

FRANK MARTIN: BALADA PARA SAXOFÓN, ORQUESTA DE CUERDA, PIANO, TIMBALES Y PERCUSIÓN. UNA APROXIMACIÓN ANALÍTICA A SU LENGUAJE COMPOSITIVO

Santiago José Báez Cervantes
Conservatorio de Música de Montoro

RESUMEN

Frank Martin fue uno de los compositores que, con voz propia, aunaron tradición e innovación en el lenguaje compositivo del siglo XX. Sus seis baladas para instrumento solista y orquesta o piano conforman un grupo de obras representativas de su tendencia estética que le ha otorgado popularidad entre los instrumentistas, especialmente los de viento. Concretamente, la Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión se muestra como una obra característica de la literatura musical del saxofón, siendo por ello objeto de estudio en la mayoría de centros educativos musicales en todo el mundo. Teniendo en cuenta la originalidad del lenguaje compositivo de Martin, ya que supo integrar un amplio y profundo bagaje musical tradicional en un uso particular de las vanguardias de su tiempo, puede comprobarse la trascendencia que su obra ha obtenido en el ámbito interpretativo y pedagógico. Con el presente artículo llevaremos a cabo una aproximación analítica al lenguaje creativo de Frank Martin mediante el estudio de los distintos parámetros estéticos y compositivos que vertebran su Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión.

Palabras clave: *Saxofón, Balada, Música del siglo XX, Compositores suizos, Frank Martin.*

ABSTRACT

Frank Martin was one of the composers who, with their own voice, combined tradition and innovation in the compositional language of the twentieth century. His six ballads for solo instrument and orchestra or piano form a group of works representative of his aesthetic tendency that has given him popularity among instrumentalists, especially those of wind. Specifically, the *Ballad for saxophone, string orchestra, piano, timpani and percussion* is shown as a characteristic work of the musical literature of the saxophone, being therefore the subject of study in most music schools around the world. Taking into account the originality of Martin's compositional language, since he knew how to integrate a broad and deep traditional musical baggage in a particular use of the avant-garde of his time, the transcendence that his work has obtained in the interpretive and pedagogical field can be verified. With this article, we will carry out an analytical approach to the creative language of Frank Martin through the study of the different aesthetic and compositional parameters that underpin his *Ballad for saxophone, string orchestra, piano, timpani and percussion*.

Keywords: *Saxophone, Ballad, Twentieth century music, Swiss composers, Frank Martin.*

INTRODUCCIÓN

La forma musical de la balada tiene especial trascendencia en la producción del compositor suizo Frank Martin (Eaux-Vives, Ginebra, 1890 – Naarden, 1974), referente creativo que, durante el transcurso del siglo XX, mantuvo una voz propia en su expresión musical, pero no por ello ajena a la realidad artística de la época en que vivió. A pesar de dedicar conciertos a diversos instrumentos y formaciones, escribió seis baladas para instrumento solista y orquesta o piano: *Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión* (1938), *Balada para flauta y piano* (1939), *Balada para piano y orquesta* (1939), *Balada para trombón y piano* (1940), *Balada para violoncello y piano* (1949) y *Balada para viola, orquesta de viento, arpa, clave, timbales y percusión* (1972). Algunas de estas obras fueron encargos para ser piezas obligadas de concursos de interpretación musical, otras fueron encargos de solistas o de instituciones y cierto número fue escrito por decisión propia del compositor. En cualquier caso, las baladas exhiben un tratamiento idiomático de los instrumentos solistas, ya que Martin explotó multitud de posibilidades técnicas y musicales al plantear una expresión creativa que aunara el virtuosismo del instrumentista y la solidez compositiva de su lenguaje. Dadas estas características y de forma concreta, las baladas para instrumentos de viento y orquesta o piano han sido objeto de estudio (y lo son hoy en día) en la mayoría de centros musicales en todo el mundo.

La *Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión* fue creada en 1938 a raíz de un encargo del saxofonista Sigurd Rascher (1907-2001). En esta época, Martin estaba completamente establecido en Ginebra, llegando a participar activamente en la sociedad musical de su entorno, tanto como miembro de la Asociación de Músicos Suizos como en calidad de pianista, clavecinista y profesor de música de cámara en el Conservatorio de Ginebra y en el *Technicum Moderne de Musique*, escuela privada de la que sería director desde 1933 hasta su cierre en 1940. Frank Martin ya conocía la reputación del virtuoso instrumentista cuando asistió a un concierto en el que Rascher interpretó la *Rapsodia* de Claude Debussy y el *Concertino de cámara* de Jacques Ibert, actuación tras la que el saxofonista le sugirió cordialmente si le podría componer una obra, proposición que el compositor aceptó con agrado (Muller, 2012, p. 26). No obstante, Frank Martin no solo tuvo en consideración al saxofón como instrumento solista, sino que lo incluyó en cierto número de creaciones orquestales como parte del conjunto organológico, mostrando así una clara predilección por sus posibilidades sonoras. Finalmente, la balada fue estrenada por Sigurd Rascher en Sidney en otoño de 1938 y, en 1966, fue dada a conocer en primera interpretación en Alemania por Hans Weinrich. Una crítica musical de la época reflejó las impresiones que se desprendían de la audición de la balada, caracterizando la música de Martin como un lenguaje de “economía y reserva, tensión total con una escritura dodecafónica que se mantiene tonalmente conectada, y una armonía y colores tonales que fascinan y mantienen la atención del oyente a través de la obra” (King, 1990, p. 136). En el mismo año de su composición, Martin arregló la obra para flauta y piano o flauta, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión, manuscrito que descubrió en 2008 su viuda, Maria Martin, bajo el título de *Deuxième Ballade*. Esta versión de la balada de saxofón, conocida como la segunda balada para flauta, fue estrenada en 2009 en el Real Conservatorio de La Haya dentro de un proyecto sobre la figura de Frank Martin, teniendo como intérpretes al flautista Thies Roorda y a la pianista Nata Tsvereli.

FUNDAMENTOS ESTÉTICOS

La concepción que Frank Martin tenía sobre sus baladas no estaba desligada del carácter narrativo que la tradición romántica había configurado en dicha forma musical. Según el propio autor, infirió un sentido romántico a sus baladas, ya que “en ellas hay una evocación de algo épico; es una historia que es contada” (Frank Martin, citado en Martin,

1984, p. 43). De esta forma, el oyente debería realizar una audición musical prestando atención a la relación entre el hecho musical y su significado dentro de un continuo temporal. Asimismo, Martin mantuvo ese posicionamiento estético a lo largo de los años pues, tras la creación de su última balada, reafirmó el carácter poético y épico de esta forma musical, desvinculando cualquier significación narrativa a una referencia literaria concreta. Por ello, el compositor identificó su creación dentro de la música pura (Robinson, 2005).

Ligada a esta concepción, debemos tener en cuenta las etapas creativas que Martin había atravesado antes de la composición de la *Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión*. En la primera de ellas, Martin mostró un arraigo en la tradición musical germánica que se depuraba en una esencia impresionista, fruto de la influencia que en su temprana formación ejercieron compositores como Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Robert Schumann y César Franck (Prevel, 2002). A partir de la composición de los *Cuatro sonetos a Casandra* para mezzosoprano, flauta, viola y violoncello en 1921, Martin consideró que su lenguaje inició una etapa creativa *clásica* en la que renunció al uso tradicional romántico de la armonía a favor de una concepción modal en torno a las triadas mayores y menores y se interesó por el uso rítmico en la música de distintas culturas orientales y de la Antigüedad. Tras esta etapa, que devino en una fecunda producción creativa, Martin estudió en profundidad la técnica dodecafónica instaurada en la denominada Segunda Escuela de Viena, hecho que se tradujo en la composición de las *Cuatro piezas breves* para guitarra o el *Concierto para piano y orquesta n.º 1*, ambas obras datadas en 1933. No obstante, esta inclinación que iba a derivar hacia el serialismo fue apartada de la expresión de Martin, ya que renunció a emplear estrictamente la técnica dodecafónica para que predominara una cierta libertad armónica. Ya en 1938, con la composición del oratorio profano *Le vin herbé*, Martin comenzó su etapa de madurez, en la que se asentaron las características de su lenguaje musical, como, por ejemplo, el uso de células motivicas recurrentes en polaridad con un bajo de cierto estatismo que instaure los centros tonales, un uso bimodal de triadas mayores y menores, motivos creados por la cromatización de acordes que definen una textura cuya finalidad es el acompañamiento de las frases principales y el uso de una técnica dodecafónica no ortodoxa en las voces de los instrumentos solistas (Billeter, s.f.).

En la etapa de madurez de Martin se enclava la composición de la *Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión*, obra que, como seguidamente observaremos, mantiene un amplio planteamiento armónico basado en una secuenciación no estricta de centros tonales, los cuales, a su vez, conforman una estructuración dodecafónica. No obstante, Martin se pronunció acerca del uso de la técnica de la Segunda Escuela de Viena, ya que ésta le había ayudado a desprenderse de estereotipos musicales preestablecidos al final de su etapa *clásica*, aunque no pudo contemplar la atonalidad como una necesidad dentro de su expresión creativa (Collins, 1980, p. 4). Esta posición le llevó a elaborar el planteamiento armónico dentro de una tonalidad extendida, sirviéndose de fórmulas dodecafónicas no convencionales que no destruyeran ese vínculo con la tradición musical. Asimismo, Martin consideró fundamental el contacto con esta tradición que sentó las bases de la cultura europea occidental y llegó a preocuparse por el posicionamiento que los compositores jóvenes mantenían frente al imperante dodecafonismo, ya que llevaron a cabo una actividad creativa experimental a favor de la demanda de originalidad del público y la crítica (King, 1990).

FUNDAMENTOS COMPOSITIVOS: ESTRUCTURA, AGÓGICA Y DINÁMICA

La *Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión* presenta una estructura compleja, con un minucioso desarrollo de células temáticas a través de breves secciones que a su vez conforman grupos temáticos mediante los cuales identificar su pertenencia. Asimismo, la obra queda configurada en cuatro grandes secciones, A, B, C y B': Martin se sirve de la primera de ellas como introducción y presentación de las células temáticas que darán entidad a cada sección. Por otro lado, las secciones B y C contienen

cierta simetría en cuanto a sus proporciones (118 y 94 compases, respectivamente), y sirven al autor como medio para desarrollar una auténtica profusión de subsecciones con nuevo material temático y el ya dado en A. Para concluir, la última sección es una reexposición parcial de B, la cual modifica tras una consecuente variación, hecho que queda reflejado en unas proporciones similares (la sección B se desarrolla a través de 118 compases, mientras que B' lo hace en 135 compases).

Si comparamos el desarrollo estructural de la balada con una forma tradicional en arco, podemos observar ciertas similitudes en cuanto a su naturaleza: existe una introducción que a su vez sirve de exposición del material temático (A), un desarrollo de dos grupos temáticos (B y C) y una reexposición parcial sobre motivos de una sección (B'). No obstante, hay que recalcar el hecho de elaborar una plausible equidad proporcional entre secciones, tal y como se ha indicado, lo que confiere una cohesión formal deudora de la tradición musical. Es así como podemos hablar de una forma de índole tradicional pero en esencia libre, como lo es la forma rapsódica. Martin cultivó un sentido de la proporción estructural en forma de arco, tanto en formas de mayor brevedad como en las de gran formato, teniendo como premisa la continuidad del discurso musical, ya que “esta continuidad [...] se presenta al compositor como un ideal al que trata de acercarse, más como un límite hacia el que puede aspirar que como un fin que debe alcanzar” (Frank Martin, citado en Pak, 2014, p. 18).

La sección A (cc. 1 – 57) cumple una función introductoria, si bien podemos distinguir dos subsecciones de proporciones similares en ella, A_1 y A_2 (con 27 y 30 compases, respectivamente). A su vez, A_1 y A_2 se dividen en dos secciones breves cada una: a_1 y a_2 , a_3 y a_4 , respectivamente. Es así como quedan delimitadas las distintas presentaciones de las células temáticas (A_1), así como su escueto desarrollo (A_2). Por otro lado, la indicación agógica *Largo* (c. 1), con metrónomo de negra igual a 52, revela lo que será la sección más lenta de *tempo* y, a su vez, de mayor estatismo en la obra. El fraseo propuesto a lo largo de A indica dos estratos sonoros (uno representado por el saxofón y otro, por debajo de éste, representado por la orquesta) que devendrán en una continua fluctuación dinámica desde el punto más bajo (*pp* en el compás 1) hasta el más alto (*fff* en el compás 49), para más tarde resolverla en la misma sonoridad inicial (c. 57).

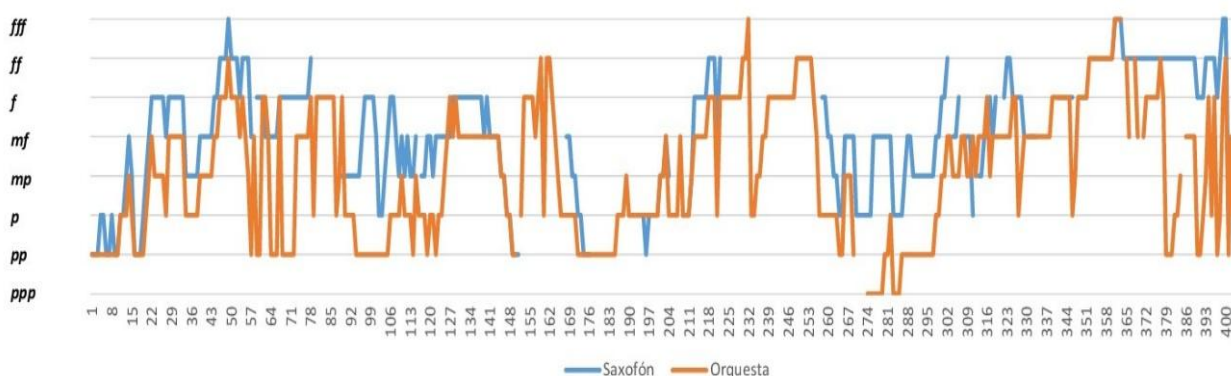


Ilustración 1. Dinámica de la Balada para saxofón y orquesta

Balada para saxofón y orquesta			
A (57cc.)	A ₁ (27cc.)	a ₁ : cc. 1-15 (15cc.)	Presentación de células temáticas 1
		a ₂ : cc. 16-27 (12cc.)	Presentación de células temáticas 2
	A ₂ (30cc.)	a ₃ : cc. 28-38 (11cc.)	Transición
		a ₄ : cc. 39-57 (19cc.)	Desarrollo de células temáticas
B (118cc.)	B ₁ (30cc.)	b ₁ : cc. 58-78 (21cc.)	Introducción a B
		b ₂ : cc. 79-87 (9cc.)	Transición
	B ₂ (64cc.)	b ₃ : cc. 88-110 (23cc.)	Grupo temático B, sección 1
		b ₄ : cc. 111-125 (15cc.)	Grupo temático B, sección 2
		b ₅ : cc. 126-151 (26cc.)	Grupo temático B, sección 3
	B ₃ (24cc.)	b ₆ : cc. 152-175 (24cc.)	Transición a C sobre motivos de B
C (94cc.)	C ₁ (29cc.)	c ₁ : cc. 176-189 (14cc.)	Grupo temático C, exposición 1
		c ₂ : cc. 190-204 (15cc.)	Grupo temático C, exposición 2
	C ₂ (34cc.)	c ₃ : cc. 205-212 (8cc.)	Grupo temático C, variación 1
		c ₄ : cc. 213-221 (9cc.)	Grupo temático C, variación 2
		c ₅ : cc. 222-238 (17cc.)	Grupo temático C, variación 3
	C ₃ (31cc. + cadencia)	c ₆ : cc. 239-265 (27cc.)	Puente sobre motivos de b ₆
		c ₇ : cc. 266-269 (4cc. + cadencia)	Breve reexposición de a ₁ + cadencia
B' (135cc.)	B ₂ ' (70cc.)	b ₃ ': cc. 270-301 (32cc.)	Variación de b ₃
		b ₄ ': cc. 302-316 (15cc.)	Variación de b ₄
		b ₅ ': cc. 317-339 (23cc.)	Variación de b ₅
	B ₁ ' (65cc.)	b ₁ ': cc. 340-364 (25cc.)	Desarrollo de b ₁
		b ₇ : cc. 365-389 (25cc.)	Consecución de b ₁ ', coda 1
		b ₈ : cc. 390-404 (15cc.)	Coda 2, sobre textura de b ₂

Ilustración 2. Estructura de la Balada para saxofón y orquesta

Seguidamente, la sección B (cc. 58 – 175) presenta una estructura de mayor amplitud, pues comporta tres subsecciones: B₁ (cc. 58 – 87) como introducción y transición a B₂ (cc. 88 – 151), que sirve como elaboración del grupo temático B, y B₃ (cc. 152 – 175) como

transición sobre motivos de B hacia C. A su vez, B_1 se subdivide en b_1 y b_2 , B_2 lo hace en b_3 , b_4 y b_5 (como distintas exposiciones del material temático de B), y por último B_3 puede renombrarse como b_6 (ya que guarda relación proporcional con el resto de secciones breves). Toda la sección B mantiene una agógica totalmente contrastante a la que con anterioridad presentó A, estando ésta imbuida en un *tempo* rápido y fluido. Es así como se presenta la sección con la indicación *Allegro molto*, negra igual a 160, para súbitamente atacar b_2 con *Più mosso*, negra igual a 176, hasta llegar a una mayor agitación en b_5 con la equivalencia de negra igual a 184. Por otro lado, la sección B configura un oscilante juego de dinámicas entre los planos sonoros que representan el saxofón y la orquesta, dando lugar a un discurso musical construido con breves fraseos, pudiendo hablar de una suerte de puntillismo. En la conclusión de la sección B encontramos la subsección B_3 , representada por un breve pasaje cadencial de la orquesta que introduce motivos ya elaborados en dicha sección, diluyendo todo estrato sonoro bajo la indicación *perdendosi* (c. 173) así como sume todo el movimiento agógico volátil en puro estatismo manteniendo la resonancia de la armonía propuesta desde el compás 162 hasta la entrada de la sección C en el compás 176.

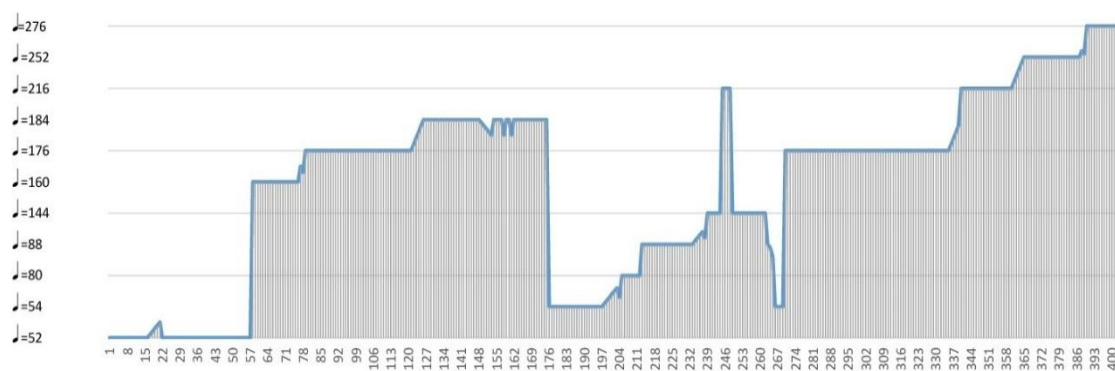


Ilustración 3. Agógica de la Balada para saxofón y orquesta

La sección C (cc. 176 – 269, más la cadencia del saxofón) presenta un nuevo desarrollo temático, estructurado en tres subsecciones de dimensiones similares (29, 34 y 31 compases, respectivamente): C_1 (cc. 176 – 204), que se subdivide a su vez en dos exposiciones del grupo temático C, c_1 y c_2 ; C_2 (cc. 205 – 238), subdividida en tres variaciones de dicho grupo temático, c_3 , c_4 y c_5 ; y por último C_3 , subdividida a su vez en c_6 como puente sobre motivos de b_6 , y en c_7 como breve reexposición de a_1 y cadencia del saxofón. La agógica de la sección C presenta dos *tempi* extremos, uno de mayor languidez al comienzo y final de la sección orquestal (*Lento*, negra igual a 54, cc. 176 y 266) y otro de mayor agitación en la cadencia de la orquesta (*Allegro moderato*, negra igual a 144, cc. 239 y 249; *Presto*, negra igual a 216, cc. 245 y 251). No obstante, Martín se sirve de varias indicaciones agógicas para proceder con las distintas exposiciones y variaciones del grupo temático C, lo que, unido a una continua progresión de dinámicas, le ayuda a crear una tensión formal que estructuralmente desemboca en la cadencia del saxofón (c. 269).

La última sección corresponde a la reexposición parcial de B (cc. 270 – 404), que a su vez se compone de dos subsecciones similares, B_2' y B_1' (70 y 65 compases, respectivamente). Sin embargo, es significativo el hecho de escoger el orden inverso de las subsecciones para la reexposición de estas, lo que favorece al proceso de variación para preparar la conclusión final. De esta manera, B_2' se compone de tres breves secciones, a modo de variaciones de b_3 , b_4 y b_5 , lo que confiere entidad de reexposición del material temático. No obstante, B_1' muestra una índole conclusiva pues, tras un breve desarrollo y variación de b_1 , continua con el mismo material a través de dos nuevas secciones breves, b_7 (cc. 365 – 389) como consecución de b_1' , y b_8 (cc. 390 – 404) como final de la coda (sobre

textura de b_2). Teniendo en cuenta las indicaciones metronómicas existe cierta similitud entre B_2' y B_2 (negra igual a 176), con la salvedad de que se produce una progresión agógica a través de B_1' para alcanzar el punto culminante respecto a la agitación métrica: *Allegro molto*, blanca con puntillo igual a 72 (c. 340); *Presto*, blanca con puntillo igual a 80 – 84 (c. 365); *Prestissimo*, blanca con puntillo igual a 92 (c. 390). Sin embargo, atendiendo al devenir fraseológico de las dinámicas observamos un comportamiento distinto en cuanto a la progresión agógica: los estratos dinámicos, representados por el saxofón y la orquesta, quedan bien diferenciados y en continuo crecimiento a lo largo de B_2' y b_1' , mientras que la tensión de la dinámica fluctúa al final de b_7 para emplear un súbito *crescendo* al comienzo de b_8 y concluir con un efecto de *p* a *ff* (cc. 401 – 404). Este efecto dinámico afirma el carácter conclusivo de la coda, comportando una característica recurrente en los finales de las baladas para instrumentos de viento (Báez, 2017, p. 53).

FUNDAMENTOS COMPOSITIVOS: LENGUAJE ARMÓNICO, TEXTURA Y PRINCIPALES CÉLULAS TEMÁTICAS

Frank Martin dispuso como indivisible el conjunto de parámetros conformado por la melodía, la armonía y el ritmo (Frank Martin, citado en Martin, 1977, p. 81). En esta fundamentación creativa cobra especial interés el tratamiento armónico que el compositor hizo del discurso musical, ya que empleó de forma personal la técnica dodecafónica en torno a centros tonales. Asimismo, la jerarquización entre el instrumento solista y la textura del acompañamiento juega un papel de vital importancia en la polarización con la línea del bajo. En este sentido Martin otorga un rol predominante al bajo, pues actúa en una doble función, tanto de pedal en el que sustentan las inflexiones armónicas que se producen y de indicador de los posibles centros tonales en los que discurre la estructura de la obra como sustento de la melodía a la que otorga significado (Frank Martin, citado en Martin, 1977, p. 82). Sin embargo, en la obra de Martin no se puede hablar de una pertenencia intrínseca a determinadas tonalidades de sentido tradicional, pues los centros tonales asumen funciones autónomas dentro de las secciones en las que respectivamente se desarrollan. El caso de la *Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión* es un claro ejemplo de este cometido ya que fue la primera balada que Martin escribió estando inmerso en una práctica nada ortodoxa de la técnica dodecafónica. Por lo tanto, las funciones que desempeñan los centros tonales están claramente enmarcadas en una sistematización, no estricta, de trece series de doce sonidos. Algunas de estas series permanecen inalteradas, mientras que otras se encuentran incompletas así como algunas amplían o reiteran ciertos centros tonales para enfatizar su carácter predominante.

En cuanto al tratamiento de los acordes, Martin desarrolla una interjección entre triadas mayores y menores en contraste con el pedal que comporta la línea del bajo, hecho que en ocasiones se traduce en una armonía enriquecida y en otras en una suerte de politonalidad. El propio compositor dijo al respecto (Frank Martin, citado en Brandt, 2015, p. 27):

Me las arreglé para escribir música con funciones tonales que nunca o apenas tienen una tonalidad específica. Por supuesto, durante algunos momentos breves se puede encontrar una tonalidad evidente pero, en general, es variable. No son modulaciones, sino que simplemente hay varias tonalidades a la vez, pero se puede mantener el sentido de las funciones tonales.

Sin embargo, hay que tener en cuenta dos premisas en la música de Martin: el sentido de la continuidad temporal y el contrapunto que supone la textura acordal u homofónica. De esta manera las frases están desarrolladas en un amplio sentido temporal en la que la armonía está construida verticalmente por las constantes alteraciones o cromatizaciones de sonidos que conforman los acordes. A su vez, los acordes juegan un papel relevante en el devenir del contrapunto, pues Martin concibe la textura homofónica como un elemento

melódico que vertebra un conjunto orgánico con el resto de voces principales, como son la del instrumento solista y la línea del bajo.

Balada para saxofón y orquesta			
Estructura		Centro tonal	
A	A ₁	a ₁ : cc. 1-15	Mi
		a ₂ : cc. 16-27	Serie dodecafónica: Mi, Mib, Sol, Solb, Dob, Sib, Re, Reb, Do, Fa, La, Lab
	A ₂	a ₃ : cc. 28-38	Mi, Serie dodecafónica: Mi, Re, Do#, Fa, (Mi), La, Sol#, Do, Si, Sib, Mib, Sol, Fa#, (Fa), (Mi), (Lab)
		a ₄ : cc. 39-57	Tres series dodecafónicas. 1ª (completa): Sol, Do, Si, Re#, Re, Do#, Fa#, La#, La, Fa, Mi, Sol#. 2ª (incompleta y compartiendo el final de la anterior): Sol#, Sol, Do, Fa#, Re#, Re, Reb, (Solb), Sib, La, Fa, (La). 3ª (completa): Lab, Sol Do, Si, Mib, Re, Reb, Solb, Sib, La, Fa, Mi
B (Serie dodecafónica)	B ₁	b ₁ : cc. 58-78	Re, Lab
		b ₂ : cc. 79-87	Do#
	B ₂	b ₃ : cc. 88-110	Sol, Si
		b ₄ : cc. 111-125	Mi, Fa
		b ₅ : cc. 126-151	Fa#, Do, Sib
	B ₃	b ₆ : cc. 152-175	La, Mib
C	C ₁	c ₁ : cc. 176-189	Serie dodecafónica: La, Re, Fa#, Fa, Reb, Do, Mi, Re#, Sol#, Sol, Si, La#
		c ₂ : cc. 190-204	Serie dodecafónica: La, Re, Fa#, Fa, Reb, Do, Mi, Re#, Sol#, Sol, Si, La#
	C ₂	c ₃ : cc. 205-212	Dos series dodecafónicas incompletas. 1ª: Mib, Re, Solb, