



Universidad Nacional de Costa Rica
Sistema de Estudios de Posgrado (SEPUNA)
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA)
Escuela de Música
Maestría en Música con Énfasis en Saxofón

**Características de la Forma Musical y del Lenguaje Armónico
de la Obra “Prelude, Cadence et Finale” del Compositor
Alfred Desenclos (1956)**

Alumna: Kimberlyn Jeannette Hernández Vargas
12 de octubre de 2024
Auditorio Clodomiro Picado Twilight
Heredia
Costa Rica

Tutor: Dr. Joshua Quinlan

Documento Investigativo sometido a consideración del Comité de Gestión Académica (CGA) de la Maestría en Música para optar por el grado de Magíster en Música con Énfasis en Instrumento (Saxofón).

Comité Evaluador

M.A. David Ramírez Alpízar

Dr. Luis Monge Fernández

M.M. Josué Ramírez Palmer

M. M. Jorge Luis Zamora Almaguer

M. A. Leonardo Argüello Hernández

Palabras clave

Lenguaje armónico, forma musical, preludio, cadenza, finale, Alfred Desenclos, saxofón clásico, escalas simétricas, escalas sintéticas, siglo XX, escalas disminuidas.

Resumen

En este trabajo se analiza la obra *Prelude, Cadence et Finale* (1956) de Alfred Desenclos, una pieza de vital importancia en el repertorio universal del saxofón clásico. La investigación se centra en las características formales y armónicas de la obra, junto con un análisis estilístico del compositor y un poco de su historia, destacando el uso de escalas simétricas y elementos modernos. Se presenta un análisis detallado de la estructura, los acordes y las influencias de compositores como Debussy y Ravel. Este estudio se motiva en aportar una mejor comprensión de la pieza por parte de intérpretes y estudiantes, aportando una visión académica en el repertorio utilizado en el mundo entero como parte fundamental de las audiciones o los recitales de grado en el saxofón.

Tabla de contenido

Palabras clave	1
Resumen	1
1. Tema	5
2. Problema de trabajo	5
3. Justificación	5
4. Delimitación del tema	7
5. Objetivo General:	8
5.1. Objetivos específicos:	8
6. El estado de la cuestión	9
7. Marco Conceptual	13
7.1. Forma de la obra	13
7.1.1. Preludio.....	13
7.1.2 Cadenza	19
7.1.3. Finale	22
7.2. Lenguaje Armónico	23
7.2.1. Armonía Cromática (contemporánea)	23
7.2.2. Escalas Sintéticas.....	25
7.2.3. Escalas Sintéticas y Simétricas.	26
8. Metodología	31
1. Capítulo 1: Biografía Estilística	33
1.1 Introducción	33

1.2 Biografía del Compositor: Alfred Desenclos.	33
1.3 ¿Cómo se define la estética musical de Alfred Desenclos?	35
1.4 Influencia de la música de Debussy y Ravel.....	36
1.5 Conclusión.....	38
2. Capítulo 2: Contexto histórico e influencia musical.....	40
2.1. Introducción	40
2.2. Contexto histórico: Década de 1950 período de transición en la música clásica después de la II Guerra Mundial	40
2.3. Conclusión.	44
3. Capítulo 3: Análisis de la forma y el lenguaje armónico.....	46
3.1. Introducción	46
3.2. Análisis de la forma y el Lenguaje Armónico en la obra “Prelude, Cadence et Finale” (1956) del Compositor Francés Alfred Desenclos	47
3.2.1 Prelude.....	47
3.2.1.1. Forma.....	47
3.2.1.2. Análisis Armónico	49
3.2.1.2.2. Escalas Sintéticas Utilizadas en el Prelude.....	52
3.2.1.2.3 Escalas Sintéticas y Simétricas Utilizadas en el Prelude	56
3.2.1.2.4 Otras Escalas Utilizadas en el Prelude	61
3.2.2. Cadenza.....	62
3.2.2.1. Forma	62
3.2.2.2. Análisis Armónico Cadenza	67

3.2.2.2.1 Utilización del tritono en la cadenza del saxofón	67
3.2.2.2.2. Escalas Utilizadas en la Cadenza.....	69
3.2.2.2.2.1. Utilización de las Escalas Sintéticas en la Cadenza.....	69
3.2.2.2.2.2.Utilización de las Escalas Sintéticas y Simétricas en la Cadenza	71
Transición del Piano en la Cadenza.....	73
3.2.2.2.2.3. Otras Escalas Utilizadas en la Cadencia	76
3.2.3. Finale	78
3.2.3.1. Forma.....	78
3.2.3.2. Análisis Armónico.....	78
3.2.3.2.1 Utilización del tritono en el Finale.....	80
3.2.3.2.2 Escalas Utilizadas en el Finale	82
3.2.3.2.2.1. Utilización de Escalas Sintéticas en el Finale.....	82
3.2.3.2.2.2. Utilización de Escalas Sintéticas y Simétricas en el Finale	82
3.2.3.2.2.3. Otras Escalas.....	85
3.3. Conclusión.....	87
Bibliografía	89
Anexos	94
Tabla de Ilustraciones	94
Tabla de Ejemplo	94

1. Tema

Características de la forma musical y del lenguaje armónico de la obra “Prelude, Cadence et Finale” del compositor Alfred Desenclos (1956).

2. Problema de trabajo

¿Cuáles son las características de la forma musical y del lenguaje armónico de Alfred Desenclos en su obra “Prelude, Cadence et Finale” (1956)?

3. Justificación

En el presente trabajo tiene como objetivo analizar las características del lenguaje armónico de la obra “Preludio, Cadence et Finale” de Alfred Desenclos escrita en el año de 1956, ya que esta es una de las obras icónicas del repertorio universal del saxofón, la cuál es ampliamente utilizada en los exámenes tanto de admisión a programas universitarios como parte de las obras a interpretar en los recitales para optar por el grado académico.

Dentro de este contexto, se vuelve de relevancia comprender el proceso del lenguaje armónico y estilístico de la obra, las características que la convierten en pieza emblemática e importante de la formación de los saxofonistas clásicos a nivel mundial, por otra parte, entender la utilización de herramientas como la simetría y las características de las nuevas melodías de la música del siglo XX, como nos presenta el autor Kostka (2006):

"se podría decir que la organización melódica en el siglo XX tiende a ser menos evidente en el nivel superficial, y el desarrollo de las melodías del siglo XX es menos predecible que el de las melodías tonales. Las frases son a menudo menos equitativas en longitud, y las formas claras de la era Clásica son la excepción. La

repetición y la secuencia, aunque todavía se encuentran, a menudo son abandonadas a favor de otras técnicas." (Kostka, 2006, pág. 82)¹

Cabe destacar que los temas de lenguaje armónico con regularidad se encuentran en idioma inglés, lo cual es una barrera para los intérpretes hispano hablantes. Además, en nuestro medio es poco frecuente encontrar trabajos de análisis de este tipo de obras que sirvan de insumo a las clases de instrumento, asimismo funcionando de apoyo a los estudiantes de saxofón para su aprendizaje. Desde esta lógica se justifica el interés académico de la autora en realizar esta investigación.

En resumen, este trabajo busca llenar un vacío en el análisis del lenguaje armónico de las obras de repertorio universal del saxofón, en el idioma español, centrada en una de las obras que más se utilizan en la actualidad del saxofón costarricense, como lo es la composición "Prelude, Cadence et Finale" de Desenclos, observando la obra desde una perspectiva más amplia, analizando entre otros temas aspectos de la utilización de la forma, el estilo, y el analizando su lenguaje armónico.

¹ Texto Traducido "In more general terms, one could say that melodic organization in the twentieth century tends to be less apparent at the surface level, and the progress of twentieth-century melodies is less predictable than that of tonal melodies. The phrases are less often equal in length, and the clear period forms of the Classical era are the exception. Repetition and sequence, while still found, are often abandoned in favor of other techniques.

4. Delimitación del tema

El repertorio del saxofón clásico está compuesto de un gran catálogo de obra y compositores entre los que se podría mencionar Debussy, Dubois y Milhaud, entre muchos otros que han explotado y desarrollado las características técnicas del instrumento, estas se han convertido en parte de lo que se llama el repertorio universal del saxofón, ese que se considera necesario haber estudiado de manera académica si se desea optar por una carrera de formación docta.

Para la presente investigación se pretende analizar el lenguaje armónico de la obra “Prelude, Cadence et Finale” del compositor Alfred Desenclos, compuesta en el año de 1956, ya que esta es una obra de gran importancia en el repertorio universal del saxofón, además de ser una de las trabajadas en a nivel universitario.

Esta obra tiene un lenguaje armónico interesante que se busca analizar debido a sus complejidades e innovaciones armónicas, ya que la investigación puede ayudar a situar la obra dentro de su contexto histórico y estilístico, permitiendo una apreciación más completa de su relevancia en la música clásica moderna.

5. Objetivo General:

Analizar las características de la forma y del lenguaje armónico de la obra “Prelude, Cadence et Finale” del compositor Alfred Desenclos (1956).

5.1. Objetivos específicos:

- I. Realizar una biografía estilística del compositor Alfred Desenclos
- II. Estudiar el contexto histórico estilístico y las influencias musicales de la época en la que fue compuesta la obra.
- III. Realizar un análisis de la forma de la obra, las progresiones armónicas y la utilización de las escalas simétricas y sintéticas en la obra “Prelude, Cadence et Finale”.

6. El estado de la cuestión

El presente estado de la cuestión indaga sobre las referencias a los diferentes autores y trabajos realizados acerca de la obra del compositor Alfred Desenclos para saxofón y piano titulada “Prelude, Cadence et Finale” (1956), revisando los aspectos relacionados al compositor y su biografía estilística en el marco de su contexto histórico, así como el análisis armónico y la utilización de la simetría en su obra, esto con el fin de tener un panorama general de lo escrito anteriormente a esta investigación, para encontrar los vacíos en el análisis de la obra.

La siguiente bibliografía presenta trabajos realizados acerca del compositor Desenclos y sus obras:

El artículo titulado “An Analysis of Alfred Desenclos’ Prelude, Cadence et Finale” del profesor Erick M. Nestler (1996/1997) es un documento realizado para los simposios de saxofón como parte del NASA (alianza norteamericana de saxofonistas) donde se presente un análisis armónico de la obra enfocado principalmente en la relación del tritono y los movimientos armónicos de la obra con ejemplos de las tres secciones de la obra, aunque de la parte cadenza el análisis es muy escueto. También menciona al inicio del artículo la utilización por parte de Desenclos de escalas disminuidas y cromáticas.

El Dr. Mauk (1996) nos presenta un artículo de cuatro páginas interesante sobre la obra “Prelude, Cadence et Finale” que principalmente es un artículo de consideraciones a tener presente para interpretar la obra, presenta algunos errores de las notas en la partitura y algunas articulaciones, al inicio del artículo menciona brevemente la biografía del compositor.

La tesis doctoral de Cox (1996) realiza un estudio que examina la teoría de los “polychordal, pan-diatonic and polytonal concept” relacionada a la interpretación y el diseño de ejercicios o estudios que puedan ser usados por los saxofonistas para la práctica

y la enseñanza. En esta tesis se contienen ejemplos ilustrados de estos términos en la música en general, en el repertorio del saxofón y su aplicación en el jazz. En este trabajo se encuentran ejemplos de la obra “Prelude, Cadence et Finale” secciones pequeñas que desarrollan los ejemplos de los conceptos propuestos por su autor.

El autor Cupples (2008) en su trabajo escribe acerca de la vida y el gran legado del saxofonista y profesor Marcel Mule, presentando la gran influencia de este en la creación del repertorio del saxofón clásico. En esta tesis se menciona bibliografía del compositor Alfred Desenclos debido a la amistad que compartía con Mule, también se presenta la obra “Prelude, Cadence et Finale” y “Quartor” como obras creadas en honor al saxofonista Mule.

Sobre el trabajo de maestría “Analysis of Master of Music Recital: A Report on Jacob Ter Velhuis’ Garden of Love, Barry Cockcroft’s Ku Ku, Conrad Beck’s Nocturne, and Alfred Desenclos’ Prelude, Cadence et Final” de Brittney Davis (2017). Este presenta un análisis bibliográfico, un resumen estilístico y algunas consideraciones interpretativas de los compositores Jacob Ter Velhuis, Barry Crocroft’s, Conrad Backs y Alfred Desenclos. En el se menciona la obra “Prelude, Cadence et Finale” que se busca investigar en el presente trabajo, pero desde una perspectiva más de las consideraciones interpretativas que de su lenguaje armónico en sí.

El autor Jeffress (2013) nos presentan en su ensayo de tesis doctoral una introducción a los conceptos de semiótica y teoría narrativa, el desarrollo de una metodología de análisis narrativo con ejemplos del repertorio del saxofón y la aplicación de este enfoque analítico a la obra Prelude, Cadence et Finale de Alfred Desenclos y San Antonio de John Harbison, este trabajo se centra en la interpretación de los componentes semióticos y narrativos de los compositores.

En la tesis para optar por el grado de maestría de Russell & Saskatchewan (2009) titulada “Pitch organization and form in Alfred Desenclos’s Two Saxophone Works”, presenta un trabajo de análisis enfocado en la organización tonal y la estructura formal, utilizando el método de análisis de técnicas post-tonales derivado de Bryan Simms y Joseph N. Sraus. En este trabajo se analizan las obras “Prelude, Cadence et Finale” y “Quartour”.

El libro “Jean-Marie Londeix: Master of the Modern Saxophone” de Londeix (2000) en el libro de Umbre, contiene un ensayo escrito por el famoso saxofonista francés Londeix con una explicación de la forma de la obra, un poco de su historia, la biografía del compositor, así como algunos detalles de su composición y marco histórico de la misma. Son cuatro páginas dedicadas a la obra Preludio, Cadence et Finale dentro de un libro que contiene ensayos del gran saxofonista y pedagogo Jean-Marie Londeix.

Debido a la poca bibliografía encontrada se mencionan trabajos para saxofón encontrados, uno que analiza su obra para cuarteto de saxofones desde una perspectiva armónica y otro que analiza la utilización del vibrato para interpretar e incluye obras del compositor Desenclos.

Sobre “An Analysis of Alfred Desenclos Quatuor for Saxofones, I” de Villareal (2016) presenta un análisis detallado del primer movimiento de cuarteto de saxofones escrito por Alfred Desenclos, el cual contiene bibliografía del compositor, historia de la obra, análisis de la forma, organización melódica, organización del tono, textura y los patrones rítmicos del movimiento.

El autor Rodríguez (2020/2021) realiza un trabajo de análisis de armónico centrado en el “Pitch Class Set” sobre la obra Quatuor para cuarteto de saxofones del compositor Desenclos en el idioma español y con bibliografía del compositor y la época en la que se realizó esta obra.

Lamar (1986) presenta un trabajo que busca desarrollar la historia y el perfeccionamiento del vibrato en los saxofonistas, explorándolo como técnica expresiva y analizando desde las primeras grabaciones realizadas, pasando por métodos que discuten este tema. En este trabajo se presenta la obra “Preludio, Cadenza et Finale” como parte del repertorio de los recitales que acompañan la tesis, también encontramos la obra “Quatour” del mismo compositor.

Existe otra bibliografía acerca de Alfred Desenclos relacionada con sus trabajos compositivos para otros instrumentos, en los cuales se realizan análisis armónicos, además de ser mencionado el compositor en algunos trabajos como ejemplo de sus pasajes compositivos para la explicación de técnicas modernas de composición.

Con este estado de la cuestión podemos deducir que el análisis de "Prelude, Cadence et Finale" de Alfred Desenclos (1956) puede brindar una contribución de vital importancia e originalidad para comprender mejor el repertorio moderno del saxofón clásico en la música contemporánea, este estado de la cuestión busca sentar las bases para la presente investigación indagando para profundizar en los elementos armónicos, estilísticos y de la forma musical de esta obra de características intrigantes, escudriñando para comprender la utilización de su lenguaje armónico y la simetría.

Esta investigación es innovadora en el sentido de que no se encontró ninguna fuente de información en el idioma español que realizará este tipo de análisis, además de constatar que un análisis de la obra desde una perspectiva armónica moderna donde se incluyan aspectos sobre la forma y la utilización de la simetría, puede brindar gran ayuda a futuros intérpretes y mejorar la comprensión del manejo del lenguaje armónico moderno presente en la obra que la convierte en pilar del repertorio universal del saxofón, con lo cual este trabajo se torna de relevancia y originalidad.

7. Marco Conceptual

El presente trabajo de investigación busca realizar un análisis de la obra “Preludio, cadena et Finale” (1956) del compositor francés Alfred Desenclos, para ello es esencial establecer un marco conceptual que sirva de base para la realización de un análisis musical conciso. Este marco conceptual se erige como columna vertebral de este trabajo de investigación, proporcionando la base teórica que de sustento para abordar los objetivos planteados.

En esta sección se presentarán los conceptos clave relacionados con las características del lenguaje armónico de la obra “Prelude, Cadence et Finale” del compositor Alfred Desenclos (1956), buscando aportar claridad a los términos utilizados en este documento y ofrecer una visión general de la utilización de técnicas compositivas modernas en la obra.

Este marco conceptual se divide en dos grandes temas, por un lado, los conceptos relacionados a la forma estilística de la obra los cuales son Preludio, Cadencia y Finale; y por otra parte, con los términos de lenguaje armónico utilizados en la composición de Desenclos.

7.1. Forma de la obra

7.1.1. Preludio.

El preludio es un forma musical que se ha desarrollado a lo largo de la historia de la música, teniendo su evolución ligada a diferentes épocas, una definición de la forma preludio nos dice que es un “breve movimiento o composición que a menudo precede a una pieza más extensa” (DK, 2019, pág. 165).

