificación de los elementos complejos hacia células motívicas mínimas, en las cuales se aprecia el germen musical mínimo tanto de la obra entera como de sus partes, expresado en unas cuantas notas esenciales, más el soporte armónico igualmente esencial.

Con el enfoque de la **Teoría Tematicista** se puede apreciar el proceso de transformación motívica y temática que han experimentado las ideas, con lo cual se verá el parentesco de las ideas desde su origen o procedencia hacia diseños más sofisticados; todo

lo cual evidencia el equilibrio entre unidad y variedad que suele estar presente en toda obra de gran arquitectura musical.

Dentro de esta perspectiva, se considera pertinente y necesario realizar un estudio acerca de los enfoques analítico-musicales: estructural, reduccional y tematicista en el *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov, de tal manera que se logre un análisis diversificado de la obra bajo cada uno de los enfoques mencionados, hacia la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación.

## **1.2. Formulación del Problema**

### **1.2.1. Problema General**

¿Cuáles son los resultados derivados de la aplicación de los enfoques Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista en el *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov, hacia la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación?

### **1.2.2. Problemas Específicos**

- ¿Qué aspectos específicos emergen de la aplicación del enfoque **Temático-Estructural** en el *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op. 109*, de Alexander Glazounov, orientados a la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación?
- ¿Qué aspectos específicos emergen de la aplicación del enfoque **Reduccional** en el *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op. 109*, de Alexander Glazounov, orientados a la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación?

- ¿Qué aspectos específicos emergen de la aplicación del enfoque **Tematicista** en el *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op. 109*, de Alexander Glazounov, orientados a la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación?

### 1.3. Objetivos

#### 1.3.1. *Objetivo General*

Describir y sistematizar los resultados derivados de la aplicación de los enfoques Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista en el *Concierto para Saxofón alto en Mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov, hacia la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación.

#### 1.3.2. *Objetivos Específicos*

- Describir y sistematizar los criterios derivados de la aplicación del enfoque **Temático-Estructural** en el *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov, hacia la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación.
- Describir y sistematizar los criterios derivados de la aplicación del enfoque **Reduccional** en el *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov, hacia la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación.
- Describir y sistematizar los criterios derivados de la aplicación del enfoque **Tematicista** en el *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov, hacia la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación.

#### 1.4. Justificación

La presente investigación propone ampliar el conocimiento sobre los enfoques de análisis musical, centrándose especialmente en el análisis multidimensional, un área que hasta ahora no ha recibido la difusión adecuada. Además, busca contribuir al estudio de una obra de gran complejidad técnica y elaboración, como es el *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov, que requiere diversas herramientas de estudio para su completa comprensión, interpretación, transmisión artística y educativa.

Para lograr este propósito, se plantean tres enfoques analíticos específicos: el **Temático-estructural**, el **Reduccional** (o de máxima abstracción de las ideas musicales) y el de la Teoría **Tematicista** (o de transformación y metamorfosis de las ideas).

Esta investigación resulta relevante para actores involucrados en la práctica musical, como docentes, estudiantes de instrumento o asignaturas teóricas relacionadas, directores musicales y correpetidores, al brindar herramientas para una mejor comprensión e interpretación de la obra. Además, enriquece el acervo académico institucional al estar disponible en repositorios, ofreciendo un análisis técnico de esta composición y perspectivas para aplicar estos enfoques a otras obras.

Los beneficiarios incluyen intérpretes de saxofón, quienes comprenderán mejor la estructura y elementos temáticos, permitiéndoles interpretaciones más informadas y expresivas. Profesores de saxofón contarán con recursos adicionales para abordar la enseñanza de esta partitura, impartiendo lecciones sólidas y enriquecedoras. Directores de orquesta y correpetidores podrán guiar y acompañar con mayor precisión y coherencia al comprender la estructura y organización temática.

Finalmente, los analistas explorarán la obra desde múltiples enfoques, obteniendo una comprensión profunda de los recursos compositivos de Glazounov y apreciando la

complejidad y riqueza de su música. Esta investigación llena un vacío en la literatura musical y contribuye significativamente al conocimiento y comprensión de la obra de Glazounov y el repertorio para saxofón.

### **1.5. Viabilidad**

La investigación se considera viable gracias a la disponibilidad de recursos humanos, materiales y temporales necesarios. El investigador cuenta con la formación, conocimientos y experiencia pertinentes en análisis e interpretación musical. Se dispone de acceso a fuentes bibliográficas, partituras, grabaciones, equipos informáticos y espacios adecuados. El presupuesto previsto cubre todos los costos. Además, la investigación ha sido planificada dentro de plazos establecidos en el cronograma, con dedicación suficiente del investigador en cada etapa, adaptándose a la disponibilidad de los responsables, garantizando así la factibilidad del estudio dentro del tiempo previsto.

## Capítulo II

### Marco Referencial

#### 2.1. Antecedentes

##### 2.1.1. *Antecedentes Internacionales*

Lanza y Varela (2020), en su investigación “El Análisis del Intérprete como herramienta para la toma de decisiones interpretativas en el contexto de la Música de Cámara”, tuvieron por objetivo proponer alternativas para que los estudiantes puedan emplear los conocimientos que poseen en las diferentes áreas de manera consciente en sus procesos de construcción de la interpretación. Para ello se realizó una investigación cualitativa, mediante la revisión documental para comprender de qué forma ha sido planteada y entendida la relación entre el conocimiento teórico musical, particularmente en el campo del Análisis y la práctica interpretativa en los últimos tiempos. Las conclusiones fueron que la relación entre análisis e interpretación debería ser vista como un camino de doble mano, donde ambos mundos tienen la capacidad de influenciarse mutuamente; además, el análisis puede ser una herramienta fundamental para ayudar al intérprete a tomar decisiones interpretativas con mayor confianza y mejor informadas; este análisis puede contribuir a un entendimiento más profundo de la música y facilitar la tarea de definir los medios más adecuados para transmitir nuestra comprensión de la obra en la interpretación.

Isao (2016), en su trabajo “Estudio para interpretar los pasajes rápidos que presenta el concierto para saxofón alto en Mib de Alexander Glazunov” tuvo como objetivo realizar un estudio para interpretar los pasajes rápidos que presenta el concierto para saxofón alto en Mib de Alexander Glazunov, como guía para resolver aspectos técnicos que faciliten el montaje de esta obra. Para ello, se realiza una investigación cualitativa, empleando la revisión documental y observación correspondiente a la unidad de análisis que fue la obra musical

mencionada. Las conclusiones fueron que mediante el desglose y análisis de la obra se obtiene que la interpretación de la obra musical está conformada por muchas herramientas tanto técnicas, históricas y espirituales; asimismo, la solución de aspectos técnicos se da de manera progresiva, siendo necesaria la constancia y persistencia para dar cumplimiento a las metas.

Por otro lado, Roca (2013), en su investigación doctoral titulada "El Análisis Auditivo y el Análisis Orientado a la Interpretación Según la Metodología IEM<sup>2</sup>", se centra en renovar la didáctica del análisis musical. El autor destaca la importancia de adaptar la enseñanza a las necesidades y expectativas de los estudiantes, así como a los avances de la musicología. Para ello propone dos enfoques metodológicos: el análisis auditivo, centrado en la percepción auditiva, y el análisis orientado a la interpretación, que se enfoca en la ejecución musical. Ambos enfoques sustentan en la metodología IEM, que integra teoría, práctica y creatividad. Esta investigación –de tipo mixto–, combina métodos cuantitativos y cualitativos para analizar el estado actual del análisis musical en CSM (Centros Superiores de Música) mediante encuestas a profesores y alumnos y análisis de planes de estudio. Asimismo, diseña y evalúa dos propuestas metodológicas aplicadas a alumnos de tercer curso, obteniendo resultados favorables en rendimiento académico, satisfacción y actitud hacia el análisis musical.

La tesis concluye que el análisis musical requiere una renovación metodológica que involucre a los estudiantes y aproveche diversos enfoques, destacando la complementariedad entre el análisis auditivo y el orientado a la interpretación, así como la eficacia de la metodología IEM en la enseñanza musical.

---

<sup>2</sup> Instituto de Educación Musical

### 2.1.2. *Antecedentes Nacionales*

Ramos (2022), en su tesis “El crossover en la música para violonchelo: elementos de la música *rock* y *jazz* encontrados en el concierto para violonchelo y banda de viento de Friedrich Gulda, y *Lamentatio* de Giovanni Sollima”, analiza dos obras para violonchelo con influencia de géneros modernos como *rock* y *jazz*. Aborda el fenómeno del *crossover musical*<sup>3</sup>. El objetivo de su investigación es explicar este fenómeno mediante el análisis de las piezas seleccionadas. Además, la investigación resalta la versatilidad del violonchelo y busca ayudar a los músicos clásicos a mejorar su interpretación en obras con influencias modernas. Emplea una metodología cualitativa basada en análisis musical de partituras y audiciones. Concluye que el crossover musical es complejo, involucrando interacciones entre estilos musicales reflejados en aspectos como melodía, ritmo, armonía, textura, forma, instrumentación e interpretación, y enfatiza al violonchelo como un instrumento adaptable a diferentes roles en el crossover, requiriendo técnica y expresividad adecuadas para cada género.

Ayarza (2021), en su investigación titulada “Un análisis musical, compositivo e interpretativo del Preludio Nro. 3 en Do Mayor para marimba a cuatro baquetas de Ney Rosauero”, presentó por finalidad realizar un análisis musical, interpretativo y compositivo del *Preludio Nro.3 en Do Mayor*, una pieza para marimba a cuatro baquetas compuesta por Ney Rosauero. Para ello, se empleó una investigación cualitativa, en la que se revisaron y estudiaron aspectos importantes del análisis musical, de la técnica e interpretación, así como la relación que existe entre la obra y el intérprete. Las conclusiones fueron que la obra musical

---

<sup>3</sup> El término "crossover musical", traducido como fusión, se refiere a la creación de composiciones o arreglos que combinan elementos de dos estilos musicales diferentes. Esto implica mezclar ritmos y expresiones que generalmente no se asocian en una misma pieza musical

cuenta con tres elementos esenciales que son la melodía, la armonía y el ritmo; sin embargo, se presenta mayor detalle en el elemento armónico y el rítmico, además, las melodías están en función al contexto de las secciones, las cuales van en intervalos cortos. Asimismo, se verifica que en la obra no existe sólo una línea melódica, sino que existen diferentes melodías que toman una dirección congruente.

Páez (2021), en su investigación “La Timba en Cuba y en Perú: un análisis musical comparativo de los temas, *No se puede tapar el sol* de NG la Banda y *Fururu Farara*”, presentó por objetivo realizar un análisis musical comparativo de los temas mencionados. Para lo cual, se empleó una metodología cualitativa básica, considerando como técnicas la revisión documental, análisis musical y entrevistas realizadas a expertos en el tema. Los resultados y conclusiones que se encontraron fueron que la canción *No se puede tapar el sol*, posee una variedad de recursos musicales de influencia norteamericana y afrocubana, el lenguaje innovador del arreglo se caracteriza por la confluencia de dichos elementos musicales y una clara explotación del uso de la sección de vientos, resaltando las líneas melódicas, cambios armónicos con modulaciones constantes y superestructuras. Por su parte, la canción *Fururu Farara* presenta un lenguaje musical de influencia “popular comercial”. Asimismo, su lenguaje armónico diatónico caracteriza el desarrollo del arreglo; además, la sección vocal tiene énfasis y coloca a la sección de vientos a un plano secundario.

Surco (2021), en su investigación “Análisis e interpretación musical de cuatro obras para clarinete”, tuvo como objetivo realizar el análisis musical, estético y contextual de cuatro obras representativas del repertorio para clarinete. Dentro de ellas se encuentran consideradas *El Concerto N°1, de Carl Maria Von Weber*, correspondiente al periodo romántico, *Solo de Concurso* (1899) de André Messager del periodo post romántico, *Homenaje a Strauss* (1994) del compositor contemporáneo Bela Kovacs y la obra peruana *Estudio de Marinera Norteña*,

de Daniel Cueto. La investigación fue cualitativa y se realizó un análisis documental de las obras y teorías concernientes. Las conclusiones fueron que el análisis musical es una herramienta importante para poder acercarnos al idioma interpretativo de cada compositor y de este modo lograr una buena interpretación. El descomponer y entender una obra en sus partes más pequeñas nos acerca a una mejor visión de la obra musical; por otro lado, una buena interpretación requiere haber solucionado los problemas técnicos que la obra nos presenta y que debe estar acompañada de un conocimiento analítico, histórico y formal.

Anticona (2019), en su investigación “Análisis musical del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn Trujillo 2019”, analizó los aspectos técnico-procedimentales y formales de esta obra. Para ello, adoptó una metodología descriptiva básica, basada en la observación, y usó como instrumentos una guía de observación y una ficha de análisis.

Los resultados mostraron la importancia de realizar un análisis estético y formal de la obra para lograr una interpretación de calidad. Asimismo, se determinó que el concierto sigue una forma Sonata típica del período clásico, identificándose la tonalidad, la modalidad, los recursos rítmicos, las relaciones y los procedimientos melódicos y armónicos empleados, así como la textura, la densidad y la forma general del concierto.

Por último, se examinaron las técnicas y los procedimientos de desenvolvimiento motivico utilizados.

### **2.1.3. Antecedentes Locales**

No se encontraron antecedentes locales.

## **2.2. Perspectiva Teórica**

Esta investigación se fundamenta en la perspectiva teórica de diversos enfoques analítico-musicales, entre los cuales se ha seleccionado tres principales. En primer lugar, el

enfoque **Temático-Estructural**, que clasifica y ordena las ideas musicales según su nivel de importancia y su relación con las formas establecidas. Este método ha sido abordado por diferentes autores de renombre, como Julio Bas, Joaquín Zamacois, Hugo Riemann, Roy Bennett y Charles Rosen, entre otros, a lo largo de diferentes etapas del desarrollo académico de la música.

En segundo lugar, el enfoque **Reduccionista**, que busca reducir las estructuras musicales complejas a sus elementos más básicos y esenciales. Esta perspectiva, que sigue la tradición histórica de Heinrich Schenker, considera estos elementos como las “células-madre” de la música. Este enfoque ha sido propuesto por Fred Lerdahl y Ray Jackendoff.

Por último, la **Teoría Tematicista**, que postula que la música se construye a partir de un tema principal que se modifica y adapta a lo largo de la obra, generando unidad interna y diversidad expresiva. Esta teoría ha sido desarrollada por Rudolph Reti y resalta la importancia del desarrollo temático como elemento central en la composición musical.

## **2.3. Bases Teóricas**

### **2.3.1. *Fundamentos del Análisis Musical***

El análisis musical implica la meticulosa separación de las partes de una composición con el fin de comprender sus elementos, características y significados (Román, 2017).

Desde diferentes perspectivas, Lorenzo y Lorenzo (2009) subrayan su importancia como:

Una piedra angular en el estudio de la música, debido, fundamentalmente, a las aportaciones que puede realizar desde las distintas dimensiones o perspectivas musicales: morfología, sintaxis, estructura formal, estilo y estética. Todos esos aportes que nos brinda el análisis de una obra musical, al ser abordados desde sus diferentes perspectivas, son los que, en definitiva, permiten al músico o aprendiz

llegar a una comprensión holística de los hechos musicales que acontecen en ella (p.6).

Por su parte, Tripiana y Vela (2020), enfatizan que el análisis musical, tanto en su vertiente práctica como teórica, constituye una herramienta esencial para la interpretación de una pieza, destacando su relevancia en la educación musical contemporánea. Al desentrañar los detalles compositivos, progresiones armónicas, modulaciones y cambios de textura, el análisis revela el contenido intrínseco de la música.

De este modo, se concibe el análisis como un proceso que implica la descomposición de un todo en sus partes o elementos en que puede estar dividido. Este proceso puede dividirse en fases que van desde la percepción global hasta la atención en los detalles específicos de la obra (Tarchini, 2004). Que se lleva a cabo con el propósito de estudiar cada componente musical, así como las características de la obra en su conjunto: su contexto, formas, estructura y técnicas con fines interpretativos.

### ***2.3.2. Objetivos del Análisis Musical***

El objetivo primordial del análisis musical es acceder al pensamiento técnico-creativo, así como a la concepción estética del compositor, permitiendo al analista descubrir los mecanismos, parámetros organizativos, técnicas y procedimientos ejecutados por el autor para materializar la obra. Este objetivo puede enfocarse desde diversas perspectivas que pueden ser críticas, estéticas, históricas o pedagógicas; es decir, el análisis puede realizarse para conocer y entender en profundidad la motivación estética de una composición, estableciendo vínculos comparativos con otras obras de características formales o estilísticas similares.

Asimismo, el análisis puede proponerse entender la relación de la obra con su contexto temporal, geográfico, social y cultural. También puede enfocarse en la vertiente

pedagógica, donde el análisis buscará desentrañar las técnicas, procedimientos y procesos creativos del compositor, posibilitando su aprendizaje y aplicación por parte del intérprete en la ejecución de las obras (Román, 2017) .

Por lo tanto, se concluye que el análisis musical tiene como objetivo entender cada obra de música en sus distintos aspectos y componentes para dotar al intérprete de mayores recursos para la interpretación de la misma.

### ***2.3.3. Enfoques Analítico-Musicales Aplicados***

El análisis musical abarca una diversidad de enfoques y sistemas que han evolucionado a lo largo del tiempo, influenciados por el propósito, la ideología estética y el contexto histórico del analista. Esta diversidad de perspectivas enriquece la comprensión de la música y permite explorarla desde diferentes ángulos (Roca, 2013). Vásquez (2014) identifica varios sistemas analíticos y su valoración, entre los cuales destacan:

- La tripartición Molino-Nattiez
- Análisis de la estructura fundamental
- Análisis de la estructura de la frase
- Análisis de la estructura temática, o análisis motivico
- Análisis rítmico
- Análisis generativo
- Análisis de la estructura rítmica
- Teoría de conjuntos
- Análisis semántico o de simetrías
- Los análisis semióticos o semiológicos
- Análisis psicológico

- Análisis musemático

A su vez, Hermann Erpf distingue tres tipos básicos de análisis: el análisis motivico-formal, que incluye la segmentación temática, la base melódico-rítmica de motivos, la función armónica y las relaciones entre elementos; el análisis psicológico, que describe el transcurso y el desarrollo de la tensión, incluyendo la consonancia y la disonancia, la secuencia moduladora, las combinaciones contrapuntísticas y la construcción temática; y el análisis expresivo, que se centra en el carácter expresivo, el significado y la idea poética (Igoa, 2020, p.41).

Por otro lado, Diether de la Motte aplica los métodos operativos de Bent, que incluyen la reducción, la segmentación, el análisis comparativo, el análisis estadístico, entre otros. Además, existen diferentes aproximaciones o técnicas muy concretas, como el análisis compás por compás, el análisis texto-música, el análisis “especial”, el análisis de las tendencias, los detalles analíticos y el análisis sin presupuestos previos (Igoa, 2020).

Dada la amplia gama de propuestas metodológicas disponibles y la similitud inherente en los procedimientos y resultados de cada enfoque para el análisis de una obra, se convierte en una responsabilidad del analista seleccionar uno o más enfoques de acuerdo con los objetivos específicos que busca alcanzar. Por tanto, el presente estudio se focaliza en tres enfoques principales: el enfoque **Temático-Estructural**, el **Enfoque Reducciona**l y el **Enfoque Tematicista**, los cuales son detallados por Ochoa y Mercado (2019) en su obra titulada *Análisis y Formas Musicales*. Esta obra proporciona una exhaustiva exploración de estos y otros enfoques analíticos, los cuales servirán como base fundamental para el presente postulado.

### 2.3.3.1. Enfoque Temático-Estructural.

La comprensión del fenómeno de formación y organización de las ideas musicales implica considerar sus dimensiones y asociaciones a través de la jerarquización y agrupación de dichas ideas, así como de su disposición dentro de estructuras formales. Aunque en este enfoque no existe un consenso entre los autores en cuanto a la terminología utilizada para las unidades temáticas, se observa una diversidad de términos en uso, algunos de ellos en conflicto y otros que se complementan entre sí.

Con el propósito de establecer referencias claras, se ofrece la siguiente tabla comparativa que analiza las terminologías propuestas por diversos autores. En el marco de esta investigación, se empleará la terminología propuesta por Ochoa y Mercado (2019, p.25).

**Tabla 1**

*Deslinde terminológico acerca de las unidades temáticas*

Autor \ Unidad	1 compás (célula básica)	2 compases	4 compases	8 compases	16 compases
Ochoa y Mercado	Inciso	Semifrase	Frase	Oración	Período
	1, 1 <sup>a</sup> , 2, 2 <sup>a</sup> , etc.	a, a <sub>1</sub> , b, b <sub>1</sub> , etc.	A, A <sub>1</sub> , B, B <sub>1</sub> , etc.	I, Ia, II, IIa, etc.	$\alpha$ , $\alpha_1$ , $\beta$ , $\beta_1$ , etc.
Julio Bas	Inciso o motivo	Semifrase	Frase	Período	Doble período
Joaquín Zamacois	Miembro de subperíodo	Subperíodo	Período	Frase	-
Vincent D'yndy	-	Cláusula	Frase	Hemistiquio	-
Roy Bennett	-	(Frase) <sup>4</sup>	Frase	Sentencia	-
Arnold Schönberg	(Frase)	(Frase)	Frase	Sentencia	Período
Guillermo Graetzer	-	Motivo	Subfrase	Frase	-

*Nota.* Obtenido de Ochoa y Mercado (2019)

Este enfoque considera que la célula básica de la música, aquella que se estructura en base a un impulso rítmico individual (combinación de alzar y dar), se denomina *inciso*. Estos incisos están sujetos a experimentar asociaciones de diverso tipo, ya sea en cuanto al número

<sup>4</sup> Según Bennett, la longitud de la frase varía según el impulso melódico, abarcando diferentes amplitudes, como 1, 2, 4 ó más compases. Schönberg también concibe la frase como una célula básica cuya longitud varía según el tiempo, el número de tiempos y la naturaleza de los impulsos motívicos.

y la relación de parentesco o contraste. Al asociarse los incisos entre sí, forman semifrases, y éstas, a su vez, se combinan para crear frases, siguiendo la misma lógica de concatenación descrita.

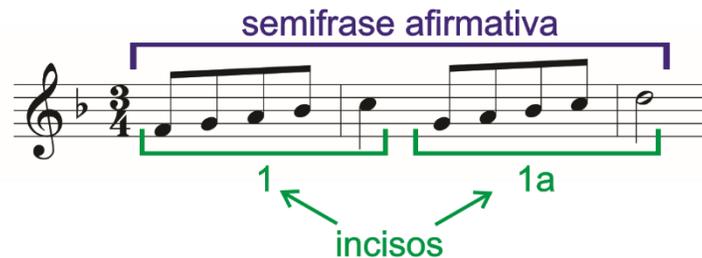
- **Formación de Semifrases y Frases**

- **Semifrases Binarias:** Se originan por la asociación y complementación de dos incisos, considerando relaciones de semejanza o contraste entre ellos. Los tipos son:

- (i) **Afirmativas:** se generan al asociar dos incisos similares. Su fórmula simbólica asociativa es  $[1 - 1a]$ .

**Figura 1**

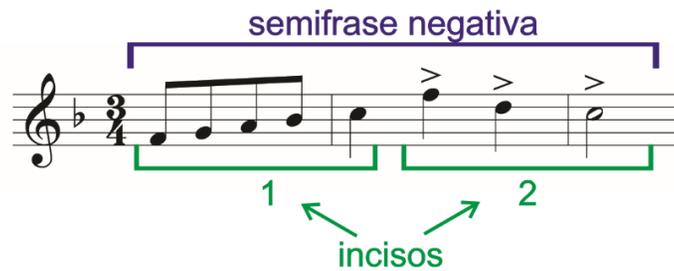
*Ejemplo de semifrase binaria afirmativa*



- (ii) **Negativas:** Se generan al asociar dos incisos diferentes o contrastantes. Su fórmula simbólica asociativa es  $[1 - 2]$  (Ochoa y Mercado, 2019).

**Figura 2**

*Ejemplo de semifrase binaria negativa*



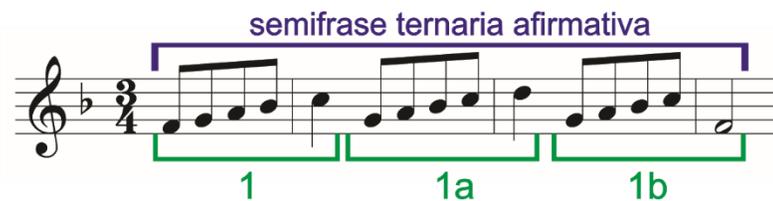
- **Semifrases Ternarias:** Se dan por la asociación y complementación de tres incisos, los cuales pueden presentar diversos tipos de relación, combinando tanto la semejanza como el contraste. Estas estructuras son menos comunes que las binarias.

Existen tres tipos de semifrases ternarias:

- Afirmativas: Se generan mediante la complementación de tres incisos similares. Su presencia no es frecuente en la música debido a su falta de variedad. Su fórmula simbólica es  $[1 - 1a - 1b]$ .

### Figura 3

*Ejemplo de semifrase ternaria afirmativa*



- Negativas: Se forman por la complementación de tres incisos contrastantes. Al igual que las afirmativas, no son frecuentes debido a su falta de unidad. Su fórmula simbólica es  $[1 - 2 - 3]$ .

### Figura 4

*Ejemplo de semifrase ternaria negativa.*

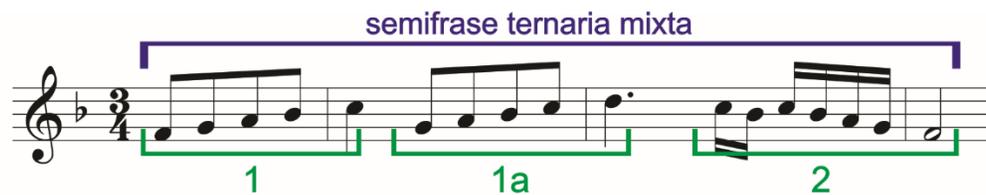


(iii) Semifrases mixtas: Se forman mediante la complementación de tres incisos, donde dos de ellos son semejantes y el otro es contrastante. Estas estructuras son más frecuentes que las anteriores y presentan los siguientes subtipos:

- [1 – 1a – 2]: Los dos primeros incisos son semejantes y el tercero es contrastante.

### Figura 5

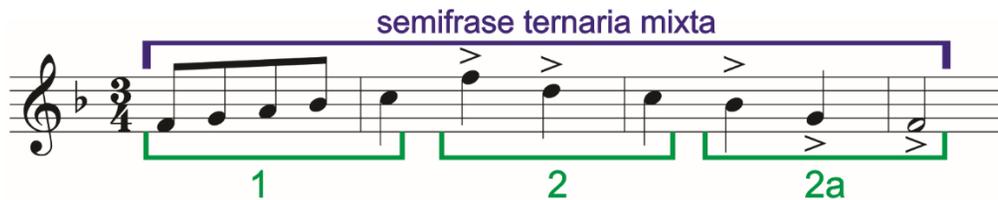
*Ejemplo de semifrase ternaria mixta [1-1a-2]*



- [1 – 2 – 2a]: El primer inciso es diferente, mientras que los dos últimos son semejantes.

### Figura 6

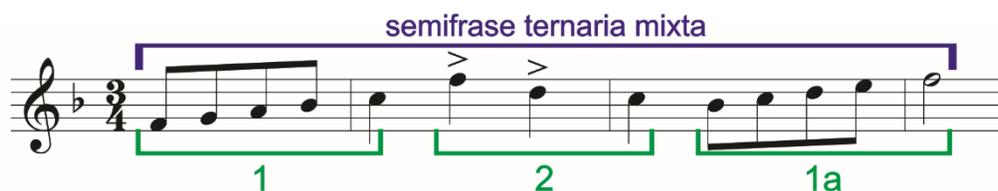
*Ejemplo de semifrase ternaria mixta [1-2-2a]*



- [1 – 2 – 1a]: Los incisos extremos son semejantes y el segundo es diferente. Este subtipo es el más común.

### Figura 7

*Ejemplo de semifrase ternaria mixta [1-2-1a]*



- **Frases Binarias:** Se forman mediante la asociación y complementación de dos semifrases, las cuales pueden tener relaciones de semejanza o contraste.

Se presentan los siguientes tipos:

- Afirmativas: Se componen mediante la complementación de dos semifrases semejantes. Su fórmula simbólica es  $[a - a1]$ .

### Figura 8

*Ejemplo de frase binaria afirmativa*

- Negativas: Se forman mediante la complementación de dos semifrases contrastantes. Su fórmula simbólica es  $[a - b]$  (Ochoa y Mercado, 2019).

### Figura 9

*Ejemplo de frase binaria negativa*

- **Frases Ternarias:** Se forman mediante la asociación y complementación de tres semifrases, las cuales pueden tener varios tipos de relación, combinando tanto la semejanza como el contraste. Son menos frecuentes que las frases binarias. Los tipos de frases ternarias son:

- (i) Afirmativas: Se conforman por la complementación de tres semifrases semejantes. Su presencia en la música no es común debido a su falta de variedad. Su fórmula simbólica es  $[a - a_1 - a_2]$ .

### Figura 10

*Ejemplo de frase ternaria afirmativa.*

The musical notation shows a single staff in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The phrase 'Frase A' is enclosed in a purple bracket and contains three phrases: 'sFr a', 'sFr a1', and 'sFr a2'. Each phrase is further divided into two parts by green brackets: '1' and '2' for 'sFr a', '1a' and '2a' for 'sFr a1', and '1' and '2b' for 'sFr a2'. The notes are: 'sFr a' (C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5), 'sFr a1' (C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5), and 'sFr a2' (C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5).

- (ii) Negativas: Se forman por la complementación de tres semifrases contrastantes. Tampoco son frecuentes debido a su falta de unidad. Su fórmula simbólica es  $[a - b - c]$ .

### Figura 11

*Ejemplo de frase ternaria negativa*

The musical notation shows a single staff in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The phrase 'Frase A' is enclosed in a purple bracket and contains three phrases: 'sFr a', 'sFr b', and 'sFr c'. Each phrase is further divided into parts by green brackets: '1' and '2' for 'sFr a', '3' and '3a' for 'sFr b', and '4' and '5' for 'sFr c'. The notes are: 'sFr a' (C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5), 'sFr b' (C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5), and 'sFr c' (C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5).

- (iii) Mixtas: Se forman mediante la complementación de tres semifrases, dos de las cuales son semejantes y la otra es contrastante. Son más frecuentes que las anteriores y presentan los siguientes subtipos:

- $[a - a_1 - b]$ : Las dos primeras semifrases son semejantes y la tercera es contrastante.

### Figura 12

Ejemplo de frase ternaria mixta [a – a1 – b]

- [a – b – b1]: La primera semifrase es diferente y las dos últimas son semejantes.

### Figura 13

Ejemplo de frase ternaria mixta [a – b – b1]

- [a – b – a1]: Las semifrases extremas son semejantes y la segunda es diferente.

### Figura 14

Ejemplo de frase ternaria mixta [a – b – a1]

- **Formación de Oraciones**

- **Oraciones Binarias:** Se forman mediante la asociación y complementación de dos frases, normalmente una con sentido interrogativo y la otra con sentido de respuesta. Pueden ser de dos tipos:

- (i) **Afirmativas:** Compuestas por dos frases similares. Su fórmula asociativa es  $[A - A_1]$ .

**Figura 15**

*Ejemplo de oración binaria afirmativa*

- (ii) **Negativas:** Formadas por frases diferentes o contrastantes. Su fórmula asociativa es  $[A - B]$  (Ochoa y Mercado,2019).

**Figura 16**

*Ejemplo de oración binaria negativa*

- **Oraciones Ternarias:** Se originan mediante la asociación y complementación de tres frases, adoptando diversas formas de relación. Pueden presentar las siguientes combinaciones asociativas:

- (i) **Afirmativas:** Compuestas por tres frases similares. Son poco comunes debido a su falta de diversidad. Su fórmula asociativa es  $[A - A1 - A2]$ , donde cada letra mayúscula denota una frase.

**Figura 17**

*Ejemplo de oración ternaria afirmativa*

- (ii) **Negativas:** Conformadas por frases distintas o contrastantes. Son poco comunes debido a su falta de unidad. Su fórmula asociativa corresponde a  $[A - B - C]$

**Figura 18**

*Ejemplo de oración ternaria negativa*

(iii) Mixtas: Presentan diversas formas asociativas, combinando la similitud y el contraste. Se dividen en los siguientes subtipos:

- [A – A1 – B]: Las dos primeras frases son similares entre sí y la última es contrastante.

### Figura 19

*Ejemplo de oración ternaria mixta subtipo [A-A1-B]*

- [A – B – B1]: Las dos últimas frases son similares entre sí y la primera es contrastante.

### Figura 20

*Ejemplo de oración ternaria mixta subtipo [A-B-B1]*

- [A – B – A1]: Las frases extremas son similares entre sí y la del medio es contrastante (Ochoa y Mercado, 2019).

**Figura 21**

*Ejemplo de oración ternaria mixta subtipo [A-B-A1]*

- Formación de Periodos:** Se forman mediante la asociación de oraciones. No son muy comunes, dado que las oraciones que los constituyen deben complementarse y pertenecer a una misma sección. Suelen encontrarse principalmente en estructuras binarias, ya sean afirmativas o negativas.

**Figura 22**

*Ejemplo de periodo binario afirmativo*

**Figura 23**

*Ejemplo de periodo binario negativo*

- Secciones y Subsecciones.** Las secciones son las partes principales de una obra o movimiento, generalmente oscilando entre una y tres. Dependiendo de la organización de la obra, pueden dividirse en subsecciones, que son particiones evidentes de una sección con cierto grado de autonomía, mientras que las secciones y subsecciones representan unidades estructurales, las semifrases, frases u oraciones son unidades temáticas que se integran dentro de las unidades estructurales, dicho coloquialmente como las personas dentro de una casa y sus habitaciones. Las unidades temáticas suelen tener un tamaño previsible –por ejemplo, frases de 4 compases–, mientras que el tamaño de las unidades estructurales depende de la amplitud de la obra. El tamaño mínimo de una sección podría ser de 8 compases, pero podría superar fácilmente los 100 compases en una sinfonía. En el sistema que plantean Ochoa y Mercado (2019), las secciones se representan con letras mayúsculas dentro de círculos o corchetes, por ejemplo, [A], [A’], [B]. Las subsecciones se muestran como desagregados de las secciones a las que pertenecen, por ejemplo, [ss-A.1], [ss-A.2], [ss-B.1], [ss-B.2].

### Figura 24

*Ejemplo de secciones y subsecciones (W. A. Mozart, Minué N°1)*

Minué N° 1

W. A. Mozart

The image shows a musical score for 'Minué N° 1' by W. A. Mozart. The score is written in 3/4 time and G major. It is divided into two main sections, A and B, each with two sub-sections. Section A starts with a first ending (ss-A.1) marked 'mf' and a second ending (ss-A.2) that concludes with a 'Fine' marking. Section B is a Trio section starting with a first ending (ss-B.1) and a second ending (ss-B.2) that concludes with a 'D.C. al Fine' marking. The sub-sections are indicated by green boxes with labels like 'ss-A.1' and 'ss-B.1'.

*Nota.* Obtenido de Ochoa y Mercado (2019)

- **Relación de la Armonía con la Estructura.** Existe una estrecha relación entre la armonía y la estructura, ya que la mayoría de los cambios en la estructura están vinculados a cambios en la armonía. Los cambios de temas también están asociados a modulaciones específicas. Además de las modulaciones, las cadencias compuestas, especialmente las de segundo aspecto, sirven para consolidar un sector determinado de la estructura.

Las tonalidades a las que más frecuentemente se modula desde un modo mayor son la dominante (V) y, en menor medida, la subdominante (IV), la relativa menor (vi) y el modo homónimo inverso menor (i). A partir de un modo menor, la tonalidad más común es la relativa mayor (III) y, en menor medida, la dominante menor (v), la subdominante (iv), así como el homónimo inverso mayor (I).

Sin embargo, las alternativas modulatorias pueden variar según el estilo y la época. Por ejemplo, en el Clásico, predominaban las modulaciones por quintas, mientras que, en el Romántico, por terceras; en períodos posteriores, las modulaciones adoptaron vínculos más distantes (Ochoa y Mercado, 2019).

- **Reconocimiento de Elementos Accesorios:** Son el conjunto de ideas secundarias que complementan a las ideas principales (temas, frases, etc.), para mejorar su funcionamiento, vinculación y equilibrio dentro de la estructura. La tipología de estos elementos es diversa y se clasifica en los siguientes grupos:
  - (i) Elementos de preparación: tomando en consideración su tamaño pueden ser soldaduras, conexiones, puentes o transiciones.
  - (ii) Elementos de conexión: tomando en consideración sus tamaños pueden ser soldaduras, conexiones, puentes o transiciones.

- (iii) Elementos de complemento y separación: dependiendo de su comportamiento y tamaño pueden ser complementos temáticos, interludios, ecos, apéndices o comentarios.
  - (iv) Elementos de reiteración: dependiendo de su comportamiento y ubicación pueden ser repeticiones o reexposiciones.
  - (v) Elementos de amplificación, variación, diversificación y desarrollo: se pueden encontrar extensiones, amplificaciones, variaciones (que contempla una diversidad de elementos), derivaciones, desarrollo o *cadenzas*.
  - (vi) Implicancias rítmicas del tratamiento contrapuntístico: se pueden presentar, contracción rítmica, dilatación rítmica, reajustes rítmicos en las elipsis.
  - (vii) Elementos de finalización: según su tamaño pueden ser Codas o sectores conclusivos.
- **Textura Musical:** Representa el “entramado rítmico” generado por la interacción de los diversos instrumentos, voces o partes sonoras que convergen en una obra. Asimismo, puede definirse como la relación rítmica entre la melodía principal y los elementos acompañantes. Presenta la siguiente clasificación:
    - **Homofónicas:**
      - (i) Monódica: Se caracteriza por una sola línea melódica, sin ningún tipo de acompañamiento. También se presenta cuando dos o más voces o instrumentos interpretan la misma melodía al unísono o en octava.

