

**ANÁLISIS INTERPRETATIVO DEL *CONCIERTO PARA SAXOFÓN Y ORQUESTA*
OP. 14 DE LARS-ERIK LARSSON**

JUAN CAMILO TRUJILLO URIBE

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES – DEPARTAMENTO DE MÚSICA
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
ÉNFASIS EN SAXOFÓN
BOGOTÁ D.C.
2018**

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	3
1. Contexto histórico de la obra.....	4
2. Análisis para la interpretación del <i>Concierto para saxofón y orquesta Op. 14</i>	5
2.1. Primer movimiento.....	5
2.2. Segundo movimiento.....	11
2.3. Tercer movimiento.....	13
3. Conclusiones interpretativas.....	15
3.1. Primer movimiento.....	16
3.2. Segundo movimiento.....	17
3.3. Tercer movimiento.....	18
4. Conclusiones.....	19
5. Bibliografía.....	21

Introducción

Durante la primera mitad del siglo XX hubo un desarrollo dentro del catálogo de obras escritas para saxofón, junto con una evolución en cuanto a las posibilidades técnicas e interpretativas del instrumento. El compositor sueco Lars-Erik Larsson (1908-1986) es el primero que explora y desarrolla el registro del instrumento como una de sus posibilidades expresivas. Su trabajo con el saxofonista alemán Sigurd Rascher le permitió explorar diversas posibilidades de este registro, siendo de particular interés su ampliación una octava y media por encima del registro convencional para darle protagonismo en varias secciones de la obra que se analizará en este escrito.

La inclusión de este nuevo elemento en sus obras, permitió una exploración más profunda de las posibilidades tímbricas del instrumento, cuestión que se convirtió además en un interés primordial para los saxofonistas y compositores del instrumento a lo largo del siglo XX e inicios del siglo XXI. Esta última característica se suma a la complejidad del lenguaje musical de Larsson, que reúne varias de las corrientes más importantes de la música modernista, sin olvidar la influencia de la música de períodos y compositores anteriores. De este modo, su concierto para saxofón se ha convertido en uno de los conciertos más importantes dentro del repertorio del instrumento, cuya interpretación sigue estando vigente en distintos festivales, eventos y concursos alrededor del mundo.

El objetivo del análisis del *Concierto para saxofón y orquesta Op. 14* (1934) de Lars-Erik Larsson es llegar a una interpretación clara, coherente y justificada, dentro del lenguaje del compositor, tomando como referencia los datos y descubrimientos encontrados en el análisis. Debido a que no existen muchas fuentes bibliográficas dedicadas al análisis de esta obra, se pretende con este documento escrito cubrir esta falencia, generando una fuente escrita en español que permita a saxofonistas y músicos de habla hispana conocer las características más relevantes de esta obra y que sirva como guía para su interpretación.

El trabajo contiene un análisis formal, en donde se resaltan eventos armónicos, contrapuntísticos y estilísticos relevantes a lo largo de cada movimiento. La idea con este análisis es, además de conocer las características de la obra, poder hacer un uso situado de las herramientas analíticas vistas en las clases de Literatura y Materiales. Se adiciona una sección de conclusiones interpretativas, que muestran mi perspectiva interpretativa de la obra a partir del análisis teórico.

1. Contexto histórico de la obra

1.1 Generalidades del compositor

Nacido en Åkarp, Suecia, Lars-Erik Larsson fue compositor, director y educador sueco del siglo XX, quien tuvo influencias de distintas corrientes musicales como el romanticismo nórdico, neoclasicismo, serialismo y politonalidad (Bergendal, 2001).

Sus primeras composiciones fueron escritas en un estilo nórdico, que da evidencia de su influencia por el compositor Jean Sibelius (1865-1957), dándole una identidad marcada dentro de los compositores nórdicos. Sin embargo, Suecia fue un país un poco alejado de la vanguardia europea del siglo XX, de tal manera que no se vio una influencia directa de algún estilo de composición en específico proveniente de Europa Central (Pérez, 2007). De este modo, Larsson no tuvo una corriente musical definida durante su carrera sino que se dejó permear por diversas corrientes.

Larsson fue un compositor muy versátil, adoptando varios estilos de composición en diferentes etapas de su vida, debido a su formación en distintas partes de Europa con compositores tales como Alban Berg en Viena y Fritz Reuter en Leipzig (1929-30). Uno de sus principales reconocimientos fue gracias a sus *Diez piezas para piano en dos partes* (1932), siendo la primera obra de la música sueca en utilizar el sistema dodecafónico. De igual manera, otra muestra de su versatilidad compositiva es un fragmento para cuarteto de cuerdas, escrito durante el mismo periodo, en donde se ve su influencia musical del estilo de composición de Paul Hindemith (1895-1963) (Bergendal, 2001).

1.2. Contextualización histórica de la obra

El *Concierto para saxofón y orquesta Op. 14* (1934) entra dentro del estilo neoclásico, que tiene bastante influencia de su formación académica en esta etapa de su vida, con un complejo lenguaje armónico pero conservando características del clasicismo como la forma. Otro ejemplo en donde se puede evidenciar la influencia del lenguaje neoclásico es la *Pequeña serenata para cuerdas* (1934), obra contemporánea al Concierto para saxofón y que comparte algunos aspectos musicales en común (Bergendal, 2001).