En el diccionario enciclopédico de la música se define preludio como un trozo de música que sirve de introducción, de preparacion á un canto ó á una sonata. El preludio es generalmente un capricho ó fantasia del que toca, en el cual

anuncia el tono en que se va á tocar. Los preludios han de ser cortos .² (Melcior, 1859, pág. 348)

Los preludios son de carácter instrumental que servían como vemos de la definición anterior para introducir una presentación vocal, la palabra “Prelude” viene del prefijo latín “prae” que significa “delante o antes de” y la raíz latina de “ludus” que significa “jugado” , teniendo una función de preámbulo, introduciendo un tema y logrando de esta manera la atención del público. (Pratt-Reichert, 2023, pág. 1) También el autor Lin (1997) nos habla de la raíz latina “praeludere” que traduce como “antemano” o interpretación introductoria que precede la ejecución más importante, que además de ser improvisada es de carácter espontaneo. (p.1)

Se menciona que esta forma preludio era utilizada a manera de precalentamiento antes de iniciar una obra de proporciones más amplias, los instrumentistas probaban con dicha obra la afinación, la altura y el modo en que iba a interpretarse la obra, no necesariamente todos los preludios estaban ligados a otra obra, algunos eran compuestos sin tener relación con otras piezas (Orozco & Arenas, 2020, pág. 16). El nacimiento de esta forma musical se remonta a finales del periodo renacentista. (Guarín, 2007, pág. 21)

En el renacimiento el preludio se utiliza como una improvisación breve del laudista, organista u otro músico solista con el objetivo de intentar tocar y afinar su instrumento, algunos de los preludios compuestos en los siglos XVI y XVII poseen estas características descritas anteriormente, citando como ejemplos a el compositor inglés John Bull, el italiano Girolamo Frescobaldi y el alemán Johann Pachelbel (Guarín, 2007, pág. 21)

² Transcrita con ortografía original del documento.

Según Pratt-Reichert (2023) uno de los preludios más antiguos fue el compuesto por Adam Ilegorh en 1400. (p.2). Además compositores Andrea Grabieli, Heinrich Isaac y Corad Pauman también escribieron preludios en esta época.

El prelude se utilizó en el barroco como una obra que antecedió a otra más extensa, casi siempre ligada a una fuga o a una suite, en este época fue especialmente utilizada por compositores como el maestro J.S. Bach, quien escribió preludios que servían de introducción a sus obras, podríamos mencionar como ejemplo al “Clave Bien Temperado”

La pieza que ostentaba el nombre de Obertura o Preludio tenía primitivamente muy poca importancia, pues se reducía a unos cuantos acordes o arpeggios; pero esta fue creciendo hasta llegar a ser de gran consideración.

La estructura de tal pieza es completamente libre. Muchas veces, el elemento temático no existe en ella, y un simple dibujo rítmico y melódico, unos enlaces armónicos disueltos en arpeggios o escalas, es lo único que contiene, como tema para establecer y definir la tonalidad sobre la cual seguidamente se desenvuelve la Fuga. Pero otras veces no es así, y un tema se muestra persistente. <<El clave bien temperado>> de J.S. Bach. Ofrece una variada muestra de Preludios. (Zamacois, 1960, pág. 214)

También se puede observar en este período la utilización de preludios como obra independiente, tomando como ejemplo nuevamente al compositor J.S. Bach quien compuso preludios vocales como una forma musical autónoma. (Guarín, 2007, pág. 22)

En el periodo clásico y en la época del periodo temprano del romanticismo esta forma musical no fue tan importante como en las épocas predecesoras (Lin, 1997, pág. 3). Al inicio de este período se pierde el interés en esta forma debido a que el prelude, la fuga y la suite dejan de estar de moda. (Lin, 1997, pág. 9)

Sin embargo Lin (1997) también nos explica acerca de la utilización de los preludios para los músicos aficionados y estudiantes de música, ya que durante esta época no fueron tan importantes como formas musicales para los compositores.

Para emular a los intérpretes profesionales, se animó a estudiantes y aficionados a aprender el arte del preludio; por lo tanto, se publicaron numerosos modelos publicados a partir de 1770. Muchos de ellos fueron recopilados en conjuntos por compositores como Henri Bertini (1798-1876), Clementi, Czerny, Cramer, Herz, Hummel, Tommaso Giordani (1733-1806), Kalkbrenner, Ries, Moscheles y otros. Estas colecciones se escribieron en las tonalidades más utilizadas en aquella época (por ejemplo, la colección de catorce de Giordani) o en las veinticuatro tonalidades mayores y menores. El propósito de estas colecciones preludio era educativo. No estaban destinadas a ser interpretadas como piezas de concierto. (p.10) ³

También el autor Beuerman (2003) nos habla de los preludios de Clementi con finalidad pedagógica y los Hummel que son concisos de carácter improvisatorio con el propósito del renacimiento de revisar la entonación, calentar las manos e introducir la tonalidad del trabajo siguiente. (p. 38)

En el romántico esta forma se encuentra con una mayor diversidad y exposición debido a compositores como Chopin, quien compuso para piano preludios de carácter muy emotivos manteniendo siempre la extensión corta de la forma. “Es solo desde el romanticismo cuando el preludio se establece como forma independiente principalmente para piano, debido en gran parte a las composiciones de Frédéric Chopin (24 preludios opus 28), Rachmaninov, Scriabin y Debussy entre otros.” (Guarín, 2007, pág. 22). Durante este período se fueron extendiendo en duración, se volvieron más melódicos, se enfatizó el virtuosismo, desarrollando posibilidades de expresión romántica (Lee, 2002, pág. 38)

Hasta este momento los preludios según Lee (2002) habían sido escritos en armonías tonales claras pero es Chopin quien utiliza cromatismos, suspensiones, tonos

3 Texto Traducido “To emulate professional performers, students and amateurs were encouraged to learn the art of preluding; hence, numerous notated models were published beginning around 1770. Many of them were collected into sets by composers such as Henri Bertini (1798-1876), Clementi, Czerny, Cramer, Herz, Hummel, Tommaso Giordani (1733-1806), Kalkbrenner, Ries, Moscheles, and others. These collections were written either in the keys which were most often used at that time (for instance, the collection of fourteen by Giordani) or in all twenty-four major and minor keys. The purpose of these prelude collections was educational. They were not intended to be performed as concert pieces.”

vecinos, apoyaturas y notas de paso, esto enriquecido por los tonos no armónicos. (pág. 6).

Mientras que de 1900 a la actualidad (lo que podríamos denominar periodo moderno) el preludio continuo su evolución adoptando formas más vanguardistas como compositores como Debussy que exploraron con las nuevas armonías y texturas sonoras. Según Gray (1999) “el preludio in el siglo veinte se define como una pieza de carácter que utiliza motivos como base principal del material armónico y melódico.”⁴ (pág. vii)

Según Gray (1999) el preludio evoluciono durante la historia de ser un género exclusivo del órgano a tener una mayor presencia e importancia para el piano, es un género que no se encuentra completamente definido en cuanto a su composición, varia tanto en forma como en el ánimo con el que se escribe, la única característica que se puede observar de manera unánime en ese género es su brevedad. Con el paso del tiempo esta forma ha ido encontrando diferentes maneras de desarrollarse presentando pequeños cambios en cuanto a su composición, uno de los más notables quizás es su función pasando de ser una obra necesariamente precedida por otro movimiento a ser una obra por sí misma, si así lo desea el compositor. (pág. 1-2)

Las siguientes imágenes tomada de Beuerman (2003) ejemplifica la composición de preludios de manera histórica, de donde podemos deducir un crecimiento en la utilización de esta forma hacia el SXX:

4 Texto traducido: “The prelude in the twentieth century is defined as a character piece that uses motives as the principal basis of harmonic and melodic material.”

Table 2.1
Composers by Historical Era

Baroque 1600–1750	Classical 1770–1830	Romantic 1830–1900	Turn of the Century 1890–1910	20th Century 1920–2000
J. S. Bach Fischer [20] Guillet	Clementi [18] Hummel	Alkan [25] Blumenfeld Busoni Chopin Concone Cui [25] Glière [25] Heller Henselt Herz Kalkbrenner Kessler	Debussy Palmgren Rachmaninoff Scriabin	Bacarisse [25] Bentzon Blacher Bowen Casadesus Chasins Cumming Duckworth Gál Gershwin [7] Kabalevsky Kapustin Lopes-Graça Martin Merlet Meyer Ohana Podkovyrov ^a Rubin Schollum Shchedrin Shostakovich Stravinsky

^a Also transliterated as Padkaviraw or Padkavyrau. Allan Ho and Dmitry Feofavov, eds., *Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers* (Westport, CT: Greenwood Press, 1989), 408.

Ilustración 1: Preludios a través de la historia (Beurman, 2003, pág. 35)

Table 2.2
Composers and Sets of Preludes by Nationality and Date

Composer	Country	Dates	Title	Year
Guillet, Charles	Belgium	c. 1575–1654	24 Fantaisies à quatre parties disposées suivant les douze modes ^a	1610
Fischer, Johann Kaspar Ferdinand	Germany	1665–1746	Ariadne Musica neo-organoedum	1702
Bach, Johann Sebastian	Germany	1685–1750	Well Tempered Clavier I & II	1722, 1744
Clementi, Muzio	Italy England	1752–1832	24 Preludes and exercises ^b	1811(?)
Hummel, Johann Nepomuk	Hungary Austria	1778–1837	24 preludes, op. 67	1814–15
Concone, Giuseppe	Italy	1801–1861	Brilliant Preludes, op. 37	
Herz, Henri	France	1803–1888	24 exercises and preludes, op. 21	1825(?)
Kalkbrenner, Frédéric	France	1785–1849	24 preludes, op. 88	1827
Henselt, Adolf	Germany	1814–1889	24 preludes	
Kessler, J.C.	Poland	1800–1872	24 Préludes, op. 31	1835
Chopin, Frédéric	France	1810–1849	24 preludes, op. 28	1836–39
Alkan, Charles-Valentin	France	1813–1888	25 preludes, op. 31	1847
Heller, Stephen	Hungary France	1813–1888	24 preludes, op. 81	1853
Busoni, Ferruccio	Italy	1866–1924	24 preludes, op. 37	1879–81
Scriabin, Alexander	Russia	1872–1915	24 preludes op. 11	1888–96
Blumenfeld, Felix	Russia	1863–1931	24 preludes, op. 17	1892
Cui, César	Russia	1835–1918	25 preludes, op. 64	1903
Rachmaninoff, Serge	Russia	1873–1943	op. 23, op. 32, op. 3, no. 2	1903–4, 1910

^a Also as *24 Fantaisies à quatre parties disposées selon l'ordre des douze modes*.

^b From op. 43, Appendix to the Fifth Edition of Clementi's *Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte*.

Continued on next page

Ilustración 2 Compositores y sets de preludios por nacionalidad y fecha (Beurman, 2003, pág. 36)

Table 2.2—Continued

Composer	Country	Dates	Title	Year
Glière, Reinhold	Russia	1875–1956	25 preludes, op. 30	1907
Palmgren, Selim	Finland	1878–1951	24 preludes, op. 17	1907
Debussy, Claude	France	1862–1918	Préludes, written 1909–10, 1912–13	1910, 1913
Casadesus, Robert	France	1899–1972	24 preludes, op. 5	1924
Chasins, Abram	USA	1903–1987	24 preludes, opp. 10–13	1928
Shostakovich, Dmitri	Russia	1906–1975	24 preludes op. 34 24 preludes & fugues, op. 87	1932–33 1951
Bowen, York	England	1884–1961	24 preludes op. 102	1938
Bacarisse, Salvador	Spain	1898–1963	Veinticuatro preludios, op. 34	1941
Podkovyrov, Pyotr	Byelorussia	1910–1977	24 preludes	1943
Kabalevsky, Dmitri	Russia	1904–1987	24 preludes, op. 38	1943–44
Lopes-Graça, Fernando	Portugal	1906–1994	Vinte e quatro prelúdios	1950–55
Gál, Hans	Austria	1890–1987	24 preludes, op. 83	1960
Stravinsky, Soulima	Russia	1910–1994	24 preludes	1960
Shchedrin, Rodion	Russia	1932–	24 preludes & fugues	1963–70
Bentzon, Niels Viggo	Denmark	1919–2000	Das temperierte Clavier, op. 157	1964
Cumming, Richard	USA	1928–	24 preludes	1966–69
Schollum, Robert	Austria	1913–1987	24 preludes, op. 113	1974–82
Blacher, Boris	Germany	1903–1975	24 preludes	1974
Ohana, Maurice	France	1913–1992	24 preludes	1974
Duckworth, William	USA	1943–	The Time Curve Preludes	1977–78
Meyer, Krzysztof	Poland	1943–	24 preludes, op. 43	1977–78
Merlet, Michel	France	1939–	24 preludes, op. 31	1983
Kapustin, Nikolai	Russia	1937–	24 Preludes in the Jazz Style op. 53 24 Preludes and Fugues op. 82	1988 1997
Martin, Henry	USA	1950–	Preludes and Fugues	1990–2000
Rubin, Justin	USA	1971–	24 Préludes	1998–99

Ilustración 3 Continuación de "Compositores y sets de preludios por nacionalidad y fecha (Beuerman, 2003, pág. 37)

Al observar la información presentada por las imágenes anteriores podemos notar como los compositores hacia el siglo XX valoraron el preludio, siendo este una forma que les daba mucha libertad, principalmente los compositores del romanticismo y siglo XX.

7.1.2 Cadenza

Para definir la palabra cadenza, acudiremos al compositor y flautista Johann Joachim Quantz, quien tiene un capítulo en su libro tocando la flauta dedicado a este tema.

Me refiero aquí a ese adorno improvisado creado, según la elegancia y el gusto del intérprete, en una parte concertante en la pieza final de la penúltima nota del bajo, es decir, la quinta de la tonalidad de la pieza.⁵ (Quantz, 1966, pág. 179)

Sobre esta palabra *cadenza* encontramos la definición en el diccionario enciclopédico de la música, que nos ayuda a aclarar el término

Palabra Italiana que indica lo que se llama entre los franceses punto de órgano, no escrito, y que el compositor deja al arbitrio del que ejecuta la parte principal, á fin de que segun caracter de la pieza de música, haga los pasos mas convenientes y propios de la voz ó del instrumento. Llámese *cadenza* por que ordinariamente se hace sobre la última nota de una *cadencia final*⁶ (Melcior, 1859, pág. 68)

También el autor Candé (2002) en su nuevo diccionario de la música dice sobre la palabra *cadencia* que:

Se denomina impropriamente <<cadencia>> a un ejercicio de virtuosismo que los intérpretes tienen ocasión de introducir hacia el final de ciertas piezas instrumentales y vocales al llegar un calderón sobre un acorde seis-cuatro. Es costumbre en estas cadencias variar los temas principales de la obra. En el siglo XVIII tales abusos y extravagancias realzaban el brillo de estas improvisaciones, de modo que los compositores tomaron la costumbre de escribir cadencias ellos mismos; no obstante, los intérpretes las sustituirán con frecuencia por composiciones de su propia cosecha. (pág. 59)

Quantz (1966) nos dice que las cadencias se pusieron de moda con los italianos primero, pasando luego a los alemanes que admiraban el estilo italiano de cantar y de tocar, también menciona que los franceses se abstendían del uso de este recurso. Las cadencias tienen como objetivo sorprender al espectador con algo inesperado hacia el final de la obra en búsqueda de una impresión especial, es innegable que las cadencias funcionan como ornamento siempre y cuando tengan conexión con la obra, siendo tocadas además en el momento justo dentro de la misma, pueden incluir pequeñas secciones de imitación o repetición de frases de la composición original. (pág. 179-182).

⁵Texto Traducido “I treat here of that extempore embellishment created, according to the fancy and pleasure of the performer, by a concertante part at the close piece on the penultimate note of the bass, that is, the fifth of the key of the piece.”

⁶ Transcrita con ortografía original del documento.

Notamos cómo en un principio la cadenza, funcionaba como pasaje dentro de una obra para demostrar virtuosismo del ejecutante, que en sus inicios fue creada por el mismo interprete, que casi en todos los casos era el mismo compositor de la obra. “En la cadenza el solista se queda sin el acompañamiento de la orquesta para mostrar sus habilidades de improvisación, su magia técnica o ambas”⁷ (Bonev, 2009, pág. 4) Es muy propia del período clásico, casi todos los conciertos de esta época tenían una cadenza.

Esta cadencia que no aparece escrita según Bonev (2009) se le nombra como “ad libitum”, ya que es dejada a la libertad del interprete, no está escrita por el compositor y solo se indica el lugar donde debe ser ejecutada, dando la oportunidad al intérprete de realizar su improvisación. (pág. 4). “En la época Romántica las cadencias comenzaron a aparecer en diferentes partes del concierto”⁸ (Bonev, 2009, pág. 4)

Con el paso de los años se evoluciono en esta práctica hasta que fue escrita en la misma partitura por parte del compositor, para que se tocaran las obras con el sentimiento y en la línea que el compositor buscaba. Según Bonev (2009) este tipo de cadencias escritas se les conoce como cadenza “obligato” (pág. 4). “La cadencia es incluida en la partitura del movimiento por el compositor en el lugar donde se espera que se interprete, y no puede ser sustituida por otra diferente”⁹ (Bonev, 2009, pág. 4)

La cadenza se original en las óperas en donde el solista improvisaba ornamentos al final del aria, posteriormente se ejecutaba como una improvisación en los conciertos, que luego pasaron a ser escritas.

En el siglo veinte, los compositores continuaron buscando nuevas formas de integrar la cadencia en la estructura formal del concierto. Aunque son de gran variedad, las cadencias escritas en el siglo veinte se pueden agrupar en tres tipos según su lugar y función en el movimiento del concierto: Cadenza ad libitum y

⁷ Texto Traducido: “In the cadenza the soloist is left without orchestral accompaniment to display his or her improvisational abilities, technical wizardry, or both.”

⁸ Texto Traducido: “In the Romantic Era, cadenzas began to appear in different parts of the concerto.”

⁹ Texto Traducido: “The cadenza is included in the score of the movement by the composer at the place where it is expected to be performed, and cannot be substituted with a different one.”

obligato, “cadenza movement” (cadenza como un movimiento separado) y cadenza attacca (cadenza que conecta dos movimientos).¹⁰ (Bonev, 2009, pág. 7)

7.1.3. Finale

Según el diccionario de Melcior (1859) el final “es un trozo de música que termina un acto de ópera, un oratorio, una sinfonía, un cuarteto, una sonata” (pág. 176).

En la música del período clásico, el finale se caracterizaba por ser una sección final energética y alegre, como en las sinfonías de Amadeus Mozart o Ludwig van Beethoven, que se presentaba a menudo como un ritmo rápido con un tema de características alegres como manera triunfante de terminar sus obras.

El movimiento de la Séptima más complicado desde el punto de vista rítmico es el “Finale”, el cual ofrece una colorida imagen de variedad rítmica: estructuras téticas y anacrúsicas sucediéndose alternativamente en varias ocasiones, ritmos de puntillo en ostinato, animadas síncopas y sforzati sobre partes débiles del compás otorgan a la composición una energía increíble. (Floros, 2020, pág. 10)

El finale es parte de la estructura de una pieza musical, que suele marcar el clímax de la obra o el cierre de la misma. A lo largo de la historia de la música esta sección ha sido utilizada por diferentes compositores y en el diccionario musical de Naxos encontramos la siguiente definición acerca del término finale y el ejemplo de la utilización de esta sección por el célebre compositor Mozart:

El finale es la última parte de un acto o escena en la ópera, y a menudo es extenso en longitud, combinando varias secciones o movimientos distintos, generalmente con un ensamble antes de que acabe. Este tipo de finale se ejemplifica en las óperas que Mozart escribió con el libretista Lorenzo Da Ponte. Claramente continuaba existiendo la necesidad de una conclusión general en la que las confusiones y conflictos de todos los personajes pudieran resolverse al cierre. Sin embargo, el propio final, el *último finale*, podría ser relativamente superficial, con

¹⁰ Texto Traducido: “In the twentieth century, composers continued to seek new ways to integrate the cadenza into the formal structure of the concerto. Although they are of great variety, the cadenzas written in the twentieth century can be grouped into three types according to their place and function in the movement of the concerto: cadenza ad libitum and obligato, “cadenza movement” (cadenza as a separate movement), and cadenza attacca (cadenza connecting two movements).”

un coro final que expresara felicidad o tristeza, o que sacara una moraleja de lo que ha sucedido.¹¹ (Naxos, 2023)

En el curso sobre formas musicales se habla de la forma sonata y se explica que consta de tres o cuatro tiempos a los que denomina tiempo vivo o inicial, tiempo lento, tiempo minué o scherzo y tiempo vivo final. Este cuarto movimiento o tiempo vivo final explica que este tiene como objetivo cerrar la sonata con la brillantes que lograban las gigas o rondos en las suites. (Zamacois, 1960, pág. 169)

7.2.Lenguaje Armónico

7.2.1. Armonía Cromática (contemporánea)

Según Ulehla (1994) El período clásico utilizaba el cromatismo desde el punto de vista del embellecimiento del tono y la armonía, poco a poco la escala cromática tomo un rol de mayor importancia en la estructura de las composiciones, esto permitió tener nuevas áreas de modulación enriqueciendo los centros tonales con relaciones cromáticas. (pág. 40).

El punto en el que la música tonal se vuelve cromática en lugar de diatónica no es absoluto. Gran parte de la armonía de la música tonal cromática se puede analizar utilizando el mismo vocabulario para acordes alterados, modulaciones, tonos cromáticos no acordes, etc., que utilizamos en el análisis de la música diatónica. (Kostka, 2006, pág. 2)¹²

Según Kostka (2006) el término de “relación de mediante cromática” es una progresión muy utilizada en la armonía cromática, el cual consiste en dos triadas o tonos

¹¹ Texto traducido: The finale is the last part of an act or scene in opera, and is often extensive in length, combining a number of distinct sections or movements, usually with an ensemble before the end. This type of finale is exemplified in the operas Mozart wrote with the librettist Lorenzo Da Ponte. There clearly continued a need for a general conclusion in which the confusions and conflicts of all characters might in the end be resolved. The ending itself, the *ultimo finale*, however, might be relatively perfunctory, with a concluding chorus expressing happiness or sorrow, or drawing a moral from what has passed.

¹² Texto traducido: “The point at which tonal music becomes chromatic instead of diatonic is not an absolute one. Much of the harmony of chromatic tonal music can be analyzed by using the same vocabulary for altered Chords, modulations, chromatic nonchord tones and so forth, that we use in the analysis of diatonic music”.

de la misma clase (mayor o menor) con sus raíces a una distancia de tercera mayor o menor, como vemos en el siguiente ejemplo:

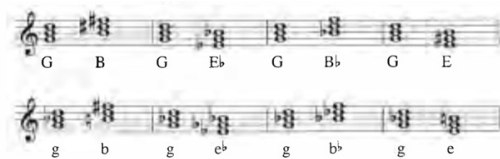


Ilustración 4 Ejemplo de Relación de Mediantes Cromáticas. (Kostka, 2006, pág. 3)

Las relaciones de tritono entre mediantes cromáticas también son ejemplos comunes de la música del siglo XX al igual que el término “secuencias reales” el cuál se explica cómo una secuencia en la cual un patrón es transportado exactamente igual pero de manera opuesta a lo que se esperaría en una secuencia diatónica, donde solamente las notas de una escala diatónica con utilizadas, lo que hace que el patrón sea reproducido solo de manera aproximada, logrando el efecto de cambiar de tonalidad, aunque esto sea solo por pocos acordes, estas secuencias reales colaboran a las tonizaciones breves que son características de la armonía cromática. (Kostka, 2006, pág. 5)

En la armonía cromática encontramos dos características más según Kostka (2006) de vital importancia que son la tonalidad suspendida, que hace referencia a esos pasajes donde la tonalidad es ambigua y la enarmonía (pág.5). En cuanto a esta sensación de tonalidad suspendida este mismo autor explica que las disonancias no resueltas son típicas en la música del siglo XIX y en algunos casos son yuxtapuestas de manera independiente entre las ideas musicales (melodías y secuencias entre otras) (pág.10).

El resultado del movimiento paralelo de varias voces en una misma dirección da resultado al término “parallel voice leading” y “voiceleading chords” que tienen relación con los secuencias de acordes no funcionales (nonfunctional chord succession), debido a las verticalidades que se presentan entre voces, lo que hace que generalmente se produzcan tríadas que pueden ser no funcionales o incluso tonizaciones breves. (Kostka, 2006) (págs. 7-9)

Por último, en la armonía cromática la división de la octava de manera equitativa por medio de la utilización de las tríadas aumentadas y disminuidas es importante en contra posición de la armonía tradicional que hacía esta división de manera asimétrica. (Kostka, 2006, pág. 11).

7.2.2. Escalas Sintéticas

Las escalas sintéticas son herramientas analíticas que nos permiten descomponer y comprender la estructura armónica de una pieza musical de manera más detallada.

Una escala sintética se puede definir como la división de una octava en distancias interválicas más pequeñas creando una disposición de notas en orden ascendente o descendente de tono, que no entra en ninguna categoría de escala o modo diatónico tradicional. El uso de escalas sintéticas adquirió mucha relevancia a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando ganó protagonismo la idea de que cada compositor podía crear una escala recién inventada para cada composición.¹³ (Ramos, 2016, pág. 99)

Las escalas sintéticas son todas aquellas conformaciones interválicas de manera libre que no se incluyen en las escalas mayores y sus respectivos modos o en las tres escalas menores convencionales, la escala menor natural, armónica o melódica. También Ramos (2016) propone que una escala sintética puede ser cualquier conformación de intervalos entre tres a doce “pitch class” dentro de una octava en el sistema temperado de afinación actual, esto con las excepciones de las escalas expuestas anteriormente. (pág. 99).

Según Ramos (2016) el compositor de origen italiano Ferruccio Busoni (1866–1924) en su obra “Sketch of a New Esthetic of Music” publicada en el año de 1907 tomo las tonalidades mayor y menor en relación con la escala cromática, escribiendo todas las escalas heptatónicas posibles obteniendo 113 escalas posibles, pero en 1929 J. Murray

¹³ Texto traducido: A synthetic scale can be defined as the division of an octave into smaller intervallic distances creating an arrangement of notes in ascending or descending order of pitch, which does not fall into any category of traditional diatonic scale or mode. The use of synthetic scales acquired a lot of relevance during the late nineteenth and early twentieth century, when the idea that each composer could create a newly invented scale for every composition gained prominence.

Babour publica un artículo donde deriva del sistema cromático 462 posibles escalas. (pág. 100-101)

A pesar de que algunos compositores y teóricos de la música han debatido acerca de la cantidad y las fórmulas matemáticas para dar resultado a el número de escalas sintéticas, donde algunos concuerdan que son 66 o 53 porque se puede ver la relación entre ellas como sucede con los modos griegos y la escala mayor, si se toma o no en cuenta la enarmonía es un tema que Nicolas Slonimsky discute en su libro “Thesaurus of scales and melodic patterns” donde según Ramos (2016) el libro contiene escalas tritónicas, tetratónicas, pentatónicas, hexatónicas, heptatónicas y octatónicas, donde cubre 53 escalas de las 462 posibles, comenta el autor que estas escalas ganan popularidad en el mundo del Jazz debido a que se documentó que el famoso John Coltrane usaba estas como herramientas en sus composiciones y también en sus improvisaciones. (pág. 103)

Utilizar nombres como escala Húngara o Judía no nos da información del contenido armónico o de relevancia para comprender la formación interválica de la escala según Ramos (2016) por ello presenta los aportes de dos músicos importantes y sus libros por un lado Ron Miller con “Jazz Modal Composition & Harmony Vol.1” y por otro lado Gary Keller con su libro “The Jazz Chord/Scale Handbook” quienes proponen la idea de usar los nombres de los modos dando las alteraciones necesarias en los grados donde se refleja el contenido interválico de la escala. (pág 108-109)

7.2.3. Escalas Sintéticas y Simétricas.

Las escalas simétricas son secuencias de notas que tienen un patrón definido que se basa en la correspondencia en el tamaño de los intervalos que las conforman, generando simetría en su estructura, generando relaciones interválicas que se repiten de manera regular en la escala. A diferencia de las escalas diatónicas tradicionales,

como la escala mayor y menor, donde los intervalos varían entre notas, en las escalas simétricas los intervalos son constantes.

Tenemos únicamente tres tipos de escalas simetrías que se pueden conformar siguiendo las indicaciones de intervalos regulares anteriormente citadas, estas son

a. La escala de tonos enteros:

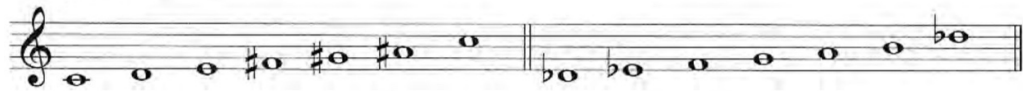


Ilustración 5. Ejemplo de Escala de Tonos Enteros (Kostka, 2006, pág. 24)

El autor Kostka (2006) nos define en su sección de las escalas de seis notas a las escalas de tonos enteros, definiéndolas de la siguiente manera:

Está construida a partir de segundas mayores (aunque una de ellas debe anotarse como tercera disminuida). En términos de grupo de notas equivalentes sólo son posibles dos escalas de tonos enteros; cualquier otra transposición o “modo” simplemente duplicará el contenido del grupo de notas equivalentes de una de las escalas ¹⁴ (pág. 24).

La sonoridad particular de esta escala fue muy relacionada con los compositores del periodo impresionista, principalmente con el compositor Debussy aunque fue muy utilizada por muchos otros. Este tipo de escala presenta la particularidad que solo se pueden desprender triadas aumentadas desde su construcción interválica, además de que las posibilidades de acordes con séptima se forman acordes de séptima dominante con la quinta disminuida. (Kostka, 2006, pág. 25)

¹⁴ Texto Traducido: “It is constructed entirely from major 2nds (although one of them has to be notated as a diminished 3rd). In terms of pitch-class content, only two whole-tone scales are possible; any other transposition or “mode” will simply duplicated de pitch-class content of one the scales”

b. La escala disminuida:

Está conformada por intervalos que alternan la secuencia de tono-semitono o semitono-tono. Esta escala nos permite realizar el patrón tres veces antes de repetir el material armónico.

Según Kostka (2006) esta escala también es conocida en inglés como whole-step-half-step scale, ósea escala de tono entero - medio tono, además de su nombre de escala disminuida. Este nombre de escala disminuida hace referencia al hecho de que si se combinan dos acordes no enarmónicos disminuidos con séptima como $F\#^{o7}$ y $G\#^{o7}$ como en el ejemplo “a” de la ilustración 5. (pág. 31).

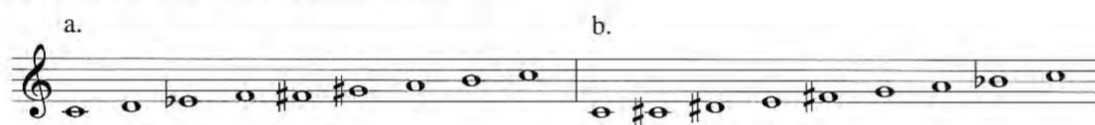


Ilustración 6 Ejemplo de Escalas Disminuidas (Kostka, 2006, pág. 31)

En el “b” de la ilustración 5 podemos ver que solamente tiene dos modos de hacerse esta escala ejemplificados en el “a” iniciando con un tono entero y en el “b” con el medio tono, sin embargo en esta escala solo tenemos tres posibilidades antes de duplicar con notas equivalentes (enarmónicas), los dos ejemplificados en la ilustración 5 y el tercer modo que se forma a partir de mezclar D^{o7} y E^{o7} , con sus equivalentes enarmónicas. (Kostka, 2006, pág. 31).

Según Kostka (2006) también presenta la escala disminuida como octatónica, sobre ella nos dice:

La escala octatónica es una rica fuente de material melódico. Contiene todos los intervalos desde la 2da menor hasta la 7ma mayor. Todas las tríadas, excepto la tríada aumentada, se pueden extraer de esta escala, al igual que los cuatro tipos de acordes de séptima (el acorde de séptima mayor no se puede). Si tiene debilidades, es su construcción simétrica, característica que comparte con la escala de tonos enteros, lo que puede dificultar el establecimiento del centro tonal.

Algunos compositores rusos del siglo XIX, en particular Rimsky Korsakov, estuvieron entre los primeros en utilizar la escala octatónica.¹⁵ (pág. 32)

c. La escala cromática:

Su simetría reside en la particularidad de construirse a raíz de los intervalos de semitono, pudiendo iniciarse en cualquier nota y terminar de igual manera en cualquier grado de la escala.

Según Kostka (2006) “Muchos pasajes musicales del siglo XX utilizan todos o casi todos los tonos de la escala cromática. En algunos casos es sólo la armonía o sólo la melodía la que es cromática, mientras que en otros casos ambas lo son” (pág. 34) ¹⁶

El autor Leeuw (2005) expone lo siguiente:

La escala de tonos enteros y la escala cromática tienen en común su estructura simétrica y uniforme de intervalos, lo que las hace bastante diferentes a las escalas diatónicas. El enigma de la influencia del tritono probablemente resida en esta estructura cromática-simétrica. El tritono es el centro simétrico y gana cada vez más influencia a medida que las fuerzas tonales-jerárquicas del diatonismo se debilitan. Además, al tratarse de un intervalo sin una fundamental inequívoca (hecho que los románticos ya habían aprovechado), sus dos notas forman extremos equivalentes: pueden funcionar como tales, lejos una de la otra, como en la fuga de Bartók, pero también pueden revertirse uno al otro fundiéndose como hemos visto en el acorde compuesto. Es un hecho que el cromatismo, en comparación con el diatonismo, pone en primer plano leyes estructurales muy diferentes. La naturaleza exacta de estas leyes aún no está del todo clara, pero podemos suponer con seguridad que el tritono desempeña un papel esencial. ¹⁷ (pág. 92).

¹⁵ Texto Traducido: “The octatonic scale is rich source of melodic and harmonic material. It contains all of the intervals, from minor 2nd up to major 7th. All the tertian triads except for the augmented triad can be extracted from this scale, as can four of the five common 7th-chord types (the major-7th chord cannot). If it has weakness, it is its symmetrical construction, a characteristic it shares with the whole-tone scale, which can make establishment of a tonal center more difficult. Certain nineteenth-century Russian composers, notably Rimsky Korsakov, were among the first to make use of the octatonic scale.”

¹⁶ Texto Traducido: “Many musical passages in the twentieth century avail themselves of all or nearly all of the tones of the chromatic scale. In some cases it is only the harmony or only the melody that is chromatic, while in other cases both are.”

¹⁷ Texto Traducido: The whole-tone and chromatic scales have in common their symmetrical structures and uniform intervals, which make them quite unlike all diatonic scales. The enigma of the influence of the tritone probably lies in this chromatic-symmetrical structure. The tritone is the symmetrical centre, and gains more and more influence as the tonal-hierarchical forces of diatonicism become weaker. Moreover, because it is an interval without an unequivocal fundamental (a fact that the romantics had already turned to their advantage) its two notes form equivalent extremes: they can function as such, far from one another, as in Bartók’s fugue, but they can also revert to one another, melting together as we have seen in the composite chord. It is a fact that chromaticism, in comparison with diatonicism, brings quite different structural laws to the fore. The exact nature of these laws is as yet by no means clear, but we can safely assume that the tritone plays an essential role.

Estas escalas simétricas son frecuentemente utilizadas para generar atmósferas y sonoridades únicas en la música, los géneros como el jazz y la música contemporánea han explotado sus bondades. La simetría en su estructura es la razón que las vuelve de relevancia debido al atractivo que originan para la improvisación y la experimentación con nuevas sonoridades musicales.

8. Metodología

Este trabajo se enmarca en el análisis musical de la obra “Prelude, Cadence et Finale”, buscando las características de la forma de la obra y su lenguaje armónico, enmarcando este estudio dentro del enfoque analítico-musical, con un diseño descriptivo y cualitativo.

El análisis musical consiste principalmente en el proceso de examinar y descomponer una obra para comprender de mejor manera su estructura, características armónicas y melódicas, además de observar factores como el ritmo, la forma y otros elementos que puedan aportar un mejor entendimiento de la obra. “Los intérpretes deben de emplear el análisis teórico riguroso de los <<elementos paramétricos>> de la obra para poder sondear su <<profundidad estética>>” (Rink, 2006, pág. 55).

Según el profesor Enrique Igoa en su libro nos dice que:

El concepto de **análisis musical** es una noción con acepciones muy diversas según la época y la procedencia académica del autor (filosofía, estética, musicología, composición, pedagogía, etc.). Los principales diccionarios lo definen así: “El análisis musical es la **resolución de la estructura musical** en elementos constituyentes relativamente más simples, y el estudio de la función de estos elementos en dicha estructura” (Bent, NG 1980: vol. I, 340; 1990: 1). Por “estructura” se entiende una parte de una obra, la obra completa o incluso un conjunto de obras. La definición del MGG no difiere mucho: “El análisis musical es toda **segmentación, comentario e interpretación** de una obra o de un grupo homogéneo de obras” (Erpf, MGG 1949/1989: vol. I, 449). (Igoa, s.f., pág. 30)

Existen teóricos como Heinrich Schenker, Allen Forte, David Lewin, Nicolas Ruwet, Jean-Jacques Nattiez y Howard Hanson, entre muchos otros que plantean distintas ideas sobre el análisis musical, así como menciona el profesor Igoa sobre las acepciones que este tema presenta.

En esta investigación se utilizará un enfoque de análisis que incorporará distintas perspectivas de varios autores, seleccionados con el propósito de abordar de manera integral el lenguaje armónico utilizado por el compositor Desenclos en su obra.

En cuanto al tema de las escalas tanto simétricas como sintéticas se utilizará el enfoque de los jazzistas donde podemos mencionar a los teóricos Gary Keller con su libro

“The Jazz Chord/Scale Handbook” y Ron Miller con “Modal Jazz Composition and Harmony vol.1”, quienes según Ramos (2016) son quienes inician con la idea de usar los nombres de los modos agregando la respectiva alteración, con la finalidad de ser claros con el contenido interválico de la escala (pág. 109).

El tema de las escalas simétricas y su utilización en la armonía de la música del siglo XX, enfoque se basará en el autor Stephan Kotska al igual que el análisis de las melodías más amplias.

En cuanto a la forma según Caplin (1998) la forma se resume en agrupar las secciones de la obra según su relación entre ellas, tradicionalmente se usan las letras del alfabeto para indicar el contenido musical de la sección y comprender su utilización dentro del texto musical (Ejemplo A-B-A) (pág. 9).

Este análisis contara con recursos estilísticos del compositor y su contexto histórico.

1. Capítulo 1: Biografía Estilística

1.1 Introducción

Este capítulo se centra en la exploración e investigación de la biografía del compositor con las fuentes primarias y secundarias que permitan reconstruir sobre su vida, su obra y su estilo compositivo.

Se busca ahondar en la estética del compositor, investigando las características históricas en las que se desenvuelve el autor, para ver las influencias que desarrollaron su estética musical.

Al ser compositor de origen Francés se indagará sobre su conexión con los grandes compositores como Debussy y Ravel, para determinar la influencia de dichos artistas en la obra del compositor.

Este capítulo permitirá comprender las raíces de su estilo compositivo para entender de mejor manera en los próximos capítulos su lenguaje armónico e utilización de la forma al escribir esta obra que es una de las piezas centrales en el estudio del saxofón clásico a niveles universitarios y profesionales.

1.2 Biografía del Compositor: Alfred Desenclos.

Según Villareal (2016) el compositor Alfred Desenclos nace en la ciudad de Portel en Francia un 2 de Julio del 1912, ingresa en el Conservatorio de Roubaix en 1929 como estudiante de piano (pág. 2).

Tres años más tarde, ganaría los premios de piano, armonía, órgano e historia de la música, lo que le permitiría ser admitido al Conservatorio de Paris en 1932 para estudiar composición con el profesor Henri Büsser. En 1939 fue reclutado en el ejército, resultando herido en 1940. Luego, en 1941, retomaba sus estudios musicales. (Rodríguez, 2020/2021, pág. 10)

Según Villareal (2016) en 1942 obtiene el premio Prix de Roma, ese mismo año trabaja como profesor de fuga en el conservatorio de Paris y al año siguiente se convierte en director del Conservatorio de Roubaix. (pág. 2)

Rodríguez (2020/2021) agrega que en el nombre de la obra con la que Alfred Desenclos gana el premio “Prix de Rome” es su cantata “Pygmalion délivre”, para esta época Europa estaba inmersa en la Segunda Guerra Mundial lo que le impide ir a Villa Medici a cumplir los años habituales de residencia que eran parte del premio y en cambio toma el puesto como director de su alma máter hasta el año de 1950, ese mismo año había ganado también los premios de fuga, armonía, composición y acompañamiento. (pág.11)

En los años cincuenta y mitad de los sesenta, fue maestro de capilla en la iglesia de Notre-Dame-de-Lorette, en París. También se centró más en la composición, ganando el “Prix de la Ville de París” con su primera y única sinfonía en 1956 (el mismo año en el que le escribió a Marcel Mule se Prélude, Cadence et Finale, para saxofón y piano).

Finalmente. Volvió al Conservatorio de París en 1967 como profesor de armonía hasta su muerte a los 59 años, en 1971 (Rodríguez, 2020/2021, pág. 12)

Según Villereal (2016) para saxofón Desenclos publica el “Prelude, Cadence et Finale” en el año de 1956 y 1964 “Quartour pour Saxophones”, son únicos dos trabajos de saxofón, aunque publica solamente catorce trabajos en total. Se le atribuyen algunas partituras de música de películas, por las cuales no recibió ningún crédito. Muere en Paris en el año de 1971 un 31 de marzo. (pág. 2).

Sobre su vida se encuentran pocos datos pero cabe resaltar que “cuando era adolescente, Alfred Desenclos suspendió sus estudios para poder trabajar y mantener a su familia” (Davis, 2017, pág. 24)¹⁸, según Rodríguez (2020/2021) trabajo hasta sus 20 años como diseñador industrial textil, eso debido a que Alfred era el sétimo de diez hijos (pág.10). También que el reconocido saxofonista Jean-Marie Lodeix se expreso acerca de la música de Desenclos como trabajos de profunda reflexión, esto según Davis (2017) al

¹⁸ Texto Traducido: “As a teenager, Desenclos put his studies on hold so he could work to support his family”.

igual este mismo autor propone que la música de Desenclos refleja el estilo del periodo romántico, lleno de expresividad y distintos estilos de composición. (pág. 24).

Aparte de las piezas de Desenclos para saxofón, que se han establecido como parte del repertorio clásico fundamental de este instrumento, también es de gran importancia su música litúrgica, en concreto la Messe de Réquiem anteriormente nombrada, que fue escrita en 1963 (un año antes que el Quatuor pour Saxophones) y publicada por la editorial Durand et Fils en 1967. Curiosamente, en 1999, la pieza fue reimpressa bajo el nombre de un compositor de Atlanta, Tristan Foison. La misa de Foison recibió su ‘estreno estadounidense’ el 18 de mayo de 1999 en una actuación del Capitol Hill Chorale en Washington; poco después, se descubrió que la pieza era un duplicado, nota por nota. (Rodríguez, 2020/2021, págs. 13-14)

La autora Cupples (2008) comenta que el compositor Desenclos tenía inseguridades con respecto a su música por lo que no la consideraba lo suficientemente buena, con respecto a sus dos obras compuestas para el saxofón, las cuales forman parte del canon del instrumento clásico, ambas fueron escritas para el saxofonista y profesor destacado Marcel Mule, una como solista y la otra para su cuarteto de saxofones. (consulte “The composers how wrote for Mule).

1.3 ¿Cómo se define la estética musical de Alfred Desenclos?

Alfred Desenclos fue conocido por su estilo neorromántico, con sus obras corales y para órgano. Se caracteriza por la atención a la melodía, armonía y textura, combinando elementos de la tradición romántica con técnicas contemporáneas.

Según Rodríguez (2020/2021) Desenclos se auto denominó compositor “romántico”, el director Francés Hervé Niquet entrevistado a Fedrerick Desenclos, quien es compositor y organista como su padre Alfred Desenclos, quien le comenta que su padre era un gran admirador de Debussy y Ravel, llegando a considerarse su heredero, utilizando el término “romántico” para contraponerse al modernismo que se veía representado en el compositor Boulez. (pág. 14)

Desenclos valoraba la expresión emocional y la belleza sonora. Su música refleja una sensibilidad poética y una profundidad emocional, explorando una amplia gama de

estados de ánimo y emociones. A menudo utilizaba una rica paleta armónica y contrapuntística para crear texturas densas y sonoridades evocadoras. Según Rodríguez (2020/2021) el hijo de Alfred Desenclos le cuenta una anécdota de su infancia al entrevistador Niquet:

He conservado un recorte de periódico de 1956 (el año en que Alfred ganó el ‘Prix de la Ville de Paris’ con su sinfonía), en el que mi padre afirma enfáticamente que es un ‘niño del siglo XX’, no un revolucionario. En este periódico, mi padre comenta: “para mí, la música tiene que ser emoción, expansión. Cuando compongo, no tengo definición preconcebida sobre en qué debería convertirse la música”. (pág. 14)

Este intrigante compositor también mostró un gran interés por la forma y la estructura musical. Sus composiciones suelen estar cuidadosamente organizadas, con una clara atención a la cohesión formal y al desarrollo temático. Aunque se inspiraba en las formas musicales tradicionales, como el concierto, la sinfonía o el motete, las cuales reinterpretaba con un enfoque personal y moderno.

En resumen, la estética musical de Alfred Desenclos se caracteriza por una fusión de romanticismo y modernidad, expresando una profunda sensibilidad emocional y una meticulosa composición. Su música es tanto emocionante como conmovedora, capturando la atención del oyente con su belleza sonora y su rica expresividad.

1.4 Influencia de la música de Debussy y Ravel

Los compositores franceses Debussy y Ravel fueron de los principales exponentes de la música del periodo impresionista de su país, dejando una huella indeleble en la música del siglo XX, siendo influyentes en muchos compositores tanto en la época en la que escribían sus obras como en la actualidad, donde se sigue estudiando y analizando sus legados.

Se puede afirmar que la música de Alfred Desenclos es heredera de la de Debussy y Ravel, no solo por su sonoridad ‘francesa’ tan característica de los compositores galos a lo largo de la historia, sino también por el uso que Desenclos les da a los acordes, de forma colorista y no funcional, creando diferentes atmósferas con la

armonía. La música sacra francesa proveniente de la tradición parisina de órgano también le influyó. Esta fue iniciada por Camille Saint-Saëns y continuada por Gabriel Fauré, Maurice Duruflé y posteriormente Desenclos. (Rodríguez, 2020/2021, pág. 15)

La influencia de Debussy es observable en Alfred Desenclos a través del uso de armonías extendidas y el manejo de los colores y atmosferas en sus composiciones, con mucha atención al detalle en cuanto al manejo de la instrumentación y la sonoridad. Por otro lado Ravel fue reconocido por el uso ingenioso de las estructuras armónicas y la exploración de las nuevas sonoridades combinando elementos de distintos géneros y estilos, elementos que se pueden observar en el trabajo de Desenclos.

Según Rodríguez (2020/2021) el compositor francés rechazaba la técnica de composición serial por considerarlo desprovisto de emoción, un aspecto que para él era considerado eje central en su estilo musical, aunque para sus obras parte de la misma premisa que esta técnica compositiva. Desenclos emplea modos que presentan simetrías interválicas internas, utilizando como recursos las escalas que se ajustan a la premisa de la simetría como por ejemplo la escala de tonos enteros, la escala octatónica y la escala hexatónica aumentada, también hace uso de las escalas pentatónicas, de donde extrae el material melódico y armónico de sus trabajos. Utiliza estas estructuras interválicas para generar motivos, frases y acordes que generan la el sentido de unidad a su escritura musical, características que determinan su lenguaje armónico. (pág. 15-16)

Tan presente es el pensamiento weberniano en Desenclos, que la aplicación de los mismos modos, motivos, e incluso tipos de texturas y patrones rítmicos, está presente en general en casi toda su obra. Podemos encontrar ejemplos de esto en el uso de motivos como el *thème réveur*, como a Desenclos le gustaba llamarlo, un tema que se encuentra en el propio *Quatuor pour Saxophones* (tercer movimiento, compás 100, saxofón soprano) y también en sus obras *Prélude, Cadence et Finale* (saxofón y piano), *Aria et Rondo* (contrabajo y piano), su *Sinfonía* y el *Réquiem*, entre otras. (Rodríguez, 2020/2021, pág. 16)

Según Rodríguez (2020/2021) Desenclos en su obra presenta una característica que le hace muy interesante debido a que sus composiciones sugieren la predominancia

de una tonalidad específica, lo que genera una sensación de fluidez. Esto se debe a las ya anteriormente mencionadas escalas que utilizaba, ya que estas guardan grandes similitudes con los “modos de transposición limita” característicos del compositor Messiaen, los dos primeros modos de transposición son coincidentes con la escala de tonos enteros y la escala octatónica. Estas escalas tienen una capacidad reducida de transposición, mientras que sus notas pertenecen simultáneamente a múltiples tonalidades, esto sin necesidad de llegar a ser obras politonales o polimodales. (pág.16)

Tanto Messiaen como Desenclos emplean estos modos influidos por Debussy y Ravel: estos dos compositores de la primera mitad del siglo XX ya utilizaban la escala por tonos, la octatónica, escalas pentatónicas y hexátonas. La diferencia está en como los emplean estos dos músicos de posguerra: utilizando una idea generadora total, que también serviría para dar coherencia a la música de las primeras vanguardias de la segunda mitad del siglo XX. (Rodríguez, 2020/2021, págs. 16-17)

Es importante destacar que Desenclos no se limitó a imitar a sus predecesores, sino que busco desarrollar un estilo único y personal que incorpora elementos de Debussy, Ravel y otros compositores, como se expone anteriormente, al tiempo que mantenía su propia voz artística.

1.5 Conclusión

En este capítulo se ha indagado acerca de la biografía y la obra del compositor francés Alfred Desenclos, realizando un repaso por su vida, formación académica, sus influencias musicales, además del contexto histórico en que se desarrolló y permeo su estilo compositivo. Desde sus inicios en el Conservatorio de Roubaix hasta su papel como director y profesor en instituciones de gran renombre, Desenclos demostró un compromiso inquebrantable con la música.

La evolución del estilo de Desenclos se encuentra permeada por los grandes compositores franceses Ravel y Debussy subrayando la importancia de la tradición musical de su país en su estética neorromántica y neoclásica, caracterizada por la

utilización de paletas armónicas de gran riqueza y con la profunda expresividad emocional que el mismo profesa buscar en su música. Su admiración por los grandes maestros de su época pero su rechazo a las técnicas modernistas de sus contemporáneos como Boulez o corrientes como del serialismo, las cuales calificaba de faltas de expresividad.

De esta manera mediante la recopilación y el análisis de diferentes fuentes se recopiló la información necesaria para dar respuesta al objetivo planteado acerca del compositor y sus influencias estilísticas en este primer capítulo, estableciendo las bases para la comprensión de su lenguaje armónico y las razones que llevan al compositor Desenclos a ser relevante en el mundo del saxofón clásico, esto a través de un enfoque personal y moderno, desarrollando una manera personal de integrar elementos tradicionales con técnicas contemporáneas, logrando una cohesión formal y una riqueza temática que han dejado una huella imperecedera en la música. Se identificaron las características neorrománticas de su música, que combina la tradición romántica con técnicas contemporáneas, y se destacó su uso de escalas simétricas y sintéticas.

Como reflexión final de este capítulo, comprender las raíces y el desarrollo del estilo compositivo de Alfred Desenclos proporciona una base sólida para analizar su lenguaje armónico y la utilización de la forma en su obra "Prelude, Cadence et Finale". Esta comprensión es crucial para los estudios posteriores sobre su contribución al repertorio del saxofón clásico y su legado en la música del siglo XX.

2. Capítulo 2: Contexto histórico e influencia musical.

2.1.Introducción

En este capítulo buscamos adentrarnos en el contexto histórico para comprender la influencia musical que permeo tanto al compositor Alfred Desenclos como a su obra icónica para el saxofón y piano “Prelude, Cadence et Finale” (1956).

Esta obra se sitúa en una época en la que el panorama musical europeo se encontraba en plena efervescencia creativa y transformación, sucesos históricos importantes llevan a cambios drásticos en los métodos compositivos, como ejemplo la II Guerra Mundial, algunos años antes.

Para comprender de manera más amplia la riqueza armónica y estilística en la obra, es de vital importancia indagar sobre las corrientes artísticas, los movimientos culturales y las figuras musicales que influyeron en el compositor Desenclos.

Contextualizar el ambiente de la posguerra con algunas de las innovaciones técnicas y estilísticas propias del período, este capítulo busca entender las influencias latentes de esta peculiar época histórica dentro de la composición que llevaron al “Prelude, Cadence et Finale” a convertirse en la emblemática obra que a nivel mundial se trabaja en el repertorio universal de saxofón clásico.

2.2.Contexto histórico: Década de 1950 período de transición en la música clásica después de la II Guerra Mundial

En la década de 1950 Francia se encuentra en un período de grandes transformaciones y diversidad de ideas en cuanto a su expresión musical, una amalgama de tradición y vanguardias posguerra. París continua siendo en esta fecha un centro cultural vibrante y un punto de encuentro de vital importancia entre las distintas disciplinas artísticas, incluida la música.

El arranque del siglo XX acoge un período en el que acontecen fuertes cambios sociales, políticos y económicos, a la par que surgen potentes innovaciones científicas y filosóficas. Paralelamente, la progresión apacible de las artes se trastoca de manera súbita, y la adhesión hasta entonces incuestionable a las mismas es desafiada desde todos los puntos de vista. (Sangro, 2016, pág. 69)

En la posguerra la música cumple una función importante en cuanto a subir el ánimo de los parisinos en la reconstrucción de la identidad francesa, esto después de la devastación generada por la II guerra mundial. “La música, además de ser un fenómeno artístico de primer orden, es reflejo de la sociedad de su tiempo al constituirse en vehículo de transmisión o de reflejo de ideas, de la misma forma que la literatura, la pintura o el cine.” (Piñeiro, 2004, pág. 168)

La escuela de París (La École de Paris) fue el término utilizado para referirse a una comunidad de artistas, incluidos pintores, músicos y escultores entre otros que se reunían en París durante los principios del siglo XX. Como mencionamos anteriormente París era uno de los centros culturales más vibrantes e importantes del mundo, una comunidad de compositores e intérpretes que se encontraban entre una amplia gama de estilos y enfoques musicales, desde el neoclasicismo hasta el serialismo, lo que permite una diversidad y riqueza musical que fomentó el ambiente experimental y creativo, en esta escuela se destacan nombres de figuras prominentes como Maurice Ravel, Francis Poulenc, Darius Milaud entre otros.

Un rasgo predominante de la música de los compositores de vanguardia es la libertad, según Gerardi (s.f.), este autor nos dice que fue el compositor Debussy quien marcó el camino de la música del siglo XX designándola como una música en estado de libertad, y este rasgo se vuelve el primordial. (pág. 148)

A partir de la Segunda Guerra Mundial, las nuevas ideas musicales se desarrollaron tomando formas características, como, por ejemplo, el aislamiento del hecho acústico individual, el cual nace a partir del deseo de Pierre Schaeffer, con la ‘música concreta’, de descontextualizar el sonido de la tradición musical y moldearlo para crear música con posibilidades inexploradas en aquel momento; la extensión del material sonoro hasta incluir todo el ámbito posible de la sensación auditiva con el

surgimiento del ‘happening’, y la validez estética absolutamente igual de todos los materiales posibles en todos sus posibles aspectos (Rodríguez, 2020/2021, pág. 6)

Las nuevas corrientes como la música concreta anteriormente mencionada y el serialismo integral, son preponderantes en el ambiente musical Francés además de Schaffer cabe mencionar a los grandes compositores Pierre Boulez y Oliver Messiaen quienes estaban en plena exploración sonora y experimentación de las posibilidades técnicas, desafiando las convenciones tonales y estructurales.

Según Rodríguez (2020/2021) estas ideas empiezan a surgir a mediados de los años cuarenta, dando lugar a las dos estéticas más importantes en el periodo, por un lado el determinismo total, corriente que dominaba en Europa, ya que el serialismo utilizaba secuencias en uno o más parámetros musicales para organizar todos los aspectos de material alrededor de la obra; y por otro lado la improvisación o elección libre, imperando en este modelo la música indeterminada o aleatoria. (pág.6).

También otra corriente musical tuvo fuerte impacto en esta década es el dodecafonismo que es según Rodríguez (2020/2021):

La reaparición del dodecafonismo (una técnica de composición musical basada en la secuenciación de las doce notas del sistema de afinación temperado), ya que esta técnica compositiva parecía ser la única que ofrecía un medio de expresar nuevas ideas de modos nuevos. El redescubrimiento de esta técnica en Europa fue gracias a maestros como Messiaen y otros de la escuela internacional y el festival creados en Darmstadt. (pág 6-7)

Por otro lado el resurgimiento del interés en las raíces musicales francesas o el renacimiento del nacionalismo musical se observa en compositores como Jean Françaix y Francis Poulenc, quienes exploran elementos del folclor francés creando obras que celebran la identidad nacional. “Alrededor de 1920 aparecen en música los “retorno a...”, es decir, las nostálgicas vueltas a estilos y técnicas del pasado con su delgado barniz modernista, suficiente para encubrir cualquier acusación de plagio.” (Piñeiro, 2004, pág. 143). Esta renovación del interés por la música antigua en este periodo encuentra mayor

interés por la música antigua y barroca principalmente, artistas de renombre como Gustav Leonhardt y Nikolaus Harnoncourt ganan reconocimiento por sus interpretaciones históricas informadas.

Los cambios políticos y sociales en los que se encontraba inmersa Francia en este época, como los movimientos del existencialismo y el surrealismo influyen con mucho poder sobre el pensamiento artístico, lo cual evidentemente permea a la música de la época. Según “la música pudo convertirse en vehículo recurrente para la difusión de ideas y la consolidación de determinadas opiniones entre la población, del mismo modo que en la actualidad sucede con programas de entretenimiento a través de la televisión.” (Piñero, 2004, pág. 166)

Según Piñero (2004) en cuanto a el ámbito político, mientras la música de vanguardia se distanciaba cada vez más del público y se consolidaba el reconocimiento de las obras de los grandes compositores del pasado, la música popular comenzó a adquirir importancia como herramienta de propaganda y legitimación. Este cambio era una respuesta lógica a la búsqueda de la máxima influencia cultural en la sociedad a la que se dirigía. (pág. 167)

Se puede observar cómo esta década llena de muchas perspectivas interesantes, marcada por la exploración sonora, donde la tradición y la innovación coexistían entrelazándose en obras musicales espectaculares.

Aunque Alfred Desenclos fue influenciado por las ideas de Webern de la misma forma que Messiaen (contemporáneo suyo) y la siguiente generación de compositores después de la Segunda Guerra Mundial, el serialismo no sería una técnica compositiva con el que escribiría su música; al contrario, lo rechazó por la misma razón que el público también lo hizo: no era un sistema que pudiera comprenderse de forma perceptiva (ya que la experiencia auditiva estaba en segundo plano) y carecía de toda sensibilidad emocional. Igualmente, esta técnica llegó a ser el máximo exponente en Europa desde 1945 hasta finales de los años 70, eclipsando compositores como Desenclos y dejándolos en un rol de menor relevancia. (Rodríguez, 2020/2021, pág. 10)

Es este contexto de riqueza el que influyo directamente al compositor Alfred Desenclos, quien a pesar de no ser tan conocido como otros compositores franceses contemporáneos, contribuyo de manera muy significativa al panorama musical francés con sus obras, en especial con su obra icónica para el saxofón y el piano “Prelude, Cadence et Finale”, la cual se encuentra en un lugar privilegiado dentro del repertorio para el saxofón clásico a nivel del mundo entero todavía en la actualidad.

2.3. Conclusión.

En una Francia que emergía de las cenizas y las sombras de la devastación de una cruel Segunda Guerra Mundial, la década de 1950 fue un periodo de intensa transformación y experimentación en la música clásica. París se mantuvo como un epicentro cultural vibrante, donde la tradición y la vanguardia convergían y se entrecruzaban, concibiendo el entorno propicio para la experimentación, innovación y el renacimiento artístico.

En esta época la música jugó un papel crucial que iba más allá de su forma de arte, cumpliendo una función como reflejo y vehículo de las doctrinas sociales y políticas del momento. La Escuela de París, con figuras excelsas como Maurice Ravel y Francis Poulenc, junto con la influencia decisiva de Claude Debussy, inspiró un ambiente perfecto para la libertad y la exploración estilística, bienes fundamentales de esta época histórica.

El surgimiento de nuevas corrientes musicales, que desafiaban las estructuras tonales, las formas compositivas y abogaban por públicos especializados, como la música concreta de Pierre Schaeffer y el serialismo integral representado por Pierre Boulez y Olivier Messiaen, ilustró el deseo de romper con las convenciones tradicionales y explorar las posibilidades sonoras más allá de los límites conocidos, ampliando el horizonte auditivo de la época. Estas vanguardias se distanciaban del público general, mientras que

la música popular comenzaba a ganar terreno como principal herramienta de propaganda y expresión cultural.

Simultáneamente, se observó un resurgimiento de la atracción hacia las raíces musicales francesas, de la mano de compositores como Jean Françaix y Francis Poulenc exaltando la identidad nacional a través de la incorporación de elementos del folclore francés en sus trabajos compositivos. Este renacimiento del nacionalismo musical cohabita con la inclinación de regresar a los estilos y técnicas antiguas, modernizándolos sutilmente para convertirlos en parte esencial al contexto histórico.

Compositores como Alfred Desenclos eligieron seguir caminos diferentes a los propuestos por las vanguardias, aunque estas influenciaban sus composiciones, optan por un enfoque más accesible y emocionalmente expresivo, rechazando las técnicas carentes de sensibilidad auditiva.

Finalmente, la década de 1950 en Francia fue de extraordinaria riqueza y pluralidad musical. La coexistencia de la tradición y las vanguardias, asociado con la búsqueda constante de nuevas maneras de expresarse, fomentan el marco de desarrollo de un paisaje sonoro dinámico que continuaría influyendo en las generaciones futuras.

3. Capítulo 3: Análisis de la forma y el lenguaje armónico.

3.1.Introducción

La música es en esencia un lenguaje que expresa la creatividad y la visión de los compositores que la escriben, su manera de comunicar en la partitura sus ideas está ligada a su manejo de los elementos como la forma o estructura y de su lenguaje armónico. Inclusive se habla del estilo compositivo propio de cada artista, debido a su particular manejo de los elementos que conforman su catálogo de obras.

En este capítulo pretendemos analizar de manera profunda la obra “Prelude, Cadence et Finale”, buscando desentrañar las características intrínsecas de su obra musical, su lenguaje armónico y su forma. A través del análisis buscamos descubrir los elementos distintivos que definen la obra Alfred Desenclos como pieza fundamental del repertorio universal del saxofón.

Al adentrarnos en este estudio, nos enfrentamos a una serie de interrogantes fundamentales que guían el proceso de creación de esta investigación por ejemplo: ¿Cómo estructura Desenclos su obra en términos de forma musical? Y ¿Qué características distintivas presenta su lenguaje armónico?.

Este capítulo se erige como un viaje hacia el corazón de la obra “Prelude, Cadence et Finale” de Desenclos, donde la forma y el lenguaje armónico se entrelazan para dar vida a una obra que sigue resonando con fuerza en el panorama del saxofón clásico, contribuyendo así al entendimiento y apreciación de esta composición dentro del repertorio musical contemporáneo.

3.2. Análisis de la forma y el Lenguaje Armónico en la obra “Prelude, Cadence et Finale” (1956) del Compositor Francés Alfred Desenclos

Esta obra figura dentro de las obras compuestas para el profesor y saxofonista Marcel Mule, en la partitura tanto del piano como de saxofón en la edición de Alphonse Leduc se puede leer la “Al Señor Marcel Mule Profesor del Conservatorio Nacional”¹⁹. No es de extrañar que este dedicada a este gran maestro del saxofón ya que según Cupples (2008) Mule y Desenclos eran buenos amigos.

La obra se encuentra escrita de manera fluida sin cesuras entre movimientos, con transiciones expresivas y continuas entre cada una de las secciones de la obra. Consta de tres movimientos explícitamente indicados desde el título de la composición.

Desenclos aplica formas de estructura composicional claramente tradicionales, manejadas con tintes de conservadores, pero completamente permeadas de armonías e ideas mucho más contemporáneas, sin abandonar la expresividad melódica.

3.2.1 Prelude

3.2.1.1. Forma

El Prelude consta de dos grandes secciones, la parte A que va del compás número 1 al inicio del compás 15 y una sección B que va del compás 15 al 31. Regresando al final del Prelude a la sección A en cuanto a estructura melódica aunque esta vez es presentada únicamente por el piano.

En la sección A encontramos un esbozo de idea de arpeggios y escalas modernos que general melodías en un registro amplio del instrumento que va desde el si grave hasta el fa agudo, quedando a medio tono de distancia del registro natural del saxofón tanto en el agudo como en el grave.

¹⁹ Texto traducido: “A Monsieur Marcel Mule Professeur au Conservatoire National”

Mientras que en la sección B se puede observar una melodía presentada primero en el piano, que es tomada por el saxofón y secuenciada a otras alturas, además que es ligeramente más amplia en cuanto a cantidad de compases que la sección A.

En cuanto al tratamiento melódico en esta sección, podemos observar como también tienen tintes de tratamiento más contemporáneos, como líneas melódicas mucho más amplias en cuanto al registro utilizado por el saxofón para interpretar así como también podemos constatar una ruptura con las tradiciones de simetría cuanto a las frases de una determinada cantidad de compases.

En la siguiente imagen tomada de la partitura del saxofón podemos observar en la sección A como ejemplo, las frases desarrolladas desde la idea de esbozo de arpegios y escalas como se va desarrollando de manera irregular, primero debemos percatarnos de que son dos grandes frases del compás 1 al 7 y la segunda del compás 8 al 15, teniendo siete compases en la primera frase y ocho en la segunda. Estas frases están conformadas de pequeñas secciones de ideas que se van desarrollando de manera asimétrica, como se encuentra marcado en el ejemplo 1, en los compás 1, 2 y 8 con recuadros azules se encuentran ideas melódicas de un compás, en los compases 3 y 4 marcados en verde un desarrollo de dos compases empezando a intensificar la línea, al igual que en los compases del 5 al 7 como en los del 13 al 15 marcados en rojo, y una frase más intensa marcada con morado de los compases 9 al 12, por cierto la idea melódica más amplia de esta sección.

A. DESENCLOS

SAXOPHONE ALTO

A **PRELUDE**
Grave (♩ = 60)

Ejemplo 1 Ejemplo del tratamiento melódico sección A del Prelude. Tomado de la Partitura de Saxofón Alphonse

Leduc

En este Prelude podemos ver que cumple con la característica de los primeros preludios escritos en la historia, ya que continua siendo un movimiento breve e introductorio, también podemos comprobar que este prelude mantiene la función de sección de la obra seguido de otros dos movimientos que se desarrollan dentro de las ideas presentadas por este.

3.2.1.2. Análisis Armónico

El Prelude se encuentra en Sol, lo cual queda claro desde el inicio del prelude con el pedal en esta nota en el piano que sostiene por los primeros cuatro compases, esto se puede observar en la siguiente imagen marcado con rojo. Además el pedal de Sol vuelve a aparecer en el compás 32 y hasta el 35, donde el piano realiza también la melodía de los arpeggios a modo de recapitulación para el cierre del movimiento.

PRELUDE, CADENCE ET FINALE

pour Saxophone Alto et Piano

Durée: 11 min circa

A. DESENCLOS

SAXOPHONE ALTO (sons réels)

Grave (♩ = 60)

Grave (♩ = 60)

PIANO

p

p

mf

Ejemplo 2 Pedal en Sol y Arpeggio. Tomado de la Partitura de Saxofón y piano de Alphonse Leduc

Se puede observar marcado en color verde en la imagen anterior como al inicio de la obra el saxofón tiene un patrón de arpeggio de sol menor para reforzar esta idea de tonalidad con las notas del arpeggio de sol menor en el orden de quinto grado, tónica y mediana, pero que inmediatamente se desdibuja por la utilización de otras notas que a primera vista parecieran no formar parte de la tonalidad, las cuales analizaremos en la sección de escalas más adelante.

La sensación tonal es confusa debido a la utilización de las escalas sintéticas, además que en el piano se realizan repetidamente secuencias de descenso cromáticas que

colaboran con la sensación de no tener una tonalidad establecida y clara. Lo cual aunado al hecho de no encontrar secuencias armónicas tradicionales y observar el movimiento atípico del bajo por medio del tritono, genera una sensación de alejamiento del centro tonal.

En la siguiente imagen Ejemplo 2 podemos observar resaltado en color naranja y azul ejemplos del movimiento cromático en el piano y de color verde con el símbolo de tridente en medio dos ejemplos de movimiento del bajo al tritono en esta sección de la obra.

The image displays a musical score for saxophone and piano, consisting of three systems of staves. The top system shows the saxophone part with a melodic line and the piano accompaniment. The middle system continues the saxophone melody and piano accompaniment. The bottom system features more complex piano accompaniment with chromatic lines in the left hand and a tritone movement in the right hand. Handwritten annotations include orange and blue highlights on the piano accompaniment, green arrows and a trident symbol (Ψ) pointing to specific tritone movements in the bass line, and performance markings such as 'p', 'rit. molto', 'espress.', and 'pp'.

Ejemplo 3 Movimiento Cromático y de Tritono. Tomado de la Partitura de Saxofón y piano de Alphonse Leduc.

El tritono es un recurso muy importante durante el desarrollo de la obra, como veíamos en la imagen anterior se usan movimientos al tritono muy marcados después de las bajadas cromáticas en octavas, pero no es la única participación de los movimientos

por tritono que vamos a encontrar, como ejemplo también en la melodía del saxofón vislumbramos muchos movimientos por intervalos de tritono marcados en la siguiente imagen con resaltador verde y el símbolo de tridente antes utilizado tomados de la partitura de saxofón.

Ejemplo 4 Movimiento de tritono en la melodía y compás 4 del saxofón. Tomado de la Partitura de saxofón de Alphonse Leduc.

Es de particular atención el compás 4 del anterior ejemplo 4 donde podemos observar el movimiento armónico de la melodía del saxofón del acorde de re bemol mayor al de sol mayor donde claramente hay una relación tritonal al igual que entre el solb mayor y el do mayor, exactamente el mismo movimiento melódico y las mismas notas las podemos observar en la segunda A en el compás 35 esta vez en el piano. 3.2.1.2.1. Escalas Utilizadas en el Prelude

3.2.1.2.2. Escalas Sintéticas Utilizadas en el Prelude

Escala Dórica (#4)

El modo dórico se forma tomando los grados de una escala mayor bajando el tercer y séptimo grado, pero en este caso este dórico es sintético al agregar un sostenido en el

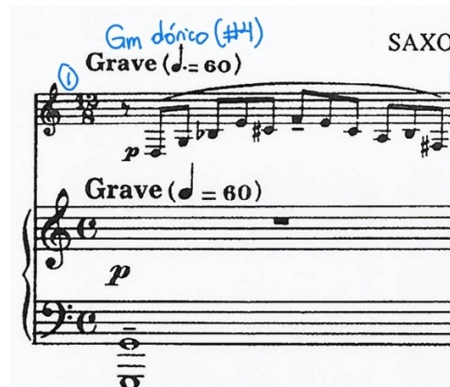
cuarto grado, su fórmula de construcción es 1, 2, b3, #4, 5, 6, b7, también es conocida como escala rumana.

En el Prelude aparece en el primer compás construido sobre la nota sol, por lo que esta escala se conforma de las notas G-A-Bb-C#-D-E-F-G.



Ejemplo 5 Escala de Gm Dórica (#4), imagen creada para este trabajo.

La cuál podemos observar en el primer compás del preludio en el saxofón sobre el pedal de la nota Sol, exceptuando la última nota del tresillo el fa# que está funcionando como nota de paso y anticipación a la siguiente escala sintética utilizada.



Ejemplo 6 Escala de Gm dórica (#4). Tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

En el compás 8 volvemos a encontrar la utilización de esta escala y nuevamente en la última corchea del tresillo encontramos una nota extraña re bemol, que en este caso podemos tomarla como enarmonía del do sostenido, la cual reafirma la escala sintética utilizada, como podemos ver en la siguiente imagen, esto sucede en el saxofón sobre una bajada cromática.



Ejemplo 7 Utilización de la escala Gm Dórica (#4) sobre bajada cromática. Tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

Volvemos a encontrar esta escala al final del Prelude en los compases 32 y 36 utilizados de la misma manera que en los dos ejemplos anteriores.

En el compás 30 volvemos a encontrar la utilización de la escala dórica con el cuarto grado sostenido pero esta vez iniciando la escala desde el mib como podemos observar en la siguiente imagen.

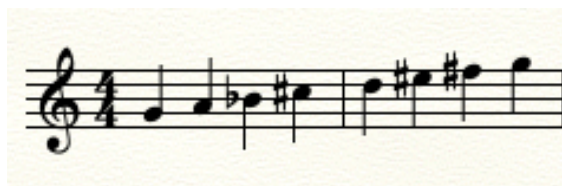


Ejemplo 8 Utilización de la escala Ebm Dórica (#4). Tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc.

Escala Menor Melódica (#4)

En este caso la escala melódica nace del modo menor, la escala menor melódica que conocemos de la armonía tradicional, la cual al subir aumenta medio tono los grados seis y siete de la escala y regresa de manera natural. En este caso la escala se vuelve sintética al ser utilizado el cuarto grado sostenido. Esta escala se conforma de la fórmula 1, 2, b3, #4, 5, #6, #7.

En el Preludio esta escala aparece por primera vez desde la nota sol por lo que hablamos de la escala de Gm melódica (#4), en este caso estaría conformada con las siguientes notas G-A-Bb-C#-D-E#-F#-G.



Ejemplo 9 Escala de Gm Melódica (#4), imagen creada para este trabajo.

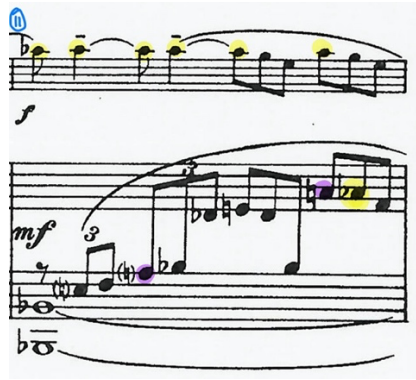
Esta escala es utilizada en los compases dos y tres del preludio, sobre el pedal de Sol.



Ejemplo 10 Utilización del Gm Melódico. Tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

En los compases 33 y 34 volvemos a ver la utilización de esta escala en la recapitulación de la A para el cierre de este movimiento.

También encontramos esta misma escala utilizada desde la nota de Bb, se puede observar su uso en el compás 11 principalmente en la parte de piano, ya que como también se constata en la siguiente imagen el saxofón estaría utilizando la séptima nota de la escala menor natural, por lo cual tenemos la peculiaridad de tener ambas séptimas en el compás marcada con amarillo la séptima natural y con morado la séptima sostenida que forma parte de la escala de Bbm armónico (#4)(#6).



Ejemplo 11 Utilización de la Escala de Bbm melódica (#4). Tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc.

También en el compás doce utiliza la escala de Bbm melódica (#4) con la nota de paso de la natural que viene de la escala menor natural solo que aquí se encuentra como nota de paso en medio de la melodía en ambos instrumentos, como podemos observar resaltado de la misma manera que en el ejemplo 11, también continua siento esta la escala utilizada en los primeros dos pulsos del compás trece.



Ejemplo 12 Escala de Bbm melódica (#4) con nota de paso. Tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc.

3.2.1.2.3 Escalas Sintéticas y Simétricas Utilizadas en el Prelude

Escala Disminuida u octatónica

Son escalas derivadas de la utilización de los acordes disminuidos, son simétricas por la combinación de las distancias de Tono – Medio tono entre las ocho notas que conforman su colección de notas o a la inversa Medio - Tono.

Estas escalas tienen únicamente tres posibilidades de construirse sin repetir material armónico, cabe destacar que la enarmonía aquí es importante aunque no genera ningún cambio en cuanto al patrón armónico en que se desenvuelve la colección de notas.

Estos materiales armónicos son muy interesantes debido a que se derivan de la utilización de los acordes disminuidos que permiten la generación de materiales bimodales y la utilización del tritono como intervalo interesante dentro del lenguaje armónico.

Las únicas tres opciones para estas escalas sin repetir material armónico y como las vamos a definir y utilizar en este trabajo son las siguientes:

- Colección de notas de la Escala 1.



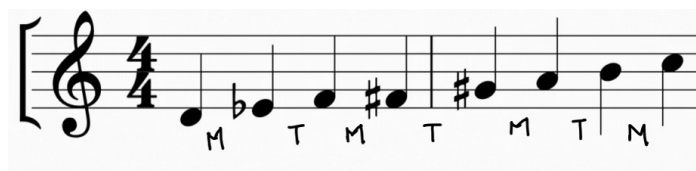
Ejemplo 13 Colección de notas de la escala 1 de medio tono – tono, imagen creada para este trabajo

- Colección de notas de la Escala 2.



Ejemplo 14 Colección de notas de la escala 2 de tono – medio tono, imagen creada para este trabajo

- Colección de notas de la Escala 3.



Ejemplo 15 Colección de notas de la escala 3 de medio tono – tono, imagen creada para este trabajo

En el Prelude tenemos presentes varias secciones donde se incluyen las colecciones de notas pertenecientes a estas escalas y que veremos a continuación.



Ejemplo 16 Utilización de las escalas disminuidas en el preludio compases 6, 10, 13 y 14, imagen tomada de las partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc



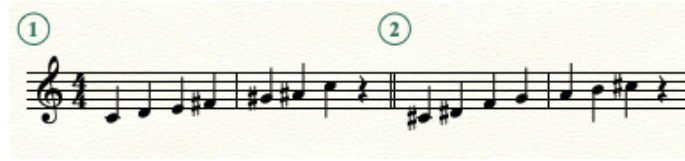
Ejemplo 17 Utilización de las escalas disminuidas en el preludio compases 20 y 21, imagen tomada de las partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc



Ejemplo 18 Utilización de las escalas disminuidas en el preludio compás 37, imagen tomada de las partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

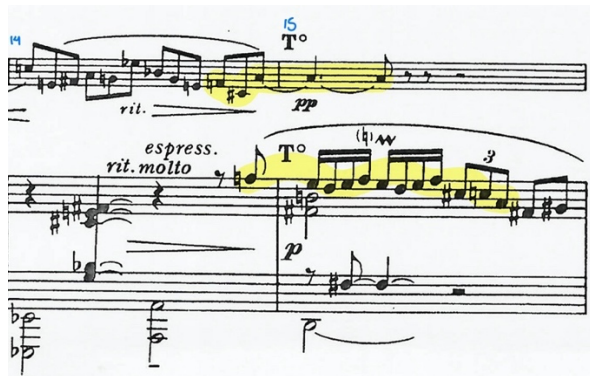
Escala de Tonos Enteros

Esta escala tiene únicamente dos modos de transposición sin repetir el material como podemos observar en la siguiente imagen.



Ejemplo 19 Escala de tonos enteros y sus dos transposiciones, imagen creada para este trabajo.

En el preludio la utilización de esta escala inicia justo en la parte B con el nuevo motivo melódico desarrollado en esta sección. Podemos observar en el siguiente ejemplo que el saxofón en el último pulso del compás 14 realiza una anticipación de la utilización de la sonoridad de los tonos enteros, que luego la melodía se presenta en el piano sobre un acorde de si menor con bajo en su tercera re.



Ejemplo 20 Escala de tonos enteros compás 15, tomado de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

Este mismo motivo melódico se presenta varias veces con la misma sonoridad y un par de veces siendo parte otro juego de sonoridades.

The image shows a page of musical notation for saxophone and piano. It consists of five systems of music. The first system has a saxophone staff with a melodic line and a piano accompaniment. The second system features a piano staff with a melodic line and a saxophone accompaniment. The third system shows both instruments with complex rhythmic patterns. The fourth system continues the melodic development. The fifth system includes a 'dim.' (diminuendo) marking and a final melodic phrase. Yellow highlights are present on the saxophone melody in the first system, the piano melody in the second system, and the saxophone melody in the fifth system.

Ejemplo 21 Melodía de sección B del Prelude con utilización de la escala de tonos enteros, tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc.

The image shows a page of musical notation for saxophone and piano. It consists of two systems of music. The first system has a saxophone staff with a melodic line and a piano accompaniment. The second system shows both instruments with complex rhythmic patterns. The score includes markings for '31', 'rit.', and 'rit. molto'. Yellow highlights are present on the saxophone melody in the first system.

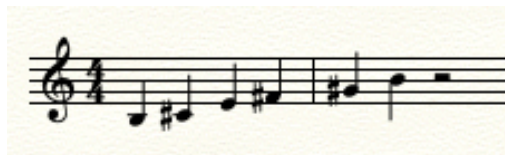
Ejemplo 22 Melodía de sección B del Prelude con utilización de la escala de tonos enteros segunda parte, tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc.

3.2.1.2.4 Otras Escalas Utilizadas en el Prelude

Escala pentatónica

Esta escala es muy utilizada, sobre todo en la música más tradicional y folclórica de distintas culturas, incluyendo Asia, África, Europa y América. Conocidas por su simplicidad y por la ausencia de semitonos, razone que las hacen particularmente meliosas y fáciles de usar.

En este Prelude aparece esta escala se conforma por los intervalos de tono - tono y medio – tono – tono – Tono y medio, en este caso la encontramos escrita con la nota B como tónica, por lo que estaría construida de la siguiente manera.



Ejemplo 23 Escala de B pentatónica, imagen creada para este trabajo

Podemos observar su uso en el último pulso del compás 15 y los primeros dos del 16, como se muestra en la siguiente imagen.



Ejemplo 24 Utilización del B pentatónica compás 15, imagen tomada de las partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc



Ejemplo 25 Utilización del B pentatónica compás 16, imagen tomada de las partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

3.2.2. Cadenza

3.2.2.1. Forma

La cadenza, en su esencia, es un movimiento libre que permite el libre albedrío del interprete en su expresión musical, donde se abre la oportunidad para brillar con virtuosismo y creatividad. En el caso específico de la cadenza compuesta por Alfred Desenclos para su obra es una sección crucial donde se continúan desarrollando algunas de las ideas que presento en su preludio y dando forma a el manejo de su lenguaje armónico característico. Cabe destacar que se realizara el análisis en la transposición para el saxofón.

Se encuentra escrita de manera fluida sin líneas divisoras entre las motivos melódicos desarrollados en esta sección, únicamente con la indicación agógica de “ad lib” que nos permite la libertad de expresión e interpretación del saxofonistas, aunque si tiene escritos ritmos que de alguna manera sugieren ideas de relación en cuanto al tempo y desarrollo rítmico.

Inicia con la propuesta melódica tomada de la parte B del preludio iniciando con el mismo motivo melódico predominante en la sección, utiliza el inicio del motivo melódico de tonos enteros que hace el saxofón en el la anacrusa al compás 19 del preludio pero en este caso el la pasa a ser natural.

Se podría considerar como una A de la cadencia este motivo que va desarrollando en los primeros cuatro compases de la parte de saxofón como se observa en la siguiente imagen.

2 SAXOPHONE ALTO

A CADENCE

Ejemplo 26 Sección A de la Cadenza del saxofón, imagen tomada de la partitura de Saxofón de Alphonse Leduc

Al terminar esta sección con un molto ritardando, se podría considerar del sistema 5 de la parte del saxofón al sistema 10 hasta la nota sib grave la sección B de este movimiento, donde desarrolla mayor virtuosidad por las fusas escritas en toda esta sección, que llevan a pensar que es el clímax en cuanto a velocidad deseado por el compositor, con un manejo más virtuoso de las escalas y arpeggios que siguen utilizando un amplio registro del instrumento.

Ejemplo 27 Sección B de la Cadenza del Saxofón, imagen tomada de la partitura de Saxofón de Alphonse Leduc

En el sistema 10 desde el sib grave inicia una coda de la cadencia, con una subida en el registro del instrumento dos veces para terminar la sección en la nota más aguda que se puede interpretar en el saxofón de manera natural el Fa#.

Ejemplo 28 Coda Cadenza del Saxofón, imagen tomada de la partitura de Saxofón de Alphonse Leduc

Ejemplo 29 Coda Cadenza del Saxofón segunda parte, imagen tomada de la partitura de Saxofón de Alphonse Leduc

Dando inicio a la sección de transición con 23 compases del piano, aunque en esta sección se da la particularidad de que presenta de manera definida los compases y su velocidad de interpretación en la partitura indicada con el matiz agógico de allegro a 84 bpm la negra con punto, pero continúan siendo una cadenza por parte del pianista, que termina de manera un poco difusa con el inicio del Finale.

En esta sección del piano cabe destacar que se empiezan a ver vestigios de lo que será el Finale de la obra, se presentan por primera vez los cambios de métrica y algunas de las ideas melódicas que aparecerán como esqueleto del Finale además de algunos de los ritmos característicos de ese último movimiento.

Al igual que en la cadenza del saxofón en la transición se puede decir que tenemos una sección A de cuatro compases que presentan una sección melódica que será desarrollada en el Finale.



Ejemplo 30 Sección A de transición , imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc



Ejemplo 31 Sección A de transición Cadenza segunda imagen, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

En la sección B de la transición tenemos 15 compases donde se presentan nuevos motivos melódicos desarrollados del preludio que serán analizados en la sección de escalas. En esta sección se encontramos un esbozo de los cambios de métrica que se van a desarrollar en el Finale.

5

p espress.

Ejemplo 32 Sección B de transición Cadenza, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

6

Ejemplo 33 Sección B de transición Cadenza parte dos, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

Igualmente que en la sección del saxofón tiene una coda que se difumina con el inicio del Finale, esta sección consta de 5 compases más dos pulsos.



Ejemplo 34 Coda de la sección de transición de la Cadencia, imagen tomada de la partitura del Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

3.2.2.2. Análisis Armónico Cadencia

3.2.2.2.1 Utilización del tritono en la cadencia del saxofón

Como se mostró en el Prelude de manera tradicional se presenta el material melódico que se va a desarrollar en los movimientos subsiguientes, en este caso uno de los recursos que más observamos desarrollados en la cadencia es el manejo del tritono se realiza como parte esencial de la obra, se vuelve un recurso muy utilizado para generar la sonoridad peculiar de este movimiento. Se puede ver su uso recurrente en las siguientes imágenes marcado con el color verde.

CADENCE

The musical score for the cadence consists of ten staves. It begins with a piano (*p*) dynamic and an *ad lib.* marking. The first staff includes a *(p)* dynamic. The second staff is marked *p*. The third staff features *mf* and *f* dynamics. The fourth staff is marked *(f)* and includes a *rit. molto* marking. The fifth staff is marked *p*. The sixth staff is marked *poco f*. The seventh staff is marked *f*. The eighth staff is marked *dim.*. The ninth staff is marked *p*. The tenth staff is marked *mf*.

Ejemplo 35 Uso del tritono en la Cadenza, tomado de la partitura de Saxofón de Alphonse Leduc.

SAXOPHONE ALTO

3

The musical score for Saxophone Alto consists of three staves. The first staff is marked *f*. The second staff is marked *mf*. The third staff is marked *cresc.* and includes the tempo marking *Allegro (♩ = 84)*. The score ends with a double bar line and a *2* marking.

Ejemplo 36 Uso del tritono en la Cadenza segunda hoja, tomado de la partitura de Saxofón de Alphonse Leduc.

En esta cadencia aparece el movimientos por cuartas de los acordes de C^o-F⁷-Bb-
Eb⁷-G#^o (su enarmonía de Db^o)-C#⁷ (su enarmonía de Db⁷). Es interesante ver que en esta
sección no utiliza los tritonos en la melodía, siendo esta quizás la sección con un
movimiento armónico más tradicional.



Ejemplo 37 Movimiento de la armonía por cuartas, tomado de la partitura de Saxofón de Alphonse Leduc.

3.2.2.2.2. Escalas Utilizadas en la Cadenza

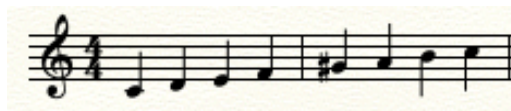
3.2.2.2.2.1. Utilización de las Escalas Sintéticas en la Cadenza

Aparecen únicamente en la transición del Piano y con solamente dos ejemplos en
dos compases que analizaremos a continuación.

Escala Jónica (#5)

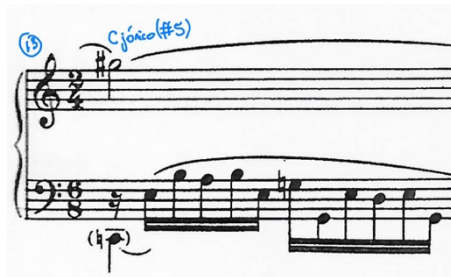
En el compás 13 de la transición de piano de la cadenza encontramos la utilización
de este tipo de escala, la cual incluye una quinta aumentada, la escala se conforma a partir
de C por lo que tienen un G# en lugar de la quinta justa G, lo que altera la estructura
tradicional de las escalas más comunes, lo que la convierte en una creación más artificial
o "sintética".

Esta escala se conforma de la siguiente manera:



Ejemplo 38 Escala de C jónico (#5), imagen creada para este trabajo

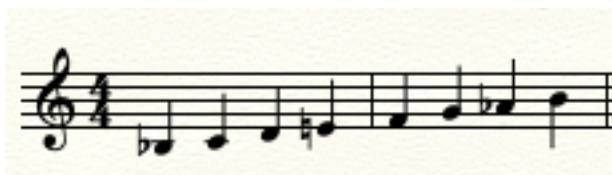
Podemos ver su utilización en el compás 13, en el siguiente ejemplo.



Ejemplo 39 Compás 13 de la transición de piano de la Cadenza, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

Escala Mixolidia (#4) o Lidia (b7)

En el caso particular del compás 15 de la transición del piano encontramos un ejemplo de una escala que puede tomar cualquiera de estos dos nombres, debido a su conformación no es tan claro para cifrar, su conformación se ve de la siguiente manera:



Ejemplo 40 Escala de Bb lidio (b7) o Mixolidio (#4), imagen creada para este trabajo

Se observa su utilización en el siguiente ejemplo.



Ejemplo 41 Utilización de la Escala de Bb lidio (b7) o Mixolidio (#4) en el compás 15 de la transición del piano de la Cadenza, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

3.2.2.2.2.Utilización de las Escalas Sintéticas y Simétricas en la Cadenza

En esta sección analizaremos por aparte Saxofón en su cadencia y la sección de transición del Piano.

Cadenza del Saxofón

Escala Disminuida u octatónica

En esta escala suceden muchas particularidad musicales por su simetría, en el caso de este análisis se estará trabajando desde la partitura transportada para el saxofón alto en mib, pero el tipo de escala utilizada no se afecta, por esto mismo continuaremos con la utilización de las escalas 1, 2 y 3 presentadas en la sección del preludio sobre este tema.

Como se puede observar en las siguientes imágenes, la cadenza del saxofón está conformada principalmente por la utilización de estas 3 escalas, en su gran mayoría los movimientos armónicos y melódicos se original de la combinación de las colecciones de notas que conforman cada una de las tres posibilidades.

CADENCE

Escala 3
p ad lib.
(p)
Escala 1 Escala 2 Escala 3 Escala 2 Escala 1
mf f
Escala 1 f rit. molto
p poco f
Escala 2 Escala 1 Escala 3 Escala 2
dim.
p
mf

Ejemplo 42 Utilización de las escalas disminuidas en la Cadenza, imagen tomada de la partitura de saxofón de Alphonse Leduc.

Escala 2
Escala 3
mf cresc. Allegro (♩. = 84)

Ejemplo 43 Utilización de las escalas disminuidas en la Cadenza segunda parte, imagen tomada de la partitura de saxofón de Alphonse Leduc.



Ejemplo 46 Utilización de acorde derivado de la colección de notas de la escala disminuida en la transición de la cadencia, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc.

En esta parte de la obra se entre mezcla la utilización de la escala como sonoridad de acorde extendido y como material melódico, el juego entre las tres sonoridades es una de las características que se desarrollan. Como se puede observar entre el compás 1 en la imagen anterior y el compás dos, se ve evidenciado este juego.



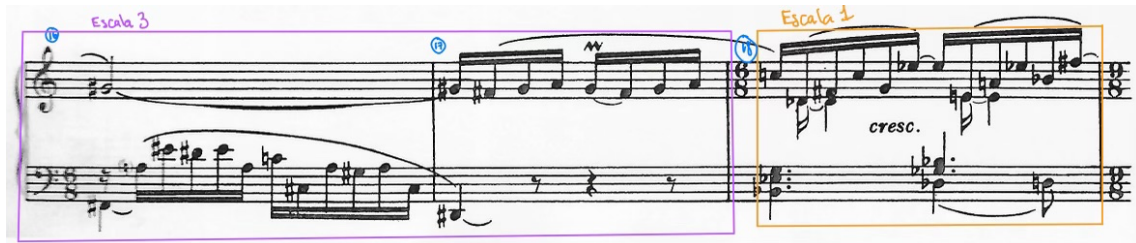
Ejemplo 47 Compás 2 de la transición de la Cadencia, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

Esta continua siendo la tónica de desarrollo en la sección A de esta transición, que además presenta ya los motivos melódicos que se desarrollaran en el Finale.



Ejemplo 48 Compases 3 y 4 de la transición, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

En la sección B de la obra podemos observar estas colecciones de notas también utilizadas dentro de los nuevos motivos melódicos, aunque en esta sección predominan otras sonoridades que analizaremos más adelante, se puede observar en la siguiente imagen su utilización.



Ejemplo 49 Compases 16 a 18 de la transición, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse

Leduc

En la coda que se funde con el inicio del último movimiento de esta obra vemos como regresa a su recurso de las escalas octatónicas tanto de manera melódica como en su bloque armónico.




Ejemplo 50 Utilización de las escalas disminuidas en la Coda de la Transición, Imagen tomada de la Partitura de

Saxofón y Piano de Alphonse Leduc.

Escala Cromática

Al igual que en la cadencia del saxofón encontramos una pequeña sección donde utiliza esta escala de manera melódica, esto sucede en la sección B de la obra como se puede observar a continuación.

The image shows a musical score for saxophone and piano. The top system features a saxophone line with a melodic phrase in 4/4 time, marked with a circled '1'. The piano accompaniment consists of chords. The bottom system shows a piano solo in 12/8 time, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A red highlight is drawn under the melodic line, and the text 'Escala cromática' is written in red above it. A circled '2' is placed above the end of the melodic phrase. The score is written in treble and bass clefs.

Ejemplo 51 Utilización de la escala cromática en la transición de la Cadencia, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

3.2.2.2.3. Otras Escalas Utilizadas en la Cadencia

Modo Lidio

En la transición del piano observamos en tres ocasiones la utilización del modo Lidio de do. Como se muestra a continuación.

The image shows a musical score for piano in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system has three measures, each with a circled number (1, 2, 3) above it. The second system has two measures, each with a circled number (4, 5) above it. The word 'C lidio' is written above the first measure of each system. The score is written in treble and bass clefs.

Ejemplo 52 Utilización del C lidio en la transición de la Cadencia del piano, Imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

Escala Pentatónica

Es un recurso recurrente en la parte B de la transición, generando un cambio de sonoridad importante y amalgamándose con las otras sonoridades propuestas por Desenclos.

The image displays a musical score for saxophone and piano, specifically the piano part of a cadenza. The score is in 2/4 time and features a piano section marked 'p espress.' with a tempo of quarter note = 60. The piano part is highlighted in green, showing a pentatonic scale in the right hand and a corresponding bass line in the left hand. The saxophone part is also visible, with some notes highlighted in green. The score is divided into five systems, each with a measure number in a blue circle (9, 10, 11, 12, 13). The piano part is marked with a 'p' and 'espress.' and includes a tempo marking '(♩ = 60.)'. The saxophone part is marked with a 'p' and 'espress.' and includes a tempo marking '(♩ = 60.)'. The piano part is highlighted in green, showing a pentatonic scale in the right hand and a corresponding bass line in the left hand. The saxophone part is also visible, with some notes highlighted in green.

Ejemplo 53 Utilización de las escalas pentatónicas en la transición del piano de la Cadenza, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

3.2.3. Finale

3.2.3.1. Forma

Es el movimiento más extenso de la obra, donde se desarrollan mucho más los motivos melódicos y se utilizan los mismo recursos presentados en los dos movimientos anteriores explotados más a fondo. Esta sección cumple con la función general de los finales de ser obras más brillantes y grandiosas, el hecho de presentar tantos cambios de métrica y desarrollo de los motivos genera esa sensación de grandeza y cierre de la obra, que cabe destacar termina en un unisonó en la nota sol, que recalca lo presentado en el Prelude de estar en un sol aunque se realizan muchos procedimientos para mantenerse alejado de los procesos tonales tradicionales.

Tiene un inicio difuso entre la transición del piano en la Cadence y el inicio del Finale, en la partitura se encuentra marcado como en una anacrusa de los pulsos donde entra el saxofón, por lo cual para motivos de este análisis se usará como anacrusa al compás que se definirá como uno del movimiento.

Esta sección de la obra cuenta con un total de 98 compases, donde se desarrollan distintos momentos, entre ellos vuelve a tener un espacio de cadencia escrita que se presenta en el compás 87 con parte para ambos instrumentos. El Finale combina secciones de virtuosismo y velocidad con secciones más cantábiles y melódicas.

3.2.3.2. Análisis Armónico

En este movimiento de obra se continua desarrollando principalmente sobre el material armónico presentado desde el preludio, además como ya se indago en la transición de la cadenza del piano la armonía utilizada tiene relación con la colección de notas pertenecientes a cada una de las transposiciones limitadas de las escalas octatónicas.

En esta sección se vuelve de relevancia ver la utilización de las posibilidades armónicas que permite la colección de notas y sus sonoridades. Como se venía presentado

desde la transición de la cadencia el acorde 13 con #9 y #11 aparece en varias secciones de este Finale cómo podemos observar en el siguiente ejemplo.



Ejemplo 54 Utilización del acorde 13 con #9, #11 del Finale, imagen tomada de la partitura de saxofón y piano de Alphonse Leduc.

Esto también se observa en el la sección que va del compás 15 a inicios del compás 18, al igual que en el compás 33 y 34 descendiendo en voces paralelas con este tipo de acorde.



Ejemplo 55 Voces paralelas en descenso del acorde 13 con #9 y #11, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

También se encuentran algunos compases que hacen alusión a la armonía tradicional, aunque no necesariamente utilizados de esa manera. Esto sucede en los compases 7 y 8 donde podemos observar B^{maj}₄ en el pentagrama del piano mientras en el saxofón la melodía es pentatónica.



Ejemplo 56 Utilización de armonía tradicional sobre melodía pentatónica, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

Otro ejemplo que se puede observar de es en el compás 32 donde vemos un Ebm^{maj7} que viene utilizado justo después de un compás con la colección de notas de la escala 2 en la siguiente imagen.



Ejemplo 57 Utilización de armonía tradicional en el compás 32 del finale, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

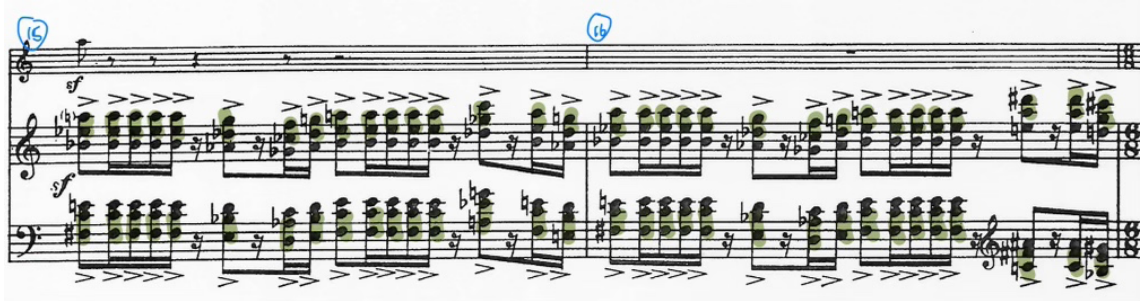
3.2.3.2.1 Utilización del tritono en el Finale

En este movimiento el tritono se vuelve parte integral de la sonoridad, lo podemos seguir encontrando en la melodía



Ejemplo 58 Utilización del tritono en la melodía del Finale, Imagen tomada de la partitura de Saxofón de Alphonse Leduc

Esta es una sonoridad de muchísima importancia en la obra y también se deriva de las escalas utilizadas. En el siguiente ejemplo encontramos su explotación como recurso desde la conformación de acordes el cuál fue presentado desde la transición de la cadencia.



Ejemplo 59 Utilización del tritono en la sonoridad de los acordes, imagen tomada de la partitura de saxofón y piano de Alphonse Leduc

Los dos ejemplos anteriores nos dan el panorama de la utilización en general de este recurso en este movimiento. Pero es importante observar también el compás 55 donde en el pentagrama de clave de Fa en el piano podemos ver el movimiento y utilización de estos tritonos de manera muy marcada por las octavas que se mueve de esta manera.



Ejemplo 60 Movimiento del tritono en el bajo, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alfred Desenclos

3.2.3.2.2 Escalas Utilizadas en el Finale

3.2.3.2.2.1. Utilización de Escalas Sintéticas en el Finale

En este movimiento no hace uso de ninguna escala sintética que no sean las simétricas que veremos a continuación su uso en este movimiento de la obra.

3.2.3.2.2.2. Utilización de Escalas Sintéticas y Simétricas en el Finale

El Finale es un movimiento que está plagado de la utilización de las escalas simétricas de manera tanto melódica como armónica, un gran porcentaje de obra se deriva de estas sonoridades combinadas con algunas otras escalas más tradicionales que también fueron presentadas en el Prelude de esta obra.

Escala Disminuida u Octatónica

Es el recurso más predominante en esta sección, vamos a ver algunos ejemplos de las secciones de la obra donde se utilizan.

The image shows a handwritten musical score for the 'FINALE' of a piano piece by Alphonse Leduc. It features four systems of music, each illustrating a different octatonic scale. The scales are numbered 1 through 4 in blue circles. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first system is marked 'dim.' and 'p'. The second system is marked 'fp'. The third system is marked 'p'. The fourth system is marked 'fp'. The word 'FINALE' is written in blue at the top right. The scales are annotated with blue and purple lines and circles.

Ejemplo 61 Utilización de las escalas octatónicas al inicio del Finale, imagen tomada de la partitura de Saxofón y

Piano de Alphonse Leduc

En algunas secciones de la obra incluso predomina la utilización de una sonoridad de estas colecciones de notas como se puede ver en el siguiente ejemplo.

The image displays a musical score for saxophone and piano, consisting of six systems of staves. The score is annotated with handwritten notes and markings. At the top, 'Escala 1' is written in orange above the first system, and 'Escala 3' is written in purple above the second system. Blue circled numbers (5, 6, 7, 8, 9, 10) are placed at the beginning of the first staff of each system. Orange and purple highlights are used to emphasize specific melodic lines and chords across the systems. The piano part features complex rhythmic patterns and chordal textures, often mirroring the saxophone's melodic flow.

Ejemplo 62 Predominio de una sonoridad por varios compases, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc.

También se puede observar sus combinaciones dentro de un mismo compás, un juego que desarrolla como característica principal de este Finale.

Ejemplo 63 Uso combinado de las tres escalas disminuidas, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc.

De esta manera continuamos observando su uso por todo el resto del movimiento.

Escala de tonos enteros

La encontramos en el compás 35 al 37 en la melodía que nos recuerda su utilización en el Prelude, ya que mantiene las características melódicas de esa sección.



Ejemplo 64 Utilización de la escala de tonos enteros en el Finale, Imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

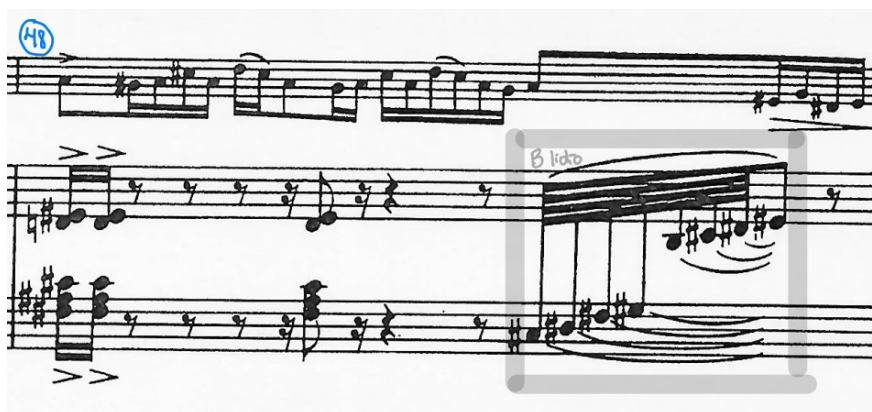
Vuelve a ser utilizada con las mismas características en el compás 69 al 71 siempre en la melodía del saxofón.

3.2.3.2.2.3. Otras Escalas

Al igual que en el Prelude, en esta sección encontramos la utilización de distintas escalas que combina con la sonoridad conseguida gracias a la simetría de las escalas disminuidas, principalmente el modo lidio y las escalas pentatónicas es el recurso más observado en el Finale.

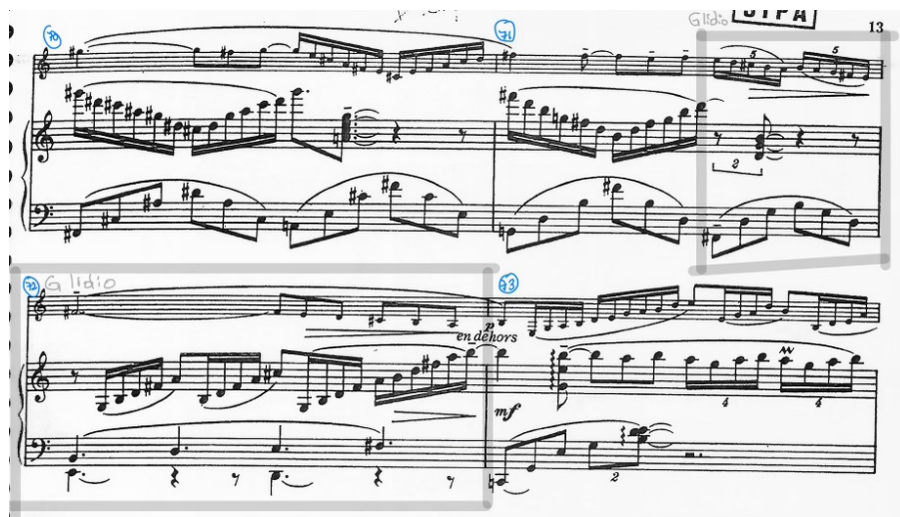
Modo Lidio

Apare por primera vez en el compás 48.



Ejemplo 65 B lidio compás 48, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

También aparece la utilización de un Sol lidio en los compases 71 y 72 que veremos a continuación.



Ejemplo 66 G lidio compases 71 y 72, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

En el compás 77 encontramos el uso del Fa lidio al igual que en el compás 79.

Escala Pentatónica.

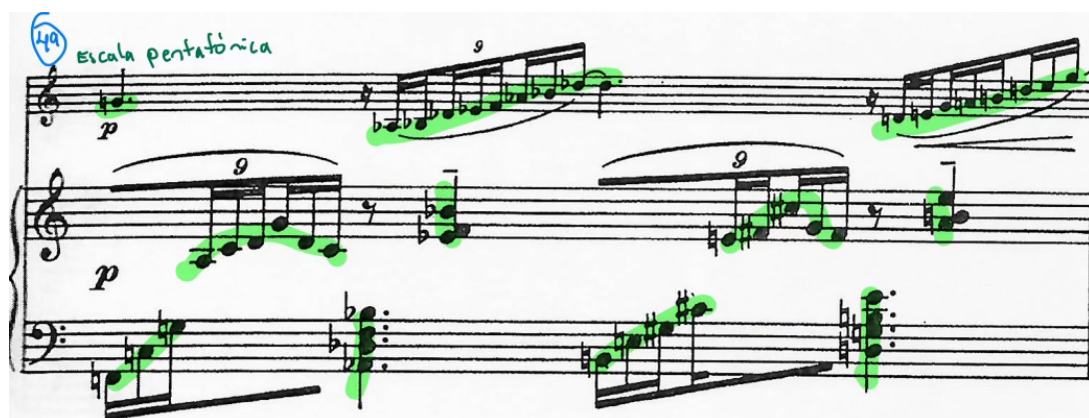
La encontramos en varias secciones de la obra, su primera aparición es en el compás 6 y 7 , que se puede observar en el ejemplo 56 anteriormente expuesto (véase 3.2.3.2. Análisis Armónico).

Luego la encontramos nuevamente en el compás 18 y 19 con el cambio de motivo melódico.



Ejemplo 67 Escala Pentatónica en el Finale compás 18 y 19, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

Apareciendo de la misma manera en el compás 25 en la melodía del piano, en el compás 38 nuevamente en la partitura del saxofón como melodía. Más adelante en el compás 49 volvemos a encontrar esta idea pentatónica desarrollada en el piano y el saxofón como una idea más escalística y también acordal.



Ejemplo 68 Escala Pentatónica en el compás 49 del Finale, imagen tomada de la partitura de Saxofón y Piano de Alphonse Leduc

De esta manera de escala aparece en el compás 70 en el piano y en los compases de 73 al 76 en ambos instrumentos.

3.3. Conclusión

El compositor Alfred Desenclos nos deja una obra emblemática en el repertorio por su rico manejo de la armonía y el contrapunto. De una manera muy minimalista podríamos decir que las escalas son la columna vertebral sobre la que construyó una gran estructura musical.

El manejo de los movimientos es de manera tradicional porque podemos observar que los tres movimientos cumplen sus funciones estilísticas, por una lado el Prelude presenta las melodías y las armonías que el compositor va a desarrollar en el resto de la obra. La Cadence es un movimiento rico en virtuosismo y el desarrollo de su lenguaje armónico principalmente las escalas disminuidas simétricas, además de presentar su único movimiento tradicional armónico en esta sección. Mientras que por otro lado el

Finale es un movimiento grandioso, hábil que cierra con magnificencia la obra con sus cambios métricos y juego entre el modo lidio, las escalas pentatónicas y disminuidas para crear sus distintos momentos melódicos.

En general Desenclos utiliza las sonoridades del tritono y las extensiones de los acordes para dar las características sonora de esta obra. Desarrolla procesos para evadir la relación tonal como lo haría la armonía tradicional, pero es muy claro en el preludio con el bajo en Sol y al terminar el Finale en un unísono en la misma nota que la obra gira en torno a este centro tonal.

El manejo del registro y las sonoridades en esta obra es impecable, se vuelve pieza destacada dentro del repertorio de saxofón clásico no solo por las características antes descritas sino también por el manejo del registro del saxofón y el dominio que debe presentar el ejecutante para enfrentarse a esta magnífica composición, desde su inicio en el si grave del instrumento hasta la única nota sobre aguda presentada en los últimos compases de la obra se muestra su exigencia en cuanto el control del instrumento.

Bibliografía

- Cupples, A. E. (2008). *Marcel Mule: His influence on saxophone literatura [Tesis de Doctorado]*. University of Maryland: Pro Quest.
- Cox, M. W. (1996). *Polychordal an Pan-Triadic concepts for the intermediate to advanced saxophonist with a sequence of exercises and etudes [Tesis de Doctorado]*. University of Northern Colorado. Retrieved from Pro Quest.
- Jeffress, I. M. (2013). *An Essay on Musical Narrative Theory and Its Role in Interpretation, with Analyses of Works for Saxophone by Alfred Desenclos and John Harbison [Tesis Doctoral]*. University of South Carolina : Pro Quest .
- Davis, B. (2017). *Analysis of Master of Music Recital: A Report on Jacob Ter Velhuis' Garden of Love, Barry Cockcroft's Ku Ku, Conrad Beck's Nocturne and Alfred Desenclos' Prelude, Cadende et Final [Tesis de Maestría]*. Kansas State University : Pro Quest .
- Russell, S. D., & Saskatchewan, R. (2009). *Picth organization and form in Alfred Desenclos's Two Saxophone Works [Tesis de Maestría]*. University of Regina : Pro Quest.
- Villareal, R. T. (2016). *An Analysis of Alfred Desenclos Quatuor Pour Saxophones, I [Tesis de Doctorado]*. University of Houston, Texas: Pro Quest.
- Londeix, J.-M. (2000). *Prélude, Cadence et Finale (1956) (11')* for Saxophone and Piano by Alfred Desenclos (1912-1971) Editions Leduc. In J. Umble, *Jean-Marie Londeix: Master of the Modern Saxophone* (pp. 226-229). Roncorp.
- DK. (2019). *El libro de la música clásica*. London: Penguin RAndom House.
- Orozco, V., & Arenas, K. (2020). *Análisis musical e interpretativo del preludio de la suite NI en G Mayor de J.S Bach, transcripción para marimba Alexander Ziborov*

- [Tesis de Licenciatura]. Medellín, Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Guarín, R. (2007). *Análisis Musical del repertorio del concierto de grado del énfasis de guitarra clásica [Trabajo de Grado]*. Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.
- Pratt-Reichert, A. (2023). *Preludes, Fuges and Magnificants through time [Tesis de MAestría]*. The University of Texas at San Antonio: Pro Quest .
- Lin, L.-M. (1997). *Collections of piano preludes in the classic and early romantic eras (circa 1770 to circa 1839): a historical and stylistic study [Tesis Doctoral]*. The University of North Carolina at Greensboro: Pro Quest .
- Lee, Y. (2002). *Non-Harmonic Tones as Aesthetic Elements in CHopin's Preludes, op. 28 [Tesis Doctoral]*. University of Cincinnati : Pro Quest .
- Beuerman, E. (2003). *The evolution of the twenty-four prelude set for piano [Tesis Doctoral]*. The University of Arizona : Pro Quest .
- Quantz, J. (1966). *On Playing the Flute (Reilly, E. Trad)* . London : Faber and Faber.
- Lamar, J. (1986). *The History and Development of vibrato among classical saxophonists, a lecture recital together with tree recitals of selected works of A. Desenclos, L. Robert, J. Ibert, K. Husa, B. Heiden, R. Shumann and others [Tesis de Doctorado]*. North Texas State University: Pro Quest.
- Melcior, C. (1859). *Diccionario Enciclopédico de la Música, recopilado por D. Carlos José Melcior*. Lerida : Imp. Barcelonesa de Alejandro García .
- Floros, C. (2020, Diciembre 16). La Sétima de Beethoven: la segunda Eroica. *Cuadernos de Investigación Musical DOI: <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2020.11.03>*, 11, número extraordinario, 5-14.

- Naxos, D. S. (2023). *Naxos Glossary Music*. Retrieved from Naxos:
<https://www.naxos.com/Glossary/ABC>
- Díaz, I. (2003). *Técnica de la armonía popular moderna*. Cuba: Andante, Editora Musical de Cuba.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. España: SpanPress Universitaria.
- Shaffer, K. (2011). *Neither Tonal nor Atonal?: Harmony and Harmonic Syntax in György Ligeti's Late Triadic Works [Tesis de Doctorado]*. Yale University: Pro Quest.
- Boney, B. (2009). *The cadenza in cello concertos - History, analysis and principles of improvisation [Tesis de Doctorado]*. Florida State University: Tomado de <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:181878/datastream/PDF/view>.
- Leeuw, T. D. (2005). Simultaneity. In T. D. Leeuw, *A Study of Its Elements and Structure* (pp. 77-95). Amsterdam University Press.
- Kostka, S. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall.
- Caplin, W. E. (1998). *A Classical Form: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Oxford University: E-book Oxford [U.K.].
- Nestler, E. M. (1996/1997). An Analysis of Alfred Desenclos' Prelude, Cadence Et Finale. *The Saxophone Symposium 21/22, no.3-4 (Summer, Fall 1996/1997)*, 25-42.
- Rodríguez, J. (2020/2021). *Alfred Desenclos, 'Quatour pour saxophones' Contextualización y análisis [Trabajo para el Título Superior de Música en Interpretación]*. Conservatorio Superior de Música de les Illes Balears : Pro Quest.
- Herrera, E. (1990). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. I*. Barcelona: Aula Música.

- Ulehla, L. (1994). *Comtemporary Harmony Romanticism through the Twelve-Tone Row*. Advance Music.
- Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. Madrid : Ed. cast. Alianza Editorial S.A.
- Mauk, S. (1996, January/February). Creative Teaching Techniques: A MAster Lesson on Desenclos' Prelude, Cadence et Finale. *Saxophone Journal*, 20(4), 19-22.
- Solomon, L. J. (1973). *Symmetry as a determinan of music composition [Tesis de Doctorado]*. West Virginia University.
- Díaz-Bravo, L., & Torruc-García, U. M.-H.-R. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Metodología de investigación en educación médica*, 162-167.
- Ramos, D. C. (2016). *"Polymodality, counterpoint, and hepttonic synthetic scales in jazz composition; and its application in an original piece polymodal jazz suite for quartet" [Tesis Doctoral]*. University of Illinois at Urbana-Champaign: ProQuest.
- Igoa, E. (s.f.). *Análisis Musical I*. Madrid: Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Candé, R. d. (2002). *Nuevo Diccionario de la Música*. Barcelona, España: Ediciones Robinbook, s.l.
- Sangro, P. (2016, Enero-Junio). Las Vanguardias artísticas del siglo XX y su contribución teórica en la definición exhibicionista de la naturaleza del cine. *Anagrama*, 14(28), 67-82.
- Piñeiro, J. (2004). La música como elemento histórico: La historia actual. *Historia Actual Online*, otoño(5), 155-169.
- Gerardi, E. (s.f.). La música del siglo XX y la nueva actitud humana . *Revista de la Universidad*, 139-148.
- Gray, J. (1999). *Structure and Thematic Design in the Preludes of Gabriel Fauré and Claude Debussy [Tesis de Doctorado]*. The University of Texas at Austin, ProQuest.

Desenclos, A. (1956). *Prelude, Cadence et Finale pour saxophone alto et Piano*
[Partitura]. Paris: Alphonse Leduc et Cie Editions Musicales.

Anexos

Tabla de Ilustraciones

ILUSTRACIÓN 1: PRELUDIOS A TRAVÉS DE LA HISTORIA (BEUERMAN, 2003, PÁG. 35)	18
ILUSTRACIÓN 2 COMPOSITORES Y SETS DE PRELUDIOS POR NACIONALIDAD Y FECHA (BEUERMAN, 2003, PÁG. 36)	18
ILUSTRACIÓN 3 CONTINUACIÓN DE "COMPOSITORES Y SETS DE PRELUDIOS POR NACIONALIDAD Y FECHA (BEUERMAN, 2003, PÁG. 37)	19
ILUSTRACIÓN 4 EJEMPLO DE RELACIÓN DE MEDIANTES CROMÁTICAS. (KOSTKA, 2006, PÁG. 3)	24
ILUSTRACIÓN 5. EJEMPLO DE ESCALA DE TONOS ENTEROS (KOSTKA, 2006, PÁG. 24).....	27
ILUSTRACIÓN 6 EJEMPLO DE ESCALAS DISMINUIDAS (KOSTKA, 2006, PÁG. 31).....	28

Tabla de Ejemplo

EJEMPLO 1 EJEMPLO DEL TRATAMIENTO MELÓDICO SECCIÓN A DEL PRELUDE. TOMADO DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN ALPHONSE LEDUC	49
EJEMPLO 2 PEDAL EN SOL Y ARPEGIO. TOMADO DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	50
EJEMPLO 3 MOVIMIENTO CROMÁTICO Y DE TRITONO. TOMADO DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.	51
EJEMPLO 4 MOVIMIENTO DE TRITONO EN LA MELODÍA Y COMPÁS 4 DEL SAXOFÓN. TOMADO DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN DE ALPHONSE LEDUC.	52
EJEMPLO 5 ESCALA DE GM DÓRICA (#4), IMAGEN CREADA PARA ESTE TRABAJO.	53
EJEMPLO 6 ESCALA DE GM DÓRICA (#4). TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	53
EJEMPLO 7 UTILIZACIÓN DE LA ESCALA GM DÓRICA (#4) SOBRE BAJADA CROMÁTICA. TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	54
EJEMPLO 8 UTILIZACIÓN DE LA ESCALA EBM DÓRICA (#4). TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.....	54
EJEMPLO 9 ESCALA DE GM MELÓDICA (#4), IMAGEN CREADA PARA ESTE TRABAJO.	55
EJEMPLO 10 UTILIZACIÓN DEL GM MELÓDICO. TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	55
EJEMPLO 11 UTILIZACIÓN DE LA ESCALA DE BBM MELÓDICA (#4). TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.	56

EJEMPLO 12 ESCALA DE Bbm MELÓDICO (#4) CON NOTA DE PASO. TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.	56
EJEMPLO 13 COLECCIÓN DE NOTAS DE LA ESCALA 1 DE MEDIO TONO – TONO, IMAGEN CREADA PARA ESTE TRABAJO	57
EJEMPLO 14 COLECCIÓN DE NOTAS DE LA ESCALA 2 DE TONO – MEDIO TONO, IMAGEN CREADA PARA ESTE TRABAJO	57
EJEMPLO 15 COLECCIÓN DE NOTAS DE LA ESCALA 3 DE MEDIO TONO – TONO, IMAGEN CREADA PARA ESTE TRABAJO	57
EJEMPLO 16 UTILIZACIÓN DE LAS ESCALAS DISMINUIDAS EN EL PRELUDIO COMPASES 6, 10, 13 Y 14, IMAGEN TOMADA DE LAS PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	58
EJEMPLO 17 UTILIZACIÓN DE LAS ESCALAS DISMINUIDAS EN EL PRELUDIO COMPASES 20 Y 21, IMAGEN TOMADA DE LAS PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	58
EJEMPLO 18 UTILIZACIÓN DE LAS ESCALAS DISMINUIDAS EN EL PRELUDIO COMPÁS 37, IMAGEN TOMADA DE LAS PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.....	58
EJEMPLO 19 ESCALA DE TONOS ENTEROS Y SUS DOS TRANSPOSICIONES, IMAGEN CREADA PARA ESTE TRABAJO.....	59
EJEMPLO 20 ESCALA DE TONOS ENTEROS COMPÁS 15, TOMADO DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	59
EJEMPLO 21 MELODÍA DE SECCIÓN B DEL PRELUDE CON UTILIZACIÓN DE LA ESCALA DE TONOS ENTEROS, TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.	60
EJEMPLO 22 MELODÍA DE SECCIÓN B DEL PRELUDE CON UTILIZACIÓN DE LA ESCALA DE TONOS ENTEROS SEGUNDA PARTE, TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.	60
EJEMPLO 23 ESCALA DE B PENTATÓNICA, IMAGEN CREADA PARA ESTE TRABAJO	61
EJEMPLO 24 UTILIZACIÓN DEL B PENTATÓNICA COMPÁS 15, IMAGEN TOMADA DE LAS PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	61
EJEMPLO 25 UTILIZACIÓN DEL B PENTATÓNICA COMPÁS 16, IMAGEN TOMADA DE LAS PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	61
EJEMPLO 26 SECCIÓN A DE LA CADENZA DEL SAXOFÓN, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN DE ALPHONSE LEDUC	63
EJEMPLO 27 SECCIÓN B DE LA CADENZA DEL SAXOFÓN, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN DE ALPHONSE LEDUC	63
EJEMPLO 28 CODA CADENZA DEL SAXOFÓN, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN DE ALPHONSE LEDUC	64

EJEMPLO 29 CODA CADENZA DEL SAXOFÓN SEGUNDA PARTE, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN DE ALPHONSE LEDUC.....	64
EJEMPLO 30 SECCIÓN A DE TRANSICIÓN , IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC. 65	
EJEMPLO 31 SECCIÓN A DE TRANSICIÓN CADENZA SEGUNDA IMAGEN, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	65
EJEMPLO 32 SECCIÓN B DE TRANSICIÓN CADENZA, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.....	66
EJEMPLO 33 SECCIÓN B DE TRANSICIÓN CADENZA PARTE DOS, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	66
EJEMPLO 34 CODA DE LA SECCIÓN DE TRANSICIÓN DE LA CADENZA, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DEL SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	67
EJEMPLO 35 USO DEL TRITONO EN LA CADENZA, TOMADO DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN DE ALPHONSE LEDUC.	68
EJEMPLO 36 USO DEL TRITONO EN LA CADENZA SEGUNDA HOJA, TOMADO DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN DE ALPHONSE LEDUC.	68
EJEMPLO 37 MOVIMIENTO DE LA ARMONÍA POR CUARTAS, TOMADO DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN DE ALPHONSE LEDUC. 69	
EJEMPLO 38 ESCALA DE C JÓNICO (#5), IMAGEN CREADA PARA ESTE TRABAJO	69
EJEMPLO 39 COMPÁS 13 DE LA TRANSICIÓN DE PIANO DE LA CADENZA, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.....	70
EJEMPLO 40 ESCALA DE Bb LIDIO (b7) O MIXOLIDIO (#4), IMAGEN CREADA PARA ESTE TRABAJO.....	70
EJEMPLO 41 UTILIZACIÓN DE LA ESCALA DE Bb LIDIO (b7) O MIXOLIDIO (#4) EN EL COMPÁS 15 DE LA TRANSICION DEL PIANO DE LA CADENZA, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	70
EJEMPLO 42 UTILIZACIÓN DE LAS ESCALAS DISMINUIDAS EN LA CADENZA, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN DE ALPHONSE LEDUC.	72
EJEMPLO 43 UTILIZACIÓN DE LAS ESCALAS DISMINUIDAS EN LA CADENZA SEGUNDA PARTE, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN DE ALPHONSE LEDUC.....	72
EJEMPLO 44 ESCALA CROMÁTICA SIN LA NOTA RE, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN DE ALPHONSE LEDUC. 73	
EJEMPLO 45 ESCALA CROMÁTICA, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN DE ALPHONSE LEDUC.....	73
EJEMPLO 46 UTILIZACIÓN DE ACORDE DERIVADO DE LA COLECCIÓN DE NOTAS DE LA ESCALA DISMINUIDA EN LA TRANSICIÓN DE LA CADENCIA, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.	74

EJEMPLO 47 COMPÁS 2 DE LA TRANSICIÓN DE LA CADENZA, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	74
EJEMPLO 48 COMPASES 3 Y 4 DE LA TRANSICIÓN, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.....	74
EJEMPLO 49 COMPASES 16 A 18 DE LA TRANSICIÓN, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.....	75
EJEMPLO 50 UTILIZACIÓN DE LAS ESCALAS DISMINUIDAS EN LA CODA DE LA TRANSICIÓN, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.....	75
EJEMPLO 51 UTILIZACIÓN DE LA ESCALA CROMÁTICA EN LA TRANSICIÓN DE LA CADENZA, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.....	76
EJEMPLO 52 UTILIZACIÓN DEL CLIDIO EN LA TRANSICIÓN DE LA CADENCIA DEL PIANO, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.....	76
EJEMPLO 53 UTILIZACIÓN DE LAS ESCALAS PENTATÓNICAS EN LA TRANSICIÓN DEL PIANO DE LA CADENZA, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	77
EJEMPLO 54 UTILIZACIÓN DEL ACORDE 13 CON #9, #11 DEL FINALE, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.	79
EJEMPLO 55 VOCES PARALELAS EN DESCENSO DEL ACORDE 13 CON #9 Y #11, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	79
EJEMPLO 56 UTILIZACIÓN DE ARMONÍA TRADICIONAL SOBRE MELODÍA PENTATÓNICA, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.....	80
EJEMPLO 57 UTILIZACIÓN DE ARMONÍA TRADICIONAL EN EL COMPÁS 32 DEL FINALE, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.....	80
EJEMPLO 58 UTILIZACIÓN DEL TRITONO EN LA MELODÍA DEL FINALE, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN DE ALPHONSE LEDUC	80
EJEMPLO 59 UTILIZACIÓN DEL TRITONO EN LA SONORIDAD DE LOS ACORDES, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.....	81
EJEMPLO 60 MOVIMIENTO DEL TRITONO EN EL BAJO, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALFRED DESENCLOS.....	81

EJEMPLO 61 UTILIZACIÓN DE LAS ESCALAS OCTATÓNICAS AL INICIO DEL FINALE, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	82
EJEMPLO 62 PREDOMINIO DE UNA SONORIDAD POR VARIOS COMPASES, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.....	83
EJEMPLO 63 USO COMBINADO DE LAS TRES ESCALAS DISMINUIDAS, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.	84
EJEMPLO 64 UTILIZACIÓN DE LA ESCALA DE TONOS ENTEROS EN EL FINALE, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC.....	85
EJEMPLO 65 B LIDIO COMPÁS 48, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	85
EJEMPLO 66 G LIDIO COMPASES 71 Y 72, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	86
EJEMPLO 67 ESCALA PENTATÓNICA EN EL FINALE COMPÁS 18 Y 19, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	86
EJEMPLO 68 ESCALA PENTATÓNICA EN EL COMPÁS 49 DEL FINALE, IMAGEN TOMADA DE LA PARTITURA DE SAXOFÓN Y PIANO DE ALPHONSE LEDUC	87