## Figura 25

*Textura monódica (Gregorian Chant, Gloria XI de la Missa XI Orbis factor)*



(ii) Homofónica propiamente dicha: Se produce cuando varias voces o instrumentos describen el mismo ritmo, aunque interpretan melodías independientes.

### Figura 26

*Textura homofónica propiamente dicha (C.P. Bach, Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ)*

(iii) Textura armónica: También conocida como melodía acompañada, consiste en una línea melódica que se acompaña con acordes, en diferentes combinaciones rítmicas. Esta modalidad es ampliamente utilizada tanto en estilos académicos como populares. Dentro de esta modalidad, se presentan algunas variantes:

- Acompañamiento con acordes llanos.

### Figura 27

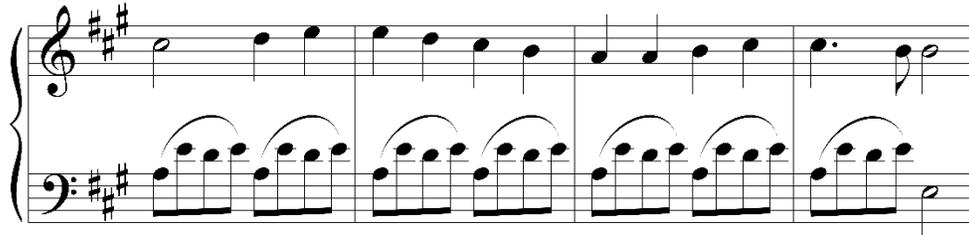
*Textura armónica con acordes llanos (L.V. Beethoven, Oda a la alegría)*

*Nota:* Tomado de Ochoa y Mercado (2019)

- Acompañamiento con arpeggios.

### Figura 28

*Textura armónica con arpeggios (L.V. Beethoven, Oda a la alegría)*

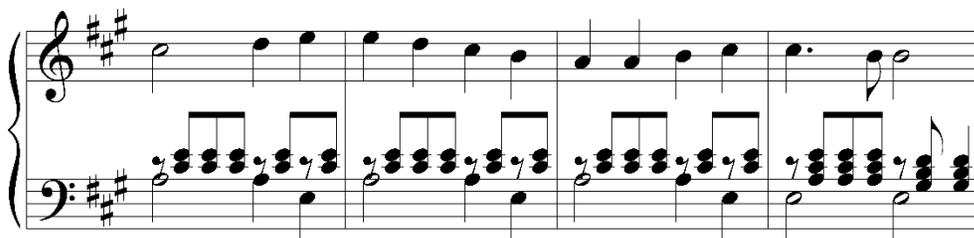


*Nota:* Tomado de Ochoa y Mercado (2019)

- Acompañamiento con combinación de bajos y acordes bajos con acordes, se suelen emplear fórmulas rítmico-armónicas características de diversos géneros y estilos musicales, ya sea en la música académica o popular. Estas fórmulas, al ser repetitivas, a menudo utilizan *ostinati* (también conocidos como "ostinatos").

### Figura 29

*Textura armónica con bajos y arpeggios (L.V. Beethoven, Oda a la alegría)*



*Nota:* Tomado de Ochoa y Mercado (2019)

- **Polifónicas:**

- (i) La textura contrapuntística imitativa: Implica que una idea o motivo inicial, llamado sujeto o antecedente, se repite en otra voz, conocida como respuesta o consecuente. Este proceso genera nuevas melodías

mediante contrapunto y puede implicar cambios en intervallos, ritmos o dirección melódica.

**Figura 30**

*Textura contrapuntística imitativa (Leandro Alviña, Canto de las ñustas)*

Qhe-san chin-ka - chiq ur - pi ki - ki - llan.

Qhe-san chin-ka - chiq ur - pi - ki - ki - llan.

*Nota:* Tomado de Ochoa y Mercado (2019)

- (ii) *Textura contrapuntística libre:* Se caracteriza por la ausencia de imitación entre las líneas melódicas contrapuntísticas. En su lugar, las melodías se generan de manera libre.

**Figura 31**

*Textura contrapuntística libre (Leandro Alviña, Canto de las ñustas)*

Qhe-san chin-ka - chiq ur - pi ki - ki - llan.

Qhe — san chin - ka - chiq ur - pi - ki - ki - llan ki - ki - llan.

*Nota:* Tomado de Ochoa y Mercado (2019)

- **Mixtas:** Surgen al combinar dos o más tipos y/o subtipos de texturas simultáneamente, ya sea del tipo homofónico o polifónico. Usualmente se encuentran en formatos que involucran varias partes vocales o instrumentales,

como en una orquesta. Cada familia de instrumentos se centra en una función específica asociada a una textura determinada.

### Figura 32

*Textura mixta (Joshep Hydn, Al mundo paz)*

Violín I + Flauta  
Violín II  
Oboe

Clarinete I  
Clarinete II

Corno Francés  
Viola  
Violoncello  
Contrabajo + Fagot

*Nota:* Tomado de Ochoa y Mercado (2019)

#### 2.3.3.2. Enfoque reduccional

La reducción es un concepto que se aplica en diferentes ámbitos musicales, con el objetivo de extraer la esencia de una obra musical y presentarla de forma más simple. Un ejemplo de esto es la adaptación de una obra orquestal para piano. Asimismo, el análisis musical usa la reducción para mostrar la estructura básica de una obra musical, a partir de su partitura original, sea esta para piano u orquesta.

Para entender el funcionamiento de la reducción, es importante tener en cuenta que gran parte de la música académica se basa en ideas simples que se desarrollan y enriquecen con ornamentos y derivaciones. Por tanto, la reducción busca identificar esas ideas simples y eliminar los elementos superfluos o complejos que las rodean (Ochoa y Mercado, 2019). En otras palabras, la reducción consiste en eliminar elementos de menor importancia hasta alcanzar una simplificación que resalte el material estructural esencial (Guzmán, s.f.).

Uno de los teóricos que más ha incidido en los aspectos reductivos ha sido Heinrich Schenker cuyos trabajos fueron difundidos por uno de sus discípulos, Allen Forte. Schenker plantea que la organización de obra entera puede ser concebida en términos de principios y organización que provee explicaciones sobre los aspectos más abstractos y profundos de la música tonal (Ochoa y Mercado, 2019, p.299).

### Figura 33

*Ejemplo de versión original y versión simplificada de un fragmento de la Sinfonía Pastoral, Ludwig Van Beethoven*



*Nota.* Obtenido de Ochoa y Mercado (2019)

Un planteamiento sólido sobre las reducciones contempla tres criterios analíticos inherentes al proceso:

- Establecer los criterios para determinar los eventos de importancia estructural.
  - Determinar las relaciones que pueden establecerse entre los eventos más y menos importantes.
  - Especificar qué aspectos intuitivos de la música se transmiten a través de la reducción, como resultado de contrastar los dos aspectos anteriores (Ochoa y Mercado, 2019).
- a. **Reducción Segmental (por Segmentación Temporal).** Se enfoca en la distribución temporal de eventos melódico-armónicos, prestando atención a la estructura de agrupamiento junto con la estructura métrica de la composición. Este método analiza las unidades temporales y establece relaciones entre ellas

para revelar patrones y estructuras subyacentes en la obra musical (Ochoa y Mercado, 2019).

- **Segmentación de los Espacios de Tiempo:** Se jerarquizan según la estructura de agrupamiento y sus componentes, siendo entendidos como una sucesión de unidades rítmicas asociadas estrechamente con la estructura melódica escuchada (Ochoa y Mercado, 2019).
- **Árboles Segmentales con las Estructuras Métrica y Agrupamiento:** Permiten esquematizar los eventos y segmentaciones en función a su prioridad o dominación, generando relaciones de subordinación entre eventos contiguos (Ochoa y Mercado, 2019).
- **Reducción Cadencial:** Entendidas como el momento resolutorio de las obras, o de sectores importantes de ellas; las cadencias ocupan una atención importante dentro del terreno de las reducciones. Normalmente el acorde de tónica subordina a la cadencia entera y prácticamente a todos los eventos contenidos dentro del sector. Sin embargo, conviene destacar algunas circunstancias puntuales que ocurren en torno a las cadencias, así como destacar aspectos de su diseño reductivo (Ochoa y Mercado, 2019).
- **Localización de la Dominante Estructural:** Uno de los aspectos trascendentales en la teoría schenkeriana es el concepto de *urzatz* –entendiéndose como la “estructura básica de una obra tonal”–, bajo el cual, la síntesis de una composición tradicionalmente tonal se asocia a las columnas básicas de la obra, o momentos trascendentales de la misma: la tónica inicial y la tónica final (Ochoa y Mercado, 2019).

- Aplicación Gradual:** El procedimiento gradual para realizar las reducciones consiste en ir eliminando gradualmente los valores pequeños, hasta que quede una figura por pulso y luego una por compás; luego se van uniendo compases, para que quede una figura por semifrase, luego por frase y después por oración (si el caso lo amerita). En el procedimiento gradual, cada fase que se avanza implica un nivel progresivamente descendente, hasta llegar al Nivel 1, que corresponde a la estructura básica de la pieza o del fragmento (Ochoa y Mercado, 2019).

**Figura 34**

*Ejemplo de segmentación temporal (La Mar estaba Serena)*

Nivel 1  
 Nivel 2  
 Nivel 3  
 Nivel 4  
 Nivel 5

Nivel 5 (Relieve estimo)  
 Em Emig Am Em F2° B7/B Em C2° F2°c B7 Em  
 sFr. n1 sFr. n2 sFr. n3 sFr. n4  
 Fig. A Fig. A1  
 Or. [ 1 ]

Nivel 4 (Eliminando divisiones)  
 Nivel 3 (Eliminando unidades de tiempo) (Nivel3-tiempo)  
 Nivel 2 (Eliminando unidades de compás) (Nivel2-compas) (Uniendo cada dos compases) (Una figura por semifrase)  
 Nivel 1 (Eliminando cada cuatro compases) (Nivel1-frase) (Uniendo cada cuatro compases)

*Nota.* Obtenido de Ochoa y Mercado (2019)

- **Reducción Prolongacional:** La reducción por segmentación temporal tiene limitaciones en cuanto a cubrir todos los aspectos relativos a una composición. Hay eventos que se repiten en diferentes momentos de una obra, lo que indica su importancia y hace que las fronteras establecidas por la segmentación temporal pierdan cierto control sobre estos eventos. En cambio, que en la reducción segmental se analizan las relaciones dentro de las unidades rítmicas, en la reducción prolongacional se estudian las relaciones en términos de continuidad, progresión, tensión, reposo y grado de apertura o cierre de las ideas.
- **Implicancias Sobre la Relación Tensión-Reposo:** El concepto de tensión y reposo está asociado a eventos específicos. Por ejemplo, la llegada a un final de frase normalmente constituye un punto de relativo relajamiento; la partida desde un inicio de frase normalmente constituye el inicio de un gradual incremento de tensión, mientras la música marcha hacia un objetivo específico, que es el punto de llegada de un sector. Existen 3 posibilidad de relación entre los eventos (i) progresión, (ii) prolongación fuerte, (iii) prolongación débil (Ochoa y Mercado, 2019).
- **Árboles Prolongacionales:** En la reducción prolongacional, los parcelamientos analíticos no están predeterminados y son más difíciles de establecer y sustentar. Uno de los aspectos más controversiales es el de determinar las relaciones de dominancia y subordinación de un evento respecto a otro, para determinar la prioridad de uno de ellos y, consecuentemente, su implicancia gráfica, por lo que se requiere aplicar la

lógica respecto de las tendencias preparatorias y resolutivas de los eventos musicales, y del mismo modo apelar a la intuición y sensibilidad musicales (Ochoa y Mercado, 2019).

- **Reducción Prolongacional Integral:** En esta etapa, se presentará la aplicación integral de la reducción prolongacional a las mismas piezas ejemplificadas para la reducción por segmentación temporal, a fin de establecer una comparación entre ambos tratamientos con el mismo contenido musical (Ochoa y Mercado, 2019).

El análisis musical bajo los enfoques mencionados permite un entendimiento más completo de la obra musical, interconectando distintas perspectivas de análisis para abarcar a cabalidad la complejidad de cada componente o elemento de la obra musical a analizar.

### **2.3.3.3. Enfoque de la Teoría Tematicista**

Este enfoque sostiene que, en las grandes obras de la literatura musical, los diferentes movimientos de una composición están unidos por una unidad temática que va más allá de una simple afinidad entre ideas, y que implica la formación de temas a partir de una misma sustancia musical. Además, este enfoque analítico destaca otros fenómenos, quizás menos evidentes en la superficie externa de la música, pero presentes en el "sistema circulatorio" de la obra (Ochoa y Mercado, 2019).

“Riemann sostenía que la clave de la consistencia temática consistía en lograr grandes estructuras musicales con la utilización y aprovechamiento de un limitado número de motivos característicos” (Ochoa y Mercado, 2019, p. 360).

- Homogeneidad y Metamorfosis Temáticas.*** Estos planteamientos reiteran el argumento de que los diferentes movimientos de una sinfonía clásica están contruidos a partir de un pensamiento idéntico. Y el esfuerzo del compositor

radica en lograr la homogeneidad interna y al mismo tiempo la variedad externa; por tanto, modifica el relieve, pero mantiene la sustancia de sus diseños (Reti, 1951).

- b. *Imitación, Variación y Transformación.*** Las dos técnicas, imitativa y transformacional, no son excluyentes una de la otra en cuanto a sus épocas de referencia y refiere que los temas no solamente pueden ser imitados sino también variados al mismo tiempo (Reti, 1951).
- c. *Inversiones, Retrogradaciones e Intersiones (Reordenamientos).*** Las inversiones consisten en colocar los intervalos de una idea en dirección opuesta cuando se trata de un pasaje lineal. Por otro lado, una retrogradación implica transformar una idea musical de tal manera que la última nota se convierta en la primera, la penúltima en la segunda, y así sucesivamente, hasta completar todas las notas de la idea. En cuanto a la "interversión", implica reorganizar las notas de una manera similar a un "rompecabezas musical", lo que da lugar a una nueva idea (Reti, 1951).
- d. *Cambios de Tempo, Ritmo y Acento.*** Recurso muy utilizado en el período contrapuntístico, produciendo las aumentaciones (aumento y distensión de los valores rítmicos) y disminuciones (comprimiendo los valores y/o acelerando el tempo), se da manteniendo la consistencia sustancial (Reti, 1951).
- e. *Estrechamiento y Ensanchamiento de los Diseños Temáticos.*** Cuando los motivos tienen bastantes sonidos, éstos pueden prestarse a un estrechamiento de la idea en base a la supresión de algunas notas, o bien, en caso de ser motivos simples de pocos sonidos, de insertárseles sonidos adicionales o complementarios, sin que dejen de existir las columnas primigenias (Reti, 1951).

- f. **Mutilación de Segmentos Temáticos.** En ciertos casos, un motivo que hace referencia a otro anterior (o posterior) aparece con algún elemento suprimido, y ello no implica cambio de su identidad (Reti, 1951).
- g. **Compresión Temática.** Se da cuando el tema de un movimiento es transformado en otro comprimiendo el diseño inicial, en una suerte de versión abreviada; o bien enfocando el tratamiento desde el ángulo contrario, expandiendo el cuerpo de un tema en un diseño más amplio (Reti, 1951).
- h. **Cambios de Armonía.** Dado que en el proceso de la transformación un tema frecuentemente sufre cambios drásticos hasta llegar a generar una nueva idea, es lógico pensar que la nueva línea aparezca con una armonía sumamente transformada o diferente (Reti, 1951).

#### 2.3.4. *El concierto*

##### 2.3.4.1. **Definición**

El término "concierto" se refiere a una forma musical que involucra la colaboración entre uno o más solistas y una orquesta. Históricamente derivado del italiano, *concerto*, la palabra encapsula la esencia de la competencia y colaboración entre los músicos, reflejando la dualidad de estos conceptos a lo largo de la evolución del género.

Aunque en su forma básica, un concierto implica la presencia de uno o más solistas acompañados por una orquesta, el término ha sido aplicado de manera flexible a una amplia variedad de composiciones musicales. Desde sus orígenes antiguos hasta las obras contemporáneas, los conciertos han servido como vehículos para la exhibición del virtuosismo instrumental y la expresión musical (Latham, 2008).

Hacia finales del siglo XVI, el término *concerto* se empleaba para música vocal e instrumental colaborativa. La primera colección conocida, *Concerti di Andrea, et di Gio*,

Gabrieli (Venecia, 1587), incluía música sacra y madrigales para grandes conjuntos. En el siglo XVII, el término se extendió a conjuntos más pequeños y se adoptó en Alemania para la música sacra protestante. El *concerto* instrumental surgió en las últimas décadas del siglo XVII, inspirado por sonatas orquestales para trompeta. Compositores como Torelli transfirieron su estilo claro y vigoroso a conciertos para cuerdas solistas, marcando el sello del *concerto* barroco posterior.

- ***El Concerto Grosso***

Es un tipo de composición barroca en la que un pequeño grupo de solistas, conocido como el *concertino*, contrasta y dialoga con la orquesta más grande, llamada *ripieno*. En esta forma musical, los solistas y la orquesta intercambian material musical y crean contrastes de textura y dinámica. El *concerto grosso* fue popularizado por compositores como Corelli, donde la distinción entre el *concertino* y el *ripieno* y la exploración de estos contrastes son elementos clave de su estructura.

- ***El Concerto Ritornello***

Desarrollado por compositores venecianos como Albinoni y Vivaldi en el siglo XVIII, destaca por su principio del *ritornello*. Este consiste en un estribillo inicial tocado por la orquesta que se repite a lo largo de la obra, separando las secciones solistas y resaltando los diferentes centros tonales. Su atractivo radica en su capacidad para dramatizar la "competencia" entre el solista y la orquesta, y su versatilidad para organizar ideas musicales. Inspiró a compositores posteriores como Bach, quien amplió sus principios en sus propias obras, destacando por su complejidad y sutileza, representando el apogeo del *concerto ritornello* barroco. Bach también fue pionero en conciertos para clavecín, sentando las bases para el género del concierto para teclado en el siglo XVIII. Su innovación y refinamiento en

la estructura del concierto *ritornello* contribuyeron significativamente al desarrollo de la música barroca y al establecimiento de formas musicales duraderas.

- ***El Concerto Clásico***

Durante el Clasicismo, el *concerto* mantuvo su relevancia con distintas modalidades. Mientras algunos conciertos eran escritos para aficionados y presentaban demandas modestas de técnica, otros, destinados a profesionales, eran más ambiciosos musicalmente. Compositores como Mozart y Haydn destacaron en este género, creando piezas para diversos instrumentos, incluyendo piano y violín. Mozart, particularmente, fusionó elementos sinfónicos con la forma sonata con brillantez y espontaneidad, infundiendo teatralidad en sus obras. Su influencia persistió en Beethoven, cuyos conciertos para piano y violín ampliaron la forma clásica con innovadoras exposiciones solistas y movimientos que fusionaban el lento del inicio con un final enérgico. Su *Concierto para piano y orquesta N° 5, en mi bemol mayor, Op. 73, "Emperador"*, es una expresión magistral del estilo "heroico" beethoviano.

- ***El Concierto del Siglo XIX***

En las décadas que siguieron al fallecimiento de Beethoven, el concierto se vio cada vez más influenciado por la preeminencia compositor y la sinfonía. Este periodo se caracteriza por la búsqueda incesante de nuevos límites en el virtuosismo musical. Personajes como Paganini, Chopin y Liszt destacan por sus obras que cautivan con la técnica excepcional del solista, eclipsando ocasionalmente la participación orquestal.

Aunque la sinfonía dominaba los programas de conciertos, el concierto seguía siendo un medio para destacar la habilidad de los solistas, con piezas escritas para intérpretes notables como Clara Schumann y Joseph Joachim. Brahms, por ejemplo, fusionó elementos sinfónicos en sus conciertos para piano y violín, construyendo estructuras masivas que reflejaban la grandiosidad sinfónica, recordando a Beethoven. Mientras tanto, otros

compositores como Mendelssohn, Bruch, Chaikovski y Dvořák ampliaron las texturas orquestales para competir con pianos más resonantes, dando lugar a obras de gran riqueza y expresividad en el género del concierto.

- ***El Concierto del Siglo XX***

El concierto experimentó un renacimiento notable en el siglo XX, influenciado por el atractivo comercial de los virtuosos y la flexibilidad del género en una era de rápidos cambios musicales. La diversidad de respuestas definió al concierto del siglo, expandiéndose a nuevos instrumentos.

Se identifican cuatro tendencias: 1) Apropiación de elementos del siglo XIX, como en Sibelius, Elgar y Rachmaninov. 2) Reacción contra esa tradición, buscando inspiración alterna como en Stravinski. 3) Renovado interés por el concierto para ensamble, explorando competencia y colaboración. 4) Desarrollo del concierto para orquesta como avance democrático.

La longevidad del concierto solista se atribuye a su capacidad de trascender cambios de gusto y estilo, adaptándose al modernismo mientras coexistía con formas más radicales en obras de Schönberg, Berg, Bartók, etc. La diversidad y flexibilidad permitieron la perdurable popularidad del género concertante en el tumultuoso siglo XX

#### **2.3.4.2. Características**

Tradicionalmente el concierto se ha compuesto en forma sonata según el concepto clásico o barroco, con modificaciones para permitir el virtuosismo del solista, en especial las cadencias (muchas veces llamadas por su término italiano *cadence* en plural, o *cadenza* en singular). Éstas suelen ser interpretadas por el solista inmediatamente antes de que la orquesta dé conclusión con un *tutti* al primer o al último movimiento de la obra.

El primer movimiento, usualmente titulado “Allegro”, adopta la forma característica del “Allegro de sonata”. Su estructura ternaria [A-B-A’] marca un inicio enérgico y establece la tonalidad principal de la obra. En contraste con la vivacidad del primer movimiento, el segundo movimiento se presenta en un tempo más lento, a menudo titulado “Andante” o “Adagio”. Aunque también sigue una forma [A-B-A’], tiene un desarrollo temático más limitado, explorando paisajes emocionales más introspectivos y melódicos.

El tercer movimiento, correspondiente al “Minué”, sigue la forma [A-B-A’]. Sin embargo, la sección [B] corresponde al Trío. En el clásico tardío, Beethoven incluyó el “Scherzo”, reemplazando así al minué. Este scherzo se caracteriza por tener un ritmo más ágil y una mayor libertad temática.

Finalmente, el cuarto movimiento, de ritmo rápido y marcado como *Presto* o *Vivace*, exhibe una energía renovada siguiendo las pautas de la forma “Rondó”, manteniendo la estructura [A-B-A’]. Sin embargo, internamente, se presenta un tema principal que reincide en su aparición a manera de estribillo, alternando con temas secundarios o coplas.

Por otro lado, el concierto, en su forma contemporánea, ha experimentado una evolución significativa en términos de forma y tratamiento motivico. Los compositores contemporáneos tienden a desviarse de las convenciones formales tradicionales, explorando una mayor libertad creativa en la estructura y desarrollo de sus obras. Esta evolución refleja el dinamismo inherente a la música y su capacidad para adaptarse y reinventarse a lo largo del tiempo.

### **2.3.5. El Saxofón**

#### **2.3.5.1. Origen e Invento del Saxofón por Adolphe Sax**

El saxofón es un instrumento de viento que se caracteriza por su forma cónica y por combinar el sistema de boquilla con lengüeta simple, pertenece a la familia de los

instrumentos de viento-madera, aunque su construcción es generalmente de latón. Su inventor fue el fabricante belga **Antoine Joseph Sax** (1814-1894), mundialmente conocido con el seudónimo de **Adolphe Sax**. Desde joven, Sax estaba interesado en la fabricación e interpretación de instrumentos de viento, especialmente el clarinete, en el cual percibía imperfecciones. Su objetivo era crear un instrumento que pudiera equipararse a los sonidos de las cuerdas, pero con una sonoridad más potente.

Después de años de dedicación, en 1842, presentó un prototipo del saxofón en París, siendo recibido con entusiasmo. Tras continuos esfuerzos por perfeccionarlo, en 1846, patentó la familia de saxofones, que comprendía siete miembros, desde el más agudo hasta el más grave: el saxofón sopranino, el soprano, el alto, el tenor, el barítono, el bajo y el contrabajo<sup>5</sup>, cubriendo toda la extensión de un piano (Villafruela, 2007).

### **2.3.5.2. Evolución y Desarrollo del Saxofón en la Música Académica Desde el Siglo XIX**

#### **Hasta la Actualidad**

Durante el periodo de 1815 a 1880, la música vivió una época dorada de gran creatividad, permitiendo a compositores e intérpretes destacarse y ser reconocidos. Asimismo, este periodo se caracterizó por la organización estructural de los músicos y sus instrumentos dentro de la orquesta sinfónica. Por otra parte, la Revolución Industrial, impulsada por la introducción de la máquina de vapor a partir de 1850, transformó radicalmente la fabricación de instrumentos musicales. Los tradicionales talleres dieron paso a fábricas especializadas, promoviendo una división más eficiente del trabajo.

Francia y Alemania se consolidaron como centros líderes en la construcción de instrumentos durante esta etapa. Asimismo, las bandas de música cobraron una gran

---

<sup>5</sup> El saxofón contrabajo está actualmente descontinuado.

popularidad, participando activamente en diversos eventos públicos y sociales. Si bien la innovación propició la creación de nuevos instrumentos, muchos no lograron una amplia aceptación ni un repertorio propio; una excepción notable fue el saxofón, que alcanzaría un impacto duradero en la música.

El sexteto *Canto Sagrado*, compuesto por Héctor Berlioz en 1844, marca un hito como la primera obra conocida en la que se incluye el saxofón. En esta pieza, Berlioz manifiesta abiertamente su admiración por el distintivo y poderoso sonido de este instrumento. La obra, concebida para corneta, bugle, trompeta sobreaguda, clarinete, clarinete bajo y saxofón barítono, fue estrenada el 3 de febrero del mismo año en la sala Hertz, con la dirección del propio Berlioz. Destaca la participación de Adolphe Sax, quien interpretó magistralmente el saxofón barítono en esta ocasión histórica. La composición, además de mostrar la innovadora inclusión del saxofón en la música clásica, revela la visión vanguardista de Berlioz y su disposición a explorar nuevas sonoridades y texturas instrumentales en sus obras (Villafruela, 2007).

A pesar de las resistencias iniciales, el saxofón fue gradualmente aceptado y se consolidó en el repertorio académico a lo largo del siglo XIX. En el siglo XX, destacados compositores como Debussy y Ravel lo incluyeron en obras vanguardistas que exploraban sus posibilidades expresivas. Por otro lado, además de su influencia en la música académica, el saxofón dejó su huella en géneros populares como el *blues* y el *jazz*, donde figuras como Coleman Hawkins y Charlie Parker lo elevaron a la categoría de voz solista principal. La fusión de estilos musicales inspirada por el *jazz* también influyó en la música clásica contemporánea, creando un diálogo innovador entre diferentes tradiciones.

### 2.3.5.3. Destacados Saxofonistas y su Contribución al Repertorio del Instrumento

- **Elise Boyer Hall** (1853-1924) saxofonista estadounidense de nacimiento francés tuvo un papel trascendental en el desarrollo del repertorio para saxofón dentro de la música académica. Debido a una afección auditiva, comenzó a estudiar el saxofón a los 47 años por recomendación médica. Se dedicó a promover el instrumento a través del Club Orquestal de Boston, presentándose regularmente como solista.

Entre 1900 y 1920, Hall comisionó 22 obras para saxofón y orquesta a destacados compositores franceses como Debussy con su *Rapsodie* (1904), d'Indy con su obra *Choral varié, Op. 55* (1903) y Schmitt quien compuso *Légende, Op. 66* (1918); de esta manera se generaron algunas de las primeras grandes piezas del repertorio clásico para el instrumento. A pesar de la inicial resistencia de compositores como Debussy, la persistencia de Hall la llevó a encargarse de obras que preservaron su nombre en la historia musical.

Pionera en utilizar el mecenazgo remunerado para impulsar la creación de nuevo repertorio, Elise Hall tuvo un rol fundamental en el desarrollo del saxofón como instrumento de concierto a comienzos del siglo XX. Su labor como solista, mecenas y promotora sirvió para atraer el interés de compositores hacia las posibilidades musicales del saxofón (Villafruela, 2007).

- **Marcel Mule** (1901-2001), saxofonista francés, destacó como solista en la Banda de Música de la *Garde Républicaine*, de 1923 a 1936. Reconocido por su excelencia técnica y su estudio del vibrato, Mule atrajo la atención de compositores prominentes. Alexander Glazunov, motivado por Mule,

compuso el *Cuarteto de Saxofones en Si bemol, Op. 109* (1932), elogiado por su estreno en 1933. Mule fundó y dirigió el Cuarteto de Saxofones de París, más tarde conocido como *Cuarteto Marcel Mule*, ampliamente reconocido por su virtuosismo y repertorio diverso.

Entre 1932 y 1969, Mule y su cuarteto inspiraron 64 obras, incluyendo cuartetos, obras para saxofón y piano, y conciertos para saxofón y orquesta. Su legado trasciende a través de grabaciones y la reapertura de la Cátedra de Saxofón en el Conservatorio de París, que él dirigió. Mule fue un influyente pedagogo, estableciendo la renombrada Escuela Francesa del Saxofón. Enseñó a cientos de estudiantes, enfatizando la elocuencia expresiva y la calidad de sonido. Su énfasis en el vibrato y la destreza técnica definió la Escuela Francesa, y su enfoque riguroso sigue influyendo en saxofonistas y profesores hasta hoy. Marcel Mule dejó un legado perdurable, elevando la posición del saxofón en la música clásica y estableciendo un estándar inquebrantable de excelencia interpretativa y pedagógica (Villafruela, 2007).

- **Sigurd Rascher** (1907-2001) saxofonista alemán reconocido por su virtuosismo y contribuciones significativas al repertorio del saxofón en la música clásica. Durante la década de 1930, estrenó el *Concierto, Op. 6* de Edmund von Borck, demostrando su maestría en los sonidos sobreagudos del instrumento. A lo largo de su carrera, Rascher cautivó a audiencias en Europa, América y Australia con su interpretación persuasiva y nuevas técnicas. Su capacidad para atraer a destacados compositores resultó en la dedicación de unas 72 obras para saxofón, incluyendo conciertos, música de cámara y solos.

Entre las obras destacadas dedicadas a Rascher se encuentran el *Concierto en Mi bemol* de Alexander Glazunov, el *Concertino da Camera* de Jacques Ibert, y el *Konsert, Op. 14* de Lars Erik Larsson, entre otros. Su influencia se extendió a través de presentaciones como solista con prestigiosas orquestas y directores en todo el mundo.

Emigrando de Alemania en 1933 debido a la persecución nazi contra el saxofón, Rascher se estableció en Dinamarca y luego en Suecia antes de radicarse definitivamente en los Estados Unidos, en 1939. Su enseñanza en el Conservatorio Real de Copenhague y en los Estados Unidos tuvo un impacto significativo en el desarrollo del saxofón como instrumento clásico. Rascher dejó un legado perdurable como intérprete, educador y defensor del saxofón en la música académica (Villafruela, 2007).

- ***Cecil Leeson*** (1902-1989), pionero de los solistas de saxofón en Estados Unidos, ofreció el primer recital de saxofón en Nueva York en 1937 y estrenó el Concierto de Alexander Glazunov en los Estados Unidos en 1938. Además de su destacada carrera como intérprete, encargó y estrenó numerosas sonatas y obras de música de cámara de compositores estadounidenses y compositores estadounidenses como: Leon Stein, Burnet Tuthill, Eduard Moritz, Paul Creston, Janomir Weinberger, Roben Sherman y Morris Knight.

Leeson, reconocido como educador, escribió obras pedagógicas importantes como *The Basics of Saxophone Tone Production* y *A Critical and Analytical Study*. Además, compuso conciertos, concertinos y sonatas para saxofón y piano. Su colaboración con Paul Creston fue fundamental para promover el

saxofón en la música clásica. Juntos, realizaron una gira en el suroeste de Estados Unidos en 1936, estimulando la composición de música para saxofón. La colaboración entre Leeson y Creston resultó en la creación de obras destacadas, como la *Sonata para saxofón y piano, Op. 19* de Creston, que fue interpretada y grabada por destacados saxofonistas, consolidando la posición del saxofón como un instrumento de concierto. El esfuerzo de Leeson contribuyó significativamente al crecimiento y reconocimiento del saxofón en la música clásica estadounidense (Villafruela, 2007).

- **Daniel Kientzy** (1951), nacido en Francia, incursionó en la música desde temprana edad, inicialmente en géneros como el pop y el baile, sin embargo, posteriormente, se adentró en la música clásica durante sus estudios en el Conservatorio de Limoges. Su interés por la música contemporánea lo llevó a dedicarse por completo al saxofón entre 1978 y 1979, convirtiéndolo en su único instrumento y explorando nuevas técnicas y sonidos.

Kientzy se destaca por su colaboración estrecha con compositores de diversos estilos, generando más de 300 obras dedicadas a él y ampliando así el repertorio para saxofón. Su enfoque pedagógico y colaborativo se basaba en ensayos intensivos y experimentación conjunta con los compositores, desafiando las convenciones del saxofón y explorando nuevas direcciones estéticas.

Además, su trabajo teórico, especialmente destacado en "Saxologie"<sup>6</sup>, contribuyó al desarrollo de la pedagogía musical tanto para compositores

---

<sup>6</sup> "Saxologie" es una obra integrada en la tesis doctoral de Kientzy, donde explora técnicas, historia y relevancia del saxofón en la música contemporánea.

como para intérpretes. Kientzy es considerado como el único saxofonista en tocar los siete tipos de saxofones existentes.

Su actividad musical coincidió con un período de evolución tecnológica y estilística en la música contemporánea, donde las nuevas tecnologías y tendencias estaban en constante cambio. Su gran contribución radica en diversificar y expandir el repertorio del saxofón en el contexto de la música contemporánea (Villafruela, 2007).

#### **2.3.5.4. Desarrollo del Repertorio del Saxofón en la Música Académica**

El saxofón, al ser un instrumento relativamente moderno originado en la mitad del siglo XIX, carece de un repertorio clásico y romántico establecido como otros instrumentos de viento y cuerda. Sin embargo, a partir de su creación se fomentó el desarrollo de su propio repertorio, inicialmente en bandas francesas y luego en países como España, Portugal e Italia, donde se incorporó a bandas militares y civiles.

Durante el siglo XIX, el saxofón experimentó un desarrollo significativo en la música popular, participando en eventos festivos, bailes y conciertos callejeros. Esta influencia sociológica de las bandas de música se reflejó en el surgimiento del *jazz* alrededor de 1900 en Estados Unidos.

En Francia, el saxofón se incorporó rápidamente a la música para orquesta sinfónica y ópera. Compositores como Georges Kastner lo utilizaron en su ópera *El último rey de Judea* (1844), mientras que Ambroise Thomas, Jules Massenet y Georges Bizet también lo incluyeron en obras operísticas parisinas. En cuanto a la música sinfónica, Gustave Charpentier introdujo el saxofón en su obra *Impressions d'Italie* (1887), seguido por Georges Bizet en *L'Arlésienne* y Maurice Ravel en su célebre *Bolero*, famosos solos orquestales de la

música sinfónica francesa. A su vez, Richard Strauss, en su *Sinfonía Doméstica*, fue el primer compositor no francés en incorporar el saxofón en la orquesta.

Desde la invención del saxofón en la década de 1850, Bélgica y Francia han tenido una presencia destacada en la música de cámara, con obras como el *Premier Quatuor Op.53* de Jean Baptiste Singelée y la *Fantaisie Op. 3* de Jules Demmersseman. De este modo la música de cámara para saxofón se difundió ampliamente en Francia, especialmente debido a la influencia de Adolphe Sax, con la existencia de orquestas de saxofones y una amplia variedad de piezas escritas para diferentes conformaciones de saxofones (Martínez, 2014).

Por otro lado, durante el siglo XX, el saxofón experimentó una notable expansión en aceptación y uso en la música académica, lo que condujo a la creación de un repertorio importante para este instrumento. Destacados compositores como Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Glazunov, Lars-Erik Larsson, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Vincent d'Indy y Florent Schmitt, contribuyeron significativamente a enriquecer el repertorio del saxofón, explorando sus posibilidades sonoras y expresivas.

Claude Debussy, conocido por sus innovaciones armónicas y su papel en el impresionismo musical, compuso la famosa *Rhapsodie (1901)*<sup>7</sup>, para saxofón y orquesta, encargada por la saxofonista estadounidense Elise Hall, que es una obra emblemática que destaca por su estética impresionista y su influencia duradera en la música del siglo XX.

Vincent d'Indy y Florent Schmitt también contribuyeron al repertorio del saxofón con obras como *Choral varié, Op.55*, en 1903 y *Légende Op.66*, en 1918, respectivamente, mostrando diferentes enfoques estilísticos y técnicos en la escritura para este instrumento.

---

<sup>7</sup> Elise Hall encargó la *Rhapsodie* a Debussy en 1901. Él completó los bocetos en 1908, finalizándolos en 1911. Posteriormente, Roger-Ducasse orquestó la pieza, estrenándose el 14 de mayo de 1919 en la Salle Gaveau

Maurice Ravel incorporó partes destacadas para el saxofón en su orquestación de *Cuadros de una exposición*, en 1922 obra del compositor ruso Modest Músorgski, y posteriormente en su prominente *Bolero*, en 1928; en esta espléndida obra emplea al saxofón soprano y al contralto, lo que contribuyó a popularizar el instrumento y demostrar su versatilidad en diferentes contextos musicales.

Asimismo, se debe mencionar los grandes aportes de Darius Milhaud, miembro del grupo "Les Six", con *La Création du Monde* (1923), una obra importante que fusiona elementos de *jazz* y música clásica, destacando el papel del saxofón en un contexto sinfónico. Tiempo después, en 1937, publicó *Scaramouche*, para saxofón alto y orquesta, una pieza que sigue una estructura clásica al principio clásica, pero que adquiere un carácter popular, sobre todo en el tercer movimiento, *Brazilera*.

Alexander Glazunov compuso el *Cuarteto de saxofones*, en 1932 y posteriormente el *Concierto para saxofón alto y orquesta de cuerdas, en mi bemol mayor Op.109*, en 1934, reflejando su estética neoclásica y su habilidad para integrar el saxofón en la música de cámara y concertante.

En 1934, Erik Larsson presentó su *Concierto para saxofón Op. 14*, estrenado por el virtuoso Sigurd Raschèr, a quien Larsson dedicó la obra y consultó durante su composición. Sin embargo, Larsson simplificó el concierto debido a su dificultad, en la década de 1980 para aumentar su interpretación.

En 1935, Jacques Ibert compuso el *Concertino da camera*, para saxofón alto y once instrumentos, dedicado también a Sigurd Raschèr, quien estrenara el primer movimiento ese mismo año. Raschèr interpretó el segundo movimiento por primera vez en diciembre de 1935. La obra consta de dos movimientos: el primero, *Allegro con moto*, es animado y técnico,

mientras que el segundo comienza con un *Larghetto* lírico y contiene una breve cadencia que lleva al final *Animato molto*. Requiere el dominio del registro sobreagudo del saxofón.

Estas obras ejemplifican la diversidad y riqueza que caracteriza el repertorio para saxofón en la música académica. Desde las exploraciones impresionistas de Claude Debussy hasta las fusiones innovadoras de Darius Milhaud, cada composición refleja un enfoque único y distintivo hacia el instrumento. Estas obras no sólo demuestran la versatilidad del saxofón como medio de expresión artística, sino que también ilustran su capacidad para adaptarse a una amplia gama de estilos y contextos musicales.

### **2.3.6. Alexander Glazounov**

#### **2.3.6.1. Biografía y Contexto Histórico**

Aleksander Konstantínovich Glazunov, popularmente conocido como Alexander Glazounov, nació en San Petersburgo en 1865; fue un influyente compositor, director de orquesta y pedagogo del periodo romántico tardío y principios del siglo XX. Proveniente de una familia de músicos, Glazunov mostró un talento musical excepcional desde una edad temprana. A los 17 años estrenó su primera sinfonía y a los 19 ya dirigía sus propias obras, destacando en la música programática (Pacheco, 2021).

En 1905, asumió el cargo de profesor y director del Conservatorio de San Petersburgo, donde Shostakovich fue uno de sus estudiantes más destacados. Glazunov estuvo cerca del Grupo de los Cinco, abogando por un estilo nacionalista ruso. En 1928, debido a la situación socioeconómica de Rusia, se trasladó a París, donde falleció en 1936. Durante su vida, mantuvo un equilibrio entre las escuelas rusa y europea, mientras se enfrentaba a un período de cambios musicales marcados por nuevas tendencias como la música dodecafónica y la experimentación tonal.

En el contexto del siglo XX, Glazunov desarrolló su obra en un período marcado por las guerras mundiales y sus efectos económicos, políticos y culturales globales. Las dos guerras mundiales tuvieron un gran impacto en la música, creando escenarios de reestructuración ideológica y conflicto en Europa. Después de la Primera Guerra Mundial, Europa intentó recuperarse de la devastación y evitar nuevos conflictos, pero las tensiones políticas aumentaron y estalló la Segunda Guerra Mundial. Esta era vio el ascenso de dictadores como Hitler, Mussolini y Franco, así como el desarrollo del jazz en los Estados Unidos y su ascenso a la fama en Europa. Estos acontecimientos marcaron un período de intenso cambio social, político y cultural e influyeron en la música y las vidas de compositores como Glazunov, que oscilaban entre la tradición y la innovación en un mundo en constante cambio.

### **2.3.6.2. Reseña de sus Principales Obras**

La obra de Alexander Glazunov se distingue por su diversidad y riqueza, abarcando una amplia gama de géneros musicales que incluyen sinfonías, conciertos, ballets, obras orquestales, música de cámara, entre muchos otros. Sus composiciones reflejan expresiones románticas y una rica exploración melódica y técnica. Entre sus obras más destacadas se encuentran:

#### ***Sinfonías:***

- Sinfonía No. 1 en Mi mayor, Op. 5 (1881)
- Sinfonía No. 5 en Si bemol mayor, Op. 55 (1895)
- Sinfonía No. 6 en Do menor, Op. 58 (1896)

#### ***Conciertos:***

- Concierto para violín en La menor, Op. 82 (1904)

- Concierto para piano No. 1 en Fa menor, Op. 92 (1911)
- Concierto para saxofón alto y orquesta en Mi bemol mayor Op. 109 (1934)

***Ballets:***

- Raymonda (1898)
- Les Ruses d'Amour (1900)
- The Seasons (1899)

***Otras obras orquestales:***

- Suite Caractéristique, Op. 9 (1886)
- Stenka Razin, Op. 13 (1885)
- Poème lyrique, Op. 12 (1884)

***Música de cámara:***

- Quinteto de cuerda en La mayor, Op. 39 (1891)
- Cuarteto de cuerda No. 7 en Do mayor, Op. 107 (1930)
- Cuarteto de saxofones en Si bemol mayor, Op. 109 (1932)
- Quinteto para piano en Si bemol mayor, Op. 70 (1892)

**2.3.6.3. Concierto para Saxofón Alto en mi Bemol Mayor, Op. 109.**

El *Concierto en mi bemol mayor para saxofón alto y orquesta de cuerdas, Op.109* de Alexander Glazunov, compuesto durante su última etapa en París y estrenado en 1934, se destaca como una obra fundamental en el repertorio tanto solista como orquestal del saxofón (Mickel, 2011 citado en Serrano-Ayala et al., 2018). Esta composición es considerada esencial por los saxofonistas académicos, no solo por sus características estilísticas históricas, sino también por su importancia como estándar técnico e interpretativo.

En 1933, Glazounov estrenaba su *Cuarteto de Saxofones en Si bemol mayor, Op 109*, con la presencia del saxofonista Sigurd Rascher entre los asistentes.

Después de aplaudir hasta que sus manos estuvieron rojas, según sus propias palabras, se introdujo en los camerinos y, debido a su entusiasmo, tuvo problemas para expresarse. Sosteniendo la mano del compositor, le preguntó:

¿Podría tocar para usted?

Joven, he conocido el saxofón por cincuenta años.

Por favor, por favor, maestro, podría... (Rascher, 1988)

Al día siguiente, Rascher se presentó en el departamento del compositor con su instrumento, decidido a convencerlo de que le escribiera una obra. Tras tocarle algunos pasajes con su saxofón para mostrarle las posibilidades expresivas del instrumento y de su propia interpretación, y al ver que Glazunov reaccionaba positivamente, Rascher se aventuró a preguntarle con mucho tacto sobre la posibilidad de que le compusiera un concierto para saxofón. Glazunov no dudó en responder: "¡Sí, para un músico como usted escribiré uno!", sugiriéndole que volvieran a verse en unas semanas. El compositor comenzó a escribir el concierto en marzo de 1934 y en abril de ese año, tanto la versión para orquesta de cuerdas y saxofón como la versión para piano estaban terminadas (Villafruela, 2007).

Sigue narrando Rascher: Recibí noticias de que el concierto estaba completo en bocetos al poco tiempo en Copenhague, donde vivía en aquel entonces, y pronto recibí la parte del solista. Cuanto antes, visité al compositor y toqué el nuevo concierto para él de acuerdo con las instrucciones que me había dado. Incluso cuando le dije que no estaba del todo contento con la cadencia, se concentró en todos los detalles con gran paciencia. la escuchó varias veces y le pareció que encajaba bien (Valdez, 2013).

La obra se estructura en tres secciones, siguiendo la forma de concierto convencional en el estilo romántico, aunque se interpretan sin interrupción. La primera sección, titulada *Moderato* (Sección [A]), la segunda sección, "*Andante*" (Sección [B]), la tercera y última sección, *Allegro Moderato* (Sección[A<sub>1</sub>]). Prácticamente toda la obra está construida a partir del Tema A, que lo expone la orquesta al inicio del concierto, y el saxofón lo continúa de forma ornamentada en el compás 11. El tema aparece innumerables veces y, además, sus cuatro primeras notas son la relación interválica que genera la *Cadenza*.

Este concierto ha sido objeto de numerosas interpretaciones y grabaciones a lo largo de los años, consolidándose como una pieza importante dentro del repertorio del saxofón en la música académica. Destacados artistas como Sigurd Rascher, Marcel Mule, Eugene Rousseau y Arno Bornkamp han contribuido a su difusión con grabaciones memorables.

#### **2.4. Definición de Términos Básicos**

- ***Análisis musical:*** Proceso de fragmentación de una composición musical para comprender sus elementos, estructuras y organización.
- ***Diseño:*** Es un segmento sin melodía, fundamentado en una estructuración rítmico-armónica, con patrones rítmicos e interválicos específicos, distintivos de una composición, formando parte de su identidad.
- ***Enfoque Reduccional:*** Enfoque que busca reducir las estructuras musicales complejas a sus elementos constitutivos más básicos y esenciales.
- ***Enfoque Tematicista:*** Teoría que postula que la música se construye a partir de un tema principal que se modifica y adapta a lo largo de la obra.

- **Enfoque Temático-Estructural:** Perspectiva de análisis que considera la jerarquización y agrupación de ideas musicales, así como su disposición en estructuras formales.
- **Estructura:** Entendida como los bloques mayores y menores, que organizan la música, o, en otras palabras, la parte arquitectónica de una composición musical.
- **Forma Musical:** Estrechamente ligado a la estructura, pero referida al funcionamiento, comportamiento y organización de las ideas y elementos musicales dentro de la estructura.
- **Frase:** Unidad musical que resulta de la combinación de semifrases, siguiendo una lógica de concatenación.
- **Inciso:** Célula básica de la música estructurada en base a un impulso rítmico individual.
- **Jerarquía:** Ordenamiento de los niveles en las estructuras métricas y de agrupamiento, según su importancia relativa.
- **Motivo:** Idea fundamental y primordial que sirve como base para la construcción de una composición, también conocida como “la cabeza del tema”.
- **Semifrase:** Unidad musical formada por la asociación de incisos, que a su vez se combinan para formar frases.
- **Sección y Subsección:** Partes principales de una obra que pueden dividirse en subdivisiones (subsección) con cierto grado de autonomía.

- **Tema:** Es un sector de la melódico que la representa suficientemente, de sentido relativamente completo, con una personalidad distintiva y sin interrupción en el flujo melódico.
- **Unidades Temáticas:** Elementos musicales que se integran dentro de las unidades estructurales, como semifrases, frases y oraciones.

## 2.5. Glosario de Simbologías Utilizadas

**Tabla 2**

*Glosario de simbologías y abreviaturas utilizadas*

Símbolo	Significado
<b>Amp</b>	Amplificación
<b>Ap</b>	Apéndice
<b>Cad</b>	Cadencia
<b>CC-2a</b>	Cadencia compuesta de segundo aspecto
$\rightrightarrows$	Cadencia rota
<b>Coment</b>	Comentario
<b>c.</b>	Compás
<b>cc.</b>	Compases
<b>Complem</b>	Complemento
<b>Cnx</b>	Conexión
<b>CR</b>	Contrarrespuesta
<b>CS</b>	Contrasujeto
<b>CRA</b>	Complemento Rítmico-Armónico
<b>A, A<sub>1</sub>, B...</b>	Denominación de las frases
<b>□, I, I<sub>a</sub>, II...</b>	Denominación de las oraciones
<b>a, a<sub>1</sub>, b...</b>	Denominación de las semifrases
<b>α, α<sub>1</sub>, β...</b>	Denominación de los periodos
<b>Ⓐ, Ⓐ<sub>1</sub>, Ⓐ', Ⓑ...</b>	Denominación para las secciones
<b>ss-A.1, ss-A.2...</b>	Denominación para las subsecciones

<b>Símbolo</b>	<b>Significado</b>
$\uparrow x$	Derivación mutilada de un elemento
<b>Des</b>	Desarrollo
<b>Div</b>	División
$\approx x$	Doble derivación de una idea. Idea doblemente derivada
<b>elab</b>	Elaboración
<b>amp[x]</b>	Elemento amplificado
$\sim x$	Elemento derivado
$x^{(2\uparrow, 3\uparrow, 4\uparrow, \text{etc.})}$	Elemento transportado a un intervalo ascendente
$x^{(2\downarrow, 3\downarrow, 4\downarrow, \text{etc.})}$	Elemento transportado a un intervalo descendente
$x^*$	Elemento variado
<b>Exp</b>	Exposición
<b>Xt</b>	Extensión
<b>Fr</b>	Frase
<b>GT</b>	Grupo temático
<b>Inc</b>	Inciso
<b>Intro</b>	Introducción
<b>Or</b>	Oración
<b>PR</b>	Pasaje recapitulatorio
<b>PRA</b>	Pasaje rítmico-armónico
<b>P. Dom</b>	Pedal-dominante
<b>P.T</b>	Pedal-tónica
<b>Per</b>	Periodo
<b>Pre C</b>	Pre coda
<b>Pre</b>	Preámbulo
<b>Pte</b>	Puente
<b>r-Cnx</b>	Reconexión

<b>Símbolo</b>	<b>Significado</b>
<b>Rxp</b>	Reexposición
<b>R</b>	Respuesta
<b>R</b>	Respuesta dilatada
<b>r-Transic</b>	Retransición
<b>Secc</b>	Sección
<b>SC</b>	Sector Conclusivo
<b>s / seg</b>	Segmento
<b>sFr</b>	Semifrases
<b>S</b>	Soldadura
<b>Subdiv</b>	Subdivisión
<b>S</b>	Sujeto
<b>S</b>	Sujeto dilatado
<b>TC</b>	Tema conclusivo
<b>Transic</b>	Transición

## Capítulo III

### Metodología de Investigación

#### 3.1. Enfoque Metodológico

La investigación correspondió a un enfoque cualitativo, dada la naturaleza no numérica de los datos analizados. No se emplearon técnicas de cuantificación; en su lugar, se recurrió a procesos de análisis e interpretación de la información para comprender conceptos y comportamientos de determinados fenómenos. Este análisis se fundamentó en el juicio del investigador y en el uso de técnicas cualitativas de recolección de datos (Sánchez et al., 2018). Según López y San Cristóbal (2014), las investigaciones cualitativas prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta de la unidad de investigación.

#### 3.2. Diseño de Investigación

El diseño de la investigación se caracterizó como, no experimental y descriptiva, fue de tipo documental, basada en el análisis de la partitura y otras fuentes del *Concierto para Saxofón Alto en Mi Bemol Mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov. Se observó la variable sin manipulación para estudiarla y analizarla posteriormente (Hernández y Mendoza, 2018). Se utilizó el estudio de caso, seleccionando un caso representativo para comprender su complejidad y singularidades (Hernández et al., 2014).

La información resultante se obtuvo mediante una revisión exhaustiva de la partitura y diversas fuentes documentales primarias y secundarias, como tratados de análisis musical, artículos especializados y biografías del compositor. Posteriormente, se realizó un análisis e interpretación rigurosos de estos documentos para obtener una descripción detallada de la obra desde los enfoques mencionados.

Por otra parte, la investigación se clasificó como básica, puesto que buscó incrementar el conocimiento existente acerca de la variable de estudio sin contar con una

finalidad práctica específica e inmediata. Además, se fundamentó en teorías científicas relacionadas con el tema de estudio (Ñaupas et al., 2018).

### **3.3. Selección del Repertorio**

En la investigación, la unidad de análisis fue el *Concierto para Saxofón Alto en Mi bemol mayor, Op. 109*, de Alexander Glazounov. Esta obra fue seleccionada por su importancia en el repertorio del saxofón clásico y su complejidad técnica y expresiva. Según Pacheco, (2021) el Concierto para Saxofón de Glazounov es una pieza fundamental que explora las capacidades técnicas y líricas del instrumento, haciendo de ella un estudio esencial para cualquier saxofonista serio.

### **3.4. Técnica de Recolección de Información**

Las técnicas de recolección de información comprendieron el análisis documental y la observación, centrándose en el análisis musical del *Concierto para Saxofón Alto en Mi bemol mayor, Op. 109*, de Alexander Glazounov, desde los Enfoques Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista, así como en una sistematización gráfica de los análisis.

Los instrumentos de recolección de datos fueron la ficha guía de análisis musical, las partituras, esquemas y gráficos según los enfoques, y la reproducción de audios. La validez de estos instrumentos fue evaluada por expertos en la materia, quienes valoraron su relevancia, pertinencia y claridad.

### **3.5. Técnica de Análisis de Información**

Para el análisis de la información, se recurrió a la ficha guía de análisis musical, que contuvo toda la información obtenida. Esta información fue estudiada e interpretada en base a los indicadores establecidos para cada enfoque de análisis musical, aplicando la técnica de análisis-síntesis.

## Capítulo IV

### **Análisis Diversificado: Enfoques Temático-Estructural, Reduccionista y Tematicista del Concierto para Saxofón Alto en Mi bemol Mayor, Op. 109, de Alexander Glazounov**

#### **4.1. Enfoque Temático-Estructural**

##### **4.1.1. Sección [A] (Exposición)**

En esta sección inicial, comprendida entre los compases 1 al 124 y correspondiente a la exposición de la obra, se expone el esquema estructural que guía su desarrollo. Resulta crucial comprender la disposición de esta sección antes de adentrarnos en los pormenores de la misma e identificar sus elementos constitutivos.

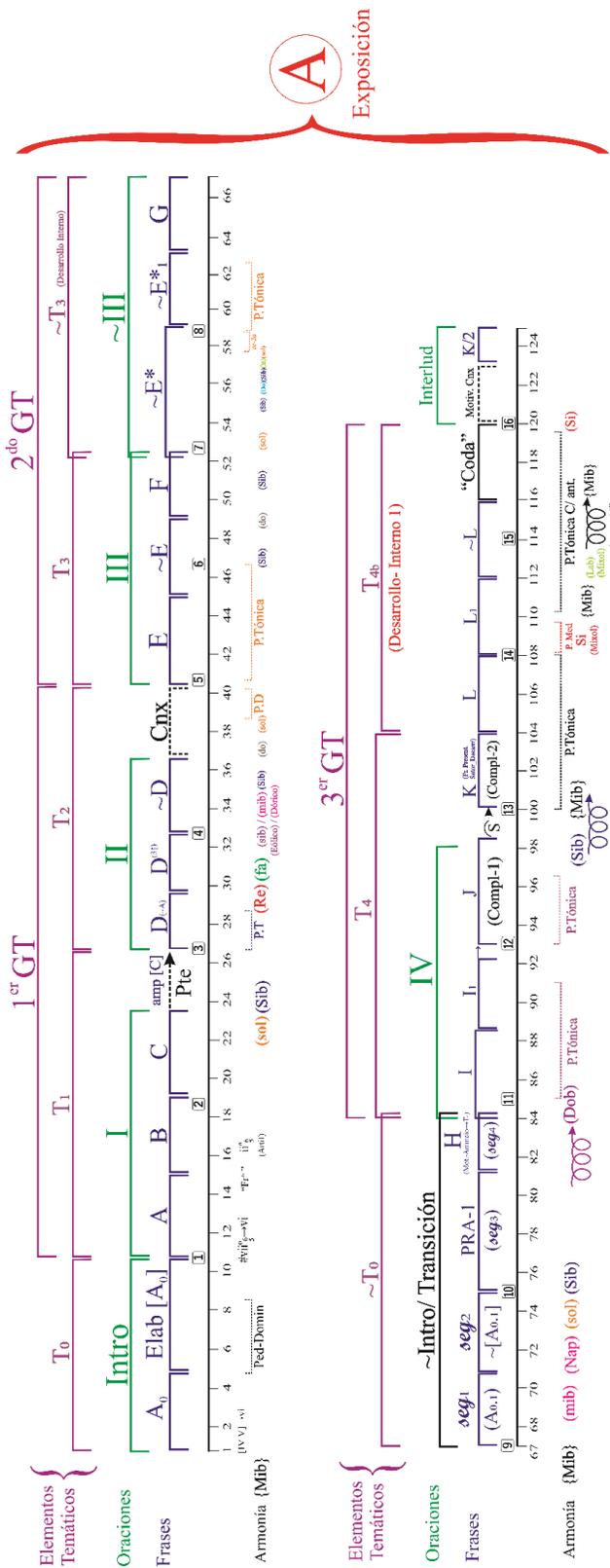
El esquema proporciona una visión panorámica de la progresión musical, que contiene datos relevantes, como, por ejemplo, una leyenda que indica el nivel analítico descrito según el fenómeno ocurrido. Si bien el análisis podría iniciar sus descripciones desde los incisos, para luego avanzar hacia las semifrases, frases, etc., en esta obra, dada su magnitud, resultará más productivo comenzar con los detalles a partir del nivel de frases, y proseguir hacia las oraciones y períodos; en esta sección en particular, no se han identificado períodos debido a la naturaleza inestable de la obra, que impide la asociación de ideas más amplias. A pesar de esto, la lógica analítica a seguir normalmente seguiría ese orden.

Seguidamente, se definen las unidades estructurales que contienen los temas (que a su vez pueden agruparse en grupos temáticos), correspondiendo a secciones y subsecciones. Para este caso se han identificado tres grupos temáticos importantes.

Finalmente, los elementos armónicos destacados se detallan en la parte inferior del esquema. Todos estos elementos descritos están englobados en la sección [A], que constituye el bloque de mayor relevancia en la partitura. De este modo, el esquema sienta las bases para la comprensión de los elementos musicales que se detallarán a continuación.

Figura 35

Esquema estructural de la Exposición, Sección [A]



La obra presenta una introducción que abarca los compases 1 al 10, considerado como una derivación del primer tema, se presenta en la tonalidad de *Mib* mayor. Para distinguirla del tema principal, la denominamos como frase  $A_0$ , en una textura monódica. A continuación, se presenta una frase adicional, etiquetada como una elaboración de la frase anterior ( $elab[A_0]$ ) en una textura contrapuntística, entrelazando distintas melodías en *stretto*. Armónicamente, la introducción se basa en los grados troncales de la tonalidad, con una cadencia compuesta secundaria del sexto grado ([IV-V]→vi) en el compás 2. Y a partir del compás 5, se introduce un pedal dominante que se extiende hasta el compás 8, añadiendo estabilidad y tensión armónica al pasaje.

### Figura 36

#### Tema introductorio ( $T_0$ ) de la Sección [A]

**T<sub>0</sub> (Introducción)**  
**Allegro mod<sup>to</sup> M.M. = 92**

SAXOPHONE ALTO

PIANO

*f* *p*

{Mib}: I [I - V]→ vi IV (I<sub>6</sub>) V vi  $\hat{V}$

*cresc.* *m.g.*

Pedal - Dominante Cadencia

Tras concluir la introducción en el compás 10, emerge el primer grupo temático (1GT), que contiene al primer y segundo tema ( $T_1$  y  $T_2$ ). El  $T_1$ , interpretado por el saxofón solista, se estructura en una oración [I], ternaria negativa, compuesta por las frases A, B y C.

Además, se presenta una amplificación de la frase C (amp[C]) acompañada por el saxofón en una nota prolongada en su registro grave, la que requiere una afinación cuidadosa. Esta amp[C], cumple una función importante como puente hacia el segundo tema (T<sub>2</sub>).

En cuanto a la parte armónica, se destaca la aparición de una sensible secundaria del sexto grado ( $\#vii^{\circ}_5 \rightarrow vi$ ) en el compás 12, un acorde de francesa sexta aumentada en un tratamiento libre (“Fr<sup>6+</sup>”)<sup>8</sup>, en el compás 14, así como de un segundo grado medio disminuido propio de la escala artificial ( $ii^{\circ}_5$ ), en el compás 16. Por otro lado, en el último tiempo del compás 21 se aprecia una dominante secundaria del sexto grado ( $V_7 \rightarrow vi$ ), y en el compás 22 un retardo de acorde entero que resuelve en el acorde de *do* menor. En su último tiempo, se presenta nuevamente el segundo grado de la escala artificial ( $ii^{\circ}_3$ ).

En el compás 23, donde se ubica el puente, se produce una modulación hacia *sol* menor, y se aprecia una sensible secundaria del quinto grado que, por cadencia rota, se dirige hacia el tercer grado ( $vii^{\circ}_7/V \rightarrow III$ ). Unos compases más adelante, en el compás 25 se vuelve a presentar otra sensible secundaria, esta vez del cuarto grado menor en tercera inversión ( $\#vii^{\circ}_2 \rightarrow iv$ ). Todo este proceso de transición tiene como objetivo final desembocar en la tonalidad de *Si* bemol mayor, preparada también por una sensible secundaria del quinto grado ( $vii^{\circ}_3 \rightarrow V$ ). Es en esta nueva tonalidad donde se desarrolla el segundo tema.

---

<sup>8</sup> Es importante destacar que la denominación se presenta entre comillas, debido a que su tratamiento no sigue los estándares armónicos convencionales, sino que se basa en un uso más moderno, contemporáneo y libre.

Figura 37

Tema 1 ( $T_1$ ) del 1GT de la Sección [A].

11 1GT  
T<sub>1</sub> A B  
1 2  
p mf p mf  
{Mib):  
#vii°<sub>3</sub> → vi "Pr 6"  
ii°<sub>3</sub> (Amf) Or. I (T - M)  
C  
17  
rrrr.  
2  
mf  
V<sub>7</sub>/vi  
Puente amp [C]  
22  
Ret - Acor - Ent  
f mf p mf  
ii°<sub>3</sub> (Arit)  
(sol) vii°<sub>3</sub> / V → III  
#vii°<sub>2</sub> → iv vii°<sub>3</sub> → V (Sib)

En el compás 27 se expone el segundo tema ( $T_2$ ) del primer grupo temático (1GT), el cual se desarrolla en la tonalidad de *Sib* mayor. Si bien en apariencia pudiera asemejar un tema nuevo dado su carácter más ágil, en realidad constituye una derivación del primer tema. De igual manera, se estructura en una oración ternaria que abarca los compases 27 al 35, compuesta por las frases D,  $D^{3\uparrow}$  y  $\sim D$ , que denominaremos Oración [III].

La frase D puede considerarse también una derivación de la frase A, ya que guarda una estrecha relación temática con esta última. Es respondida en eco por parte de los violines. Posteriormente, se presentan la frase D transportada a una tercera superior  $D^{3\uparrow}$  y la frase

derivada ~D, completando así la estructura de la oración ternaria. Finalmente, se establece una conexión que conduce al tercer tema.

En cuanto a la parte armónica, en los compases 27 y 28 se observa un pedal-tónica en *Sib* mayor que, hacia el final del compás 28, modula hacia la tonalidad de *Re* mayor. En el cuarto tiempo del compás 31, se evidencia una nueva modulación, esta vez hacia *fa* menor. Luego, en el compás 33, aparecen nuevas modulaciones pasajeras *sib* eólico y *mib* dórico, respectivamente. En el compás 35 se retoma el *Sib* mayor con presencia de intercambio modal (bVII y bVI). En el compás 37, sector de la conexión, se presenta un *do* menor con presencia del séptimo grado que se dirige mediante una cadencia rota hacia el sexto grado en primera inversión ( $\#vii^{o7} \rightarrow VI_6$ ). Para el compás 38, se presenta una nueva tonalidad transitoria de *sol* menor, donde se aprecia nuevamente una sensible secundaria –en este caso del quinto grado–, interrumpida mediante una cadencia rota ( $vii^{o7}/V \rightarrow$ ), en los compases 39 y 40, como preparación para el tercer tema, concluyendo de esta manera el primer grupo temático.

Figura 38

Tema 2 (T<sub>2</sub>) del IGT de la Sección [A]

El segundo grupo temático (2GT), está comprendido entre el alzar del compás 41 al 66; dentro de él se forma el tercer tema (T<sub>3</sub>) y una derivación del mismo (~T<sub>3</sub>), este último a manera de un desarrollo interno.

El tercer tema (T<sub>3</sub>), en contraste con los anteriores en términos de carácter y velocidad, se introduce con la indicación de *Allegretto scherzo*. Al igual que los temas previos, presenta una estructura similar a una oración ternaria, pero de tipología mixta, componiéndose de dos frases semejantes, E, ~E y una frase contrastante, F.

Armónicamente, destaca un pedal-tónica que va desde el compás 41 al 46, otorgando una sensación de estabilidad tonal. Luego, en el 48 se produce una modulación a Si bemol

mayor. Este bloque emplea la escala artificial a través del segundo grado disminuido ( $ii^{\circ}_4$ ), enriqueciendo la progresión armónica.

De modo transitorio, en el 49 aparece do menor con presencia de un tercer grado aumentado con séptima mayor ( $III^{+\Delta}$ ), aportando contraste armónico al contexto del tercer tema. Posteriormente, en el compás 51 se retorna a Si bemol mayor. Es importante señalar que la última frase F, se presenta en yuxtaposición al inicio del siguiente evento, generando una transición fluida y conectando con el tema subsiguiente.

**Figura 39**

Tema 3 ( $T_3$ ) del 2GT de la Sección [A]

The musical score for Tema 3 ( $T_3$ ) of the 2GT of Section [A] is presented in three systems. The tempo is *Allegretto scherz.* at 112 bpm. The key signature is one flat (B-flat major).

**System 1 (Measures 40-44):** Labeled **2GT  $T_3$**  and **E**. It features a piano part with a *Pedal Dominante* and a vocal line. The tempo is *Allegretto scherz.* at 112 bpm.

**System 2 (Measures 45-48):** Labeled **5** and **6**. It continues the piano and vocal parts. The tempo is *Allegretto scherz.* at 112 bpm. Annotations include *Pedal Tónica* and *Or. III (T mx M)*.

**System 3 (Measures 49-51):** Labeled **F**. It features a piano part with *m.d.* (mezzo-forte) markings and a vocal line. The tempo is *Allegretto scherz.* at 112 bpm. Harmonic analysis includes  $(Sib) ii^{\circ}_6$  (Artif),  $V_{b9}$ ,  $iv_6$  (Ac - Escp),  $(do)$ ,  $III^{40}$ ,  $(Sib) vii^{\circ}_5$ , and  $V_{b9}$ .

La derivación del tercer tema ( $\sim T_3$ ), parte del 3GT, se extiende desde el alzar al del compás 53 al 66. Se presenta como un contraste con los temas previos en términos de carácter y velocidad, organizándose en una oración [ $\sim III$ ] ternaria, con tres frases  $\sim E^*$ ,  $\sim E^*_1$  y G, esta última con función de Coda.

A su vez, la indicación *Allegretto scherzando*, al inicio del 2GT, sugiere carácter juguetón y ágil. Este tema se destaca, por los procedimientos variación y ornamentación que presentan, además, del soporte rítmico-armónico del piano, funcionando como un desarrollo interno.

En cuanto a lo armónico, propio de los desarrollos, se aprecian distintas tonalidades transitorias fluctuando entre *sol* menor *Sib*, *Do*, *la* menor y un retorno hacia *sol* menor. Además, en los compases 53 y 54 se destaca la presencia del acorde de sexta aumentada alemana (“ $Al^{6+}$ ”), en tratamiento libre. Por otro lado, a partir del compás 57, la indicación de *stringendo*, señala la necesidad de intensificar la ejecución de las escalas, alcanzando su clímax en el compás 59 con la indicación *Piu mosso* (más rápido). Es precisamente en este compás, que el acompañamiento presenta un tema secundario ( $T_{3b}$ ), que adquirirá gran importancia en secciones posteriores. Este tema secundario se denomina frase W dilatada y se extiende desde el compás 59 hasta el compás 53.

Se debe destacar que la inserción de este tema secundario es preparada armónicamente mediante una cadencia compuesta de segundo aspecto (CC-2a), seguida de un pedal-tónica en *sol* menor. Al mismo tiempo, a partir del compás 63, el compositor añade la indicación *incalzando*, que señala un incremento en la velocidad e intensidad de la ejecución de la última frase G, a través de una serie de cromatismos que culmina con una escala cromática descendente en fortísimo y en *sforzato* de corchea. Además, la indicación

de carácter *Vivo*, en el compás 65, subraya la necesidad de interpretar este desenlace con vitalidad y gran vigor.

**Figura 40**

Derivado del tercer tema ( $\sim T_3$ ) del 2GT de la Sección [A]

**Des. Interno**  
( $\sim T_3$ )

$\sim E^* \text{ amp}$

53 *mp* *mp* *f* *mp* *f* *p* *f* *p* *f*

(sol) "Al <sup>6</sup>ss" "Al <sup>6</sup>ss" (Sib) (Do) (Sib) (la)

57 *Stringendo* *stringendo* *p* *mp* *f* *dim.* *Poco più mosso*  $\text{♩} = 120$  *dim.*

T<sub>3b</sub> *CC-2a* *vii<sup>6</sup>/V<sup>7</sup>* *Pedal - Tónica*

Or.  $\sim III$  (T Mx 1/2C)  $\sim E^*_1$

61 *W (Dilat)* *W* *Ac - Apoy* *invalzando* *cresc.* *cresc.*

64 *vivo* *Vivo* *T<sub>3b</sub>* *W* *f* *sf* *sf*

Motivo interno de contrapunto

Hacia el compás 67, luego de este impresionante despliegue de energía, se retorna al tempo inicial de la introducción con la indicación *Come prima*. Si bien este retorno evoca al tema inicial, luego se disgrega en nuevas ideas, calificándose como una derivación del tema cero ( $\sim T_0$ ). Como característica propia de la introducción, conduce nuevamente a un tempo más pausado. No obstante, este bloque funciona como una transición, del que se distinguen cuatro segmentos:

El primero (*seg<sub>1</sub>*), del compás 67 al 71, presenta una modulación desde *Mib* mayor a *mib* menor por cambio de modo. El segundo (*seg<sub>2</sub>*), del 72 al 74, donde se destaca el uso de un acorde napolitano resolviendo al primer grado con tercera de ironía (bII - I (#3)). En el mismo compás se produce una modulación transitoria a *sol* menor, dando paso al tercer segmento (*seg<sub>3</sub>*), hasta el compás 81. Éste consiste en un pasaje rítmico-armónico (PRA), sin una melodía definida, aunque en el 77 retorna brevemente a *Sib* mayor.

Luego, con la indicación *Tranquillo y dolce espressivo*, se introduce el cuarto segmento (*seg<sub>4</sub>*). Este segmento posee un marcado carácter temático, evidenciado en su doble notación como frase H, anticipando el próximo grupo temático.

Por otro lado, en cuanto a la armonía, se produce una transición mediante el uso de diferentes acordes, con el propósito de preparar y alcanzar la tonalidad de *Dob*, en la que se desarrollará el tercer grupo temático (3GT).

Figura 41

Tema derivado de la introducción ( $\sim T_0$ ), transición del 1GT, de la Sección [A]

$\sim T_0$  (~Introducción / Transición)

67 *Come prima* (A0.1) *seg*<sub>1</sub> *cantabile* *seg*<sub>2</sub>  
*f* *dim.* *p*  
 {Mib} (mib) (Nap)

73 *PRA-1* (seg.<sub>3</sub>)  
*mf* *p* *mf*  
 (mib) (sol) (Sib)

79 *Tranquillo* *H* (Motivo-Anacrúsico → T<sub>4</sub>)  
*dolce espress.* *pp* *p* *mf*  
 (Dob)

El tercer grupo temático (3GT), último de la exposición, comprende del compás 85 al 119, conformado por el cuarto tema (T<sub>4</sub>) y un subtema (T<sub>4b</sub>). Se desarrolla en la tonalidad de *Dob*, representando un desafío técnico por sus siete bemoles<sup>9</sup>, pero facilitando la digitación al saxofonista como instrumento transpositor, que ejecutará el pasaje en *Lab* mayor.

El cuarto tema (T<sub>4</sub>) se extiende desde el compás 85 hasta el 103, con la indicación de carácter *Andante* que sugiere un tempo moderadamente lento, con un cambio en la métrica a

<sup>9</sup> Berlioz (1948), en su Tratado de Instrumentación, señala que, la tonalidad de Do bemol mayor posee un carácter noble pero su sonoridad no es muy potente, considerándola casi impracticable para la composición. Debido a ello, muchos compositores optan por utilizar su equivalente enarmónico, Si mayor, en lugar de Do bemol mayor.

( $\frac{3}{4}$ ), similar a un vals. La melodía es simple y simétrica, organizada en una Oración ternaria mixta [IV], con las frases I, I<sub>1</sub> y J, respectivamente. La última frase, J, funcionando, además, como un primer complemento (comple.1).

En cuanto a la parte armónica, en el compás 86, inicia con una dominante secundaria del quinto grado que resuelve mediante una cadencia rota hacia un segundo grado medio disminuido ( $V_2/V \rightarrow ii^{\circ}_2$ ). En el alzar al compás 89, aparece un tercer grado aumentado del sexto grado menor, que puede ser entendido como una dominante del sexto grado ( $III^+ \rightarrow vi$ ), y en el compás 90 una sensible secundaria del segundo grado ( $vii^{\circ}_7 \rightarrow ii$ ). Seguidamente, en el compás 91, se evidencia una cadencia compuesta secundaria que involucra un segundo grado menor con séptima y un quinto grado ( $[ii_7 V_7] \rightarrow V$ ). Estableciendo después un pedal-tónica de va desde el compás 93 al 96.

Posteriormente, en el compás 98 se presenta una nueva modulación a *Sib* mayor, interpretado como una dominante extendida con resolución en el *Mib* mayor del compás 100, estableciendo otro pedal-tónica que se extiende hasta el compás 106, inclusive. Simultáneamente, desde el alzar del compás 99 la melodía del saxofón actúa como una soladura extendida, que se fusiona con la frase K, con función de un segundo complemento (Compl. 2).