El Op. 14 fue compuesto gracias a la colaboración y relación que tuvo con el saxofonista Sigurd Rascher, a quien conoció en una conferencia de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en 1934 (Muller, 2012). Algunos elementos musicales como la ampliación del registro y uso de *slap*, fueron introducidos en el concierto al conocer el desarrollo que Rascher tuvo a nivel técnico e interpretativo en el instrumento.

Tras un movimiento nacionalista nórdico, por parte de países como Dinamarca y Noruega, donde la música folclórica y la canción popular querían permanecer presentes y resaltados,

Suecia se convirtió en un país con un lenguaje musical más evolucionado y vanguardista, debido al poco interés de conservar esta influencia de la música folclórica por parte de los compositores. Compositores como Holding Rosenberg (1892-1985) y Larsson fueron impulsores y referentes de la vanguardia nórdica (Pérez, 2007).

De esta manera, el *Concierto para saxofón* muestra la influencia del neoclasicismo sobre Larsson durante esta época, y que posteriormente, será un punto de llegada en otra etapa musical de la vida del compositor, que desarrollará y será parte de su identidad musical.

2. Análisis para la interpretación del *Concierto para saxofón y orquesta Op. 14*

2.1. Primer movimiento

Aspectos generales

El primer movimiento del Concierto para saxofón Op.14 de Lars-Erik Larsson está construido a partir de la forma sonata tipo 5¹. El uso de esta estructura formal, evidencia su gran influencia por parte de la música tonal del siglo XVIII.

Este primer movimiento, muestra un lenguaje musical bastante complejo debido a su tratamiento armónico, melódico y tonal. El movimiento presenta una ambigüedad tonal y un movimiento contrapuntístico por terceras (mayores y menores) que dificultan la definición de un centro tonal dentro de cada sección, haciendo difícil la toma de decisiones en la ejecución en cuanto a las direcciones melódicas de las frases y los puntos de llegada, convirtiéndose en un reto auditivo e interpretativo para la memorización y seccionalización de frases. La respiración del solista, cuya acción es fundamental para la interpretación musical de la obra, es otro aspecto fundamental a tener en cuenta en el análisis debido a su complejidad.

Exposición (cc. 1 a 108)

La principal dificultad del inicio de P (primer tema) tiene que ver con el establecimiento de un área tonal. El acorde de Dm presentado en el inicio puede ser interpretado como la tónica en Re menor o la dominante en Sol menor. Por un lado, si se piensa en Re menor, no hay un movimiento armónico o melódico que se dirija a un acorde de dominante de esta tonalidad. Por otro lado, si se piensa en Sol menor, los acordes que aparecen en el compás 5 (Ab7-G)

¹ En el capítulo 19 del libro *Elements of Sonata Theory*, los autores Warren Darcy y James Hepokoski hablan de la existencia de cinco tipos de sonata basados en características particulares, siendo la tipo sonata tipo 5 la sonata tipo concierto, la cual conserva la estructura convencional A-B-A (exposición-desarrollo-recapitulación) pero añadiendo una *cadenza* antes de la finalización del movimiento.

se pueden pensar en relación dominante-tónica, asumiendo que el Ab7 es el sustituto tritonal de la dominante de Sol. Por lo tanto, esta primera parte pareciera estar más dirigida a la tonalidad de Sol. No obstante, algunas direcciones melódicas pueden ser confusas y apoyar la idea de que Re menor es una tonalidad importante.

El acorde de sustituto tritonal aparece nuevamente en los compases 9, 13 y 14, siendo esta última aparición la que posee más tensión ya que viene seguida por un corte abrupto en el acompañamiento, posponiendo su resolución hasta el c. 18 donde hay una fuerte y clara llegada a Sol menor. Esta tonalidad se establece como centro tonal de P y posterior a ella el acompañamiento retoma el tema principal.

Gráfica No. 1: Primer gesto cadencial hacia Sol menor.

The image displays two musical excerpts. The first, labeled 'c. 14', features a treble clef staff with a melodic line containing three triplet groups. Below it, a grand staff shows piano accompaniment with chords labeled 'Ab7' and 'F#(Gb)'. The second excerpt, labeled 'c. 18', shows a grand staff with piano accompaniment and a chord labeled 'Gm' with a Roman numeral 'i' below it.

La transición (Tp)² del compás 26 presenta una sonoridad mucho más inestable. Esta sección parece iniciar en Fa# menor, con el mismo movimiento por terceras descendentes que se encuentra en P. Sin embargo, hay movimientos cromáticos hacia Re y hacia Sol menor, donde los acordes Eb7 (Eb7-Dm) y Ab7 (Ab7-Gm) actúan como sustitutos tritonales de las tonalidades de Re menor y Sol menor respectivamente. Hay otros usos armónicos, empero, que pueden referenciar estas tonalidades. Por ejemplo, cuando la nota Mib aparece en el bajo

² Tp o transición dependiente es cuando la transición utiliza material de P. En este caso se está usando la cabeza de la segunda frase de P (Ibid. Capítulo 6).

de un acorde F7 (c. 33), tiene tendencia a resolver hacia Re, insinuando Re como posible centro tonal.

Gráfica No. 2: dirección cromática hacia Re.

c. 33

F7/Eb D

La sección del segundo tema (S) genera progresiones más tonales, con mayor dirección melódica y armónica, más dentro del estilo clásico. Incluso, las influencias del clasicismo pueden notarse más con pequeños detalles como ornamentos, apoyaturas y con melodías más líricas. En esta sección hay una mayor alternancia entre las tonalidades de Re menor y Sol menor. La ambigüedad tonal sigue apareciendo debido a los movimientos cromáticos por medio de sustituciones tritonales hacia ambas tonalidades.

En el c. 62, la textura de terceras menores descendentes, con progresión no funcional aparece nuevamente a manera de bajo Alberti. Con esto, se genera nuevamente la sonoridad inestable y ambigua de P y sirve de preparación para la zona de cierre.

Un aspecto a resaltar en esta sección es la dualidad armónica generada entre un acorde de séptima de dominante contra un acorde de sustituto tritonal, lo que puede ser pensado como un poliacorde con dirección específica hacia Sol menor. La primera aparición de este acorde ocurre en el c. 68. Esta sonoridad es generada dentro del mismo acorde, poniendo en conflicto las notas Lab y La, donde Larsson puede mostrar más a fondo la complejidad del tratamiento armónico del movimiento. Finalmente, esta sección se cierra en la tonalidad de Re menor en c. 80, dando lugar a la última sección de la exposición.

Gráfica No. 3: poliacorde.

c. 68

Ab7/F#(Gb)
 F#°7
 A12-Gm
 Gm: vii°7/i

La zona de cierre (K) es bastante inestable. El uso de notas agregadas (como sextas y novenas), tritonos y sensibles sin resolución hace que hallar un centro tonal en esta sección sea aún más difícil. Los acordes de séptima disminuida, no generan una progresión funcional muy lógica debido a que su simetría puede tener dirección hacia varios acordes. Además, en algunas ocasiones, hay encadenamientos de dos o más acordes de séptima disminuida. Sin embargo, el movimiento de la línea del bajo todo el tiempo genera direcciones, por medio de sensibles melódicas, cuyas llegadas van en una línea descendente, al igual que la melodía.

Aunque se trate de definir un centro tonal, al menos en esta primera frase de K que pareciera estar en La menor (teniendo en cuenta sensibles sin resolver y un dibujo no muy claro de la escala menor natural), también se generan movimientos hacia Sol menor. En todo caso, ninguno de los dos centros pareciera definirse claramente.

Gráfica No. 4: movimientos hacia posibles centros tonales.

80

D A°7/Eb Bm7/D G#°7 A°7 D7/C F#°7 Gm F#°7 Gm A

Aún así, su movimiento tiene una dirección hacia el c. 88, donde la llegada a Fa# menor presenta un nuevo material. En el c. 94 la línea solista retoma la primera frase de K exactamente igual, excepto por un ajuste en la última semicorchea del c. 100. Previo al inicio del desarrollo, el solista tiene pequeños trinos y gestos melódicos que adornan el segundo material de K, el cual es tocado por el acompañamiento.

Desarrollo (cc. 108 a 176)

La zona de cierre concluye con una cadencia en Mi menor, seguida por una melodía altamente cromática, que dibuja el acorde Gm, antecediendo su definición como centro tonal en el c. 110. Esta melodía y los gestos melódicos derivados de ella, conservan su estructura rítmica y van apareciendo a lo largo del desarrollo.

En esta sección, Larsson sigue manteniendo un lenguaje armónico no funcional, donde desarrolla el material motivico de cada sección de la exposición, incluso, se puede notar un desarrollo con la melodía que aparece al inicio de esta sección tocada por el saxofón. Los motivos usados por Larsson son secuenciados y transpuestos, generando movimiento y una inestabilidad armónica aún mayor, abandonando Sol menor como centro tonal.

La textura antifonal de pregunta-respuesta adquiere mayor protagonismo hacia el c. 130. Se retoma el movimiento contrapuntístico por terceras con ligeros cambios, desarrollando esta textura en el bajo por medio de cambio de octavas, que deviene en un acompañamiento a la manera de una figuración.

El acompañamiento orquestal toma casi todo el protagonismo en esta sección siendo el hilo conductor de todo el desarrollo motivico del movimiento, salvo por algunos gestos melódicos que sobresalen en la línea solista. Sin embargo, el saxofón logra tener bastante protagonismo en ciertas zonas, ya que pasa de forma progresiva de un rango dinámico que va de *p* a *mf*, dirigiéndose a líneas melódicas con dinámica *f* en el registro sobreagudo del saxofón³, llegando a zonas climáticas tanto de la sección como del movimiento (cc. 124- 128 y cc. 146-156).

Para concluir esta sección, reaparece la textura por terceras descendentes a manera de bajo Alberti.

Recapitulación (cc. 177 a 270)

Para cerrar el movimiento, Larsson toma el primer tema que es interpretado por la orquesta en el c.18, mostrando P' de una manera breve. En la transición ocurre una transposición,

³ El registro sobreagudo del saxofón (en este concierto) comprende las notas Sol (tercera octava del instrumento) hasta el Fa/Mi# de la siguiente octava (cuarta octava). Algunas adaptaciones del repertorio de otros instrumentos como el violín y otras obras posteriores amplían aún más el registro.

exactamente en el c. 196, modulando a Re menor y definiendo S' en esta misma tonalidad, donde la ambigüedad tonal ocurrirá entre los centros tonales Re menor y La menor.

De la misma manera, K' está transpuesta una 5ta por debajo de su análogo de la exposición en el c. 80. Esta última sección está dividida en dos partes, seccionada por un corte el cual está acompañado por un *ritardando*, una *fermata* y un ritmo armónico más prolongado, el cual abre una sección de *cadenza*. Esta, conecta su última frase con la primera frase de K', tal como ocurre en su análogo de la exposición (c. 94).

Para cerrar el movimiento se da lugar a una sección coda (c. 270) donde se retoma la primera melodía cromática del desarrollo y finaliza de una manera casi abrupta en el c. 274.

Cadenza

Esta *cadenza* no muestra adornos, ornamentos, trinos y arpeggios propios de las *cadenzas* del clasicismo. Al igual que en el desarrollo, conserva una textura antifonal, siguiendo una lógica de pregunta respuesta como en una especie de diálogo, presentando cada tema por separado y empleando un desarrollo motivico con el uso de secuencias. Este diálogo se puede entender a partir de la estructura de melodía compuesta de la *cadenza*, en la que se separan las ideas melódicas a partir de su ubicación en el registro.

Gráfica No. 5: Melodía compuesta con lenguaje antifonal.

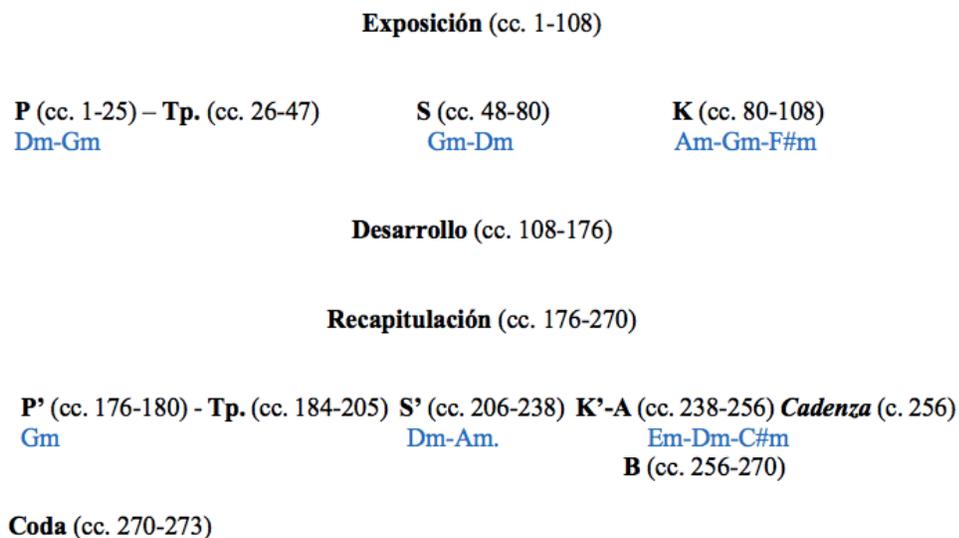
Melodía compuesta

p *f* *p* *sf*

Pregunta Respuesta

Se puede seccionalizar en tres partes. La primera, desarrolla el motivo del primer tema y contiene la parte climática de esta sección con una disminución rítmica. Su objetivo consiste en acelerar el ritmo armónico y terminar en un registro bastante agudo para el instrumento. La segunda se encuentra en el c. 19 de la *cadenza*, cuyo carácter es un poco distinto de la primera pero manteniendo la textura antifonal entre cada frase. Por último, la tercera parte se encuentra en el c. 28, que empieza con material de la sección anterior, cambiando su material de tal manera que poco a poco pueda ir conectando el final de la *cadenza* con la parte B de K' y concluir el primer movimiento.

Diagrama formal:



2.2. Segundo Movimiento.

El segundo movimiento de este concierto está escrito a partir de una forma ternaria A-B-A. Su uso en este movimiento puede relacionarse con una influencia de la música tonal del siglo XVIII, haciendo referencia a las arias operísticas del barroco. Sin duda, este movimiento es el más tonal de toda la obra.

Según Bo Walnner (1957), el movimiento adopta un lenguaje tonal nórdico, con gran influencia del compositor Carl Nielsen. Sin embargo, Lundegard (1995) refuta dicha afirmación en su análisis del Op. 14, citando una declaración del propio Larsson, en la que asegura no tener influencia de la música folclórica o popular europea, a diferencia de Nielsen, que sí expresa tales influencias en algunos de sus trabajos.

“I have never based any of my compositions on folk music, as so many other composers. If such influences are said to appear in my music, such influences have never been consciously intended.”⁴

La primera parte (A. cc. 1-25) empieza con una línea melódica completamente sola, imitando un aria de ópera, en donde en este caso, el saxofón viene a ser la voz del cantante solista. Esta melodía anacrúsica es acompañada inmediatamente por una imitación a manera de canon a partir del segundo tiempo del c.1. El tema principal reaparece en el c. 11 desplazado una negra, iniciando en el segundo tiempo y no en el tercero dentro de una métrica $\frac{3}{4}$; el tema es interpretado por el acompañamiento. Una pequeña transición (cc. 20-25) prepara la segunda sección, modulando a Do mayor como nueva tonalidad y marcando un pedal en Do.

La sección B (cc.25-56) tiene un carácter de desarrollo. Según Stefan Kostka (1999: 140) en su libro *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* las formas ternarias en la música del siglo XX suelen tener un contraste en la parte intermedia, representado por movimientos armónicos dirigidos a las áreas de IV, VI y III y énfasis melódicos y armónicos tanto al segundo grado melódico como al área del II (Cadwallader, Gagné, 1998: 252-62) . Lo anterior se evidencia en este movimiento a partir de la modulación a las tonalidades de Do mayor, Sol mayor y Re mayor, II, VI y III de la tonalidad de Sib mayor⁵. Otros elementos que refuerzan esta idea de contrastante están representados por la insinuación métrica con valores rítmicos de tresillos; una sección donde se explora el registro sobreagudo del saxofón (cc. 31-38); un cambio métrico a $\frac{9}{8}$ en c. 37 con valores rítmicos mucho más cortos en la línea solista; y el desarrollo motivico de los materiales de A.

La sección A' (cc. 65-89) se prepara por medio de una retransición en la tonalidad de Re mayor, dando paso al retorno a Sib mayor. Esta sección retoma nuevamente el tema principal a manera de *da capo* y el acompañamiento es mucho más elaborado y figurativo. El clímax del movimiento se encuentra en esta sección (c. 84) en el registro sobreagudo del instrumento solista; a partir de la nota aguda del clímax, los parámetros de dinámica, registro y textura se atenúan progresivamente. Los pedales aparecen nuevamente en Do, retomando Do mayor como centro tonal para dar paso a la coda (cc. 89-96).

A pesar de que la tonalidad que se retoma en la coda es Do mayor, causa sorpresa el acorde de Eb con el que finaliza el movimiento. Según Lundegard, este acorde sustituye la llegada al acorde de C esperado, generando una relación de fundamentales por terceras (Eb sustituye a C, relación de terceras), pero a su vez, Eb funciona como anticipación de la tonalidad del

⁴ Capítulo 9 de la tesis doctoral “Background and Emergence of the Swedish Saxophone Concerto - Lars Erik Larsson, Op. 14” de Anders Lundegard. Página consultada el 4 de noviembre de 2018.

⁵ Según lo expuesto por Allen Cadwallader y David Gagné en su libro *Analysis of Tonal Music: a Schenkerian approach* (pp. 252-62), las áreas tonales de IV, VI o III suelen aparecer en la sección B de las formas ternarias. Incluso puede aparecer el II^2 como grado estructural. En este caso Do mayor es 2^{\wedge} , Sol mayor es el área tonal del VI y Re mayor del III.

siguiente movimiento (Sol mayor), manteniendo entre ellas la relación de terceras explicada anteriormente (Eb anticipa a G, relación de terceras).

Gráfica No. 6: anticipación de acordes por relación de terceras.

c. 92

C/G C. G7/C# G7/D Eb Eb

Sensible melódica anticipando D

smorz.

Diagrama formal:

A (cc. 1-20) – Tr. (cc. 20-25)	B (cc. 25-56) – Rt. (cc. 56-65)	A' (cc. 65-89)
Bb-F C	C-G-D D	Bb-F-C
Coda (cc. 89-96)		
C-Eb		

2.3. Tercer movimiento

Este movimiento retoma la estructura de forma sonata presentada en el primer movimiento, manteniendo características armónicas similares. A diferencia del primero, no obstante, hay

una estabilidad armónica más marcada y los puntos de llegada al igual que las resoluciones son más predecibles. Esta estructura de la forma sonata se asemeja a la estructura ABA del segundo movimiento donde B funciona como desarrollo. La sonoridad del acorde de séptima disminuida tiene bastante protagonismo en el movimiento, ya que aparece mucho en forma de arpeggios y secuencias en la línea del saxofón, quedando expuesta y bastante perceptible, especialmente en la zona del desarrollo.

La exposición tiene varios temas funcionando al mismo tiempo. El primer tema lo presenta el acompañamiento al inicio del movimiento y los demás los presenta el saxofón intercalándose entre ellos. Esta alternancia de temas se asemeja al uso del *ritornello* en los madrigales de los siglos XIV y XV y en secciones de la ópera del siglo XVII, en donde se alternaban las estrofas de un *aria* con otras secciones de la ópera.

Gráfica No. 7: Cabeza de melodías.

Allegro scherzando

Allegro scherzando

f

G: D D7/C Gm/Bb F#°7 G D#°7 Em F+/C# D° F7/Eb
 V V2 I vii°7 I vii°7/vi vi VIIx 6/4 v° VII2

c. 4

p

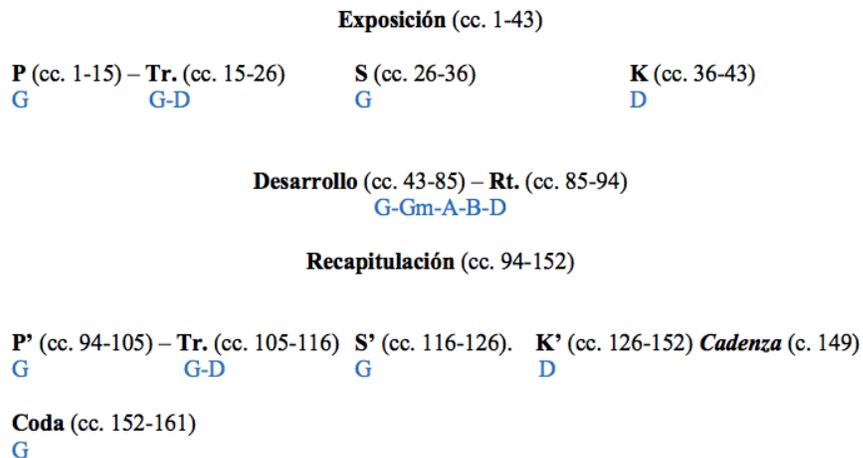
G: Bb7 D7b5 G F#°7/Eb G/D
 III7 V7b5 I vii°2 I6/4

La sección B (cc. 43-85), desarrolla materiales de la primera sección del movimiento, con un protagonismo melódico del acorde de séptima disminuida en la parte del solista. Tanto en

la sección B de este movimiento como en la sección B del segundo movimiento, el registro sobreagudo es característica común que ayuda a marcar de una manera más notoria el clímax del movimiento.

La sección de *cadenza* abre de manera similar a la sección de cierre del primer movimiento. El tema de K' en el acompañamiento retrasa el ritmo armónico y tiene llegada a dos pedales donde este último cierra con una *fermata* sobre el V de Sol mayor. La *cadenza* desarrolla los materiales motivicos del movimiento con las mismas herramientas que la *cadenza* del primero, es decir, secuencias y transposiciones de los motivos, manejando una textura antifonal. El clímax se encuentra hacia el final de la *cadenza*, terminando en el registro sobreagudo del saxofón y conectándose con el primer tema, interpretado por la orquesta. Con esto se dirige a la coda y al final del movimiento.

Diagrama formal:



3. Conclusiones interpretativas

El *Concierto para saxofón alto y orquesta Op. 14* de Lars-Erik Larsson es una obra que requiere un alto nivel técnico, interpretativo y analítico por parte del intérprete. Su complejo lenguaje neoclásico dificulta la toma de decisiones al momento de interpretar ya que su sonoridad no es fácil de comprender. Así mismo, las líneas melódicas no son del todo predecibles y resultan en algunas ocasiones un reto tocarlas con naturalidad.

La obra pone a prueba al intérprete de forma constante, quien debe tener una alta preparación física, mental y una capacidad pulmonar desarrollada debido a que las frases son bastante largas; pese a que es un instrumento de viento, la respiración es parte fundamental de la interpretación. A continuación se citarán algunos aspectos relevantes a nivel interpretativo de cada movimiento.

3.1. Primer movimiento

El movimiento entero es un reto en todos los aspectos para el intérprete debido a que el lenguaje musical presenta en la obra de Larsson es bastante complejo e innova en algunos aspectos, como por ejemplo, la llegada a un Mi# en el registro sobreagudo del saxofón. La sensación de continuidad que tiene el movimiento dificulta separar frases largas, como las dos primeras frases que están justo al inicio, ya que fraccionaría completamente la idea musical del compositor.

Secciones como P (cc. 1-25) y S (cc. 48-80) tienen melodías bastante extensas, en donde una respiración mal puesta rompe la dirección melódica. Debido a esta estructura melódica de frases largas he decidido llevar a cabo dichas frases en una sola respiración, para mantener esta idea de continuidad musical y respirar únicamente en puntos donde la frase termine, como al final del c. 9 y en el c. 18, donde acaban las dos grandes frases de P. De igual manera, estas respiraciones se ciñen al propio lenguaje musical de la obra, que sirven como ayuda para articular nuevas frases (c. 30, c. 37) o separar entre antecedente y consecuente.

En una sección como S donde no hay una sensación realmente conclusiva de las frases y donde las ligaduras siguen conectando la línea melódica, también he decidido llevar a cabo una sola respiración para dichas frases y cortar donde haya ruptura más evidente de la melodía. Dicha ruptura puede ser evidenciada por la misma ligadura (c. 71), las articulaciones y silencios (c. 60) e incluso apoyado por los eventos armónicos (c. 71).

La zona de cierre presenta un material motivico y melódico mucho más corto y apuntillado, pero sigue siendo una sola frase que puede ser conducida hasta su llegada a Fa# menor en el c. 102, manteniendo la idea de continuidad característica de este movimiento.

Para solucionar esta dificultad que representan dichas frases de gran longitud, puse en práctica algunos ejercicios de respiración; aguantar la respiración lo más que se pueda y expulsar el aire con fuerza; ejercer presión en el tórax con las piernas estando sentado en una silla, inclinando el tronco, aguantando la respiración y expulsando el aire cada vez más rápido. Estos ejercicios ayudaron a ampliar tanto mi capacidad pulmonar como mi resistencia corporal y mental. La idea con esto es mantener una actitud serena y no perder la dirección y apoyo en el aire. Así mismo, los ejercicios de nota larga por periodos prolongados, en distintas dinámicas y notas filadas⁶, ayudan a mantener un buen color en el sonido incluso en esos momentos donde el aire está por agotarse. Por otro lado, una técnica que sirve de gran ayuda es la respiración circular⁷ como recurso extra.

⁶ Es un ejercicio que consiste en realizar notas largas iniciando en dinámica *piano* que es llevada a *forte* y viceversa dentro de una sola respiración.

⁷ Técnica extendida usada por los instrumentistas de viento para la mayoría de la música contemporánea del siglo XX en adelante. Consiste en expulsar por la boquilla una reserva de aire almacenada en las mejillas mientras se respira por la nariz; el sonido no debe perderse en la ejecución de dicha técnica.

Los pasajes virtuosos que se dan en el registro sobreagudo del saxofón durante todo el movimiento fueron trabajados de distintas maneras. La principal es incluir este registro dentro de cualquier rutina de estudio, manteniendo la constancia de su ejecución en el saxofón, es decir, incluirlo en la escala cromática, diatónica y por intervalos (segundas, terceras, cuartas, quintas, etc.). El uso de articulaciones como *staccato* sencillo, doble y triple *staccato* son de mucha ayuda para tener un mejor dominio de este registro y tener mayor precisión en la afinación.

3.2. Segundo movimiento

Siendo este el movimiento más tranquilo de la obra, con un lenguaje armónico mucho más amigable y familiar, se puede explotar más la parte interpretativa y emocional por parte del intérprete. Teniendo en cuenta esto, lo primero que considero que se debe hacer es cambiar por completo la actitud y disposición frente a la música, ya que el estado corporal se ve reflejado directamente en la música y lo ideal es generar dicha sensación de tranquilidad.

Las frases largas siguen siendo un reto físico para el intérprete, añadiendo que en un movimiento lento este aspecto es mucho más retador. De la misma manera se suman dificultades adicionales como la calidad del sonido, dinámicas *piano*, ataques suaves, limpios y delicados, *legatos* sin interrupción y una afinación que debería ser aún más precisa. Todos estos aspectos ayudan a la interpretación de este movimiento.

En este movimiento las dinámicas deben ser mucho más contrastantes. Por lo general, el saxofón casi siempre está en una dinámica suave e íntima, pero que puede ser conducida hacia puntos de tensión y relajación para obtener un mejor fraseo. De esta manera, para las partes contrastantes, como la sección B, la llegada al *forte* en el registro sobreagudo (c. 33) debe ser desarrollada desde antes y de manera progresiva, con el fin de preparar la segunda sección del desarrollo que tiene un carácter distinto debido a su comportamiento rítmico. El clímax puede ser abordado de una forma parecida a como se realizó en la nota aguda del c. 33: realizarlo de forma progresiva a nivel dinámico, retomando el carácter con el que inicia el movimiento para finalizar de forma suave, tranquila y delicada.

A pesar de las dificultades netamente técnicas del instrumento, he trabajado a lo largo del semestre en la meditación interna en torno a la concentración y conciencia del cuerpo, intentando ir un poco más allá de las convenciones de la partitura y de las características físicas del instrumento. El objetivo con esto es lograr una mayor conexión con la música, tratando en lo posible de transmitir al oyente mucho más que simples eventos musicales, pues a mi parecer, no basta con sólo tocar muy bien lo que está escrito.

3.3. Tercer movimiento

El tercer movimiento es más rápido y virtuoso para el solista, con melodías que resaltan arpeggios y acentuaciones anacrúsicas, incluyendo articulaciones cortas pero resaltando

pasajes largos con ligaduras de mayor amplitud. Sus pasajes virtuosos dan ligereza a la música y un acompañamiento más sencillo y acentuado en tiempos fuertes permiten que el virtuosismo del solista se resalte más.

Teniendo en cuenta lo anterior, considero que la estructura general anacrúsica a nivel melódico y de articulación en el movimiento deben ser ligeramente más destacadas y acentuadas, dándole un sentido de música un poco más popular o allegado a un baile. Así mismo, las articulaciones en un tempo rápido como el de este movimiento deben ser ligeras, con el objetivo de no perder continuidad de las frases y frenar las melodías.

Los pasajes rápidos en donde predominan las semicorcheas, se pueden trabajar a partir de un contorno dinámico relativamente amplio, a pesar de no tener mayores indicaciones dinámicas en la partitura. Por lo general, las melodías están construidas a partir de arpeggios secuenciados y escalas ascendentes o descendentes. Por un lado, aquellas que son construidas por secuencias pueden ser desarrolladas con una dinámica mayor o menor que la siguiente secuencia o arpeggio, de manera progresiva, dependiendo de la dinámica a la que se vaya a llegar al concluir la frase. Por otro lado, las llegadas a *forte* o *piano* pueden ser mucho más exageradas usando estas escalas. Mi propuesta es que estos contrastes se realicen más hacia los finales de frase, para que la dirección se pueda evidenciar mucho más.

Gráfica No. 8: Propuesta de dinámicas.

The image shows a musical score for three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note arpeggios and scales, with a blue bracket indicating a dynamic change from *p (mp) cres...*. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns, marked with *mp*, *mf*, and *F* dynamics, and includes a first ending bracket labeled '20'. The third staff concludes the phrase with a final *F* dynamic marking and a *p* dynamic marking at the end.

Respecto a la *cadenza*, la textura antifonal debe resaltarse de tal manera que el diálogo sea claro y entendible. Para lograr esto, considero que la frase antecedente debe ser más lenta y tranquila, haciendo que el consecuente sea más contrastante en volumen y *tempo*, evidenciando la estructura de pregunta-respuesta que propone esta sección. De esta manera, el diálogo puede llegar a tener más claridad y dirección.

4. Conclusiones

Este proyecto de grado es un producto material que muestra mi percepción del *Concierto para saxofón y orquesta Op. 14* del compositor sueco Lars-Erik Larsson, el cual, resalta los eventos armónicos y formales más relevantes de la obra y mi interpretación de la misma.

Larsson, a pesar de ser un importante compositor sueco, que nutrió la literatura musical de su país, no es lo suficientemente reconocido incluso dentro de los compositores escandinavos. Como ejemplo de ello, las fuentes bibliográficas acerca de su trabajo son escasas. Debido a esto, fue de especial interés centrar mi proyecto de grado en su *Concierto para saxofón*, con el objetivo de aprender más sobre las influencias musicales del compositor y su particular estilo neoclásico, conocer en más detalle la obra y plasmar mi análisis interpretativo en un escrito, de tal manera que pueda ser de ayuda para otros músicos interesados en la pieza.

Entrar en detalle con el análisis armónico y formal de la pieza, al igual que ubicar la obra históricamente dentro del catálogo de obras de Larsson, permitió un entendimiento más profundo del *Concierto para saxofón*. El interés de Larsson por probar con distintas técnicas de composición y no conservar un sólo estilo para su música, alimentaron en gran medida este concierto, puesto que en cada sección cada movimiento (en especial del primer movimiento), se logran notar influencias musicales de algún periodo musical de su vida, dando una gran variedad sonora. Aunque la fecha de publicación de la obra (1934) sea muy cercana al momento en que Larsson se había convertido en el primer compositor sueco en utilizar el sistema dodecafónico, dando rumbo a la vanguardia sueca, el lenguaje de esta obra no tiene relación con un método de composición de 12 notas. A mi punto de vista, esto ya significa un cambio de estilo en la música de Larsson; su *Pequeña serenata para cuerdas* (1932) es evidencia de dicho cambio, ya que ambas obras están escritas dentro de un lenguaje neoclásico.

Gracias al proceso de análisis con el que llevé a cabo el proyecto pude notar particularidades de la obra, especialmente de cada movimiento. Estas particularidades son: una ambigüedad tonal durante todo el primer movimiento, generando progresiones no funcionales que dificultan definir una dirección de las frases y un entendimiento auditivo de la música; dualidad sonora entre dos acordes, lo que pareciera ser un poliacorde; hemiolas 3:2, donde el ritmo juega un papel importante para el desarrollo motivico y también motirrítmico de la obra; influencias de periodos musicales anteriores; sonoridades estilísticas y armónicas que evocan compositores contemporáneos a Larsson como Berg y Hindemith; entre otras. La forma es un papel fundamental, donde el uso de formas ternarias convencionales como A-B-A y un tipo de forma más desarrollada, como la forma sonata tipo 5, muestran una característica fundamental neoclásica.

El complejo lenguaje armónico de la obra también genera dificultades en el momento de interpretar, lo que obliga al intérprete a tener un estudio constante y riguroso. Cada aspecto técnico referente al instrumento debe ser trabajado conscientemente, de manera que el intérprete pueda responder a las necesidades de la música, teniendo mayor conexión con lo que el compositor habría querido como resultado sonoro de la obra. De igual manera, los *tempos* deben ser ajustados a las habilidades del intérprete, puesto que lo que prevalece es que la idea musical e interpretativa sea clara y definida, mostrando un entendimiento y dominio sobre la obra.

A mi parecer, muchos instrumentistas no hacemos el debido proceso de entrar a analizar la música. Por un lado desde un punto de vista armónico y formal, por otro lado, desde un punto de vista histórico, tanto de la obra como del compositor. Esto es de gran importancia ya que un análisis más profundo permite un mejor entendimiento y una mayor comprensión de la música, lo que lleva a cabo un trabajo interpretativo mucho más consciente y lógico, relacionado con cada aspecto musical de la obra, o al menos, los aspectos más relevantes y característicos. A partir de esto, cada intérprete puede hacer una versión interpretativa única y propia de la música en general, sin tener que recurrir a versiones de otras personas generando una versión casi copiada. Gracias a este proceso analítico, obtuve una visión más amplia y también definida con respecto a como quiero interpretar cada aspecto musical de la obra, cumpliendo con uno de los objetivos de este trabajo escrito, el cual es lograr una interpretación coherente y clara.

Añadiendo a lo anterior, desde mi punto de vista, no basta sólo con un análisis de la música y un trabajo técnico del instrumento para superar las dificultades que esta representa. Considero que debe haber una conexión mental, emocional y energética de acuerdo a lo que evoca la música; cada sensación que provoca o pudiera generar en uno mismo y en los demás debe ser aprovechada para lograr mayor interacción entre el público y el intérprete, de tal manera que el arte plasmado en ese único momento sonoro, sea de completo deleite, que las palabras y el contacto físico sobren y así, llegar a un contacto con el público por medio del arte; que esto sea una herramienta de crecer como artistas.

BIBLIOGRAFÍA

Barger, James. 2016. "Adapting Select String Compositions of Lars-Erik Larsson for the Saxophone". Tesis (Doctor of Musical Arts). West Texas A&M University.

Bergendal, Göran. 2001. "Larsson, Lars-Erik". *Oxford Music Online, Grove Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.javeriana.edu.co:2048/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016042>> [Consulta: 5 de noviembre de 2018].

Brown, Thomas. 2007. "A Study of Lars-Erik Larsson and his Contributions to Trombone Repertoire". Tesis (Honors in Music). Lynchburg College.

Cadwallader, Allen and David Gagné. 1998. *Analysis of Tonal Music: a Schenkerian Approach*. New York Oxford: Oxford University Press.

Fanning, David. 2001. "Nielsen, Carl". *Oxford Music Online, Grove Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.javeriana.edu.co:2048/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019930?rskkey=Tu2Rdf&result=1>> [Consulta: 2 de noviembre de 2018].

Hepokoski, James and Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York. Oxford University Press.

Kostka, Stefan. 1999. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall.

Simpson, Robert. 1967. *The Symphony: Elgar to the present day*. Great Britain: Penguin Books.

Lundegard, Anders. 1995. "Background and Emergence of the Swedish Saxophone Concerto - Lars Erik Larsson, Op. 14". *Northwestern University*. <<http://www.classicalsaxophonist.com/dissertation.html#content>> [Consulta: 4 de noviembre, 2018].

Muller, Adam. 2012. "High Register Excerpts of Selected Alto Saxophone Concerti: A Critical Anthology". Tesis (Doctor of Music). The Florida State University.

Pérez, Eduardo. 2007. "Música nórdica: en el centenario de Edvard Grieg". *Fundación Juan March*. <<https://www.march.es/musica/detalle.aspx?p2=565>> [Consulta: 11 de noviembre de 2018].