Figura 42

Tema cuatro (T<sub>4</sub>), del 3GT de la Sección [A]

79 *Tranquillo* *dolce espress.* *H (Motivo-Anacrusico → T<sub>4</sub>)* *(sega)*

84 *Tranquillo* *dolce espress.*

3GT  
T<sub>4</sub>

85 *Andante*  $\text{♩} = 52$  *I* *I<sub>1</sub>*

90 *Andante*  $\text{♩} = 52$  *(Dob)* *(Crom)* *(Acor - Apoy)*

91 *Compl-1* *J* *Pedal Tónica* *Or. IV (T Mx M)*

95 *(iiv<sup>7</sup> V<sub>7</sub>) → V* *(V<sub>7</sub> → V<sub>7</sub>)* *Preparac. iv (Artif)*

96 *Compl-2* *K (Fr. Present. Sctor. Dessurr)* *S<sup>xt</sup>* *(Sib)* *Dominante - Extendida*

100 *dim.* *dim.* *m.d.* *{Mib}* *con pedale* *Pedal - Tónica* *(Sector - modulante)*

Desde el compás 104 hasta el 119 se expone el tema complementario “4b” (T<sub>4b</sub>) el cual se organiza en tres frases: L, L<sub>1</sub>, y ~L. Además, la indicación *Con moto*, sugiere un movimiento rápido y enérgico, complementado por las indicaciones *dolce*, *crescendo* y *accelerando*, para intensificar la expresividad del pasaje. En el compás 106, se introduce un *Allargando*, que invita a ampliar gradualmente el tempo. Este diseño se repite a manera de secuencia, lo que caracteriza este sector.

Armónicamente, el pedal-tónica, iniciado en el compás 100, tiene su resolución en el compás 107. Se trata de un sector modulante con atracción hacia el *Lab* mayor. En el compás 108, se produce una modulación hacia *Si mixolidio*, que se apoya en un pedal mediante en los compases 108 y 109. A partir del compás 110, retorna el *Mib* mayor, empleando otro pedal-tónica en los compases 110 al 119, que reafirma la tonalidad principal. Este pedal es momentáneamente interrumpido por un *Lab mixolidio* en el compás 112.

Por otro lado, desde el compás 116 al 119 se presenta la Coda, con la indicación *agitato poco y calando* en el 118, apaciguando la intensidad y velocidad, creando una sensación calma tras la energía acumulada en el desarrollo del tema. Finalmente, en el compás 119, se produce la resolución del pedal-tónica establecido en el compás 110, cerrando así este bloque de la composición.

Una vez concluido el tercer grupo temático (3GT), el *Andante* del compás 120 introduce un motivo de conexión encargado de unir la nueva sección. Las cuerdas elaboran un motivo entrelazado de manera delicada y armoniosa. Además, se destaca una frase mutilada (K/2)<sup>10</sup>, que aparece como un eco lejano lleno de expresividad. Este interludio se

---

<sup>10</sup> La calificación de esta frase se designa como K/2 (k medios), lo que indica que la frase presente es la mitad de la frase K original de la que proviene.

desarrolla en la tonalidad de *Si* mayor, proporcionando una preparación adecuada para la sección del Desarrollo.

Figura 43

Cuarto tema ( $T_{4b}$ ), del 3GT de la Sección [A].

Compl-2 K (Pi. Present. Sctor. Desarr.)

100  $T_{4b}$  (Des-Interno-I) Con moto  $\text{♩} = 76$  accel. *dim.* *rit.* *cresc.* *acc.* *Con moto*  $\text{♩} = 76$  *cresc.*

{Mib} *son pedale* (Sector - modulante) Pedal - Tónica

105 *allarg.* *rit.* *a tempo* *accel.* *cresc.* *acc.* *allarg.* *rit.* *a tempo* *accel.* *cresc.* *p* *f* *dim.*

(Sector de atracción hacia el Lab, resuelta hacia una versión enarmónica) Pedal - Mediante Si (Mixol)

110 *allarg.* *rit.* *a tempo* *accel.* *allarg.* *rit.* *a tempo* *accel.* *cresc.* *acc.* *f* *dim.*

{Mib} (IM) (Lab) (Mixol) Pedal - Tónica - con anticipación

116 *Agitato poco* *calando* *mf* *dim.* *Andante sost.*  $\text{♩} = 63$  *Motiv. Cnx* *Andante sost.*  $\text{♩} = 63$  *mf* *dim.* *p* *cresc.*

(Mib) "Viv" K/2 (Motivo - preparatorio) (Si)

122 *espress.* *f* *dim.*

S  
e  
n  
s  
a  
c  
i  
ó  
n  
  
d  
e  
  
s  
e  
c  
u  
e  
n  
c  
i  
a

#### 4.1.2. Sección [B] (Desarrollo)

Aunque el concierto se desarrolla como un único movimiento continuo, siguiendo la estructura de una sonata romántica, sin interrupciones. Se identifica la sección [B] entre los compases 125 al 247. A pesar de las discrepancias entre investigadores e intérpretes, se presentan tres razones principales que respaldan esta interpretación.

Primera, la preparación armónica previa de los compases 120 al 124, que corresponden a *Si* mayor, seguida de un cambio repentino a *mi* menor en el compás 125: este evento pasaría desapercibido si no fuera porque la dominante de *mi* menor es *Si* mayor, lo cual revela una intención clara de preparación de una dominante que resuelve en la tónica en el compás 125.

Segunda, la aparición de la *cadenza*, entre los compases 163 al 186, que destaca el virtuosismo del solista. Esta *cadenza* desarrolla en gran parte el tercer tema secundario ( $T_{3b}$ ), a través de múltiples procesos de variación, convirtiéndose en el sector de mayor exigencia para el solista.

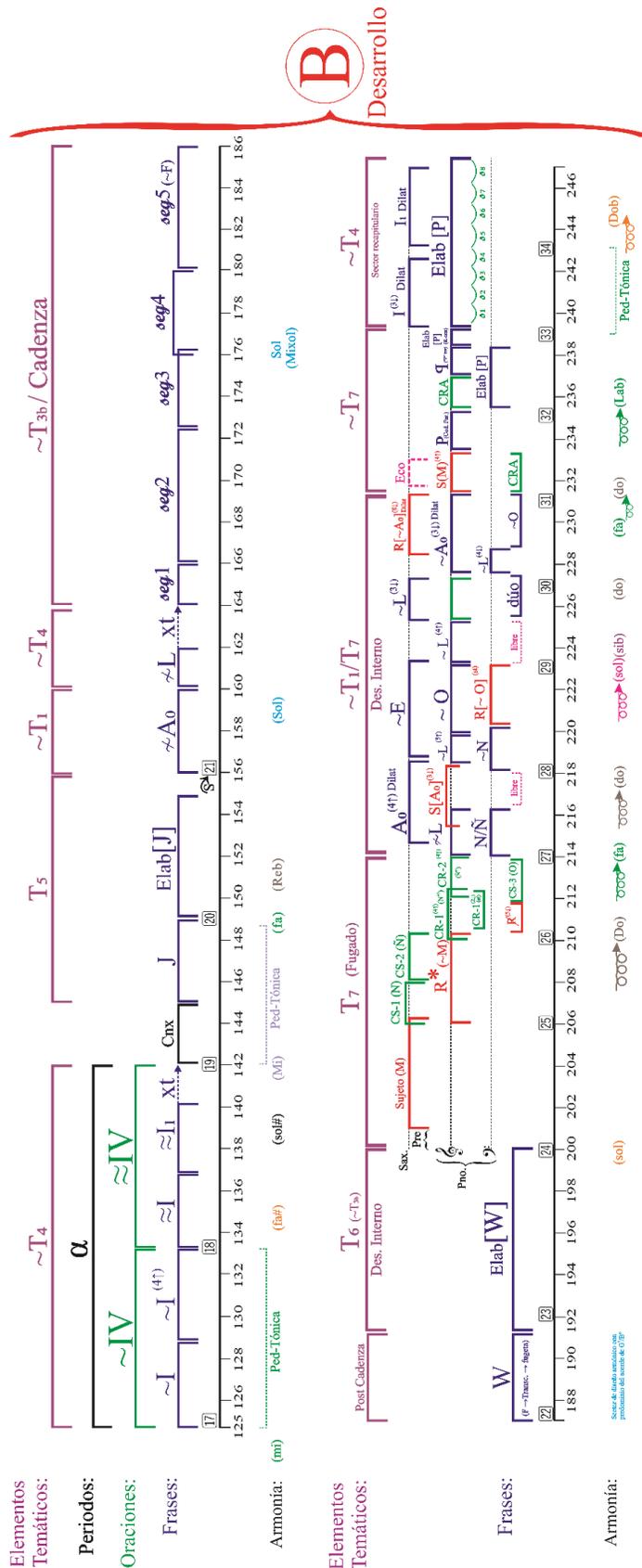
Tercera, el cambio de la textura en el compás 200, que introduce elementos contrapuntísticos y, en particular, la técnica del *fugato*, junto al cambio en la métrica a 12/8 que, como característica propia del desarrollo en cuanto a su inestabilidad temática, se superpone por momentos con el compás de  $\frac{4}{4}$ .

Después de un análisis minucioso y considerando diferentes perspectivas, se afirma que de que este bloque de compases debe ser identificado como la sección [B] correspondiente al Desarrollo.

A continuación, se presenta el esquema estructural de la sección [B], que será explicado en detalle para comprender su organización y forma dentro de la obra.

Figura 44

Esquema estructural de la Sección [B],



La sección [B], el desarrollo, se organiza en torno a los siguientes temas: ( $\sim T_4$ ), ( $T_5$ ), ( $\sim T_1$ ) y ( $\sim T_{3b}$ ). El cuarto tema derivado ( $\sim T_4$ ) se extiende desde el compás 125 al 141, bajo la indicación *Piu mosso allegretto*. En este momento, el ritmo adquiere una mayor vivacidad y energía. A su vez, el saxofón describe una melodía cautivante por su expresividad lírica. Aunque esencialmente guarda similitud con tema original, adquiere un carácter único debido al desplazamiento temporal, ya que comienza tras un silencio de negra y modula a la tonalidad de *mi* menor.

Otro rasgo de trascendencia es la presencia del periodo alfa [ $\alpha$ ], coincidente con la extensión del ( $\sim T_4$ ). Es la primera vez en el concierto que se establece un periodo como unidad temática definida. Este periodo se compone de dos oraciones [ $\sim IV$ ] y [ $\approx IV$ ]<sup>11</sup>; cada oración contiene frases. Para el caso de la oración [ $\sim IV$ ], contiene las frases  $\sim I$  y  $\sim I^4\uparrow$ . Por otro lado, la oración [ $\approx IV$ ] contiene las frases  $\approx I$  y  $\approx I_1$ , esta última seguida de una breve extensión.

En el plano armónico, resalta la presencia de un pedal-tónica en la región de *mi* menor; este pedal, que se extiende desde el compás 125 hasta el compás 133. En el compás 135 se produce una modulación pasajera a *fa#* menor y, posteriormente, en el compás 139 a *sol#* menor. Estas modulaciones son acompañadas a través de desplazamientos cromáticos descendentes que añaden un toque distintivo a este pasaje, convirtiéndose en un hilo conductor que aporta unidad a las diferentes secciones de la obra.

---

<sup>11</sup> El símbolo " $\approx$ ", denota una doble derivación del elemento al que acompaña. Esto implica que, a partir de la idea primigenia, surgen nuevos giros melódicos que se distancian aún más del original, pero preservando su esencia fundamental.

Figura 45

Derivado del cuarto tema ( $\sim T_4$ ), de la Sección [B]

**Secc. (B)**  $\sim T_4$   
(Desarrollo)

122 *espress.* *dim.* *f* *Più mosso All.to = 92*  $\sim I$

128 *p* *mf* *p* *mf* *mp* *mf* *p* *Agitato poco* **18** *mf* *d.* *p*  $\sim I$

134 *cresc.* *f* *p* *cresc.* *en harm.* *cresc.* *p* *cresc.* *en harm.* *(fa#)* *(sol#)*

140 *rall.* *f* *rall.* *mf* *xt*

**Or.  $\approx IV$**   $(B-1/2C)$   $\rightarrow$  **Ped.  $\alpha$**   $(B+\approx M)$

$\approx I$   $\leftarrow$   $\approx I_1$

Desplazamientos cromáticos

(mi) (41) (Pedal - Tónica)

Tras una breve conexión de tres compases, que establece la nueva tonalidad de *Mi* mayor como una modulación por cambio de modo, se introduce el quinto tema ( $T_5$ ). Este se

extiende desde el compás 145 al 155 y se caracteriza por la indicación *Passionato*, lo que sugiere la ejecución apasionada y ferviente de los movimientos ascendentes y descendentes que lo componen. A medida que avanzan los compases, el tema adquiere un carácter cada vez más agitado y acelerado, alcanzando el *Allegro* en el compás 149. En este punto, el fraseo debe ser llevado hacia un *forte*, generando un clímax de energía que posteriormente se desvanecerá gradualmente mediante un *rallentando*, asociado a una soldadura, una pequeña conexión al siguiente evento, esta vez sin la intervención de la orquesta.

El quinto tema ( $T_5$ ) se organiza en dos frases principales, la frase J se distingue por la presencia de un pedal-tónica que abarca los compases 145 al 148, en la parte armónica. A ésta le sigue una elaboración de la misma elab[J] en los compases 149 al 154, con una modulación a *fa* menor en el compás 149 y posteriormente, a *Reb* mayor en el compás 151.

### Figura 46

#### Quinto Tema ( $T_5$ ), de la Sección [B]

The musical score for the Fifth Theme ( $T_5$ ) is presented in three systems. The first system (measures 140-148) is marked *Andante sost. ♩ = 63* and *Passionato*. It features a *Pedal - Tónica* in the bass line from measure 145 to 148, marked with a red arrow and 'J'. The second system (measures 146-150) is marked *Agitato ed accel.* and *Passionato*. It features an *Elab [J]* section from measure 149 to 154, marked with a blue bracket and 'III/iv'. The third system (measures 151-155) is marked *Allegro* and *Passionato*. It features a modulation to *Reb* (F major) in measure 151, marked with a red arrow and 'Reb'. The score includes various dynamics (*f*, *mf*, *p*, *cresc.*, *dim.*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (*rall.*, *cresc.*, *dim.*, *m.d.*).

A continuación, en el compás 156, se marca un retorno al tempo inicial de la obra con la indicación *Tempo 1º*, acompañado de un cambio en el marcador metronómico, pasando del  $\frac{3}{4}$  al  $\frac{4}{4}$ , lo que supone una mutación estructural relevante. El saxofón presenta una melodía derivada y simplificada del tema introductorio, conocida como la frase  $\uparrow A_0$ . Esta delicada melodía, interpretada únicamente por el saxofón y sin acompañamiento, se distingue por su dinámica de *piano* con reguladores de crescendo y decrescendo, explorando así el rico y expresivo registro grave del instrumento.

En el compás 159, el acorde de *Si* mayor conecta armónicamente la modulación hacia *Sol* mayor del compás 160. Con la indicación *Piu mosso accelerando* y el cambio del compás a  $\frac{3}{4}$ , el saxofón presenta la frase  $\uparrow L$  correspondiente a una nueva derivación del cuarto tema secundario ( $\sim T_{4b}$ ), que culmina en el *Vivo* del compás 162, aportando un momento de máxima intensidad a la interpretación. Los cambios dinámicos y de expresividad, con términos como *Vivo* y *rall.*, en el compás 163, resaltan diversas emociones y matices en la interpretación.

Este bloque de compases, desde el 160 al 163, representan una *Pre-Cadenza* o, dicho de otro modo, una preparación antes de la *Cadenza*. Este momento es el más expresivo y técnico del concierto. En esta investigación, nos centraremos en el análisis de la primera y más difundida de las dos *cadenzas* escritas para esta obra, derivada del tercer tema secundario ( $\sim T_{3b}$ ), organizada en cinco segmentos, cada uno con características distintivas.

El primer segmento ( $seg_1$ ), que abarca los compases 164 y 165, muestra agilidad y precisión del solista, siguiendo las indicaciones *Moderato* y *a piacere*. El segundo segmento ( $seg_2$ ), que se extiende desde los compases 166 al 172, introduce un cambio drástico en el tempo con la indicación *accelerando al vivo*, exigiendo una interpretación más rápida y enérgica.

El tercer segmento (seg<sub>3</sub>), que abarca los compases 173 al 175, presenta un cambio en el carácter, adoptando un enfoque más lírico y pausado. En el segmento 4 (seg<sub>4</sub>), con la indicación *vivo*, el solista demuestra una destreza técnica impresionante, desarrollando una serie de escalas ascendentes y descendentes basadas en la escala modal de *sol* mixolidio,

Finalmente, el segmento 5 (seg<sub>5</sub>), también calificado como una frase ~F, por su comportamiento más descriptivo y temático, permite al solista explorar diferentes recursos expresivos. Con acentuaciones y flexibilidad en el tempo, el solista encuentra la calma en los compases 185 y 186, concluyendo así la *Cadenza*.

### Figura 47

#### *Cadenza de la Sección [B]*

The musical score for the Cadenza of Section [B] is divided into five segments, each with specific tempo and dynamic markings:

- Segment 1 (seg1):** Starts at measure 156. Tempo markings include *Tempo 1º*, *Più mosso, accel.*, and *Vivo*. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *f*. Includes annotations  $+A_0$  and  $+L$ .
- Segment 2 (seg2):** Starts at measure 163. Tempo marking is *Moderato* with a metronome marking of  $\text{♩} = 76$ . Dynamic marking is *p*. Includes annotation *a piacere*.
- Segment 3 (seg3):** Starts at measure 168. Tempo marking is *Vivo*. Dynamic markings include *mf* and *p*. Includes annotation *rall.*
- Segment 4 (seg4):** Starts at measure 173. Tempo marking is *Vivo*. Dynamic markings include *p* and *f*. Includes annotation *(Sol - Mixol)*.
- Segment 5 (seg5):** Starts at measure 178. Tempo marking is *capriccioso*. Dynamic markings include *dim.*, *meno f*, and *p*. Includes annotation *(~F)*.

The score also includes a *Pre Cadenza ~I<sub>5</sub>* section at the top right and a *Cadenza ~I<sub>5</sub>* section at the bottom left. The number 9 is in the top right corner.

El desarrollo continúa con un denominado *Post Cadenza*, que se extiende desde el compás 187 al 190. Este sector forma la frase W, que actúa como un eco de la cadenza, y cumple una función de transición hacia el *Fugato*.

Desde el compás 191 al 200 aparece nuevo tema ( $T_6$ ), derivado del tercer tema secundario ( $\sim T_{3b}$ ). En este sector, el saxofón desarrolla una melodía con saltos de octava y resoluciones cromáticas en staccato. Este sector también puede considerarse como un desarrollo interno. Para ser más precisos, es una elaboración de la frase anterior *elab[W]*. Las indicaciones *animando poco* sostienen la intriga y el movimiento, y finaliza con la indicación *acelerando*, que se ve interrumpido con la aparición de una fermata.

### Figura 48

Sexto tema ( $T_6$ ), desarrollo interno de la Sección [B]

The musical score for Figure 48 is divided into three systems of staves. The first system (measures 187-190) features a saxophone staff and a piano staff. Above the saxophone staff, it is labeled 'Post Cadenza (F → Transc. → fugata)' and 'a T? (Moderato) ♩ = 84'. A bracket labeled 'W' spans measures 187-190. Above the piano staff, it is labeled 'a T? (Moderato) ♩ = 84'. A bracket labeled 'Elab[W]' spans measures 187-190. The second system (measures 191-200) features a saxophone staff and a piano staff. Above the saxophone staff, it is labeled 'T6 Des. Interno (-T3b) (Elab[W])' and 'animando poco'. A bracket labeled 'Elab[W]' spans measures 191-200. The third system (measures 198-200) features a saxophone staff and a piano staff. Above the saxophone staff, it is labeled '(Fugato) Allegro ♩ = 120' and 'Sujeto (M)'. A bracket labeled 'Sujeto (M)' spans measures 198-200. The piano staff in the third system is labeled 'Allegro ♩ = 120' and '(sol)'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, mf, dim., cresc., p energivo), articulation (acc., staccato), and performance instructions (animando poco, acelerando).

Una vez finalizado este sector, nos sumergimos en una nueva atmósfera, marcada por una transición métrica hacia el compás de  $\frac{12}{8}$  y una nueva modulación armónica hacia la tonalidad de *sol* menor. Este cambio métrico y armónico señala una transformación notable en la técnica compositiva, evidenciando la habilidad prodigiosa de Glazounov como compositor. A partir del compás 201, la obra adopta un estilo en *Fugato*, exponiendo una intrincada textura contrapuntística entre el saxofón y la orquesta.

El *Fugato* se desarrolla a través del séptimo tema (T<sub>7</sub>), que se extiende entre los compases 201 al 214. Presenta un breve preámbulo entre los compases 201 al 202, lo que introduce al Sujeto; éste se presenta sin acompañamiento a partir del segundo tiempo del compás 202. Es importante destacar que, durante todo este desarrollo, utilizaremos una doble notación, una para abordar el aspecto contrapuntístico donde se indicarán claramente el sujeto, las respuestas, los contrasujetos, y cualquier otra figura relevante según se manifiesten, y, por otro lado, la segunda notación se centrará en el tratamiento temático-estructural, permitiendo identificar los elementos temáticos que surgen en este sector.

El Sujeto [S (M)]<sup>12</sup> se manifiesta en la voz del saxofón desde el segundo tiempo del compás 202 hasta el inicio del compás 207. De manera simultánea, los violines primeros imitan esta propuesta con una respuesta variada [R\* (~M)], desde los compases 207 hasta el inicio del compás 211. Simultáneamente, el saxofón desarrolla dos contrasujetos en yuxtaposición [CS-1 (N)] entre los compases 207 al 208 y [CS-2 (Ñ)] entre los compases 209 al 211, enriqueciendo la trama contrapuntística.

---

<sup>12</sup> En este sector, todos los elementos entre llaves representarán los componentes contrapuntísticos, mientras que los elementos entre paréntesis se refieren a las frases. Por ejemplo, en esta representación [S (M)], '[S]' simboliza al sujeto, y por otro lado '(M)' a la frase.

En el compás 211 se produce una modulación armónica hacia *Do* mayor, con momentáneas fluctuaciones hacia otras regiones vecinas como sol menor. A continuación, las cuerdas graves presentan una respuesta mutilada a una quinta inferior  $[R]^{5\downarrow}$ , desde el compás 211 hasta el 212. Esta respuesta se enriquece con la superposición de dos contrarrespuestas transportadas en *stretto* (estrecho):  $[CR-1^{4\uparrow}(N^{4\uparrow})]$ , interpretada por los violines segundos y  $[CR-1^{2\downarrow}(N^{2\downarrow})]$ , por los violines primeros.

El séptimo tema (*T*<sub>7</sub>) concluye con la presencia del contrasujeto 3 [*CS*-3 (*O*)] en las cuerdas graves entre en alzar al compás 213 y el 214, y la contrarrespuesta 2 transportada y conjugada  $[CR-2^{4\uparrow}(\tilde{N}^{4\uparrow})]$  por los violines, iniciando en yuxtaposición del compás 213 al 215, con protagonismo de la orquesta. Adicionalmente, estos compases sirven de preparación para alcanzar el *fa* menor en el compás 215.

### Figura49

#### Séptimo tema (*T*<sub>7</sub>) Fugato de la Sección [*B*]

The musical score for the 7th theme (*T*<sub>7</sub>) Fugato de la Sección [*B*] is presented in four systems of staves. A red arrow points to the beginning of the fugato at measure 198. The first system (measures 198-203) is marked "Allegro" with a tempo of quarter note = 120. It features a "Sujeto (M)" in the upper voice and "CS-1 (N)" in the lower voice. The second system (measures 204-208) is marked "Allegro" with a tempo of quarter note = 120 and features "R\* (~M)" in the upper voice and "CS-2 (N)" in the lower voice. The third system (measures 209-212) is marked "Allegro" with a tempo of quarter note = 120 and features "CR-1(4↑)(N4↑)" in the upper voice and "CR-1(2↓)(N2↓)" in the lower voice. The fourth system (measures 213-215) is marked "Più moderato" with a tempo of quarter note = 100 and features "CR-2(4↑)(N4↑)" in the upper voice and "CS-3 (O)" in the lower voice. The score includes various dynamics such as "p", "cresc.", "mf", "mp", "p energico", and "mf espress.". A red box highlights the "fa" minor chord at the end of measure 215.

El *Fugato* continúa con la formación de un tema híbrido, resultado de la fusión entre la derivación del primer tema y el séptimo ( $\sim T_1/T_7$ ). Este tema fusionado se extiende desde el compás 215 hasta la primera corchea del compás 231, constituyendo un desarrollo interno. Durante este tramo, la métrica transita de manera libre, intercalando los de  $\frac{4}{4}$  y  $\frac{12}{8}$  en ocasiones de manera simultánea. En cuanto a la armonía, se desplaza por diversas tonalidades pasajeras que incluyen *fa* menor, *do* menor, *sol* menor, *sib* menor, *do* menor y finalmente un retorno al *fa* menor inicial.

Entre los compases 2015 al 217, las cuerdas graves elaboran una frase híbrida ( $N/\tilde{N}$ ), que se extiende de manera libre en los compases 217 y 218. Simultáneamente, la voz de la viola elabora una derivación mutilada de la frase  $\uparrow L$ , la cual también se desvanece en una parte libre, coincidiendo con los mismos compases de las cuerdas graves.

Por otro lado, el saxofón asume un rol destacado al describir una melodía temática, que es una derivación del primer tema ( $\sim T$ ), sometido a procedimientos de variación por dilatación y ornamentación, identificada como  $A_0^{4\uparrow}$ . Esta se desarrolla desde el alzar al compás 216 hasta el primer tiempo del compás 219. Esta frase es imitada en *stretto* por el violín segundo desde el compás 216 al 219, con un transporte a la tercera inferior  $R[A_0]^{3\uparrow}$ , todo este segmento se asienta en la tonalidad de *do* menor.

A continuación, a partir del segundo tiempo del compás 219 hasta la primera corchea del compás 223, se presenta la frase  $\sim E$ , que inicia en  $\frac{4}{4}$  y culmina en  $\frac{12}{8}$ . Simultáneamente, el violín primero presenta la frase transportada  $\sim L^{5\uparrow}$  entre los compases 219 y 220, mientras que la viola, el violonchelo y el contrabajo describen la frase derivada de  $\sim N$  en una textura homofónica, que se extiende entre los compases 219 hasta la primera corchea del compás

221. Entre el alzar al compás 221 hasta tocar el compás 223, los violines presentan la frase derivada ~O, con una respuesta en *stretto* por las cuerdas graves R[~O]<sub>(st)</sub>.

Figura 50

Tema híbrido (~T<sub>1</sub>/T<sub>7</sub>): desarrollo interno de la Sección [B]

**Des. Interno**  
~T<sub>1</sub> / T<sub>7</sub> 11

Più moderato  $\text{♩} = 100$

The musical score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 213-215) features a melody in the right hand with a green bracket labeled 'CR-2 (4<sup>th</sup>) (Ñ<sup>4<sup>th</sup>)' and a bass line with a green bracket labeled 'CS-3 (O)'. The second system (measures 216-219) includes a red bracket labeled 'R[A<sub>0</sub>]<sup>(3<sup>rd</sup>)</sup> st' and a pink bracket labeled 'libre' with a note '(do)'. The third system (measures 220-222) shows a red bracket labeled 'R[~O]<sub>(st)</sub>' and a pink bracket labeled 'R[~L]<sup>(3<sup>rd</sup>)' with a note '(sol)'. The fourth system (measures 223-224) features a green bracket labeled 'CRA' and a pink bracket labeled 'Contrap - libre' with notes '(sol)' and '(sib)'. Performance markings include 'cantabile', 'cresc.', 'mf espress.', 'p espress.', and 'f'. Measure numbers 213, 216, 220, and 223 are indicated at the start of their respective systems.</sup></sup>

Entre los compases 223 al 225, los violines describen una nueva derivación transportada de la frase  $\sim L^{4\uparrow}$ . En este punto, la armonía modula hacia la región de *sol* menor, y casi inmediatamente hacia *sib* menor. Simultáneamente, en estos compases, las demás cuerdas describen un contrapunto libre, en una textura homofónica parcial.

Desde el compás 225 hasta la primera corchea del 227, el saxofón realiza una imitación transportada de la melodía descrita por el primer violín, denominada  $R[\sim L]^{3\downarrow}$ . Esta es acompañada por las cuerdas en un complemento rítmico-armónico (CRA), también en una homofonía parcial. Entre los compases 227 al 228, se presenta otra respuesta transportada  $R[\sim L]^{4\downarrow}$ , esta vez ejecutada por la viola, acompañada por el violonchelo y el contrabajo en un complemento armónico.

Mientras tanto, desde el compás 227 hasta tocar el 231, el segundo violín presenta la frase  $\sim A_0^{3\downarrow(\text{dilat})}$ , caracterizada por ser una derivación de  $A_0$ , además de estar transportada a una tercera inferior y en un procedimiento de variación por aumento de valores (dilatación). Ésta es acompañada por el violín primero, a través de un contrapunto libre. Por otra parte, desde el compás 228 al 231, el saxofón realiza una imitación, denominada  $R[\sim A_0]^{8\downarrow(\text{dilat})}$ . Complementariamente, el violonchelo y contrabajo presentan la frase  $\sim O$ , que inicia en el alzar del compás 229 hasta el 231. En este punto, la armonía retoma el *do* menor, con una preparación momentánea de *fa* menor en el compás 230.

Figura 51

Derivaciones de la frase  $\sim L$ , desarrollo interno de la sección [B]

Entre los compases 231 hasta la primera corchea del compás 339, surge una derivación del séptimo tema ( $\sim T_7$ ). En esta ocasión, los primeros y segundos violines en *divise* presentan el sujeto, transportado a una cuarta superior [S ( $M^{4\uparrow}$ )], acompañado por un complemento rítmico-armónico (CRA) por parte de las demás cuerdas. Por otro lado, en el cuarto tiempo del compás 232, el saxofón participa con un elemento accesorio que denominado eco. Asimismo, a partir del compás 233 al 235, las cuerdas manifiestan la frase P, en una textura monódica; esta frase cumple, además, la función de Coda parcial.

A continuación, en los compases 235 y 236, emerge una elaboración de la frase P en los contrabajos, violonchelos y violas, que van conjugando su participación, Simultáneamente, los violines complementan este segmento con un CRA. En el compás 237, los segundos violines y las violas manifiestan una inversión de la frase P en dúos, seguida en el compás 238 de otra elaboración por los primeros violines, esta última con función de reconexión (Rcnx). Durante estos compases, violonchelos y contrabajos brindan un soporte armónico.

Cabe destacar que esta breve reaparición de la (~T<sub>7</sub>) se desarrolla en la tonalidad de *do* menor, mientras que en el compás 236 se presenta una modulación a *Lab* mayor.

**Figura 52**

*Derivación del Tema [~T<sub>7</sub>] de la Sección [B]*

The figure displays a musical score with three systems of staves. A red arrow points to the first system, which begins at measure 230. Above the first staff of this system is the label  $\sim T_7$ . The first system includes measures 230, 231, and 232. Measure 230 is marked 'Alligro' with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . Measure 231 is marked 'Allegro' with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . Measure 232 is marked 'Poco più sostenuto' with a tempo of  $\text{♩} = 100$ . The first system also features a red bracket labeled 'Sujeto (M)<sup>(47)</sup>' and a red dashed line labeled 'Eco'. A green arrow at the bottom of the first system points from '(fa)' to '(do)'. The second system includes measures 233, 234, 235, and 236. Measure 233 is marked 'Poco più sostenuto' with a tempo of  $\text{♩} = 100$ . The second system features a blue bracket labeled 'P (coda parcial)' and a green bracket labeled 'CRA'. A blue bracket labeled 'Elab [P]' spans measures 235 and 236. A green arrow at the bottom of the second system points to '(Lab)'. The third system includes measures 237 and 238. Measure 237 is marked 'Poco più sostenuto' with a tempo of  $\text{♩} = 100$ . The third system features a blue bracket labeled 'Q (P inv)' and a blue bracket labeled 'Elab [P] R-cn'. A blue bracket labeled 'Sector Recap.' spans measures 237 and 238. A green bracket labeled 'P.T' is at the bottom of the third system. A red arrow points to measure 237, labeled  $\sim T_4$ .

El último tema del desarrollo corresponde a la derivación del cuarto tema ( $\sim T_4$ ), abarcando los compases 239 hasta el 246. Además de su función temática, este tema actúa como sector recapitulatorio, preparando el camino para la reexposición.

Entre el compás 239 al 242, el saxofón evoca la frase I transportada a una tercera inferior con dilatación rítmica, identificada como  $I^{3\downarrow}_{(dilat)}$ . Esta reaparición sigue la indicación *dolce cantabile*, permitiendo al saxofón expresar la melodía con suavidad y elegancia. *Dolce* sugiere un sonido delicado y agradable, mientras que *cantabile* indica una ejecución fluida y en *legato*, emulando la expresividad de la voz humana. Esta frase reaparece en los compases 243 al 246, ahora identificada como  $I_{1(dilat)}$ , en una dinámica de *piano* a *crescendo* que sirve de nexo hacia la reexposición.

Simultáneamente, las cuerdas desarrollan una elaboración de la frase P (elab[P]) con ocho segmentos distribuidos intercaladamente en las voces. Esta elaboración contrasta con la melodía del saxofón. Por otro lado, en la parte armónica, se mantiene el *Lab* mayor a través de un pedal-tónica desde el compás 238 hasta el 243. En el 244 se produce un nuevo giro armónico hacia la tonalidad de *Dob* mayor, que, en su tercer tiempo, retorna a la tonalidad principal de la obra, *Mib* mayor. Esta tonalidad presenta una sensible secundaria de quinto grado que, por candencia rota, se dirige hacia el segundo grado medio disminuido en el compás 245 ( $vii^\circ/V \rightarrow ii^\circ$ ), que pertenece a la escala artificial. A éste le sigue un quinto grado extendido ( $V_7^{b9}$ ) que resuelve en el 246 al primer grado, generando así un cambio inesperado en la armonía.

Figura 53

Derivación del cuarto tema ( $\sim T_4$ ) de la Sección [B]

237

$\sim T_4$

$\mathcal{Q}$  ("P" inv)

Elab [P] R-cnx

*dolce cantabile*

Sector Recap.

$I^{(3)} \text{ Dilat}$

P.T

240

Elab [P]

V/V

$\delta 2$

iv (IM)

$\delta 3$

$\delta 4$

$I_1 \text{ Dilat}$  PEDAL TÓNICA

243

*p*

*cresc.*

$\delta 5$

*p*

*cresc.*

$\delta 6$

$\delta 7$

$\delta 8$

(Dob) IGT

$\{Mib\} vii^{\circ}6/V \rightarrow ii^{\circ}$

$\sim T_1$

animando poco a poco

(Exp)

animando poco a poco

$\sim A_0$

$I$

V=I

Sib (Mixol)

PEDAL TÓNICA

#### **4.1.3. Sección [A<sub>1</sub>] (Reexposición)**

Después del recorrido por las secciones [A] y [B], se presenta la reexposición de la obra [A<sub>1</sub>], que se extiende desde el compás 247 al 351. Como se indicó previamente, esta composición sigue una estructura ternaria, aunque con un tratamiento flexible. La reexposición, que puede adoptar diversas formas, se presenta en este caso con variaciones y la omisión de algunos elementos.

De este modo, la reexposición [A<sub>1</sub>] se divide en dos partes principales: la “Primera Reexposición” [1ra. Rxp] y la “Segunda Reexposición” [2da. Rxp], siendo esta última también un gran sector conclusivo.

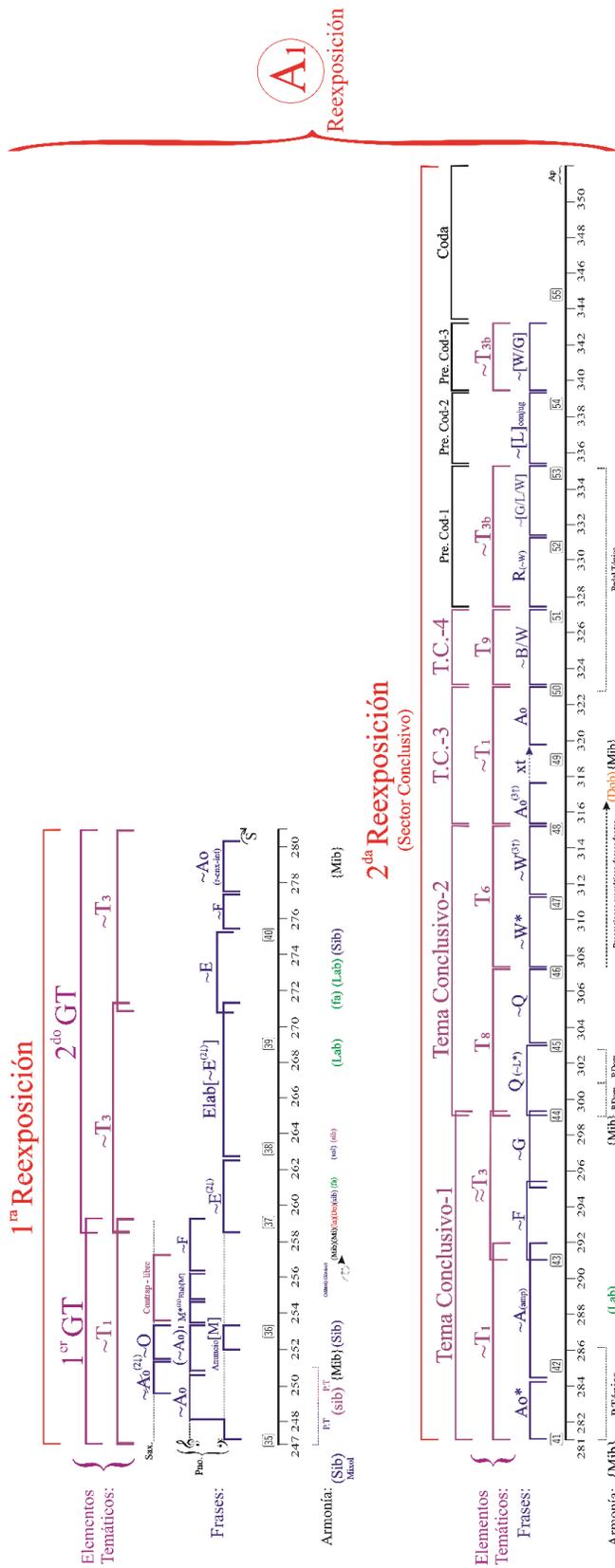
La primera reexposición [1ra. Rxp], que comprende los compases 247 al 280, introduce el 1GT, con una derivación del primer tema ( $\sim T_1$ ), y el 2GT, con dos derivaciones del tercer ( $\sim T_3$ ).

Por otro lado, en la segunda reexposición [2da. Rxp], que comprende los compases 281 al 351, se conservan conexiones con elementos temáticos anteriores, pero combinándose con nuevos temas. Estos últimos se organizan a su vez en cuatro temas conclusivos.

Finalmente, el sector conclusivo anticipa su final a través de dos preparaciones de la Coda, denominadas PreCoda1 y PreCoda2, que conducen a la Coda final con la que se cierra el concierto. Antes de profundizar en estos aspectos, se presenta el esquema estructural de la reexposición [A<sub>1</sub>], que servirá de guía en nuestro recorrido. A continuación, examinaremos en detalle cada uno de estos bloques del desarrollo.

Figura 54

Esquema estructural de la Reexposición, Sección [A1]



La primera reexposición [1ra. Rxp], que se extiende desde el compás 247 hasta el 280, se distingue por mantener el tratamiento contrapuntístico centrado en el 1GT. En este sector, se presenta una derivación del primer tema ( $\sim T_1$ ) a través de la frase  $\sim A_0$  que se desarrolla en los compases 247 al 250. El violonchelo ejecuta esta frase y recibe respuestas en *stretto* del saxofón, que se desplaza a una segunda inferior mutilada  $R[\sim A_0]^{2\downarrow}$  en el alzar al compás 250, hasta el 251, y los violines en los compases 250 al 253, presentando además una variación  $R^*[\sim A_0]^{3\downarrow}$ . Este segmento se complementa con la frase  $\sim O$ , interpretada por el saxofón, y un anuncio de la frase M por las violas, violonchelos y contrabajos. Adicionalmente, la interpretación se guía por la indicación de *animando poco a poco*, lo que sugiere un aumento gradual de vitalidad y energía.

**Figura 55**

Tema ( $\sim T_1$ ), de la 1<sup>ra</sup> Reexposición de la Sección [A<sub>1</sub>]

Desde el compás 253 hasta la primera corchea del compás 259, se observan las frases  $M^{*(2\downarrow)}$ , *elab*[M] y  $\sim F$ , ejecutadas por los violines y con acompañamiento de las cuerdas

graves en una textura de acordes llanos. Al mismo tiempo, el saxofón interactúa mediante un contrapunto libre, abundante en trinos.

En el ámbito armónico, la [1ra. Rxp] se enmarca en un *Sib* mixolidio, seguido por un pedal-tónica que se inicia en el compás 247 y se prolonga hasta el compás 250. En el compás 249, se evidencia un cambio armónico, que produce una modulación hacia la región de *sib* menor, aunque el pedal-tónica se mantiene. Posteriormente, en el compás 251, ocurre otra modulación hacia la región de *Mib* mayor. Sin embargo, en el compás 253, se retoma el *Sib* mayor, con interacción entre los modos mixolidio y jónico, lo que enriquece la paleta armónica. En el compás 257, se establece la tonalidad principal en *Mib* mayor a modo de cierre, y se utiliza la escala artificial.

### Figura 56

*Interacción entre las cuerdas y el saxofón, de la 1ª Rxp. de la Sección [A1]*

Consideremos ahora el 2GT de la reexposición que se expande desde el alzar al compás 259 al 280. Este segmento se caracteriza por su desarrollo a través de la derivación del tercer tema ( $\sim T_3$ ). En este sector, concluye el tratamiento de *fugato* que predominaba en

gran parte de la reexposición, marcando un punto de inflexión y retornando al tratamiento homofónico en la textura de la obra. Además, se retoma la nomenclatura convencional para identificar los elementos de la partitura.

Desde el inicio del compás 259 hasta el 269, se presenta la primera aparición de la ( $\sim T_3$ ) con la indicación *Poco più sostenuto*. Ésta se compone de la frase  $\sim E^{(2\downarrow)}$  y una elaboración de la misma, identificada como  $\text{elab}[\sim E^{(2\downarrow)}]$ . A nivel armónico, en este tema se puede identificar varias tonalidades pasajeras: *la* menor al inicio, interrumpido casi inmediatamente por un *Do* mayor con escala artificial, un *sib* menor en el compás 260, *fa* menor en el compás 261, *sol* menor en el 263 y *sib* menor en el 264. Finalmente, en el compás 269, se presenta una modulación hacia la región de *Lab* mayor. Durante este trayecto moduladorio, se utilizan recursos armónicos como acordes de escapatoria y aproximación cromática para enriquecer la armonía.

Figura 57

2GT de la 1<sup>ra</sup> Rxp. de la Sección [A<sub>1</sub>]

2GT  
~T<sub>3</sub>

Poco più sostenuto  $\text{♩} = 112$

*mf* *p* *cresc.* *mp* *f*

37 Poco più sostenuto  $\text{♩} = 112$

*p* *poco sf* *mp* *mf* *f* *mf* *m.d.*

(la) (Do) (Ami) (sib) (fa)

Elab [~E<sup>(2)</sup>]

263

*p* *cresc.* *mp*

38

*p* *poco sf* *mp* *mf* *f*

(sol) (sib) (Acorde Escapatoria)

267

*f* *mf* *mp* *p*

39

(Acorde Aprox Cromát) (Lab)

$\text{♩} = 120$

Entre los compases 272 y 280 se presenta la segunda aparición de la (~T<sub>3</sub>), destacando la frase ~E. Se establece una indicación metronómica de  $\text{♩} = 120$ , sugiriendo una más ágil y enérgica. Este segmento se desarrolla en la tonalidad de *fa* menor, con un notable uso del acorde "A1<sup>6+</sup>", en los compases 272 y 273, como recurso armónico de tratamiento libre.

Precisamente en el compás 273, se produce una nueva modulación hacia la región de *Lab* mayor, utilizando la sensible secundaria del segundo grado ( $\#vii^{\circ}_7 \rightarrow ii$ ). Posteriormente, a partir del compás 275, se establece a la tonalidad de *Sib* mayor. Aquí la orquesta introduce

las frases F, en un tratamiento imitativo en terceras descendentes en *stretto*. En el compás 277 surge una dominante secundaria del sexto ( $V_{(2\text{---}4/3)} \rightarrow vi_6$ ).

La última frase,  $\sim A_0$ , interpretada por la orquesta, desempeña un papel crucial al cerrar este como cierre este sector. Esta frase actúa como una reconexión interna hacia la segunda reexposición de la obra. Armónicamente, en el compás 279, se evidencia un retorno a la tonalidad principal de *Mib* mayor. Esta reconexión es seguida de una soladura en tresillos descendentes de los violonchelos, marcando así el final de la primera reexposición.

### Figura 58

Derivación del tercer tema ( $\sim T_3$ ), de la 1<sup>ra</sup> Rxp. de la Sección  $[A_1]$

The figure displays three systems of musical notation, likely piano accompaniment, with various annotations and markings:

- System 1 (Measures 267-39):**
  - Measure 267:  $\sim T_3$  (indicated by a red arrow pointing down).
  - Measure 39:  $\sim E$  (Acorde Aprox Cromát).
  - Measure 39: (Lab).
  - Measure 39:  $(fa) \#vii^{\circ} i$  "Al<sup>6<sup>ta</sup></sup> V.
- System 2 (Measures 272-40):**
  - Measure 272:  $\#vii^{\circ} i$  "Al<sup>6<sup>ta</sup></sup> V (Lab).
  - Measure 272:  $\#vii^{\circ} \rightarrow ii$ .
  - Measure 272: (Sib).
  - Measure 272: SC (2<sup>o</sup> Rxp).
  - Measure 272:  $\sim F$ .
- System 3 (Measures 277-41):**
  - Measure 277:  $\sim A_0$  (r-cnx-int).
  - Measure 277:  $(V_2 \text{---} 4 \rightarrow vi_6)$ .
  - Measure 277: {Mib}.
  - Measure 277: S.
  - Measure 277: (Progr. Cromt).
  - Measure 277: *staccato sempre*.
  - Measure 277: PEDAL TÓNICA.

La segunda reexposición [2<sup>da</sup> Rxp] abarca los compases 281 hasta el final de la obra en el compás 351; este sector, además, cumple la función de un gran sector conclusivo. Presenta cuatro temas conclusivos, dos Pre-Codas y una Coda final, aportando gran riqueza a la conclusión de la obra.

A continuación, detallaremos los aspectos más resaltantes de cada bloque de este sector. Iniciaremos con el primer tema conclusivo (TC<sub>1</sub>), el cual abarca desde el compás 281 hasta la primera corchea del compás 299. Este tema se establece mediante la derivación del primer tema ( $\sim T_1$ ) y una doble derivación del tercer tema ( $\approx T_3$ ), incluyendo las frases A<sub>0</sub>\*, y una derivación amplificadora de la frase A, denominada  $\sim A_{(amp)}$ .

Armónicamente, se evidencia un pedal-tónica que va desde el compás 280 hasta el primer tiempo del compás 286. Simultáneamente a este pedal, se presentan acordes de aproximación cromática en la armonía. A partir del compás 286, se observa una dominante secundaria del sexto grado, que, mediante cadencia rota, conduce hacia otra dominante secundaria del quinto grado ( $V_5^6 /vi \rightarrow V_4 /V$ ). Esta figura se repite en el compás 288 y, de igual manera, modula en el compás 289 hacia la tonalidad de *Lab* mayor. En esta tonalidad, se emplearán recursos armónicos como la sensible secundaria del sexto grado ( $\#vii^{\circ}_7 \rightarrow vi$ ) y una cadencia que incluye los grados (ii-V<sub>7</sub>-I).

Figura 59

1<sup>er</sup> Tema conclusivo de la 2<sup>da</sup> Reexposición de la Sección [A<sub>1</sub>]

Otro rasgo importante a destacar ocurre en los compases 291 al 299, donde se presenta una doble derivación del tercer tema ( $\approx T_3$ ), con función de Pre-Coda (preparación de la Coda). Este tema presenta las frases  $\sim F$  y  $\sim G$ , y junto a la indicación *Piu animato*, guía al intérprete a expresar una mayor intensidad y entusiasmo en su ejecución, logrando una interpretación apasionada y vibrante.

Asimismo, el uso de trinos, escalas ascendentes y descendentes, además del uso de cromatismos en este segmento, añaden una sensación de movimiento y progresión continuos, reforzando la función de preparación para el sector final.

Desde el punto de vista armónico, el acorde de *Lab* mayor se mantiene como un anclaje sólido durante este sector. Sin embargo, en los compases 291 y 292, se incorporan acordes característicos del lenguaje del *jazz*, como el acorde sustituto de quinto, que en esta ocasión se emplea como un acorde de dominante secundaria del segundo grado ( $\text{SubsV}_5^6 \rightarrow \text{ii}4$ ), y el acorde de sexta agregada del primer grado ( $\text{I}^{6\text{agr}}$ ), aportando color y diversidad a la armonía y enfatizando la versatilidad estilística presentes en la música de Glazunov.

En el compás 293 se evidencia nuevamente el acorde de ( $\text{SubsV}_5^6 \rightarrow \text{ii}4$ ), y en el 294, el ( $\text{SubsV}$ ) y el ( $\text{I}^{6\text{agr}}$ ), seguidos por una dominante secundaria del tercer grado, que por cadencia rota, se dirige hacia la dominante secundaria menor del propio tercer grado por intercambio modal ( $\text{V}_5^6/\text{iii} \rightarrow \check{\text{V}}$ ). Luego, del compás 295 hasta la primera corchea del compás 299, las cuerdas presentan una progresión cromática descendente, que es un elemento característico de la obra. Todo este sector, se desarrolla en una textura homofónica propiamente dicha, ya que los instrumentos describen el mismo ritmo, pero con elementos melódicos independientes. De esta manera se culmina este sector con una resolución hacia la tonalidad principal de *Mib* mayor.

Figura 60

( $\approx T_3$ ) del 1<sup>er</sup> Tema conclusivo de la 2<sup>da</sup> Reexposición de la Sección [A<sub>1</sub>]

The figure displays three systems of musical notation, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 290-294) is marked *Piu animato* and *f*. It features a red arrow pointing to the start of the phrase, labeled  $\approx T_3$  (Pre-coda) and  $\sim F$ . The piano part includes a box labeled [43] *Piu animato* and a green annotation "Fra<sup>61</sup>" above a measure. Harmonic analysis below the piano part includes:  $ii_3^{\circ}$ ,  $V_7$ ,  $I$ ,  $SubV \rightarrow ii_4$ ,  $SubV I_6^{(sag)}$ ,  $\sim G$ ,  $SubV \rightarrow ii_4$ ,  $SubV I_6^{(sag)}$ , and  $V_5/iii$ . The second system (measures 295-298) is marked *f* and *mf*. A green dashed box highlights a "Progresión cromática" in the piano part. The third system (measures 299-302) is marked *Piu mosso* and  $\text{♩} = 132$ . A red vertical line is placed at the beginning of the system, labeled  $T_8 / (TC_2)$ . The piano part includes a box labeled [44] *Piu mosso* and  $\text{♩} = 132$ . Annotations include "Progresión cromática descendente" and "Pedal dominante" in two dashed boxes, and "Progr. crom. descen." and "Pedal dominante" in another dashed box. The system ends with  $V_2/iii$  and a brace labeled {Mib}.

El siguiente elemento a describir es el octavo tema ( $T_8$ ), que incluye las frases Q y  $\sim Q$ . Estas frases demuestran un tratamiento de variación por figuración melódica y contracción rítmica. Este tratamiento modifica y comprime las características del cuarto tema complementario ( $T_{4b}$ ) para crear nuevos patrones rítmicos y texturas en la orquesta, aportando intensidad y vitalidad a la interpretación.

Desde el punto de vista armónico, entre los compases 299 y 300, se observa un pedal dominante que interactúa simultáneamente con una progresión cromática descendente ejecutada por las cuerdas. Este patrón se repite en los compases 301 y 302, pero con la adición en el último tiempo del compás de una dominante secundaria del tercer grado ( $V_2 \rightarrow iii$ ), rompiendo momentáneamente la estabilidad tonal.

Posteriormente, desde el compás 303 hasta el 307, se desarrolla una progresión descendente cromática sobre secuencias con eslabones a semitono, culminando con la resolución de dominantes por tercera. Esta secuencia aporta una sensación de movimiento y progresión a la composición.

**Figura 61**

*T<sub>8</sub> del 2<sup>do</sup> Tema conclusivo de la 2<sup>da</sup> Rxp. de la Sección [A<sub>1</sub>]*

$T_8 / (TC_2)$   $Q (\sim L^*)$

299 *Più mosso*  $\text{♩} = 132$

44 *Più mosso*  $\text{♩} = 132$

Progresión cromática descendente  
Pedal dominante

$\sim Q$

Progr. crom. descen.  
Pedal dominante  $V_2/iii$

303 *Mib*

45 *resc.*

$Eb^7/g$   $Cb/gb$   $Ab^7/cb$   $Fb$   $E^7/g\#$   $C/g$   $A^7/c$   $F$   $F^7/a$   $Db/ab$   $Bb^7$   $Gb$   $Eb/g$   $Eb/fb$   $Bb$

iii (Progresión cromática sobre secuencia con eslabones a semitono, todas las dominantes resuelven por tercera)

$T_6$  (complemento)  $\sim W^*$

307 *sempre staccato*

46 *p quasi pizz.*

47 *p* *mf*

Ahora, dirijamos nuestra atención al segundo *tema conclusivo*, que abarca los compases 307 hasta el 315. Este tema, que internamente contiene al (T<sub>8</sub>) y al (T<sub>6</sub>), actúa más bien como un complemento temático, proporcionando un contraste con las características del cuarto tema complementario (T<sub>4b</sub>), del cual procede. Se distingue por los saltos interválicos de octava, tanto ascendentes como descendentes, ejecutados por el saxofón. Además, la indicación de *sempre staccato* sugiere que las notas deben interpretarse de manera separada y breve, lo que añade una textura única a la interpretación.

A través de un análisis exhaustivo de esta línea melódica, se puede discernir que se trata de un cromatismo descendente, un elemento que se presenta de manera recurrente a lo largo de la obra. Este patrón cromático, combinado con los saltos interválicos, crea una sensación de movimiento y progresión, aportando dinamismo a la interpretación.

El (T<sub>6</sub>) está conformado por las frases  $\sim W^*$  y  $\sim W^{(3\uparrow)}$ . Estas frases son un claro ejemplo de cómo Glazunov emplea la variación para desarrollar nuevos temas a partir de material previo. El uso del cromatismo en este contexto añade tensión y dramatismo, proporcionando un contraste con la agilidad del (T<sub>8</sub>).

En el aspecto armónico, se mantiene en este sector el uso de progresiones cromáticas descendentes. Esta técnica armónica, combinada con el empleo del cromatismo en la línea melódica, crea una sensación de descenso, preparando el camino hacia el gran desenlace de la obra. Estos recursos armónicos y melódicos presentes en el sexto tema (T<sub>6</sub>) contribuyen significativamente a enriquecer la complejidad musical de la segunda reexposición.

Figura 62

$T_6$  del 2<sup>do</sup> Tema conclusivo de la 2<sup>da</sup> Rxp. de la Sección [A<sub>1</sub>]

The image shows a musical score for Figure 62, consisting of two systems of music. The first system (measures 307-311) features a vocal line with the instruction "sempre staccato" and piano markings (p, mf), and a piano accompaniment with "p quasi pizz." and "p". The second system (measures 312-317) features a vocal line with "cantabile" and "cresc. poco a poco", and a piano accompaniment with "p" and "cresc. poco a poco". A red vertical line is placed between measures 311 and 312. Annotations include "T6 (complemento) ~ W\*" above the first system, and "~ W(3↑)", "~ T1 (TC3)", and "A0(3↑)" below it. The second system is annotated with "(Progresiones cromáticas descendentes)" and "(Progresiones simétricas descendentes)".

A continuación, nos enfocaremos en los aspectos importantes del tercer tema conclusivo (TC<sub>3</sub>), que se distingue por su dimensión más compacta en comparación con los temas anteriores, extendiéndose desde el compás 315 hasta el 322. Este tema, derivado del primer tema ( $\sim T_1$ ), combina las frases  $A_0^{(3\uparrow)}$  (con una pequeña extensión) y  $A_0$ . La dinámica sugiere un piano que incrementa gradualmente su intensidad (*crescendo poco a poco*, infundiendo un ambiente de suspenso en la interpretación).

En términos de armonía, se conserva el uso de progresiones simétricas descendentes que culminan en el último tiempo del compás 317. Aquí se produce un cambio momentáneo hacia la tonalidad de *Dob* mayor, empleando los acordes del sexto, segundo y la dominante que, mediante una cadencia rota, se dirige hacia el sexto grado en primera inversión ( $vi-ii_3^4 - V_7 \searrow vi_6$ ). De manera coincidente, estos acordes se desarrollan durante los compases de la extensión de la frase  $A_0^{(3\uparrow)}$ .

A partir del compás 319, se retorna a la tonalidad principal de *Mib* mayor, acompañado de tresillos de corchea en la orquesta, y empleando la dominante secundaria del quinto grado ( $V_3^4 \rightarrow V_6$ ). Posteriormente, se incorpora una dominante secundaria del segundo grado que, a través de una cadencia rota, se dirige hacia la dominante de *Mib* ( $V \rightarrow ii \rightarrow V_3^4$ ). Este movimiento se desacelera con la indicación de *rallentando* en el compás 322, y la armonía se detiene en la dominante con séptima, creando así una sensación de suspensión en este sector.

**Figura 63**

$\sim T_1$  del 3<sup>er</sup> Tema conclusivo de la 2<sup>da</sup> Rxp. de la Sección [A<sub>1</sub>]

The figure displays three systems of musical notation for a piano piece, with various annotations and performance markings.

- System 1 (Measures 312-316):**
  - Measures 312-316 are marked with  $\sim W^{(3\uparrow)}$  and  $\sim T_1 (TC_3)$ .
  - Measure 316 is marked with  $A_0^{(3\uparrow)}$ .
  - Performance markings include *cantabile*, *p*, *mf*, *mp*, and *cresc. poco a poco*.
  - Measure numbers 48 and 49 are indicated.
  - Annotations below the staff: "(Progresiones cromáticas descendentes)" and "(Progresiones simétricas descendentes)".
- System 2 (Measures 317-321):**
  - Measures 317-321 are marked with  $xt$  and  $A_0$ .
  - Performance markings include *mf*, *f*, *dim.*, and *energico*.
  - Measure number 49 is indicated.
  - Harmonic analysis below the staff:
    - (Dob):  $vi \quad ii_3^4 \quad V_7 \rightarrow vi_6$
    - (Mib):  $V_3^4 \rightarrow V_6 \quad V_6^5/ii \rightarrow V_3^4 \quad V_6^5$
    - $I_6^4$
- System 3 (Measures 322-326):**
  - Measures 322-326 are marked with *rall. poco* and *Poco più moderato* (tempo  $\text{♩} = 100$ ).
  - Measure 322 is marked with *mf*.
  - Measure 323 is marked with *p* and *mf*.
  - Measure 324 is marked with *mf*.
  - Measure 325 is marked with *mf*.
  - Measure 326 is marked with *mp* and *mf*.
  - Measure number 50 is indicated.
  - Annotations below the staff:  $ii_6^5$ ,  $V_7$ ,  $vii^{\circ}/V^7$ ,  $vii^{\circ}_7$ , and  $vii^{\circ}b_7$ .
  - Red circles highlight specific notes in measures 323, 324, and 325.
  - Red boxes highlight the tempo change at measure 323.

A continuación, se presenta el cuarto tema conclusivo identificado (TC<sub>4</sub>). Este tema, que se basa en el noveno tema (T<sub>9</sub>), abarca los compases 323 al 327 y cumple la función de tema complementario. Se desarrolla a través de una frase híbrida denominada ~B/W, que combina elementos diferentes de ambas frases empleadas previamente. Asimismo, la indicación *Poco più moderato* sugiere al intérprete que debe ajustar sutilmente la velocidad de la interpretación, ejecutando ligeramente más lento que en el tempo original.

En el aspecto armónico, destaca la presencia de un pedal-tónica que se extiende desde el compás 323 hasta el 335, inclusive. En el compás 327, se presenta una dominante secundaria del cuarto grado que se resuelve mediante una cadencia rota hacia el sexto grado rebajado mayor, por intercambio modal ( $V_7 \rightarrow IV \xrightarrow{Z} bVI$ ). Es interesante notar que este pedal armónico se presenta figurado en ciertos momentos, pero su función principal es brindar soporte a la armonía en torno a la tonalidad principal de *Mib* mayor.

En la melodía, se puede apreciar el uso recurrente de figuración melódica, a través del uso de cambiatas cromáticas, que añaden dinamismo y expresividad a la obra. Estas cambiatas, que son una serie de notas que se mueven en dirección contraria a la nota principal, crean una sensación de tensión y resolución que enriquece la textura.

#### Figura 64

*T<sub>9</sub> del 4<sup>to</sup> Tema conclusivo de la 2<sup>da</sup> Rxp. de la Sección [A<sub>1</sub>]*

The image displays a musical score for the 4th concluding theme of the 2nd repeat of section [A<sub>1</sub>]. It is divided into two systems. The first system, measures 322-327, is marked 'rall. poco' and 'Poco più moderato' with a tempo of 100. It features a melody with chromatic changes (CAMB-CRM) and a piano accompaniment with a figured bass pedal point (Pedal - Tónica). The second system, measures 326-335, is marked 'animando poco a poco' and '5] animando poco a poco'. It continues the harmonic and melodic development, including a chromatic change (CAMB-CRM) and a figured bass pedal point (Pedal - Tónica). The score includes various musical notations such as dynamics (mf, mp), articulation (accents), and performance instructions (rall. poco, animando poco a poco).

El final del concierto se prepara a través de tres "PreCodas". La primera de ellas identificada como (PreCoda-1), se extiende desde el compás 327 hasta el 335. Este sector se basa en una derivación del ( $\sim T_{3b}$ ) y comprende los compases 327 hasta la primera corchea del compás 335. La (PreCoda-1) se compone por las frases R, derivada de  $\sim W$ , y una frase híbrida que combina hasta tres frases  $\sim G/L/W$ .

Armónicamente, el pedal-tónica con inicio en el compás 321 se mantiene en este tema, aunque en el pedal, la armonía pierde relación de pertenencia con el bajo, detallaremos algunos acordes que consideramos relevantes. Por ejemplo, el (bVI) en el 328 por intercambio modal; en el 329 la dominante secundaria del quinto grado que mediante cadencia rota va al séptimo por intercambio modal (bVII): ( $V_7 \rightarrow V \xrightarrow{Z} bVII$ ) la dominante secundaria de bVII que precede al bII (napolitano) en el 333, cuando normalmente debería ser al revés, mediante otra cadencia rota.

Esta secuencia armónica se repite con variaciones hasta el 335, donde concluye el pedal-tónica, preparando el gran final de la obra.

### Figura 65

$\sim T_3$  de la Pre. Coda-1 de la 2<sup>da</sup> Reexposición (Sección [A<sub>1</sub>])

The figure shows a musical score for measures 326 to 335. The score is in G major, 4/4 time. It features a piano accompaniment with a 'Pedal - Tónica' line. The music is marked 'animando poco a poco' and 'marcato'. Harmonic analysis includes chords like V<sub>7</sub>/IV, bVI, bVII (IM), bII (Nap), V<sub>7</sub>, and I. A red arrow points to measure 327, labeled 'Pre Coda1 ~T<sub>3b</sub>'. Measure 333 is marked 'Allegro d. = 120'.

A continuación, se detallan los aspectos importantes de la (PreCoda-2), que abarca desde el compás 335 hasta el primer tiempo del compás 339. Esta sección se organiza a través de una frase derivada y conjugada, denominada  $\sim L^{(\text{Conju})}$ . El término "conjugado" es empleado para denotar el entrelazamiento de las líneas melódicas en diferentes voces, resultando en una fusión de las melodías de la orquesta y del solista en una sola entidad motívica.

Este segmento se distingue por un cambio en el carácter, indicado por la expresión *Allegro*. Desde el punto de vista armónico, en el compás 335 se presenta una dominante secundaria del sexto grado que, mediante una cadencia rota, se dirige hacia el primer grado ( $V_3^4/vi \xrightarrow{\sim} I$ ). Posteriormente, surge otra dominante secundaria del tercer grado, que se interrumpe por una cadencia rota que se dirige al quinto grado ( $V_3^4/iii \xrightarrow{\sim} V$ ).

En el compás 336, se presenta otra dominante secundaria, en esta ocasión del quinto grado, que, a través de una cadencia rota, se dirige hacia el séptimo grado rebajado mayor, correspondiendo a un intercambio modal ( $V_3^4/V \xrightarrow{\sim} bVII$ ). A continuación, se observa una dominante secundaria del segundo grado, que, nuevamente a través de una cadencia rota, conduce hacia el cuarto grado ( $V_3^4/ii \xrightarrow{\sim} IV$ ). Esta secuencia armónica continúa con una dominante secundaria del cuarto grado, que por medio de cadencia rota resuelve en el sexto grado rebajado mayor, también relacionado con un intercambio modal ( $V_3^4/IV \xrightarrow{\sim} bVI$ ).

En el último tiempo del compás 337, se presenta el acorde sustituto de la dominante, que establece una resolución hacia el primer grado en el compás siguiente (SubsV, I). El compás 338 exhibe una dominante secundaria del quinto grado, que finalmente resuelve en la tónica ( $V_5^6 \rightarrow V_7 - I$ ).

Figura 66

Pre. Coda-2 de la 2<sup>da</sup> Reexposición (Sección [A<sub>1</sub>])

↓  
Pre Codaz

333 Allegro  $\text{♩} = 120$   
 336 Allegro  $\text{♩} = 120$   
 339 *più pesante*  
*più pesante marcato*

~ [L] conjug I  $V_4/vi \rightarrow I$   $V_3/iii \rightarrow$   
 V  $\leftarrow V_3$   $bVII$   $V_4/ii$   $\rightarrow IV$   $V_3/IV \rightarrow$   $bVI$  SubV (Fr<sup>+</sup>) I  $V_6 \rightarrow V_7$   
 [W/G]  
 I  $V_2/IV$   $V_7/iii \rightarrow vii^b/V$

La (PreCoda-3) se extiende desde el compás 339 hasta la primera corchea del compás 343. Este sector se origina de la derivación del tercer tema secundario ( $\sim T_{3b}$ ). Este último tema, a su vez, se construye a partir de la frase híbrida denominada  $\sim W/G$ .

En el ámbito armónico, entre el tercer y cuarto tiempo del compás 339, se presenta una cadencia napolitana. En el compás 340, se presentan los acordes de sexta aumentada francesa y alemana, que, a pesar de ser característicos en la música académica, se presentan aquí en un tratamiento libre (“Fr<sup>6+</sup>” y “Al<sup>6+</sup>”).

Desde una perspectiva melódica, en el compás 339, las cuerdas graves describen una escala cromática descendente, comenzando con corcheas y luego progresando a tresillos para

finalmente convertirse en negras. La indicación *Piu pesante* indica tanto al solista como a la orquesta a interpretar la música con un toque más pesado, enfatizando los acentos y el peso de las notas y acordes.

En el compás 341, la armonía presenta una dominante secundaria del cuarto grado ( $V_2/IV$ ), seguida en el cuarto tiempo por una dominante secundaria del tercer grado que, a través de una cadencia rota, se dirige hacia una sensible secundaria del quinto grado ( $V_2/iii \rightarrow vii^{\circ}_5/V$ ). En el tercer tiempo del compás 342, se encuentra una dominante secundaria aumentada que se dirige a un segundo grado mayor rebajado, identificado como un acorde napolitano ( $V^+ \rightarrow bII^{\circ}_4$ ). Finalmente, en el cuarto tiempo, el acorde de dominante descansa en la tónica.

### Figura 67

Pre. Coda-3 de la 2<sup>da</sup> Reexposición (Sección [A1])

Pre Coda<sub>3</sub> (~T<sub>3b</sub>) ~ [W/G]

339 *mf* *piu pesante*

340 *mf* *piu pesante marcato*

341 *f* *piu pesante marcato*

342 *f* *piu pesante marcato*

343 *p* *a Tempo* *piu mosso*  $\text{♩} = 138$

344 *p* *a Tempo* *piu mosso*  $\text{♩} = 138$

345 *f* *piu mosso*  $\text{♩} = 138$

346 *f* *piu mosso*  $\text{♩} = 138$

Harmonic analysis: I (Cad - Nap),  $Fr^{6+}$ ,  $AI^{6+}$ , I,  $V_2/IV$ ,  $V_2/iii \rightarrow vii^{\circ}_5/V$ ,  $V^+ \rightarrow bII^{\circ}_4$  (Nap),  $V_7$ , I,  $V_3/IV\_bVI$ ,  $V_3/vi \rightarrow I$ , SubV (Fr<sup>+</sup>), I

La culminación de la obra se concreta mediante la implementación de la Coda final, que se extiende desde el compás 343 hasta el 351. Este segmento se distingue por el desarrollo de arpeggios ascendentes que se despliegan en una sucesión fluida y expresiva. La interpretación comienza con la indicación *A tempo*, lo que marca un retorno al tempo original. En el compás 345, se introduce la instrucción *Piu mosso*, lo que sugiere un notable incremento en la velocidad de la Coda, infundiendo un sentido de energía y exigencia a la conclusión de la pieza.

En términos armónicos, este segmento se caracteriza por la presencia de una dominante secundaria del cuarto grado que, a través de una cadencia rota, se dirige hacia la resolución en el sexto grado rebajado mayor por intercambio modal ( $V_3^4/IV \xrightarrow{Z} bVI$ ). En el compás subsiguiente, el patrón se repite al presentar una dominante secundaria del sexto grado que, nuevamente por cadencia rota, desemboca en la tónica ( $V_3^4/vi \xrightarrow{Z} I$ ).

Destaca en este pasaje el acorde sustituto en el último tiempo del compás 347 (SubsV), que en ámbitos académicos se denomina como el acorde de "sexta aumentada francesa" ( $Fr^{6+}$ ), un recurso armónico caracterizado por su singular color tonal.

En el compás 347 y 348 se desarrolla otra secuencia adicional de arpeggios, seguida por un trino que, en su resolución, desciende por una escala descendente hacia la tónica (*Mib*). En el compás 349, tras el acorde de tónica, emergen sucesivos acordes de dominante secundaria del sexto grado menor ( $V_7 \rightarrow vi$ ) y la dominante con séptima. En los dos compases finales, el acorde de *Mib* mayor reaparece, consolidando la sensación de resolución y cierre. La obra llega a su fin con un apéndice de reafirmación ejecutado por la sección orquestal, otorgando un último toque de confirmación a esta magistral composición.

Figura 68

Coda final de la 2<sup>da</sup> Reexposición (Sección [A<sub>1</sub>])

Coda - final

343 *a Tempo* *Piu mosso* ♩ = 138

348 *a Tempo* *Piu mosso* ♩ = 138

I I V<sub>3</sub>/IV<sub>b</sub>VI V<sub>3</sub>/vi I SubV I (Fr<sup>o</sup>)

V<sub>7</sub> → vi V<sub>7</sub> I

Ap

## 4.2. Enfoque Reduccional

El análisis de una obra tan monumental y compleja como el *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov, requiere de una variedad de herramientas que permitan desentrañar sus intrincados detalles. En este sentido, el enfoque reduccional emerge como otra herramienta fundamental en la investigación de esta composición, abriendo una ventana hacia la comprensión más profunda de sus elementos temáticos, armónicos y melódicos.

En el marco del enfoque reduccional, es importante resaltar que se han realizado selecciones cuidadosas y rigurosas en la elección de los temas que serán sometidos a dicho análisis. Dada la extensión y profundidad de la obra, realizar una reducción completa de todos

los componentes resultaría poco viable y práctico. Por lo tanto, se ha priorizado la identificación de temas clave que desempeñan un papel significativo en la estructura global del concierto, centrándose especialmente en las secciones de la Exposición y la Reexposición.

La omisión de elementos temáticos del Desarrollo no se realiza de manera arbitraria, sino que es una decisión basada en la naturaleza interna de esta sección, caracterizada por su inestabilidad armónica y temática. Además, el desarrollo se construye sobre derivaciones de los temas presentados en la exposición, lo que resultaría en un análisis redundante y limitado a patrones ya examinados.

En última instancia, el enfoque reduccional en el análisis del Concierto de Glazunov se revela como una herramienta esencial para desentrañar las complejidades y sutilezas de la obra. La descomposición de los temas y la identificación de sus elementos esenciales a través de la reducción segmental y prolongacional proporciona una base sólida para una interpretación matizada y enriquecida por parte del intérprete.

Al adoptar esta perspectiva analítica, el intérprete adquiere una comprensión más profunda de la interacción entre los elementos temáticos y su evolución a lo largo de la obra. Esto se traduce en una interpretación más informada y expresiva, ya que el músico puede tomar decisiones basadas en el análisis detallado de las relaciones armónicas, melódicas y estructurales. El enfoque reduccional no solo descompone los elementos musicales, sino que también revela las conexiones y transformaciones que dan forma a la obra en su totalidad.

En consecuencia, el enfoque reduccional ofrece una valiosa herramienta analítica para abordar la riqueza y complejidad de la obra. A través de la aplicación de la reducción segmental y prolongacional, se logra una apreciación profunda de los elementos temáticos y

estructurales de la composición, enriqueciendo la interpretación y la comprensión de esta obra.

#### **4.2.1. Tema (A<sub>0</sub>), Introducción**

El presente análisis se centra en la aplicación del enfoque segmental a las técnicas de reducción, tomando como referencia el tema cero (T<sub>0</sub>), que corresponde a la introducción del concierto. El *enfoque segmental* se distingue en este contexto por su enfoque en la delimitación precisa de intervalos temporales y la posterior extracción de elementos esenciales inherentes a cada uno de estos intervalos. En particular, en el ámbito abordado, se dirige la atención al sector específico de la primera frase del tema cero (T<sub>0</sub>) denominado como frase A<sub>0</sub>. Esta frase no sólo sirve como inicio del tema principal de la obra, sino que también encapsula la esencia de este primer segmento.

Cabe destacar que esta primera frase y su análisis tendrán una notable similitud con la primera frase del primer tema. Esto se debe a que el primer tema es en realidad una derivación del tema cero (T<sub>0</sub>), lo que conlleva a una notoria semejanza entre ambos. No obstante, también se presentarán características distintivas que debemos observar.

Siguiendo el procedimiento, es posible identificar seis niveles de análisis. En el sexto nivel, se llega a la representación de la partitura conocida como "relieve externo" (o superficial). En el quinto nivel, se eliminan las corcheas, quedando únicamente con las figuras de negras y blancas. Durante este proceso de eliminación, se valora el papel de las notas principales en función de su carácter melódico y armónico. En este caso específico, se omite la corchea del segundo tiempo debido a que las notas "fa" y "sol" en negras representan una cadencia compuesta secundaria del sexto grado, con los acordes con los acordes F y G, que conducen al Cm ([IV-V]→vi).

En el cuarto nivel, las negras son descartadas siguiendo el mismo criterio de valoración, resultando en dos blancas por compás. En el tercer nivel, se omiten las blancas del tercer tiempo de cada compás, a excepción del cuarto compás, donde se considera la nota "*mib*" debido a su relación con la tónica. Esto conduce a la presencia de redondas en cada compás. En el segundo nivel, se agrupan dos compases y, tras una evaluación, se obtiene una nota por cada dos compases, siendo éstas las más importantes en este nivel.

Finalmente, en el primer nivel, subsisten las esencias mismas de este tema: las notas "*mib*" y "*sib*", que representan el primer y quinto grado respectivamente. Esta disposición refleja una relación suspensiva o de semicadencia.

## Figura 69

Reducción segmental del  $T_0$  de la introducción

$T_0$   
(Segmental)

Nivel 1

Nivel 2

Nivel 3

Nivel 4

Nivel 5

Nivel 6  
(Relieve externo)

Mib: I [IV V]→vi IV (I<sub>6</sub>) V I vi V

$A_0$

El enfoque *prolongacional* se distingue por su fundamento que no radica de manera estricta en la métrica, sino más bien en la manera en que los eventos melódico-armónicos se configuran. Concretamente, se centra en la progresión de las notas principales de la melodía en relación con sus acordes acompañantes. En este proceso, se examina si estos componentes

exhiben diferencias, lo que indicaría una progresión, o si presentan similitudes, lo que señalaría una prolongación. De esta manera, se busca discernir cómo un elemento se prolonga o varía a lo largo de un segmento temporal específico.

Si bien en ocasiones esta aproximación puede coincidir con las divisiones de frases y semifrases, éste no es siempre el caso. En algunos contextos, ciertos elementos pueden repetirse y el cambio armónico sólo ocurre al final. En estos escenarios, el trazado de las conexiones entre los componentes ya no posee simetría.

En el caso del tema cero ( $T_0$ ) que corresponde a la introducción, se observa una relación de progresión entre el primer y segundo compás. En el segundo compás, se produce un desglose del sexto grado (Cm) a partir del primer grado, lo que indica una evolución armónica. Además, esta transición hacia el sexto grado está preparada por una cadencia compuesta secundaria que involucra los grados (IV) y (V). Esta cadencia se alinea temporalmente con el sexto grado, como se ilustra en el gráfico. En la representación gráfica, se observa que el brazo del sexto grado (en color verde) se apoya en el brazo principal de la tónica (en color rojo). Los brazos de la cadencia compuesta secundaria también convergen en el brazo del sexto grado, marcando su dirección hacia ese punto.

En el cuarto tiempo del segundo compás, se identifica una prolongación débil. En este caso, reaparece el acorde de tónica, pero en su primera inversión y con una posición melódica de tercera. Esta particularidad se visualiza en el diagrama de ramificación mediante un nodo cerrado. Además de este brazo que se enlaza con el brazo principal, previamente se encuentra el cuarto grado que se apoya en la tónica, marcando así su trayectoria.

Siguiendo el análisis, entre el tercer y quinto compás se destaca una prolongación fuerte del quinto grado. En ambos casos, se presenta el acorde de dominante en el mismo estado y posición melódica. Sin embargo, en el quinto compás, la melodía se encuentra una

octava más baja que en el tercer compás. En el mismo tercer compás, se observa una prolongación débil del mismo quinto grado, ya que se produce un cambio de posición melódica.

En el cuarto compás, emergen los grados (I) y (vi), representados por los acordes Eb y Cm respectivamente. Aunque la presencia del acorde de tónica podría sugerir que debería conectarse con el brazo principal, esto generaría una relación incoherente, ya que estos dos acordes realmente se dirigen hacia la dominante. Además, como se menciona anteriormente, la relación más trascendental en este sector es la prolongación fuerte del tercer al quinto compás.

Finalmente, en el gráfico, los brazos principales están compuestos por el acorde de tónica (Eb), sobre el cual se apoya la dominante (Bb). Este patrón resulta en una relación de semicadencia. Este proceso de reducción prolongacional se presenta en dos estructuras: el sistema ramificado y el sistema de notación alternativa. En este último, los valores de las figuras no se especifican, sino que se representan simplemente como óvalos en las notas principales de un segmento particular. Las notas iniciales y finales o en este caso, las notas principales que configuran una cadencia se indican con óvalos abiertos, mientras que el resto se representa con óvalos cerrados.

Es importante recalcar que, tanto en el sistema ramificado como en el sistema de notación alternativa, las prolongaciones se destacan con un color rojo, mientras que las progresiones se identifican en color verde. Estos trazos de colores se disponen en dirección opuesta para facilitar la visualización. Cabe mencionar que la notación en ambos sistemas sigue una estructura de correspondencia reflejada, tanto para la melodía como para el bajo. Aunque algunas relaciones pueden variar, pero, en líneas generales, esta disposición de correspondencia en reflejo prevalece.

**Figura 70**

*Reducción prolongacional del  $T_0$  de la introducción*

**$T_0$**   
(Prolongacional)

Gráfica ramificada

Mib: I [IV V] → vi<sub>6</sub> IV I<sub>6</sub> V I vi V

Notación alternativa

#### 4.2.2. Primer tema ( $T_1$ ) del Primer Grupo Temático

En el *enfoque segmental* aplicado al primer tema ( $T_1$ ), se han identificado seis niveles de reducción. En el sexto nivel, se presenta la superficie externa de la partitura, representando la ascendía misma de la composición. En el quinto nivel, se eliminan las subdivisiones y divisiones, quedando figuras musicales básicas, como blancas y negras. En el cuarto nivel, se suprimen las figuras de negra, dejando sólo las blancas. El tercer nivel consiste en la eliminación de las blancas, lo que lleva al segundo nivel donde las figuras de redonda también se excluyen. Como resultado, se requiere agrupar dos compases contiguos para establecer las notas principales en este nivel.

Finalmente, en el primer nivel, se llega a la reducción más fundamental, donde sólo persisten el acorde inicial y el acorde final del sector analizado. En este caso específico, este sector concluye con un tipo de movimiento de semicadencia, originándose en el acorde de tónica y deteniéndose en la dominante, creando una pausa armónica distintiva en la progresión.

Cada nivel delineado en el diagrama se corresponde con una franja claramente definida, donde se establece una correlación directa con las figuras musicales según su duración métrica.

Al trazar los dos brazos principales, especialmente en el nivel más elemental, es decir, el nivel uno, se construyen a partir de las notas mencionadas y sirven como ejes fundamentales. En contraste, los elementos presentes en los niveles internos, caracterizados por figuras más pequeñas, extienden sus conexiones de acuerdo con sus funciones armónicas. Estas funciones pueden ser de apoyo, resolución o progresión, dependiendo del contexto.

En la fase final, es esencial establecer una relación de dependencia entre las últimas figuras y todas las entidades conectadas a los ejes de cadencia. Estas entidades, vinculadas a los brazos de la cadencia, se unirán firmemente a las ramificaciones correspondientes, consolidando así la estructura armónica y estructural de la composición.

Además, otro aspecto importante es la presencia de los nodos cadenciales. Estos nodos, se representa a través de óvalos, se proyectan a través de los diferentes niveles debido a la importancia de su función armónica.

Figura 71

Reducción segmental del (T<sub>1</sub>) del 1GT, Sección [A]

**1GT**  
**T<sub>1</sub> (~T<sub>0</sub>)**  
 (Segmental)

Nivel 1  
 Nivel 2  
 Nivel 3  
 Nivel 4  
 Nivel 5  
 Nivel 6

Nivel 6 (Relieve externo)

Mib: I #vii<sup>o</sup><sub>5</sub> → vi<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> (I<sub>4</sub>) ii<sub>5</sub> I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> ii<sub>6</sub> "F<sup>tr</sup>"

Nivel 5

Nivel 4

Nivel 3

Nivel 2

Nivel 1

En el *enfoque prolongacional* aplicado al primer tema, se examina la relación entre el primer grado y su relativo menor. En esta instancia, se establece una progresión que se desplaza desde el primer grado hasta el sexto grado (I – vi) con los acordes Eb y Cm. Sin embargo, es fundamental observar que la nota "fa" pertenece al acorde de la sensible del sexto grado. Por consiguiente, este acorde de función sensible se encuentra subordinado al sexto grado, el acorde de B<sup>o</sup>/d sensible del Cm ( $\#vii^{\circ}_5 \rightarrow vi_6$ ), desempeñando un papel de apoyo que anticipa el próximo evento.

El siguiente elemento de relevancia se encuentra en el tercer compás, donde se introduce el acorde de tónica en primera inversión (Eb/g), con posición melódica de quinta "sib". Dado que este acorde se repite en relación al acorde de tónica inicial, esta repetición implica la existencia de una prolongación. No obstante, es esencial señalar que esta prolongación se considera débil debido a las variaciones en la posición melódica, y esta característica se representa visualmente mediante un nodo cerrado. A medida que se avanza, este proceso se ajusta a diferentes posiciones melódicas, pero sigue restringido al brazo que corresponde a la prolongación de la tónica.

Por otro lado, el segundo brazo significativo es el acorde final, que corresponde a la dominante (Bb). En consecuencia, todos los movimientos subsiguientes se subordinan a este brazo dominante, abarcando los grados cuarto y segundo, seguidos por una sexta aumentada francesa invertida ("Fr<sup>6+</sup>") y, finalmente, la dominante. Como resultado, cada uno de estos acordes, desde la subdominante hasta la sexta aumentada, contribuye a construir una progresión que prepara el terreno para la dominante, que en última instancia actúa como el punto de reposo para esta frase.

**Figura 72**

Reducción prolongacional del ( $T_1$ ) del 1GT, Sección [A]

**1GT**  
 **$T_1$  ( $\sim T_0$ )**  
(Prolongacional)

Gráfica ramificada

Mib: I #vii°<sub>5</sub> → vi<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> (I<sub>6</sub>) ii<sub>6</sub> I<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> ii<sub>6</sub> "Fr<sup>6'</sup>"

Notación alternativa

#### 4.2.3. Tercer Tema ( $T_3$ ), del Segundo Grupo Temático

El análisis del tercer tema, correspondiente al segundo grupo temático bajo el *enfoque segmental*, revela varios aspectos importantes. En particular, se ha identificado que este sector se basa en la frase E, que alberga la esencia conceptual del tema debido a que las demás partes son derivaciones o pequeños desarrollos internos de ésta. Desde esta perspectiva, se ha enfocado la atención en la frase mencionada, y en este contexto, se han identificado cinco niveles de importancia.

El nivel cinco, en términos obvios, constituye la *capa superficial* (el relieve externo), mientras que el nivel cuatro implica la eliminación de las corcheas o subdivisiones. En este

estado, solo las notas principales permanecen en los pulsos, pero conservando su correlación con la armonía que fundamenta la conducción. Al alcanzar el nivel tres, se suprimen los pulsos, dejando únicamente las blancas, y el nivel dos consiste en la eliminación de estas blancas, resultando en redondas individuales, una por compás. El nivel uno, por su parte, representa el nivel más elemental, donde se conservan únicamente el acorde de inicio y el acorde final, complementados por el apoyo de su cadencia.

Este esquema se expresa en el sistema de ramificación a través de dos brazos ubicados en los extremos. El primero de ellos, localizado en el primer compás, se relaciona con el acorde inicial (Gm), la tónica. Por otro lado, el segundo brazo, presente en el quinto compás, está conectado al acorde final, nuevamente la tónica. Además, otro brazo significativo emerge en el tercer tiempo del cuarto compás, vinculado al acorde de dominante ( $D^7/f\#$ ) y desempeñando una función de apoyo. Este tramo acontece en la tonalidad de *sol* menor y se desplaza desde la dominante hacia la tónica, transitando por una subdominante, una sensible, además de sucesivas repeticiones de dominantes y sensibles, culminando en la combinación de dominante a tónica. Cabe señalar que la presencia de un pedal-tónica en el bajo añade complejidad a la reducción de los bajos, dado que este pedal restringe su libre movimiento. Este patrón se rompe solo en el penúltimo compás, donde una de las voces graves experimenta un desdoblamiento, desarrollando así una escala melódica ascendente.

Dentro de esta secuencia, se desarrolla una cadencia de dominante a tónica (V-i), la cual surge desde la dominante principal, ubicada en la mitad del penúltimo compás. Sin embargo, debido a que esta relación abarca múltiples niveles, se establece un nodo en cada uno de estos niveles, denominados nodos cadenciales en el contexto del sistema segmental. Estas ramificaciones en distintos niveles se conectan a dos brazos esenciales: uno para la

tónica inicial y otro para la tónica final. Estos brazos, ya sea preparándose para una resolución armónica o dirigiéndose desde un acorde, representan movimientos de progresión.

### Figura 73

Reducción Segmental del ( $T_3$ ) del 2GT, Sección [A]

**2GT**  
 **$T_3$**   
(Segmental)

Nivel 1

Nivel 2

Nivel 3

Nivel 4

Nivel 5

sol:  $V_7$   $i$   $\#vii^\circ$   $V^b_7$   $\#vi^\circ$   $V^3$   $i$

Pedal-Tónica

Pedal-Tónica

Pedal-Tónica

Pedal-Tónica

Pedal-Tónica

En el sistema *prolongacional* aplicado a este tercer tema, los componentes centrales se definen por el acorde de tónica en *sol* menor con posición melódica de quinta "re" y el acorde final, también en tónica. La continuidad de estos acordes idénticos en el mismo estado y posición melódica clasifica esta relación como una prolongación fuerte. En el sistema de ramificación, esto se representa mediante un nodo abierto. Al convertir esto en notación alternativa, se traduce en una ligadura entrecortada, que, en este caso, establece un vínculo en espejo entre la melodía y las voces graves.

Es fundamental destacar que, en el proceso de reducción, se ha tomado en cuenta no sólo el bajo sino también la voz del barítono, debido a la presencia del pedal-tónica, que restringe su representación. Además, se ha incorporado una nota repetida del pedal-tónica que permanece constante. En relación a los movimientos, la mayoría corresponden a prolongaciones, algunas de ellas fuertes cuando el acorde se repite con sus mismas características, y otras débiles, manifestadas como nodos cerrados cuando varía la posición melódica o en el estado del acorde.

En el segundo compás, se identifica una progresión hacia la subdominante en el segundo grado semidisminuido ( $ii^{\circ}$ ) con el acorde de  $A^{\circ}$ . En este contexto, se observa un movimiento de salida en forma de progresión, pero a partir de esta progresión, se tejen pequeñas prolongaciones mediante cambios de posición melódica dentro de la misma función armónica. Desde el tercer compás en adelante, emerge el acorde sensible ( $\#vii^{\circ 7}$ )  $F\#^{\circ}$ , preparando gradualmente el terreno hacia el acorde de dominante ( $D^{b9,7}$ ) ubicado en el penúltimo compás. Similar a su predecesor, este último compás también alberga la preparación hacia la dominante. A medida que esta secuencia avanza, las variaciones en la posición melódica generan prolongaciones débiles con nodos cerrados.

Finalmente, se percibe una progresión de dominante a la tónica (V-I), señalando un movimiento de llegada. Esta progresión se origina inicialmente como un movimiento de salida, incorporando un acorde de paso (el sexto semidisminuido)  $E^{\circ}$ , y evoluciona en forma de prolongación débil debido a los cambios tanto en la posición melódica como en el estado. Al trasladar esto al sistema de notación alternativa, se representará con sus diagramas correspondientes. Resulta valioso recordar que la prolongación fuerte se denota con una línea entrecortada, las progresiones se muestran con líneas continuas en color verde y en dirección opuesta, mientras que las prolongaciones débiles se indican con ligaduras continuas en color rojo. Estas últimas ligaduras continuas no se han tenido en cuenta en los bajos, ya que simplemente representan cambios de posición melódica que no requieren un cambio de estado en el bajo, o modificación en el acorde. Por lo tanto, en este caso, existe una distinción con respecto a otros esquemas en los cuales el bajo puede desplazarse con mayor libertad.

### Figura 74

*Reducción Prolongacional del (T<sub>3</sub>) del 2GT, Sección [A]*

2GT  
T<sub>3</sub>  
(Prolongacional)

Gráfica ramificada

sol: V<sub>7</sub> i ii° #vii°<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>b9</sup> #vi° V<sub>5</sub> i

Notación alternativa

#### **4.2.4. Cuarto Tema ( $T_4$ ), del Tercer Grupo Temático**

El análisis del cuarto tema ( $T_4$ ) perteneciente al tercer grupo temático (3GT) bajo el *enfoque segmental*. Se observa un cambio en la métrica hacia un compás de  $\frac{3}{4}$ , además de un cambio en la tonalidad hacia la región de *Dob* mayor. El cuarto tema se compone principalmente de dos frases, denominadas I e  $I_1$ . A pesar de que ambas frases estructuralmente corresponden a una oración ternaria, este análisis se enfoca únicamente en las dos primeras frases debido a su mayor relevancia temática en comparación con la tercera frase J, frase que desempeña un papel que podría considerarse tanto complementario, o como una elaboración y consecuencia de las frases anteriores. Por lo tanto, la atención se enfoca exclusivamente en el análisis de estas dos primeras frases.

Bajo la lente del enfoque segmental, se enfoca en un análisis en cinco niveles distintos. El quinto nivel, que constituye el relieve externo, encapsula la esencia temática de este tercer grupo temático. En el ámbito armónico, se ha optado por simplificar la conducción armónica reduciendo el ritmo de las figuras. Además, se destaca la presencia constante de un pedal-tónica, presente desde el primer hasta el sexto compás.

Para el cuarto nivel, se ha eliminado los valores de división y subdivisión, es decir, las corcheas y semicorcheas. En su lugar, en cada compás se presentan notas de blancas y negras, seleccionadas en función de su relevancia en términos armónicos. En el aspecto armónico, también se ha reducido algunas voces, con énfasis en las notas de mayor importancia.

Avanzando al tercer nivel, se suprimen las negras, resultando en una única figura de blanca con puntillo por cada compás. En el segundo nivel, después de una evaluación minuciosa, se agrupa cada dos compases en una única nota. A lo largo de este proceso, el

pedal-tónica mantiene su presencia constante y se combina con la relación armónica de dominante tónica, especialmente evidente en los dos últimos compases.

Finalmente, en el primer nivel, se representa el nivel básico de la reducción. En este nivel, se destaca el acorde de tónica junto con una cadencia perfecta de dominante a tónica Gb al Cb (V-I). En el sistema ramificado, esta representación se traduce en la visualización de dos brazos principales, ambos fundamentados en el acorde de tónica y con una posición melódica de tercera. El segundo brazo se apoya en el primero, ya que se trata de una prolongación del mismo acorde en el mismo estado y posición melódica. Además, se observa un tercer brazo posicionado en el octavo compás, ligado al acorde de dominante. La relación de dominante a tónica queda ilustrada a través de un nodo cadencial que trasciende en cada nivel, aportando coherencia a la progresión armónica.

Figura 75

Reducción Segmental del ( $T_4$ ) del 3GT, Sección [A]

**3GT**  
 **$T_4$**   
(Segmental)

*Nivel 1*

*Nivel 2*

*Nivel 3*

*Nivel 4*

*Nivel 5*

*Nivel 5*

Dob: I V/V  $\rightarrow$  iv I III<sup>+</sup>  $\rightarrow$  vi “#vii<sup>°</sup>/ii” [ii V<sub>7</sub>]  $\rightarrow$  V I

Pedal-Tónica

*Nivel 4*

Pedal-Tónica

*Nivel 3*

Pedal-Tónica

*Nivel 2*

*Nivel 1*

Desde la perspectiva del enfoque prolongacional, que busca desentrañar los aspectos armónicos y melódicos, se observa que el cuarto tema ( $T_4$ ), perteneciente al tercer grupo temático (3GT), se desenvuelve en la tonalidad de *Dob* mayor, para una mayor facilidad en el análisis se ha simplificado algunos elementos complementarios de la figuración melódica, para centrar la atención en los ejes fundamentales que dan forma a este tema.

Esto permite identificar dos elementos clave, situados en el primer y noveno compás, respectivamente, ambos relacionados con el acorde de tónica Cb. El primero de estos elementos actúa como el soporte principal de este segmento, sirviendo como base sobre la cual se apoya el brazo del noveno compás. Al analizar estas características, se nota que ambos compases comparten el mismo acorde de *Dob* mayor en su forma fundamental, los dos coincidiendo con una posición melódica de tercera. Esto resulta en una prolongación fuerte claramente representada con un nodo abierto.

Se puede inferir entonces que el discurso temático se origina a partir de este acorde inicial de tónica y se desarrolla a lo largo de los compases subsiguientes, extendiéndose hasta el compás nueve. En otras palabras, este acorde inicial actúa como un germen motivico que da lugar a las ideas posteriores.

Profundizando las relaciones armónicas, se observa en el primer compás una prolongación débil que se extiende hacia el tercer tiempo (Cb). Esta prolongación se produce debido a un cambio en la posición melódica sobre el mismo acorde, pasando de la tercera a la tónica. Otro aspecto importante es una prolongación fuerte, representada por un nodo abierto entre el primer y cuarto compás. Además de esta prolongación, se observa que, en el tercer compás, se introduce un cuarto grado menor (iv) Fm, generando una progresión del tipo plagal hacia el brazo de prolongación del tercer compás. Esta progresión también incluye una prolongación débil anticipada en el primer tiempo, la cual se prepara mediante una

dominante secundaria del quinto grado (Db). Sin embargo, debido a una cadencia rota, se encamina hacia ese cuarto grado menor. Este cuarto grado menor puede interpretarse como un acorde de intercambio modal que descansa en el brazo del cuarto compás ( $V/V \xrightarrow{Z} iv - I$ ).

En el quinto compás, aparece el sexto grado Abm (vi), que corresponde a una progresión y se apoya en el brazo de la dominante ubicado en el octavo compás. Este sexto grado es preparado en el tercer tiempo del cuarto compás por un acorde poco común: un tercer grado aumentado  $Cb^+$ . Este acorde aumentado desempeña una función de dominante secundaria debido a la tensión que genera que se dirige al sexto grado menor ( $III^+ \rightarrow vi$ ). Además, este sexto grado se desglosa en una prolongación débil, indicada por un nodo cerrado, como resultado de un cambio en la posición melódica.

En el sexto compás, se puede inferir la presencia de una sensible secundaria del segundo grado, aunque ésta no es muy evidente debido al pedal-tónica que se mantiene desde el primer al sexto compás. Esta sensible secundaria  $C^\emptyset$  no llega a su resolución, lo que conduce a una cadencia rota en el séptimo compás ( $\#vii^\circ/ii \xrightarrow{Z}$ ). Esta cadencia rota se apoya en una cadencia compuesta secundaria del quinto grado, que incluye los acordes ( $[ii-V_7] \rightarrow V$ ). En el segundo grado de esta progresión (Abm), se encuentra una prolongación débil, ya que la melodía se desplaza debido a un cambio en la posición melódica. La dominante con séptima del quinto grado ( $Db^7$ ) también forma parte de esta progresión y razonablemente se apoya en el brazo de la dominante en el penúltimo compás. Justamente en este penúltimo compás, esta dominante, por razones obvias, debe apoyarse en el brazo de la tónica. Sin embargo, presenta una prolongación débil marcada con un nodo cerrado debido a un cambio en la posición melódica.

En resumen, desde la perspectiva prolongacional, se puede dividir el cuarto tema ( $T_4$ ) en dos bloques principales. El primero se encuentra delimitado por la prolongación fuerte de la tónica, mientras que el segundo se desarrolla como una gran progresión hacia la dominante y su subsiguiente resolución en la tónica.

Para una representación visual más clara de estas relaciones armónicas, se utiliza un sistema de notación alternativa. Aquí, las prolongaciones fuertes se destacan mediante ligaduras entrecortadas en color rojo, mientras que las prolongaciones débiles se indican con líneas continuas en color rojo, por su parte las progresiones se representan con ligaduras en color verde.

### Figura 76

*Reducción Prolongacional del ( $T_4$ ) del 3GT, Sección [A]*

**3GT**  
 **$T_4$**   
(Prolongacional)

Gráfica ramificada

Dob: I V/V  $\rightarrow$  iv I III'  $\rightarrow$  vi "#vii°/ii" [ii V<sub>7</sub>]  $\rightarrow$  V I

Notación alternativa

The image displays a musical score for the 3GT T4 section, labeled as 'Prolongacional'. It features two systems of notation. The top system is a piano reduction with a branching diagram overlaid. The diagram consists of red lines forming a tree structure that branches from a root at the top, with red dots marking key harmonic points. Green lines connect notes within the same harmonic space, representing progressions. The bottom system is an alternative notation of the same piece, using green ligatures to connect notes of the same harmonic space and red dashed lines to highlight strong prolongations. The score is in 3/4 time and includes chord symbols: I, V/V, iv, I, III', vi, "#vii°/ii", [ii, V7], and V. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4.

#### **4.2.5. Octavo Tema (T<sub>8</sub>), del Sector Conclusivo de la Reexposición**

Como se dijo antes en este enfoque, se ha optado por analizar en detalle aquellos temas que se consideran de mayor relevancia en la obra. Esta elección se fundamenta en varios motivos clave. En primer lugar, los temas no analizados, en su mayoría, están relacionados con procedimientos de variación o transformación temática. Esto significa que, al profundizar en ellos, se encontraría similitudes o conexiones directas con los temas que ya abordados. En esencia, estos temas no analizados actúan como derivaciones de los temas centrales seleccionados para este análisis.

En segundo lugar, al omitir el desarrollo de este estudio, se ha descartado una sección que, por su propia naturaleza, es armónica y temáticamente inestable. Durante los desarrollos, a menudo la música se aparta de los temas principales, explorando variaciones yuxtapuestas o elaboraciones que, si bien son interesantes desde una perspectiva composicional, no necesariamente presentan nuevos temas. En su lugar, el desarrollo tiende a construir sobre los temas establecidos en la exposición, ofreciendo un nuevo enfoque o interpretación de los mismos. Estas consideraciones han llevado a la exclusión de esta sección en el presente enfoque.

En la reexposición, después de presentarse diversas variaciones de los temas principales y haber suprimido algunos elementos temáticos, se introduce un gran sector conclusivo. Este sector, correspondiendo al octavo tema (T<sub>8</sub>), es esencialmente una derivación del cuarto tema secundario (T<sub>4b</sub>), presentado previamente en la exposición. Sin embargo, en la reexposición, su función es la de iniciar la gran Coda, o, dicho de otro modo, el sector conclusivo.

El octavo tema (T<sub>8</sub>) se basa en una semifrase, aunque no se le ha asignado un identificador específico debido a la extensa naturaleza de la obra. Al examinar este tema en

detalle, se revela como una sucesión de arpeggios en la que se puede identificar un movimiento cromático descendente en sus puntos melódicos. Sin embargo, desde una perspectiva armónica, estos arpeggios siguen una progresión que podría simplificarse como una cadena de dominantes.

En el análisis de reducción segmental, se puede identificar tres niveles de relevancia. En el tercer nivel, que se refiere al relieve externo, se destaca la presencia de un pedal dominante en la línea de bajo. Este pedal dominante crea una tensión armónica que contribuye significativamente al carácter de la sección.

En el segundo nivel, se simplifican las figuras rítmicas al transformar las semicorcheas y corcheas en negras, lo que permite visualizar con mayor claridad la secuencia de acordes subyacentes en este tema. En particular, se destaca la aparición del acorde de sexta aumentada alemana ( $Cb^{6+}$ ), el cual desempeña un papel importante al preparar el acorde de dominante. Esta relación armónica se representa gráficamente mediante un nodo cadencial.

Finalmente, en el primer nivel, se eliminan los acordes secundarios, simplificando la armonía a un acorde de tónica en segunda inversión ( $I_4^6$ ). Este acorde actúa como una progresión armónica hacia el acorde de dominante, lo que culmina en una semicadencia compuesta de segundo aspecto. Además de estas simplificaciones armónicas, se pueden identificar dos brazos principales en la estructura. El primer brazo, que corresponde al acorde de tónica, se apoya en el segundo brazo, que representa al acorde de dominante.

**Figura 77**

*Reducción Segmental del (T<sub>8</sub>) del Sector Conclusivo, Sección [A<sub>1</sub>]*

**S.C**  
**T<sub>8</sub>**  
(Segmental)

The figure displays a three-level analysis of a musical segment. At the top, a red tree diagram shows the hierarchical structure of the segment. Below it, three staves are labeled Nivel 1, Nivel 2, and Nivel 3. Nivel 3 shows a melodic line with figured bass: *Mib: I V/iii subV → V/ii A1° V*. Nivel 2 shows a *Pedal-Dominante* texture with sustained bass notes. Nivel 1 shows the harmonic structure with chords *I<sub>6</sub>* and *V* connected by a *SemiCad-2a* cadence.

Bajo la perspectiva *prolongacional* aplicada al octavo tema (T<sub>8</sub>), el cual corresponde al segundo tema conclusivo (TC<sub>2</sub>), se observa su papel fundamental en la conclusión de la obra. Para analizarlo con mayor claridad, se ha simplificado su estructura rítmica con el fin de resaltar los elementos presentes en este tema. Este enfoque prolongacional resulta esencial para comprender la evolución armónica y la estructura subyacente de este segmento del sector conclusivo

El tema (T<sub>8</sub>) se inicia en el acorde de tónica Eb, que se apoya en el brazo de la dominante Bb, estableciendo así un sólido punto de partida. Sin embargo, lo que hace que

este tema sea especialmente interesante desde el punto de vista prolongacional es la presencia de un pedal-tónica en la voz del bajo. Este pedal-tónica crea una sensación de estabilidad armónica, al tiempo que permite que otros elementos armónicos se desplieguen sobre él.

La melodía de este tema se basa en una sucesión de arpeggios que, en sus puntos melódicos más destacados, revela un movimiento cromático descendente. Este movimiento cromático es un indicador de una progresión armónica interna, que podemos simplificar como una "cadena de dominantes".

Dentro de esta cadena de dominantes, encontramos relaciones armónicas clave. Por ejemplo, en el primer compás, después de un breve silencio de negra, se presenta el primer grado Eb. En el segundo tiempo de ese mismo compás, aparece una dominante secundaria del tercer grado D. Sin embargo, esta dominante secundaria no resuelve de manera convencional y, en lugar de eso, nos lleva inesperadamente a una cadencia rota en el cuarto tiempo, que conduce hacia el acorde sustituto de la dominante del segundo grado en el compás siguiente Db. Esta secuencia de acordes (I-V/iii  $\xrightarrow{\text{Z}}$  SubV  $\rightarrow$  V/ii) es un ejemplo claro de cómo las cadenas armónicas pueden proporcionar direccionalidad y tensión en la música.

En el segundo compás, se introduce una dominante especial conocida como el acorde de sexta aumentada alemana (AI<sup>6+</sup>) Cb<sup>6+</sup>. Este acorde desempeña un papel crucial al preparar el terreno para la dominante que le sigue. Su singularidad radica en su capacidad para crear una intensa sensación de anticipación y tensión armónica antes de resolver en la dominante. En este contexto, esta dominante especial funciona como un puente armónico entre dos momentos importantes de la progresión.

Todas estas complejas relaciones armónicas se pueden visualizar claramente en el sistema ramificado, donde se utiliza el color verde para representar los movimientos de progresión (eventos melódico-armónicos diferenciado, sin repetición), lo que subraya la

importancia de esta cadena de dominantes en la estructura del tema. Además, en el sistema de notación alternativa, se emplea ligaduras en color verde para denotar las progresiones armónicas, lo que facilita aún más la comprensión de estas relaciones y su influencia en la evolución de la obra.

### Figura 78

*Reducción Prolongacional del (T<sub>8</sub>) del Sector Conclusivo, Sección [A<sub>1</sub>]*

The figure displays two systems of musical notation for a piano piece. The top system is a harmonic reduction of the eighth theme (T<sub>8</sub>) in the concluding section [A<sub>1</sub>]. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The notation includes chords and a bass line with a 'Pedal-Dominante' indicated by a dashed line. Above the staff, a tree diagram labeled 'Gráfica ramificada' shows the hierarchical structure of the chords. The chords are labeled as follows: 'Mib: 1', 'V/iii', 'subV', 'V/ii', 'AI<sup>6+</sup>', and 'V'. The bottom system, labeled 'Notación alternativa', shows the same musical material with green ligatures connecting the notes across measures, highlighting the harmonic progression.

#### 4.2.6. Coda final

El último pasaje analizado bajo el enfoque reduccional corresponde a la Coda final. Esta Coda marca el punto culminante después de una serie de procesos de variación a los que se sometieron los diferentes temas de la obra. En este segmento, se desarrolla una secuencia de acordes que combina diversas dominantes secundarias. Simultáneamente, el solista ejecuta una serie de arpeggios ascendentes utilizando figuras rítmicas de tresillos y semicorcheas.

En los compases finales, a pesar de las múltiples modulaciones y el uso de diversos acordes especiales, Glazunov regresa a la simplicidad de la cadencia perfecta. Esta cadencia

está compuesta por tres acordes esenciales: el acorde de dominante secundaria ( $G^7$ ) del sexto grado (Cm), que desempeña una función de subdominante; el acorde del quinto grado con séptima de dominante ( $Bb^7$ ), que cumple la función de dominante; y finalmente, el acorde del primer grado (Eb), que representa la resolución armónica y marca el cierre de la composición ( $V_7 \rightarrow vi - V_7 - I$ ). Este retorno a la cadencia perfecta contribuye a dar un sentido de conclusión y cierre a la obra, consolidando su estructura musical.

Desde esta perspectiva, la Coda final puede ser analizada en tres niveles diferentes.

En el tercer nivel, que representa la superficie externa de la Coda, se observa una simplificación debido a que esta sección se construye principalmente mediante la combinación y sucesión de acordes.

En el segundo nivel de análisis, se realiza una simplificación más profunda en comparación con situaciones anteriores, donde se limitaba a eliminar simplemente los valores rítmicos. En este caso, además de eliminar los valores de división y subdivisión, se omiten por completo todos los acordes complementarios, incluyendo las dominantes secundarias. En su lugar, se reduce la estructura armónica únicamente al acorde de tónica.

Este acorde de tónica se prolonga, mas no permanece estático, sino que experimenta cambios en su estado a lo largo de la Coda. Estos cambios culminan en cuarto tiempo del penúltimo compás, donde finalmente aparece el acorde de dominante. Este acorde de dominante resuelve de manera concluyente en el primer grado, lo que marca el cierre definitivo de la Coda y, por ende, de la obra.

Finalmente, en el primer nivel, se encuentra la esencia de este segmento. En este nivel, se reducen los acordes a tres fundamentales: la tónica, su dominante con séptima y, por último, la tónica ( $I - V_7 - I$ ).

Es importante resaltar que la progresión armónica que va desde la dominante hasta el primer grado se representa mediante un nodo cadencial que se proyecta en los diferentes niveles de análisis, lo que subraya su importancia en la estructura y el cierre de la Coda.

### Figura 79

*Reducción Segmental de la Coda del Sector Conclusivo, Sección [A<sub>1</sub>]*

**Coda**  
(Segmental)

The figure displays a musical score for the Coda section, organized into three levels of analysis (Nivel 1, Nivel 2, and Nivel 3). The score is written in G minor (three flats) and 4/4 time. The key signature is G minor, and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each representing a different level of analysis. The top system (Nivel 3) shows the full musical notation with chords and harmonic analysis. The middle system (Nivel 2) shows the chord progressions. The bottom system (Nivel 1) shows the harmonic structure. The harmonic analysis includes the following chords and progressions: Mib: I, V<sub>4</sub>/IV<sub>2</sub>-bVI, V<sub>3</sub>/vi, I, V<sub>4</sub>/vi, I, SubV, I, V<sub>7</sub>→vi, V<sub>7</sub>, I. The score is annotated with red lines and circles, indicating the projection of a cadential node across the different levels of analysis.

Dentro del enfoque prolongacional aplicado a la Coda final, se identifica dos brazos principales, ambos posicionados sobre el acorde de tónica. Sin embargo, es importante notar que el primer brazo se apoya en el segundo, ya que todo el desarrollo armónico converge hacia este último. Ambos brazos comparten el mismo estado y la misma posición melódica, lo que resulta en una prolongación fuerte representada por un nodo abierto.

Para analizar con mayor detalle el desarrollo armónico de la Coda, se consideran dos brazos principales. Del primer brazo se desprende una prolongación fuerte hacia el tercer

compás, anticipada en el segundo compás por otra prolongación fuerte; este brazo del segundo compás se apoya en el brazo del tercer compás, ya que es hacia allí donde se dirige la melodía del saxofón. Otra pausa armónica es evidente en el primer tiempo del quinto compás, nuevamente en el acorde de tónica (Eb), y este brazo se apoya en el brazo del primer compás, que también se considera como una prolongación fuerte y se representa mediante un nodo abierto.

Además de estas prolongaciones fuertes, se observa una prolongación débil que se extiende del cuarto al quinto compás, identificada por un nodo cerrado. En este contexto, tres acordes se apoyan en el tercer compás: una dominante secundaria del cuarto grado (Eb<sup>7</sup>/g), que, mediante una cadencia rota, resuelve en un sexto grado rebajado mayor perteneciente a un acorde por intercambio modal (Cb). Estos dos acordes, a su vez, se apoyan en la dominante secundaria del sexto grado (Eb<sup>7</sup>/g), que, nuevamente, por cadencia rota, concluye en el acorde de tónica en el cuarto compás (Eb). Estos acordes antecedentes se consideran parte de una progresión.

El cuarto compás muestra una prolongación fuerte en el acorde de tónica que se extiende hasta el tercer tiempo. En el segundo tiempo, se presenta una nueva dominante secundaria del cuarto grado (Eb<sup>7</sup>/g), que también forma parte de una progresión y, a través de una cadencia rota, conduce al acorde de tónica en el cuarto tiempo de este segmento.

Finalmente, en el cuarto tiempo del quinto compás, aparece una progresión que utiliza un acorde especial conocido en el ámbito moderno como el acorde sustituto de la dominante o "SubsV" (Fb). Este acorde se refiere a una sexta aumentada francesa, que en el ámbito académico se puede identificar como "Fr<sup>6+</sup>". Este primer segmento de la Coda concluye en el quinto compás, donde, considerando la línea melódica del saxofón, se produce una

resolución del tipo anacrúsica hacia este compás. Hasta este punto, la línea melódica presenta desgloses en arpeggios en tresillos y luego en negras.

En el segundo segmento de la Coda, se destaca dos momentos clave: el acorde de tónica en el sexto compás, en posición melódica de quinta, y el último acorde de tónica, que esta vez adopta una posición melódica de octava. Como es lógico, el primer brazo se apoya en el segundo, ya que este último acorde marca el final de la composición. Esto crea una prolongación débil debido a la diferencia en sus posiciones melódicas.

Regresando al sexto compás, se observa tres nodos abiertos, resultado de la prolongación fuerte del acorde de tónica. En el séptimo compás, se presenta una secuencia de acordes que constituye una progresión armónica. En el segundo tiempo de este séptimo compas, se encuentra una dominante secundaria del sexto grado; en el tercer tiempo, una dominante con séptima; y en el cuarto tiempo, el acorde de dominante que resuelve en el siguiente compás a la tónica.

En lo que respecta a la línea melódica del saxofón, la tensión aumenta debido al uso de semicorcheas y al incremento en la velocidad. Después de un trino y una escala descendente en fusas, la obra culmina en el acorde de tónica, marcando así su finalización.

Todo lo anteriormente descrito también está representado en el sistema de notación alternativa.

**Figura 80***Reducción Prolongacional Coda del Sector Conclusivo, Sección [A<sub>1</sub>]*

**Coda**  
(Prolongacional)

Gráfica ramificada

Mib: I

$V_3/IV_{-bVI}$   $V_3/vi$  I  $V_3/vi$  I SubV I

$V_7 \rightarrow vi$   $V_7$  I

Notación alternativa

The image displays a musical score for the Coda section, labeled 'Coda (Prolongacional)'. It consists of two systems of staves. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. Above the treble staff, a red branching graphic (Gráfica ramificada) connects various notes and chords to a central point at the top. Below the staves, chord symbols are provided: 'Mib: I', ' $V_3/IV_{-bVI}$ ', ' $V_3/vi$ ', 'I', ' $V_3/vi$ ', 'I', 'SubV', 'I', ' $V_7 \rightarrow vi$ ', ' $V_7$ ', and 'I'. The second system shows an alternative notation (Notación alternativa) for the same piece, with red dashed lines and green solid lines connecting notes across the staves to illustrate the prolonged structure.

#### 4.2.7. Reducción Global Panorámica

Con el fin de proporcionar una comprensión más completa de este enfoque, se presenta el consolidado de todas las reducciones descritas anteriormente, denominado reducción global panorámica. Éste revela el comportamiento general de la obra bajo ambas perspectivas, tanto la segmental como la prolongacional.

Desde la perspectiva segmental global, se aprecia de manera consolidada la síntesis de los elementos temáticos descritos en este trabajo. Se observa el 1GT con el primer tema, presentado en la tonalidad principal de *Mib* mayor, seguido por el 2GT, representado por el

tercer tema, esta vez en la tonalidad de *sol* menor. A continuación, se presenta el 3GT con el cuarto tema en la tonalidad de *Dob* mayor. Todos estos grupos temáticos componen la sección [A], la Exposición. En este punto, es importante destacar dos nodos cadenciales: el primero en el primer grupo temático, ubicado entre el acorde especial de sexta aumentada francesa “Fr<sup>6+</sup>”, apoyado en la dominante de este grupo temático, y el segundo nodo cadencial se presenta en el tercer grupo temático, vinculado entre la dominante y el primer grado de este evento.

Como se mencionó anteriormente, el desarrollo es omitido en este enfoque, por lo cual se excluye. Dicho esto, se puede discernir la reexposición, representada en el octavo tema, que es además un segundo tema conclusivo. Éste retorna a la tonalidad principal de *Mib* mayor. También se aprecia otro nodo cadencial ubicado en el acorde especial de sexta aumentada alemana, apoyado hacia la dominante, a semejanza de la Exposición.

Finalmente, se presenta la Coda, un elemento bastante simple en relación a todo lo ocurrido anteriormente en la obra. Glazunov vuelve a la simplicidad para concluir la obra con la progresión [I, V, I]. Evidentemente, se observa el último nodo cadencial ubicado entre la dominante y la tónica.

De esta manera, se logra una comprensión más precisa del comportamiento de la obra al examinarla desde una perspectiva panorámica. Bajo esta óptica, se observa cómo el primer brazo se apoya en el segundo, estableciendo así una relación entre los distintos elementos temáticos y su dependencia con respecto al primer brazo. Sin embargo, al ampliar la visión o, dicho de otro modo, al considerar el contexto de manera más detallada, se revela que el primer brazo se sustenta en el segundo, estableciendo una conexión directa con la reexposición y la conclusión de la obra. Es en este punto donde el compositor sintetiza las ideas y proporciona un cierre coherente a la composición.

**Figura 81***Reducción Segmental Global del Concierto*

(Reducción Segmental Global o Panorámica)

Mib: I vi<sub>6</sub> I<sub>6</sub> Fr<sub>6</sub> V (sol): i ii<sub>6</sub> #vii<sub>6</sub> V<sub>7</sub> i (Dob): I vi<sub>6</sub> V I (...)

Mib: I V/iii subV V/ii A<sub>16</sub> V I V<sub>7</sub> I

1GT/T<sub>1</sub> 2GT/T<sub>3</sub> 3GT/T<sub>4</sub> T<sub>8</sub>/TC<sub>2</sub> Coda

Respecto al aspecto prolongacional, también se exhibe una reducción panorámica desde esta perspectiva. Se destaca una prolongación fuerte entre los extremos de la obra, donde se presenta el mismo acorde de *Mib* mayor en idéntico estado y posición melódica. En este caso, el acorde se presenta en posición melódica de tónica, aunque en su última aparición se sitúa en una octava diferente. Esta variación no afecta su calificación. La prolongación se representa mediante un nodo abierto que conecta los dos brazos importantes de la obra, apoyándose el primero en el segundo brazo, que es el pilar de la estructura. Esta progresión también se refleja en la notación alternativa a través de una ligadura entrecortada de color rojo, vinculando de esta manera los dos acordes mencionados.

Todos los demás detalles en cuanto a las relaciones prolongacionales con respecto a las secciones analizadas se han detallado en los párrafos anteriores. Para una comprensión más detallada de estos aspectos, se puede recurrir a esos párrafos. No obstante, es relevante destacar que tanto el primer, segundo y tercer grupo temático, que a su vez conforman la sección [A], se apoyan en el primer brazo. Entre ellos, se destacan algunas prolongaciones débiles, graficadas con nodos cerrados, así como dos prolongaciones fuertes, representadas con nodos abiertos.

Adicionalmente, cabe resaltar cómo estas prolongaciones a veces están precedidas por progresiones, representadas en este caso en color verde. Estas representaciones también se pueden apreciar en la gráfica alternativa, donde se develan con mayor notoriedad las relaciones de progresión y prolongación. De este modo, se resalta las prolongaciones fuertes presentadas en el segundo y tercer grupo temático, además de las progresiones que vinculan las ideas temáticas de estos tres grupos temáticos.

En relación con la Reexposición, es fundamental destacar que el octavo tema, específicamente el segundo tema conclusivo, se desarrolla a través de una serie de

progresiones que culminan en la Coda. Esta progresión sigue un movimiento descendente cromático, como se evidencia gráficamente en la notación alternativa mediante una ligadura de color verde que se conecta con la Coda, siendo este su punto de llegada. Finalmente, en la Coda, se observa una prolongación fuerte que vincula el inicio de la Coda con el acorde final de la obra, dando lugar a un nodo abierto. En la notación alternativa, este nodo se representa con una ligadura entrecortada de color rojo.

En resumen, tras someter la obra a este proceso de reducción, podemos identificar que se sustenta en tres grandes bloques, alineados con la estructura característica de la forma sonata. El primer bloque engloba la Exposición, que presenta la obra al simplificarla en tres temas fundamentales, representados como grupos temáticos. A nivel macro, cada tema corresponde a un nuevo tono, añadiendo una dimensión adicional a la comprensión de la obra.

El segundo bloque, el Desarrollo, aunque omitido en este planteamiento, ha sido desglosado con meticulosidad dentro del enfoque temático-estructural. Este segmento representa el apogeo virtuosístico de la obra y se caracteriza por su inestabilidad armónica. Aunque no se haya incluido directamente en la reducción, su consideración minuciosa proporciona una comprensión más completa de la obra en su totalidad.

Finalmente, el último bloque es la Reexposición, que, gracias al enfoque reduccional, se puede simplificar como la transición desde la subdominante dirigida a la tónica, seguida por la dominante y, finalmente, la reposición en la tónica. Estos elementos proporcionan al intérprete o analista de la obra valiosas herramientas de toma de decisiones para mejorar y dirigir la interpretación, destacando la importancia de cada segmento en la estructura global de la composición

Figura 82

Reducción Prolongacional Global del Concierto

(Reducción Prolongacional Global)

Gráfica ramificada

Mib: I v<sub>16</sub> I<sub>6</sub> F<sup>6</sup> V (sol): i ii<sup>6</sup> #vii<sup>6</sup> V<sub>7</sub> i (Dob): I v<sub>16</sub> V I (...)

Mib: I V/iii → subV → V/ii A1<sup>6</sup> V I V7 I

1GT/T<sub>1</sub> 2GT/T<sub>3</sub> 3GT/T<sub>4</sub> T<sub>8</sub>/TC<sub>2</sub> Coda

Notación alternativa

Detailed description: The image displays a musical score for a 'Reducción Prolongacional Global del Concierto'. It features two systems of staves. The top system is a single staff with a treble clef, containing various chords and intervals. A red line traces a path through the score, branching out to connect different points, labeled as 'Gráfica ramificada'. Below the staff, there are several labels: '1GT/T<sub>1</sub>', '2GT/T<sub>3</sub>', '3GT/T<sub>4</sub>', 'T<sub>8</sub>/TC<sub>2</sub>', and 'Coda'. The bottom system consists of two staves, one with a treble clef and one with a bass clef, both containing musical notation. A red dashed oval encloses the entire bottom system, which is labeled 'Notación alternativa'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols.

### 4.3. Enfoque Tematicista

Otro de los enfoques a los cuales someteremos el concierto para saxofón de Alexander Glazunov es el enfoque de la Teoría Tematicista<sup>13</sup>, también conocido como enfoque temático. A través de su aplicación en el estudio de esta obra, se desvela un universo intrincado de elementos musicales cuyo profundo entendimiento se revela a través de la lente del análisis temático.

La elección de este enfoque surge de la necesidad de comprender las ideas melódicas y los motivos temáticos que conforman la estructura fundamental de una composición musical. Cada obra, incluyendo el concierto para saxofón de Glazunov, se construye a partir de la interacción y el desarrollo de estos elementos temáticos. Esta aproximación brinda una vía de exploración que va más allá de una mera apreciación de las melodías, adentrándose en los intrincados vínculos que unen los distintos movimientos y secciones de la obra; este proceso implica la transformación de las ideas musicales primigenias hacia múltiples derivaciones, bajo diversos procedimientos de mutación, así como, la generación de nuevos episodios elaborativos por aprovechamiento contrapuntístico de segmentos de la idea principal<sup>14</sup>.

El concierto para saxofón de Glazunov se erige como un modelo idóneo para ilustrar la aplicabilidad del enfoque temático. Dicha composición exhibe una riqueza de material temático que evoluciona y se transforma a lo largo de su desarrollo. Al someter esta obra a un análisis desde la perspectiva de la teoría tematicista, se persigue desentrañar su esencia

---

<sup>13</sup> Rudolph Reti (1951,) *The Thematic Process in Music* (New Yor: The Macmillan Company), pág. 3.

<sup>14</sup> Ochoa, Luis y Mercado S. (2019) *Análisis y Formas Musicales*, pág. 47-50; 86-92.

musical que yace en la sucesión de motivos, permitiendo la revelación de conexiones que van más allá de la mera distribución temporal de los eventos musicales.

Al adentrarnos en la obra, es fundamental comprender la perspectiva temática como un medio para revelar la cohesión interna y la estructura orgánica de la composición. El enfoque no se limita a identificar y catalogar motivos aislados, sino que busca discernir cómo estos motivos interactúan, evolucionan y se transforman. En el concierto para saxofón de Glazunov, se manifiesta un enlace intrincado entre los movimientos a través de la recurrencia y metamorfosis de temas fundamentales, así como de los motivos específicos contenidos en ellos u obtenidos por transformación. Esta relación temática no sólo une las diversas partes de la composición, sino que también encierra una significación más profunda que trasciende la superficie auditiva; esto, lógicamente, está directamente relacionado con el concepto de *unidad temática*, que da a entender que una obra, por grande que sea, mantendrá una vinculación interna de sus motivos, a partir de la idea primigenia.

La metodología que sustenta el enfoque temático implica un análisis detenido de las estructuras melódicas y motivos temáticos, exponiendo su evolución a lo largo del tiempo y su adaptación a diferentes contextos dentro de la obra. Se busca identificar repeticiones, variantes y transformaciones que dotan a la composición de una identidad coherente y distintiva. Además, el análisis temático se extiende al estudio de las relaciones entre diferentes temas, subrayando contrastes y parentescos que pueden ser fundamentales para la comprensión de la narrativa musical.

El enfoque temático busca revelar la esencia musical de una obra mediante el análisis de sus técnicas compositivas, que enriquecen la percepción auditiva. El Concierto para saxofón de Glazunov se convierte, así, en un laboratorio sonoro donde se exploran conceptos como la inversión, la retrogradación, la variación y la transformación temática. Estas

técnicas, aplicadas con maestría, confieren profundidad y complejidad a la obra, desafiando tanto al intérprete como al oyente a descubrir las conexiones ocultas y apreciar las múltiples dimensiones de la composición, así como su intrincada red de vínculos temáticos.

Tal como se explica en el marco teórico del enfoque tematicista (pág. 45), no todos los procedimientos mencionados en la teoría van a estar presentes en todas las obras, sino que, de acuerdo a los procedimientos elegidos por el compositor se manifestaran algunos de ellos con mayor grado de importancia. El concierto de Glazounov no es la excepción, y en esta obra encontraremos alguno de los procedimientos mencionados, que iremos describiendo, conforme se vayan presentando.

Iniciando la obra, se tiene el motivo introductorio, identificado como  $T_0$ , presentado en las cuerdas bajo una textura monódica.

### Figura 83

*Motivo introductorio  $T_0$  en las cuerdas (cc.1-3)*

The image shows a musical score for the introductory motif  $T_0$  in the strings, measures 1-3. The score is for Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle, and Contrebasse. A red box highlights the first three measures of the piece, showing the monodic texture of the motif across all string parts. The motif is a simple, melodic line that is repeated in each part of the string section.

Este motivo  $T_0$  adquiere cierto enriquecimiento rítmico-melódico cuando se presenta como el Tema 1 del primer grupo temático, ejecutado por el saxofón solista entre los compases 11 al 15.

**Figura 84**

Motivo del  $T_1$  del 1GT en el saxofón solista (cc.11-15)



Este motivo inicial se va distribuyendo a lo largo de diferentes compases dentro de la sección, reapareciendo total o parcialmente, en diferentes instrumentos, y bajo ciertos criterios de reubicación tonal, para dar lugar a elaboraciones contrapuntísticas, o texturales, según el caso.

Así, observamos que el motivo principal va apareciendo en los momentos y lugares que se menciona con las características que se indica:

**Tabla 3**

Distribución y ubicación del  $T_1$

Ubicación	Instrumento	Procedimiento	Ámbito tonal	Figura
cc. 23-27	Cuerdas	Distribución motívica por elaboración.	<i>Sib, sol</i>	Fig.85
cc. 23-26	Violín I	(ídem)	(ídem)	(ídem)
cc. 24-26	Violín II	(ídem)	(ídem)	(ídem)
cc. 25-26	Viola	(ídem)	<i>Lab</i>	(ídem)
cc. 24-26	Chelo I	(ídem)	(ídem)	(ídem)
cc. 26-27	Chelo II, Bajo	(ídem)	<i>Fa</i>	(ídem)
cc. 27-29	Saxofón	Derivación	<i>Sib</i>	Fig.86
cc. 30 -32	(ídem)	Transporte motívico	<i>Re</i>	Fig.87
cc. 33-36	(ídem)	Derivación y transporte motívico	<i>sib (eólico), fa (frigio)</i>	Fig.88
cc. 33-35	Viola	(ídem)	<i>mib (dórico)</i>	Fig.89

cc. 33-36	Chelo (Div.)	Dilatación	<i>sib (eólico)</i>	Fig.90
cc. 37-38	Cuerdas	Transporte motivico	<i>Melodía: Mib Armonía: do, sol</i>	Fig.91
cc. 67-74	(ídem)-	Reexposición interna con función de transición	<i>Mib, mib, sol, Sib</i>	Fig.92
cc. 156-159	Saxofón	Derivación mutilada y transporte motivico	<i>Reb</i>	Fig. 93
cc. 215-218	(ídem)	Derivación por transporte motivico a la 4 <sup>↑</sup> y dilatación rítmica.	<i>fa</i>	Fig.94
cc. 216-218	Violín II	Imitación a la 3 <sup>↓</sup>	(ídem)	(ídem)
cc. 227 -231	(ídem)	Derivación por transporte motivico a la 3 <sup>↓</sup> y dilatación rítmica.	<i>do</i>	Fig.95
cc. 228 -231	Saxofón	Imitación a la 8 <sup>↓</sup>	(ídem)	(ídem)
cc. 247-251	Viola	Derivación	<i>Sib (Mixolidio)</i>	Fig.96
→cc. 250-253	Saxofón	(ídem)	<i>sib</i>	(ídem)
cc. 250-252	Violín I	Derivación	<i>sib</i>	Fig.97
cc. 281-298	Saxofón	Derivación por desplazamiento motivico	<i>Mib, Lab</i>	Fig.99
cc. 315-318	Saxofón, Violín I y II	Derivación por desplazamiento motivico, conjugado con el T3b en el Chelo II y el Contrabajo.	<i>Solb</i>	Fig.100
cc. 319-322	Saxofón	Derivación por desplazamiento motivico	<i>Mib</i>	(ídem)

**Figura 85**

*Distribución motivica del T<sub>1</sub> en las cuerdas (cc.23-27)*

A musical score for strings consisting of five staves. Red boxes highlight the motif T<sub>1</sub> in various parts across the staves. Performance markings include DIV., UNIS, p, mf, f, and PIZZ.

*Derivación del T<sub>1</sub> en el ámbito de Sib, mostrado en el saxofón (cc.27-29)*

A musical score for saxophone showing the derivation of motif T<sub>1</sub> in the range of B<sub>b</sub>. A red box highlights the motif.

**Figura 87**

*Transporte motivico del T<sub>1</sub> al ámbito de Re, en el saxofón (cc.30-32)*

A musical score for saxophone showing the transport of motif T<sub>1</sub> to the range of D. A red box highlights the motif.

*Derivación y transporte motivico del T<sub>1</sub> en el saxofón (cc.33-36)*

A musical score for saxophone showing the derivation and transport of motif T<sub>1</sub>. A red box highlights the motif.

**Figura 89**

*Derivación y transporte motivico del T<sub>1</sub>, en la viola (cc.33-35)*

A musical score for viola showing the derivation and transport of motif T<sub>1</sub>. A red box highlights the motif.

Figura 90

*Dilatación del T<sub>1</sub> en el ámbito de sib (eólico), en el chelo (cc.33-35)*

The musical score for Figure 90 consists of two systems of staves. The first system includes a Violin I part (top), Violin II part (second), Alto Solo part (third), and Cello part (bottom). A red box highlights a section in the Cello part, specifically measures 33-35, where the first tone (T<sub>1</sub>) is expanded. The Cello part is marked with dynamics such as *mp*, *mf*, and *p*. The second system continues the Cello part, with a red box highlighting a section in measures 67-74, where the first tone (T<sub>1</sub>) is repositioned internally. The Cello part in the second system is marked with dynamics such as *mf*, *f*, and *mf*. The score also includes markings for *UNIS*, *DIV.*, and *ALTO SOLO*.

Figura 92

*Reexposición Interna del T<sub>1</sub> en las cuerdas (cc.67-74)*

The musical score for Figure 92 shows five staves representing the string ensemble. The staves are labeled *ARCO* (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and *UNIS ARCO* (Double Bass). A red box highlights a section in measures 67-74, where the first tone (T<sub>1</sub>) is repositioned internally. The score includes dynamics such as *f*, *dim.*, and *p*. The *UNIS ARCO* part is marked with *cantabile*. The score also includes markings for *ARCO* and *UNIS ARCO*.

Figura 93

Derivación Mutilada y Transporte motivico del  $T_1$ , en el saxofón (cc.156-159)



Figura 94

Derivación por transporte motivico y dilatación rítmica del  $T_1$  (cc.215-218)

Figura 95

Derivación por transporte motivico y dilatación rítmica del  $T_1$  (cc. 227 -231)

Nota: En este ejemplo, el saxofón está transportado a sexta mayor ascendente (como instrumento transpositor).

### Figura 96

*Derivación e imitación del T<sub>1</sub>, por las cuerdas y el saxofón (cc.239-253)*

35 Animato poco a poco

(b)

Div.

(c)

mf f

Div. a2

sul C *détaché* 3 3 3 *espress.* sul G

mp f

vllle Div.

p f

p f

*Nota:* Las diferentes entradas de la derivación del T<sub>1</sub>, están identificadas por las letras (a), (b), y (c).

### Figura 97

*Distribución motívica por elaboración y dilatación rítmica del T<sub>1</sub> por las cuerdas y transporte sucesivo del impulso por 3° descendente, amanera de secuencia (cc.275-280)*

40

Arco 3 V 3

p f mf p

Arco 3 V 3

p f mf p

Arco 3 V 3

mp f mf p

Arco 3 V 3

f mf p

Arco 3 V 3

f mf p

**Figura 98**

Derivación por desplazamiento motivico del  $T_1$  por el saxofón (cc.281-298)

41

*dolce cantabile*

**Figura 99**

Derivación por desplazamiento motivico del  $T_1$  por el saxofón y los violines (cc.315-322)

48

*cantabile*  
*p* *cresc. poco a poco* *sf*  
*cantabile*  
*p* *cresc. poco a poco* *sf*  
*UNIS cantabile*  
*p* *cresc. poco a poco* *sf*  
*2ª parte ARCO* *cresc. poco a poco* *mp* *cresc.* *2ª ARCO*  
*energico*  
*dim.*

Así como el primer tema, el tercer tema ( $T_3$ ) se presenta en el segundo grupo temático, introduciendo una nueva idea temática en la tonalidad de sol menor. Este tema se desarrolla mediante diversos procedimientos de variación, derivación o transformación temática, así como a través de diferentes criterios de reubicación tonal. Estos procesos permitirán la generación de elaboraciones contrapuntísticas o texturales, dependiendo del contexto.

**Figura 100**

Tercer tema ( $T_3$ ) en sol menor, ejecutado por el saxofón (cc.40-44)

**Allegretto scherz.** ♩ = 112

*mf* *p* *f*

A continuación, se presenta una tabla organizativa que detalla los distintos momentos y procedimientos en los cuales este tema es presentado y desarrollado.

**Tabla 4**

*Distribución y ubicación del T<sub>3</sub>*

Ubicación	Instrumento	Procedimiento	Ámbito tonal	Figura
cc. 40-44	Saxofón	Reubicación tonal	<i>sol, Sib</i>	Fig.101
→ cc. 53-58	(ídem)	Variación rítmico-armónica	<i>sol, sib, Do, Sib, la, sol</i>	Fig.102
cc. 59-63	(ídem)	Derivación y desplazamiento motivico	<i>sol</i>	Fig.103
cc. 259-270	(ídem)	Derivación por cambio de compas y modulación.	<i>la, Do, sib, fa, sol, sib, y Lab</i>	Fig.104
→cc. 271-275	(ídem)	Derivación y desplazamiento motivico	<i>fa, Fa, Sib</i>	Fig.105

**Figura 101**

*Tercer tema (T<sub>3</sub>) transitando de sol a Sib, ejecutado por el saxofón (cc.44-49)*

*Allegretto scherz. ♩ = 112*

**Figura 102**

*Derivación rítmico-armónica del T<sub>3</sub>, ejecutado por el saxofón (alzar al cc.53-58)*

### Figura 103

Derivación y desplazamiento motivico del T<sub>3</sub>, en la tonalidad de sol, ejecutado por el saxofón (cc.59-63)

8 **Poco più mosso** ♩=120

*f* *dim.*

### Figura 104

Derivación del T<sub>3</sub>, por cambio de compás y modulación a las tonalidades pasajeras ejecutado por el saxofón (cc.259-270)

poco rall. 37 **Poco più sostenuto** ♩=112

*p* *mf* *p* *cresc.*

*p* *cresc.* *f* *poco sf* *mf*

*p* *cresc.* *f* *poco sf* *mp* *mf*

*p* *cresc.* *f* *p* *poco sf* *mp* *mf*

*p* *cresc.* *f* *p* *poco sf* *mp* *mf*

*Nota:* Aunque en el ejemplo solo se muestra un fragmento el tratamiento de variación se extiende hasta el compás 270 inclusive. Además, cabe destacar que las tonalidades en mención son pasajeras.

### Figura 105

*Derivación del T<sub>3</sub>, por desplazamiento motivico, ejecutado por el saxofón (cc.271-275)*

En la sección [A], se destaca un elemento temático clave identificado como T3b. Aunque se presenta de manera intrincada mediante el procedimiento de dilatación rítmica en la tonalidad de sol menor, este tema experimentará diversas transformaciones a lo largo de la composición, tales como variaciones, derivaciones, transportes, etcétera. De esta manera, adquiere una relevancia temática considerable, ya que se manifiesta en las tres secciones del concierto, ya sea de forma parcial, total o variada.

Para ilustrar claramente la presencia de este tema, se proporciona un ejemplo tomado de la reducción para piano y saxofón. En el ejemplo, se puede identificar el tema encerrado en elipsis. Posteriormente, se presenta una tabla que organiza la ubicación, procedimientos y algunos detalles relevantes sobre este tema.

**Figura 106**

Tema secundario dilatado ( $T_{3b}$ ), en la tonalidad de sol, ejecutado por las cuerdas (cc. 58-60)

**Tabla 5**

Distribución y ubicación del  $T_{3b}$

Ubicación	Instrumento	Procedimiento	Ámbito tonal	Figura
cc. 65-66	Cuerdas	Compresión rítmica	<i>sol</i>	Fig.107
cc. 164-175	Saxofón	Derivación	<i>Sol</i>	Fig.108
cc. 185-186	(ídem)	(ídem)	<i>Sol (mixolidio)</i>	Fig.109
cc. 187-199	Violonchelo	Variación por transporte motivico	<i>Sol, si</i>	Fig. 107
cc. 191-199	Saxofón	Variación rítmico-melódica	(ídem)	(ídem)
cc. 307-311	(ídem)	Variación por transporte motivico	<i>Mib</i>	Fig.108
cc. 311-315	(ídem)	Variación por compresión rítmica	(ídem)	Fig.109
cc. 315-317	Violonchelo, Contrabajo	(ídem)	<i>Solb</i>	Fig.110
cc. 331-334	Violonchelo I	Variación por dilatación rítmica, conjugada con el $T_{4b}$	<i>Mib</i>	Fig.111
cc. 339-344	Saxofón, Violines, Viola	Derivación, con inserción de contrapuntística libre en el violonchelo y contrabajo	(ídem)	Fig.112

**Figura 107**

(T<sub>3b</sub>) por compresión rítmica en la tonalidad de sol, ejecutado por las cuerdas (cc. 65-66)

Musical score for Figure 107, showing a string ensemble performance. The score is in G major and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked "Vivo" and the dynamics are "ff". A red box highlights a section of the score where the strings play a rhythmic pattern with "Pizz" (pizzicato) and "Div." (divisi) markings.

**Figura 108**

Derivación del T<sub>3b</sub>, en la tonalidad de Sol mayor, ejecutado por el saxofón (cc. 164-175)

Musical score for Figure 108, showing a saxophone performance. The score is in G major and includes a section marked "rall. CADENZA" and "Moderato a piacere" with a tempo of quarter note = 78. The dynamics are "p". A red box highlights a section of the score where the saxophone plays a rhythmic pattern with "p" (piano) and "accel." (accelerando) markings.

**Figura 109**

Derivación del T<sub>3b</sub>, en la tonalidad de Sol (en modo mixolidio), ejecutado por el saxofón (cc. 185-186)

Musical score for Figure 109, showing a saxophone performance. The score is in G Mixolydian mode and includes a section marked "rall." and "p" (piano).

**Figura 110**

Variación del T<sub>3b</sub>, en la región de Sol, ejecutado por el violonchelo y el saxofón (cc. 187-199)

Musical score for Figure 110, showing a variation of the T<sub>3b</sub> rhythm. The score is in G major and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked "a Tempo (Mod.) (♩ = 84)". A red box highlights a section of the score where the strings play a rhythmic pattern with "p" (piano) and "Pizz" (pizzicato) markings.

**Figura 111**

Variación por transporte motivico del T<sub>3b</sub>, en la región de Mib, ejecutado por el saxofón

(cc. 304-311)

**Figura 112**

Variación por compresión rítmica del T<sub>3b</sub>, en la región de Mib, ejecutado por el saxofón

(cc. 311-315).

**Figura 113**

Variación por compresión rítmica del T<sub>3b</sub>, en la región de Solb, ejecutado por violonchelo y el contrabajo (cc. 315-317)

A musical score for double bass and cello in bass clef, 2/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two measures. The first measure is marked *p* and contains a series of eighth notes. The second measure is marked *mf* and contains a series of eighth notes. The instruction *cresc. poco a poco* is written above the staff. There are horizontal lines under the notes in both measures, possibly indicating phrasing or articulation. The score is labeled with '2º parte ARCO' and '1º ARCO'.

### Figura 114

Variación por dilatación rítmica del  $T_{3b}$ , conjugada con el  $T_{4b}$ , en la región de Mib, ejecutado por violonchelo I (cc. 331-334)

### Figura 115

Derivación del  $T_{3b}$ , ejecutado por el saxofón, los violines y viola, con inserción de contrapuntística libre en el violonchelo y contrabajo, en la región de Mib, (cc. 339-344)

Nota: Para este ejemplo se presenta la versión reducida a piano.

Por otro lado, del alzar al compás 85 se introduce el cuarto tema ( $T_4$ ), que forma parte del tercer grupo temático. Este tema emerge con una aparente novedad. Sin embargo, al analizarlo desde la perspectiva del tratamiento temático, se desvela una intrincada conexión con el  $T_0$ , presentado al inicio de la composición. A pesar de las notables diferencias, como

el cambio de compás de cuaternario a ternario y la transición armónica de *Mi* bemol a un complejo *Do* bemol, se confirma la presencia de las mismas notas en ambos temas. Este proceso no se limita a una simple variación, sino que implica una reconfiguración de las notas fundamentales del motivo inicial, complementada por sonidos accesorios.

De esta manera, se pone de manifiesto la conexión subyacente entre los temas presentes en la composición, desmontando las aparentes disparidades para revelar una transformación temática que enlaza coherentemente los elementos del concierto.

### Figura 116

Conexión temática entre el  $T_0$  y el  $T_4$ , en *Do* bemol, interpretado en saxofón (alzar al cc. 85-88).

The image shows two musical staves. The top staff, labeled  $T_0$ , is in 4/4 time with a tempo marking of 'Allegro Moderato (♩=92)'. The bottom staff, labeled  $T_4$ , is in 3/4 time with a tempo marking of 'Andante (♩=52)'. Red circles are drawn around specific notes in both staves, and red arrows point from these notes in the  $T_0$  staff to their counterparts in the  $T_4$  staff, illustrating the thematic connection between the two motifs.

A continuación, se presenta la Tabla 4 con las diversas ubicaciones y procedimientos en los que se encuentra este tema.

**Tabla 6**

*Distribución y ubicación del  $T_4$*

Ubicación	Instrumento	Procedimiento	Ámbito tonal	Figura
cc. 125-136	Saxofón	Derivación y transporte motivico	<i>mi, fa#</i>	Fig.117
→cc. 137-141	(ídem)	Figuración rítmico-melódica y transporte motivico	<i>fa#, sol#</i>	Fig.118
cc. 239-246	(ídem)	Derivación por cambio de compas, transporte motivico a la 6 <sup>↑</sup> y elaboración contrapuntística	<i>Lab</i>	Fig.119

### Figura 117

Derivación y transporte motivico del Tema secundario T4, en las tonalidades de mi, fa#, interpretado en saxofón (cc. 125-136)

17 Più mosso All<sup>to</sup>  $\text{♩} = 92$

### Figura 118

Figuración rítmico-melódica y transporte motivico, en las tonalidades de fa#, sol# menor, interpretado en saxofón (alzar al cc. 137-141)

### Figura 119

Derivación por cambio de compás, transporte motivico a la 6<sup>ª</sup> y elaboración contrapuntística, en la tonalidad de Lab mayor, interpretado por el saxofón (cc. 239-246).

33 dolce cantabile

Nota: El saxofón se muestra en tono real.

Posteriormente, en el compás 104, surge otro tema secundario identificado como T4b. Este tema, además de presentarse como un desarrollo interno, coincide con la armonía establecida en la tonalidad principal de Mi bemol. Desarrollado a través de movimientos arpegiados descendentes, proporciona una sensación de secuencia y, al mismo tiempo, prepara la Coda de la sección A.

### Figura 120

Tema secundario T4b, en Mi bemol, interpretado en saxofón (cc. 104-107)



A continuación, se presenta la Tabla 5 que detalla las distintas ubicaciones y procedimientos relacionados con este tema.

### Tabla 7

Distribución y ubicación del T<sub>4b</sub>

Ubicación	Instrumento	Procedimiento	Ámbito tonal	Figura
cc. 145-148	Saxofón	Elaboración	Mi	Fig.89
cc. 149-155	(ídem)	Variación rítmica	Fa, Reb	Fig.90
cc.160-163	(ídem)	Derivación mutilada con extensión.	Sol	Fig.91
cc. 176-184	(ídem)	Derivación	Sol (mixolidio)	Fig.92
cc. 299-307	(ídem)	(ídem)	Mib	Fig.93
cc. 323-338	(ídem)	(ídem)	(ídem)	Fig.94
cc. 331-334	(ídem)	Derivación conjugada con el T <sub>3b</sub> en el Violonchelo I.	(ídem)	Fig.95
cc. 335-338	Saxofón y orquesta	Derivación conjugada entre el solista y la orquesta.	(ídem)	Fig.96

**Figura 121**

*Elaboración sobre el T4b, en Mi mayor, interpretado en saxofón (cc. 145-148)*

**Figura 122**

*Variación sobre el T4b, en fa menor, interpretado en saxofón (cc. 149-155)*

**Figura 123**

*Derivación mutilada del T4b, en Reb mayor, interpretado en saxofón (cc. 160-163)*

**Figura 124**

*Derivación del T4b, en la región de Sol (mixolidio con artificial), interpretado en saxofón (cc. 176-184)*



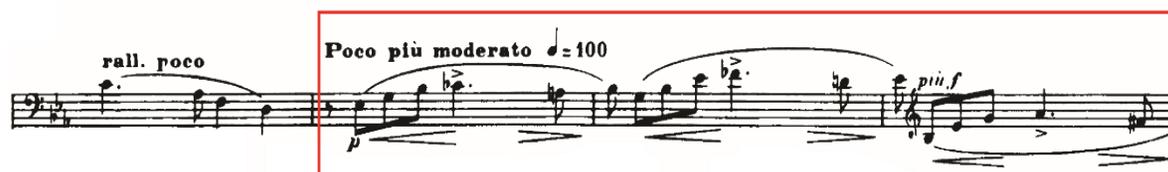
### Figura 125

Derivación del  $T_{4b}$ , en la región de Mib, interpretado en saxofón (cc. 299-307)



### Figura 126

Derivación del  $T_{4b}$ , en la región de Mib, interpretado en saxofón (cc. 323-338)



### Figura 127

Derivación del  $T_{4b}$ , conjugada con el  $T_{3b}$ , en la región de Mib, interpretado en saxofón (cc. 323-338)

Музыкальный фрагмент (Figura 127) для saxofón. Темп: Poco più moderato  $\text{♩} = 100$ . Динамика:  $mf$ ,  $p$ ,  $mf$ . Замечания: détaché, marcato, DIV.,  $vll^e$  DIV.,  $trb$ .

## Figura 128

Derivación conjugada entre el solista y la orquesta. del  $T_{4b}$ , en la región de Mib (cc. 335-338)

The image shows a musical score for a section of a work. The score is in 12/8 time, marked 'Allegro (♩ = 120)'. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. A red box highlights measures 335-338, where the texture shifts from homophonic to contrapuntal. The soloist (saxophone) enters with a new theme, and the orchestra responds with imitations and counter-subjects.

Uno de los momentos más destacados en la sección de desarrollo es la transformación tanto en la textura como en la técnica compositiva. Mientras que en la exposición y gran parte del desarrollo prevalecía una textura homofónica, en este punto específico, la textura experimenta un cambio significativo hacia una forma contrapuntística imitativa, que denominamos como *fugato*, una técnica propia del contrapunto.

Este cambio se manifiesta claramente al identificar la presencia de un sujeto y sus respectivas imitaciones o respuestas, así como diversos componentes como contrasujetos, contrarespuestas, entre otros; todos ellos característicos del tratamiento contrapuntístico.

En este escenario, surge un nuevo elemento temático al que denominamos  $T_7$ . Este tema no solo modifica la métrica hacia el  $\frac{12}{8}$ , sino que también se asienta en la tonalidad de *sol* menor. El motivo fugado asociado a  $T_7$  es interpretado por el saxofón, tras un breve preámbulo, y se extiende entre los compases 200 al 205.

**Figura 129**

*T<sub>7</sub> motivo en Fugado, en la región de sol menor, interpretado por el saxofón (cc. 200-205)*

(Fugado)  
Allegro ♩.=120

Pre

Sujeto

*p* energico

Simultáneamente al tratamiento contrapuntístico, Glazounov fusiona elementos temáticos de la exposición, adaptándolos a la nueva métrica. Además, desarrolla diversos tratamientos de variación y derivación, lo que otorga a la obra una unidad temática destacada a pesar de la aparente diversidad. Es importante señalar que estos motivos, en función de su vinculación temática, serán ubicados en las diversas tablas de este capítulo. Estos detalles ocurridos en el desarrollo son abordados en el tema del enfoque temático estructural, el cual se encuentra detallado en la página 48.

Sin embargo, presentaremos una tabla donde se registran las apariciones vinculadas al Tema 7.

**Tabla 8**

*Distribución y ubicación del T<sub>7</sub>*

Ubicación	Instrumento	Procedimiento	Ámbito tonal	Figura
cc. 207-210	Violín I	Imitación variada	<i>sol</i>	Fig.130
cc. 211-214	Violonchelo y Contrabajo	Imitación por transporte motivico a la 5↓	<i>do</i>	Fig.131
cc. 231-238	Violín I y II	Transporte motivico a la 4↑	( <i>idem</i> )	Fig.132
cc. 253-258	Cuerdas	Variación por transporte motivico al 2↓	<i>Sib</i>	Fig.133

**Figura 130**

Variación del T<sub>7</sub> en la región de sol menor, interpretado el violín I (cc. 207-210)

**Figura 131**

Variación del T<sub>7</sub> en la región de do menor, interpretado el violonchelo y contrabajo (cc. 211-214).

**Figura 132**

Variación del T<sub>7</sub> por transporte motivico, en la región de do menor, interpretado por los violines I y II (cc. 231-238)

**Figura 133**

Variación del T<sub>7</sub> por transporte motivico, en la región de Sib mayor, interpretado por las cuerdas (cc. 253-258).

The image shows a musical score for strings, measures 253-258. The score is in 3/4 time, marked **Allegro** with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . The key signature is one flat (B-flat major). The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. A red box highlights the variation of the T<sub>7</sub> chord, which is a dominant seventh chord (F7) in the key of B-flat major. The variation is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and a melodic line in the upper voices. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo), and performance instructions like *tr* (trills), *UNIS* (unison), and *non DIV.* (non diviso).

## Conclusiones

La presente investigación ha abordado el análisis del *Concierto para Saxofón Alto en Mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov, desde los enfoques Temático-Estructural, Reduccionista y Tematicista. Mediante un análisis detallado, se han identificado y sistematizado los criterios derivados de la aplicación de cada uno de estos enfoques, lo cual ha permitido alcanzar una comprensión integral de la obra y sus aspectos interpretativos.

En primer lugar, el **enfoque Temático-Estructural** ha revelado la organización tripartita de la composición, organizado en las secciones: [A] (Exposición), la sección [B] (Desarrollo) y la sección [A<sub>1</sub>] (Reexposición). La sección [A], que comprende los compases 1 al 124, se caracteriza por la presencia de tres grupos temáticos importantes que se desarrollan a lo largo de la obra.

La sección [B] se extiende desde el compás 125 hasta el 247. Se identifica por tres elementos clave: la preparación armónica en la tonalidad de *Si* mayor, que actúa como dominante de la tonalidad de *mi* menor en el compás 125; la *cadenza* entre los compases 163 y 186, que se desarrolla a partir del tercer tema secundario; y el cambio de textura en el compás 200, que introduce elementos contrapuntísticos y la técnica del *fugato*, junto con un cambio en la métrica a  $\frac{12}{8}$ .

La sección [A<sub>1</sub>] se presenta en los compases 247 al 351. Se organiza en dos bloques, denominados como primera y segunda reexposición. La primera reexposición presenta el primer y segundo grupo temático, con variaciones y omisiones evidentes de elementos temáticos. La segunda reexposición se establece como un gran sector conclusivo, que incorpora cuatro temas conclusivos derivados del material temático presentado en la exposición, y prepara el final con tres PreCodas.

La aplicación del análisis Temático-Estructural resalta la organización y el desarrollo temático que manifiesta la obra. Identificar frases, oraciones y períodos establece una estructura coherente que guía la progresión musical y define la narrativa sonora del concierto, facilitando la comprensión de la relación entre las distintas secciones y elementos temáticos.

Además, este enfoque revela la interconexión entre los temas organizados en grupos temáticos y su evolución a lo largo de la pieza. Al analizar cómo se desarrollan, transforman y relacionan entre sí, se obtiene una visión más profunda de la cohesión interna de la composición, proporcionando al intérprete una base sólida para transmitir la progresión emocional y narrativa.

Por otro lado, este análisis también revela aspectos armónicos relevantes que influirán en la interpretación. El estudio detallado de progresiones armónicas, cadencias y modulaciones permite al intérprete comprender la estructura tonal subyacente, enriqueciendo su expresividad y dinámica.

Asimismo, el análisis Temático-Estructural subraya la importancia de la cohesión y coherencia temática en la interpretación. Al identificar motivos recurrentes, variaciones temáticas y relaciones entre temas, se fortalece la interpretación al crear una narrativa musical unificada y significativa, enriqueciendo la experiencia auditiva al establecer conexiones temáticas que refuerzan la coherencia interna de la composición.

El **Enfoque Reduccional** desvela la interconexión y dependencia entre los elementos temáticos, esbozados inicialmente en la Exposición y posteriormente en la Reexposición y Conclusión de la obra. Este enfoque permite al intérprete identificar los motivos temáticos y los pilares armónicos que sustentan la composición, proporcionando herramientas para enriquecer la interpretación y comprender la estructura global de manera más profunda y significativa.

Primeramente, uno de los aspectos más relevantes que ofrece el enfoque reduccional es la identificación y análisis de los temas principales que cimentan la composición. En la sección [A], detallada a través de un minucioso análisis bajo el enfoque temático-estructural, se reducen los tres grupos temáticos, identificados como (1GT), (2GT) y (3GT), junto con sus componentes temáticos esenciales.

El (1GT) se basa en el tema principal ( $T_1$ ), siendo éste el desencadenante. Al reducirlo, se revela una transición de semicadencia desde la tónica a la dominante, guiando al intérprete hacia una sensación de pregunta y eventual modulación. Este punto de descanso temporal precede al complejo movimiento armónico propuesto.

Por otro lado, el (2GT) se centra en el ( $T_3$ ), en *sol* menor, enfocándose en los acordes de tónica inicial y final. Esta prolongación fuerte, combinada con aspectos melódicos y armónicos, enfatiza el sentido conclusivo que marca este sector, precediendo una pausa notable y una nueva modulación.

Asimismo, el (3GT), tiene como elemento principal el ( $T_4$ ), y se manifiesta en la tonalidad de *Dob* mayor, originándose desde el acorde de tónica inicial y extendiéndose en una prolongación fuerte. Aunque cambia de octava, el acorde final sigue siendo la tónica, actuando como germen motivico para ideas posteriores desarrolladas en la sección [B], el Desarrollo.

Después del Desarrollo, otro elemento temático importante es el ( $T_8$ ), enmarcado en el segundo tema conclusivo ( $TC_2$ ) con retorno a la tonalidad principal de *Mib* mayor, distinguiéndose por un movimiento cromático descendente y una progresión armónica simplificada como una cadena de dominantes. Estos movimientos armónicos sirven como inicio de la gran Coda, guiando al intérprete a acelerar el tempo y la conducción temática hacia una sensación de tensión y movimiento constante.

Finalmente, en la Coda, se identifican dos ramificaciones principales centradas en el acorde de tónica. A pesar de la diversidad del movimiento armónico presente, Glazounov emplea una cadencia tradicional de dominante a tónica, en la cual el concierto concluye. Esto demuestra al intérprete que en la simplicidad se puede hallar la sutileza para culminar una obra monumental.

Por otro lado, el **Enfoque de la Teoría Tematicista** desvela cómo los motivos evolucionan y se entretajan a lo largo de la obra, proporcionando una profunda comprensión de su estructura. Este enfoque trasciende la simple catalogación de motivos, buscando discernir su interacción y transformación, destacando así la cohesión intrínseca de la composición. Permite al intérprete explorar las relaciones de imitación, variación y metamorfosis entre los elementos motivicos. Bajo este prisma, se ha identificado que la variación, derivación y transformación del motivo germinal del primer tema es el más explotado en la partitura. Este motivo no sólo influye a nivel melódico, sino que también se extiende al acompañamiento e incluso repercute en el comportamiento armónico, reflejando así la complejidad y profundidad del entramado musical de la obra.

Este enfoque revela la maestría de Glazounov en el manejo del material temático, tejiendo una intrincada red de conexiones motivicas que confieren unidad y coherencia a la obra. Mediante la transformación y desarrollo de motivos, el compositor logra mantener un hilo conductor que vincula las diversas secciones y elementos, creando una narrativa musical cohesionada y significativa.

Además, el análisis tematicista permite apreciar cómo los motivos se reinterpretan y reinventan constantemente, adquiriendo nuevos matices y significados en diferentes contextos armónicos y texturales. Esta versatilidad motivica enriquece la experiencia

auditiva, invitando al oyente a descubrir las sutiles variaciones y conexiones que se entretajan a lo largo de la composición.

Por otro lado, el estudio de las relaciones temáticas también arroja luz sobre la estructura formal de la obra. Al rastrear la aparición y transformación de los motivos, se revelan las secciones y puntos de inflexión clave, así como los vínculos temáticos que unen estas secciones en un todo coherente. Esta comprensión formal profunda es invaluable para el intérprete, ya que le permite comunicar con mayor claridad la intención y el discurso musical del compositor.

Es de destacar que esta investigación proporciona información valiosa para varios grupos de interés. Los intérpretes de saxofón son los principales beneficiarios, al comprender mejor la estructura y los elementos temáticos de la obra. Esto les permite realizar interpretaciones más informadas y expresivas, aprovechando plenamente las complejidades musicales que presenta la composición. Además, los profesores que enseñan saxofón encuentran gran valor en esta investigación, ya que les proporciona recursos adicionales para abordar la enseñanza de esta partitura. La comprensión detallada de la estructura y los temas les permite impartir lecciones más sólidas y enriquecedoras, ayudando a los estudiantes a desarrollar habilidades analíticas y de interpretación musical más profundas.

Los directores de orquesta también se benefician de esta investigación, ya que les proporciona información detallada, que pueden emplear, por ejemplo, en la dirección de la obra de Glazounov de manera efectiva. Al comprender la estructura y la organización temática les permite guiar a la orquesta de manera más precisa y coherente, resultando en interpretaciones expresivas y con más sentido.

Los correpetidores al piano, responsables de sintetizar el acompañamiento orquestal, también encontrarán valor en esta investigación. Al comprender los elementos temáticos y la estructura les permite acompañar de manera más coherente.

Los analistas también se benefician al explorar la obra desde múltiples enfoques analíticos. Esto les proporciona una comprensión más profunda de los recursos compositivos de Glazounov y les permite apreciar la complejidad y la riqueza de su música en un nivel más amplio.

Del mismo modo, destacar que las investigaciones sobre el este Concierto son escasas, y aún más escasas son aquellas que alcanzan el nivel de profundidad y detalle presentes en este estudio. Por lo tanto, esta investigación llena un vacío en la literatura musical y contribuye significativamente al conocimiento y la comprensión de la obra de Glazounov y del repertorio para saxofón en general

En cuanto a las limitaciones de esta investigación, se centran específicamente en el análisis del *Concierto para Saxofón Alto en Mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov. Esto significa que los hallazgos y conclusiones pueden no ser generalizables a otras obras del mismo compositor o a otros conciertos para saxofón.

Además, aunque el análisis se basa en la interpretación bajo criterio personal del investigador; esto puede generar discrepancias con otros investigadores o intérpretes de esta obra. El análisis musical, no es una ciencia exacta en el mismo sentido que algunas disciplinas científicas como la física o la química. La música es un arte que involucra elementos subjetivos y emocionales, y el análisis implica interpretaciones e inferencias que pueden variar entre diferentes analistas, enfoques aplicados y contextos.

En definitiva, esta investigación establece un precedente para futuras investigaciones que puedan explorar la relación entre el Concierto para Saxofón de Glazounov y otras obras

del compositor, así como su recepción crítica y su impacto en la música del siglo XX. Investigar cómo las interpretaciones de esta obra han evolucionado a lo largo del tiempo y cómo diferentes músicos y directores han abordado su ejecución resultará beneficioso.

Además, este estudio abre la puerta para analizar la obra desde un punto de vista comparativo entre diferentes grabaciones y partituras de la obra para examinar cómo las decisiones interpretativas afectan la percepción y la recepción de la música.

Finalmente, futuras investigaciones pueden explorar más a fondo el contexto histórico y cultural en el que se inscribe el Concierto para Saxofón de Glazounov, así como su lugar dentro del repertorio para saxofón y la música de concierto en general. Estos son aspectos valiosos que pueden enriquecer aún más nuestra comprensión de esta obra maestra.

### **Recomendaciones**

Primera. - Es esencial fomentar la aplicación de múltiples enfoques analíticos en la formación musical, dada la riqueza y complejidad de las obras. Las instituciones de formación musical deben promover la utilización de diferentes enfoques analíticos, lo que permitirá a los estudiantes a desarrollar una comprensión más profunda de las obras que interpretan y a enriquecer su capacidad analítica e interpretativa. Se recomienda que los programas de estudio integren la transferencia de los conocimientos teóricos obtenidos en las diversas asignaturas, como el análisis musical, para dotar a los estudiantes de herramientas más variadas y sólidas para su interpretación.

Segunda. - Es importante estimular la investigación y el análisis en el repertorio musical. Esta investigación evidencia el valor de realizar análisis detallados y exhaustivos de obras musicales, especialmente aquellas que forman parte del repertorio de formación musical de los estudiantes. Se recomienda fomentar la realización de investigaciones similares en otras obras del repertorio instrumental y promover la publicación de los resultados en diferentes repositorios de investigación, tanto en la especialidad de Saxofón como en diferentes especialidades instrumentales. Esto contribuirá a ampliar nuestro conocimiento y comprensión de la música, enriqueciendo la experiencia musical de intérpretes, investigadores y del oyente.

Tercera. - Se debe promover la realización de eventos académicos, como conferencias, festivales, conversatorios y seminarios, donde se presenten y discutan los hallazgos de esta y otras investigaciones. Esto fomentará el intercambio de ideas y perspectivas entre investigadores, intérpretes y académicos interesados en esta obra y el repertorio para saxofón.

## Referencias

Anticona, W. (2019). *Análisis musical del concierto para trompeta y orquesta en Eb mayor de Franz Joseph Haydn* [Tesis de pregrado, Conservatorio Regional de Música del Norte Público].

<https://renati.sunedu.gob.pe/bitstream/sunedu/652721/1/TESIS%20ANALISIS%20MUSICAL%20DEL%20CONCIERTO%20PARA%20TROMPETA%20EN%20Eb%20MAYOR%20DE%20FRANZ%20JOSEPH%20HAYDN.pdf>

Ayarza, F. (2021). *Un análisis musical, compositivo e interpretativo del Preludio Nro. 3 en Do Mayor para marimba a 4 baquetas de Ney Rosauero*. [Tesis de pregrado]. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/19695>

Barraza, A. (2023). *Metodología de la investigación cualitativa una perspectiva interpretativa*. Benessere. Centro de Intervención para el Bienestar Físico y Mental A.C.

Berlioz, H. (1948). *Treatise on Instrumentati*. Hernry Lemonie & C, Editeurs.

De Román, R. (2003). *Obras musicales, compositores, intérpretes y nuevas tecnologías*.

Madrid: Universida de Burgos.

<https://books.google.com.pe/books?id=R0QPi58pkkgC&pg=PA92&dq=componentes+de+una+obra+musical&hl=es419&sa=X&ved=2ahUKEwimmZ32k8r8AhXbA7kGHVwuBNoQ6AF6BAgIEAI#v=onepage&q=obra%20musical&f=false>

García, D. (2019). El análisis musical y los estudios sobre música popular urbana: de la doble negación a la educación en las discrepancias participatorias. *Revista*

*Internacional de Educación Musical*, II(7), 45-54.

<https://doi.org/https://doi.org/10.1177/2307484119878636>

Guzmán, A. (s.f.). *Una visión general de la estructura jerárquica en la música*.

Universidad del Valle, 1-21.

Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, M. d. P (2014). *Metodología de la investigación*.

México: MCGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.

Hernández, R., y Mendoza, C. (2018). *Metodología de la investigación: Las rutas*

*cuantitativa, cualitativa y mixta*. México: MCGRAW-HILL INTERAMERICANA

EDITORES, S.A. de C. V.

Ibáñez, J. (2020). *Música y educación musical*. Málaga: Centro Español de Derechos

Reprográficos.

Igoa, E. (2020). *Análisis musical*. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de

Madrid. chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.enriqueigoa.com/articu

los\_y\_libros/Libro\_Analisis\_musical\_I.pdf

Isao, K. (2016). *Estudio para interpretar los pasajes rápidos que presenta el concierto*

*para saxofón alto en Mib de Alexander Glazunov*. [Tesis de pregrado, Universidad

de Pamplona].

Lanza, A., y Varela, L. (2020). *El Análisis del Intérprete como herramienta para la toma*

*de decisiones interpretativas en el contexto de la Música de Cámara*. [Tesis de

pregrado]. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

<https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/17265/El%20 analisis%20del%20inter>

prete%20como%20herramienta%20para%20la%20toma%20de%20decisiones%20i  
 nterpretativas...%20-  
 %20Lanza%20A.%203B%20Varela%20Carrizo%20L.%20R.pdf?sequence=2&isAllo  
 wed=y

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de cultura económica.

López, R., y San Cristobal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Esmuc.

Lorenzo, M., y Lorenzo, A. (2009). *Análisis musical. Claves para entender e interpretar la música*. Editorial de Música Boileau.

Martínez, F. (2014). *El saxofón en la obra de Luis de Pablo* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio institucional.

Monereo, C. (2000). *Estrategias de Aprendizaje*. Santillana.

Ñaupas, H., Valdivia, M., Palacios, J., y Romero, H. (2018). *Metodología de la investigación cuantitativa-cualitativa y redacción de la tesis*. Ediciones de la U.

Ochoa, L. E. (2016). *Armonía un puente entre lo académico y lo popular* (Segunda ed.). Danny's Graff E.I.R.L.

Ochoa, L., y Mercado, S. (2019). *Análisis y Formas Musicales*. Coporación Cusco Graf SAC.

Pacheco, A. (2021). *Análisis del concierto en mib para saxofón alto y orquesta de cuerdas de Alexander Glazounov* [Tesina de grado, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio institucional.

- Páez, A. (2021). *La Timba en Cuba y en Perú: un análisis musical comparativo de los temas “No se puede tapar el sol” de NG la Banda y “Fururu Farara”*. [Tesis de posgrado, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Paiba, A., y Rodríguez, A. (2016). *El saxofón clásico en el Perú*. Conservatorio Nacional de Música.
- Ramos, R. (2022). *El crossover en la música para violonchelo* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional.  
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/22458>
- Rascher, S. (1988). Alexander Glazounov: Concerto pour Saxophone Alto avec l'orchestre de cordes. *The Saxophone Symposium*, 13(2).
- Reti, R. (1951). *The Thematic Process in Music [El Proceso Temático en la Música]*. The Macmillan Company.
- Roca, D. (2013). *El análisis auditivo y el análisis orientado a la interpretación según la metodología IEM* [Tesis doctoral, Universidad de las Palmas de Gran Canaria]. Repositorio institucional.  
<https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/11319?mode=full>
- Román, A. (2017). *Análisis Musivisual: Guía de audición y estudio de la música cinematográfica*. Vision Libros.  
<https://books.google.com.pe/books?id=4nI5DwAAQBAJ&pg=PA29&dq=analisis+musical&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwiupYWqiMr8AhUxHbkGHfjoB8oQ6AF6BAgJEAI#v=onepage&q=analisis%20musical&f=false>

- Sánchez, H., Reyes, C., y Mejía, K. (2018). *Manual de términos en investigación científica, tecnológica y humanística*. Lima: Universidad Ricardo Palma.  
<https://www.urp.edu.pe/pdf/id/13350/n/libro-manual-de-terminos-en-investigacion.pdf>
- Serrano-Ayala, S., Beratio, N., De Garcia, K., De Dios, S., y Apalat, A. (2018). Concierto en mi bemol mayor para saxofón alto y orquesta de cuerdas Opus 109 de Alexander Glazounov: un análisis estructural para la enseñanza de nivel intermedio. *Revista de Educación, Psicología y Humanidades (JEPH)*, 1(1), 136-149.
- Suni, R. (23 de Mayo de 2021). *Repositorio de la UNE*.  
[https://repositorio.une.edu.pe/bitstream/handle/UNE/1898/T025\\_70200814T.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.une.edu.pe/bitstream/handle/UNE/1898/T025_70200814T.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Surco, J. (2021). *Análisis e interpretación musical de cuatro obras para clarinete*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa].  
<http://repositorio.unsa.edu.pe/handle/20.500.12773/13478>
- Tarchini, G. (2004). *Análisis musical: sintáxis, semántica y percepción*. Cooperativa Chilavert.
- Tripiana, S., y Vela, M. (2020). Análisis musical aplicado a la interpretación como estrategia de práctica instrumental. *Resvista internacional de educación musical*(8), 3-14. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2307484120956511>
- Valdez, H. (2013). *Notas al programa* [Opción de tesis, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio institucional.

Vásquez, M. d. (2014). *El análisis musical y su metodología*. Universidad de Cambridge, 2-21.

Vela, M. (6 de Abril de 2017). *Análisis musical por parámetros*.

<https://www.unir.net/humanidades/revista/analisis-musical-por-parametros/>

Villafruela, M. (2007). *El saxofón en la música docta de américa latina*. Andros Impresiones.

Woolfolk, A. E. (1980). *Psicología Educativa*. Pearson.

## Apéndices

- a: Operacionalización de variables
- b: Matriz de consistencia
- c: Guía de análisis musical
- d. Validación de juicio de expertos

**Apéndice a. Operacionalización de variables**

**Título: Análisis del *Concierto para Saxofón Alto en Mi Bemol Mayor, Op.109, de Alexander Glazounov, desde los Enfoques Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista***

Variables		Definiciones	Dimensiones	Indicadores
Única	Enfoques analítico-musicales	Técnicas de análisis musical que enfocan aspectos organizativos y estructurales de las obras musicales.	Enfoque temático-estructural	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Establecimiento de secciones y subsecciones</li> <li>- Establecimiento de temas principales y secundarios</li> <li>- Determinación de semifrases, frases y oraciones</li> <li>- Reconocimiento de los elementos accesorios</li> <li>- Determinación de los acordes, regiones tonales y su relación con la estructura.</li> <li>- Determinación de las texturas empleadas</li> <li>- Elaboración de esquemas organizativos, precisando niveles.</li> </ul>
			Enfoque reduccional	<p><b>Procedimiento segmental:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Determinación de niveles reduccionales.</li> <li>- Reducción rítmica progresiva</li> <li>- Jerarquización de los acordes esenciales</li> <li>- Orientación del sistema ramificado, según la orientación y tendencias resolutivas.</li> <li>- Establecimiento de las cadencias fundamentales.</li> </ul> <p><b>Procedimiento prolongacional:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Establecimiento de los pilares temático-armónicos</li> <li>- Diferenciación de las prolongaciones versus las progresiones.</li> <li>- Establecimiento del paralelismo con la notación alternativa.</li> <li>- Elección del diseño según el tipo de relación.</li> </ul>
			Enfoque de la teoría tematicista	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Homogeneidad y metamorfosis temáticas</li> <li>- Imitación, variación y transformación.</li> <li>- Inversiones, retrogradaciones e interversiones</li> <li>- Cambios de tempo, ritmo y acento</li> <li>- Aumento y disminución de valores</li> <li>- Mutilación de segmentos temáticos.</li> <li>- Compresión temática</li> <li>- Cambios de armonía</li> </ul>

**Apéndice b. Matriz de consistencia**

**Título: Análisis del *Concierto para Saxofón Alto en Mi Bemol Mayor, Op.109, de Alexander Glazounov, desde los Enfoques Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista.***

Problemas	Objetivos	Variables	Dimensiones	Indicadores	Metodología
<p><b>PROBLEMA GENERAL</b></p> <p>¿Cuáles son los resultados derivados de la aplicación de los enfoques Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista en el Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109, de Alexander Glazounov, hacia la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación?</p>	<p><b>OBJETIVO GENERAL</b></p> <p>Describir y sistematizar los resultados derivados de la aplicación de los enfoques Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista en el Concierto para Saxofón alto en Mi bemol mayor, Op.109, de Alexander Glazounov, hacia la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación.</p>	<p><b>Variable única:</b></p> <p><b>Enfoques analítico-musicales.</b></p>	Enfoque temático-estructural	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Establecimiento de secciones y subsecciones</li> <li>- Establecimiento de temas principales y secundarios</li> <li>- Determinación de semifrases, frases y oraciones</li> <li>- Reconocimiento de los elementos accesorios</li> <li>- Determinación de los acordes, regiones tonales y su relación con la estructura.</li> <li>- Determinación de las texturas empleadas</li> <li>- Elaboración de esquemas organizativos, precisando niveles.</li> </ul>	<p><b>ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN</b></p> <p>Cualitativo</p> <p><b>TIPO DE INVESTIGACIÓN</b></p> <p>Básica</p> <p><b>DISEÑO DE INVESTIGACIÓN</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Documental</li> <li>- Estudio de Caso</li> <li>- No Experimental</li> </ul>
<p><b>PROBLEMAS ESPECÍFICOS</b></p> <p>1.- ¿Qué aspectos específicos emergen de la aplicación del enfoque <b>Temático-Estructural</b> en el <i>Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op. 109</i>, de Alexander Glazounov, orientados a la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación?</p>	<p><b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b></p> <p>1.- Describir y sistematizar los criterios derivados de la aplicación del enfoque <b>Temático-Estructural</b> en el <i>Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109</i>, de Alexander Glazounov, hacia la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación.</p>		Enfoque reduccional	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Precisión de procedimiento utilizado (segmental/prolongacional)</li> <li><b>Procedimiento segmental:</b></li> <li>- Determinación de niveles reduccionales.</li> <li>- Reducción rítmica progresiva</li> <li>- Jerarquización de los acordes esenciales</li> <li>- Orientación del sistema ramificado, según la orientación y tendencias resolutivas.</li> </ul>	<p><b>MÉTODOS:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- General: Analítico y Sintético</li> <li>- Específico: Empírico</li> </ul> <p><b>TÉCNICAS E INSTRUMENTOS</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Técnicas:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>o Observación</li> <li>o Análisis de estructural</li> <li>o Análisis tematicista</li> </ul> </li> </ul>

				<ul style="list-style-type: none"> <li>- Establecimiento de las cadencias fundamentales.</li> <li><b>Procedimiento prolongacional:</b></li> <li>- Establecimiento de los pilares temático-armónicos</li> <li>- Diferenciación de las prolongaciones versus las progresiones.</li> <li>- Establecimiento del paralelismo con la notación alternativa.</li> <li>- Elección del diseño según el tipo de relación.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Análisis reduccional</li> <li>○ Análisis armónico</li> <li>○ Sistematización gráfica de los análisis</li> <li>- <b>Instrumentos:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Partituras</li> <li>○ Guía de análisis por enfoque</li> <li>○ Esquemas diversificados</li> <li>○ Gráficos según enfoques</li> <li>○ Reproducción de audios</li> </ul> </li> </ul>
2.- ¿Qué aspectos específicos emergen de la aplicación del enfoque <b>Reduccional</b> en el <i>Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op. 109</i> , de Alexander Glazounov, orientados a la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación?	2.- Describir y sistematizar los criterios derivados de la aplicación del enfoque <b>Reduccional</b> en el <i>Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109</i> , de Alexander Glazounov, hacia la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación.			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Homogeneidad y metamorfosis temáticas</li> <li>- Imitación, variación y transformación.</li> <li>- Inversiones, retrogradaciones e interversiones</li> <li>- Cambios de tempo, ritmo y acento</li> <li>- Aumento y disminución de valores</li> <li>- Mutilación de segmentos temáticos.</li> <li>- Compresión temática</li> <li>- Cambios de armonía</li> </ul>	
3.- ¿Qué aspectos específicos emergen de la aplicación del enfoque <b>Tematicista</b> en el <i>Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op. 109</i> , de Alexander Glazounov, orientados a la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación?	3.- Describir y sistematizar los criterios derivados de la aplicación del enfoque <b>Tematicista</b> en el <i>Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109</i> , de Alexander Glazounov, hacia la comprensión integral de la obra y proporcionar herramientas que contribuyan a su interpretación.		Enfoque de la teoría tematicista		

## Apéndice c. Guía de análisis



INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO  
 “LEANDRO ALVIÑA MIRANDA” CUSCO  
 Carrera Profesional de Artista Músico, Especialidad Ejecución  
 Instrumental y Canto

### Guía de Análisis Musical

**Título:** Análisis del *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109, de Alexander Glazounov*, desde los Enfoques Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista.

Variable Única	Dimensiones	Ítem	Indicadores	Casilla de verificación	
Enfoques analítico-musicales	Enfoque temático-estructural	1	Establecimiento de secciones y subsecciones		
		2	Establecimiento de temas principales y secundarios		
		3	Determinación de semifrases, frases y oraciones		
		4	Reconocimiento de los elementos accesorios		
		5	Determinación de los acordes, regiones tonales y su relación con la estructura		
		6	Determinación de las texturas empleadas		
		7	Elaboración de esquemas organizativos, precisando niveles		
	Enfoque reduccional	<b>Procedimiento segmental:</b>			
		8	Determinación de niveles reduccionales		
		9	Reducción rítmica progresiva		
		10	Jerarquización de los acordes esenciales		
		11	Orientación del sistema ramificado, según la orientación y tendencias resolutivas		
		12	Establecimiento de las cadencias fundamentales		
		<b>Procedimiento prolongacional:</b>			
		13	Establecimiento de los pilares temático-armónicos		
		14	Diferenciación de las prolongaciones versus las progresiones		
		15	Establecimiento del paralelismo con la notación alternativa		
	16	Elección del diseño según el tipo de relación			
	Enfoque de la teoría tematicista	17	Homogeneidad y metamorfosis temáticas		
		18	Imitación, variación y transformación		
		19	Inversiones, retrogradaciones e interversiones		
		20	Cambios de tempo, ritmo y acento		
		21	Aumento y disminución de valores		
		22	Mutilación de segmentos temáticos		
23		Compresión temática			
24		Cambios de armonía			

*Nota:* Esta ficha proporciona una guía estructurada para analizar cualquier partitura. Es importante reconocer que no todos los indicadores mencionados serán aplicables a todas las obras, ni seguirán un orden estricto. Cada composición tiene su propia estructura, complejidad y características únicas, lo que puede requerir un enfoque de análisis particular. Sin embargo, esta guía ofrece pautas útiles para organizar el análisis musical.

## Apéndice d. Validación de Juicio de Expertos



INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO  
**“LEANDRO ALVIÑA MIRANDA” CUSCO**  
 Carrera Profesional de Artista Músico, Especialidad Ejecución  
 Instrumental y Canto

### Validación de instrumento de investigación

#### Juicio de Expertos

Estimado experto, le invitamos a participar en la validación de un instrumento de investigación, diseñado para el análisis del *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov, desde los Enfoques Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista. Le proporcionamos el instrumento y un formato para emitir sus valoraciones para cada ítem. Sus contribuciones son esenciales para la validación del instrumento y para garantizar la obtención de información precisa. Por favor, identifique el ítem o pregunta, marque con una “x” y añada cualquier observación adicional en la columna correspondiente. Agradecemos su valiosa colaboración.

#### I. Datos Generales

- 1.1 Nombres y Apellidos del Evaluador: Mgt. Luis Edmundo Ochoa Revoredo
- 1.2 Cargo e Institución donde Labora: DOCENTE NOCTURNO - INSTITUTO DE MÚSICA “LEANDRO ALVIÑA”
- 1.3 Nombre del Instrumento a Evaluar: Guía de Análisis Musical
- 1.4 Autor del Instrumento: Bch. Sandro Mercado Chimo

#### II. Aspectos de la Evaluación

N° de ítem	Validez de contenido		Validez de constructo		Validez de criterio		Observaciones
	El ítem corresponde a alguna dimensión de la variable.		El ítem dirige el análisis musical dentro de los enfoques propuestos.		El ítem facilita la vinculación entre los elementos analizados y la interpretación.		
	Sí	No	Sí	No	Sí	No	
1	X		X		X		
2	X		X		X		
3	X		X		X		
4	X		X		X		
5	X		X		X		
6	X		X		X		
7	X		X		X		
8	X		X		X		
9	X		X		X		
10	X		X		X		
11	X		X			X	NO ES RELEVANTE PARA LA INTERPRETACIÓN
12	X		X		X		
13	X		X		X		
14	X		X			X	IDEM
15	X		X		X		
16	X		X			X	IDEM
17	X		X		X		
18	X		X		X		
19	X		X		X		
20	X		X		X		
21	X		X		X		
22	X		X		X		
23	X		X		X		
24	X		X		X		

III. Opinión de Aplicabilidad:..... EL INSTRUMENTO ES DE PERFECTA  
..... APLICABILIDAD PARA LOS TEMAS DESARROLLADOS EN EL ANEXO

IV. Sugerencias..... NO SON NECESARIAS, DEBIDO A QUE EL PLANTEAMIENTO  
..... ESTÁ ADECUADO EN TODOS SUS TEMAS.

Cusco, ..... 02 DE MAYO ..... del 2024.....

  
Firma del experto evaluador  
DNI..... 23871125.....



INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO  
 "LEANDRO ALVIÑA MIRANDA" CUSCO  
 Carrera Profesional de Artista Músico, Especialidad Ejecución  
 Instrumental y Canto

## Validación de instrumento de investigación

### Juicio de Expertos

Estimado experto, le invitamos a participar en la validación de un instrumento de investigación, diseñado para el análisis del *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov, desde los Enfoques Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista. Le proporcionamos el instrumento y un formato para emitir sus valoraciones para cada ítem. Sus contribuciones son esenciales para la validación del instrumento y para garantizar la obtención de información precisa. Por favor, identifique el ítem o pregunta, marque con una "x" y añada cualquier observación adicional en la columna correspondiente. Agradecemos su valiosa colaboración.

#### I. Datos Generales

- 1.1 Nombres y Apellidos del Evaluador... Mgt. Kenny Leao Surco Calina
- 1.2 Cargo e Institución donde Labora: Instrumentista de Fila OSC-D.C.-cusco
- 1.3 Nombre del Instrumento a Evaluar: Guía de Análisis Musical
- 1.4 Autor del Instrumento: Sandro Mercado

#### II. Aspectos de la Evaluación

N° de ítem	Validez de contenido		Validez de constructo		Validez de criterio		Observaciones
	Sí	No	Sí	No	Sí	No	
1	✓		✓		✓		
2	✓		✓		✓		
3	✓		✓		✓		
4	✓		✓		✓		
5	✓		✓		✓		
6	✓		✓		✓		
7	✓		✓		✓		
8	✓		✓		✓		
9	✓		✓		✓		
10	✓		✓		✓		
11	✓		✓		✓		
12	✓		✓		✓		
13	✓		✓		✓		
14	✓		✓		✓		
15	✓		✓		✓		
16	✓		✓		✓		
17	✓		✓		✓		
18	✓		✓		✓		
19	✓		✓		✓		
20	✓		✓		✓		
21	✓		✓		✓		
22	✓		✓		✓		
23	✓		✓		✓		
24	✓		✓		✓		

III. **Opinión de Aplicabilidad:** El instrumento es altamente aplicable y relevante, demostrando validez en todos los aspectos evaluados.

IV. **Sugerencias:** El instrumento ha sido validado y está listo para ser aplicado.

Cusco, 02 de mayo del 2024.



Firma del experto evaluador

DNI. 40076342



INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO  
 "LEANDRO ALVIÑA MIRANDA" CUSCO  
 Carrera Profesional de Artista Músico, Especialidad Ejecución  
 Instrumental y Canto

## Validación de instrumento de investigación

### Juicio de Expertos

Estimado experto, le invitamos a participar en la validación de un instrumento de investigación, diseñado para el análisis del *Concierto para saxofón alto en mi bemol mayor, Op.109*, de Alexander Glazounov, desde los Enfoques Temático-Estructural, Reduccional y Tematicista. Le proporcionamos el instrumento y un formato para emitir sus valoraciones para cada ítem. Sus contribuciones son esenciales para la validación del instrumento y para garantizar la obtención de información precisa. Por favor, identifique el ítem o pregunta, marque con una "x" y añada cualquier observación adicional en la columna correspondiente. Agradecemos su valiosa colaboración.

#### I. Datos Generales

- 1.1 Nombres y Apellidos del Evaluador: Magister Doris Quispe Condoni
- 1.2 Cargo e Institución donde Labora: Instrumentista de fila OSC - DDC - Cusco
- 1.3 Nombre del Instrumento a Evaluar: Guía de Análisis Musical
- 1.4 Autor del Instrumento: Sandro Mercado

#### II. Aspectos de la Evaluación

N° de ítem	Validez de contenido		Validez de constructo		Validez de criterio		Observaciones
	Sí	No	Sí	No	Sí	No	
1	✓		✓		✓		
2	✓		✓		✓		
3	✓		✓		✓		
4	✓		✓		✓		
5	✓		✓		✓		
6	✓		✓		✓		
7	✓		✓		✓		
8	✓		✓		✓		
9	✓		✓		✓		
10	✓		✓		✓		
11	✓		✓		✓		
12	✓		✓		✓		
13	✓		✓		✓		
14	✓		✓		✓		
15	✓		✓		✓		
16	✓		✓		✓		
17	✓		✓		✓		
18	✓		✓		✓		
19	✓		✓		✓		
20	✓		✓		✓		
21	✓		✓		✓		
22	✓		✓		✓		
23	✓		✓		✓		
24	✓		✓		✓		

III. **Opinión de Aplicabilidad:** El instrumento es perfectamente aplicable según las dimensiones que corresponden a la única variable.

IV. **Sugerencias:** Aplicar el instrumento.

Cusco, 03 de Mayo del 2024.



Firma del experto evaluador

DNI. 44387795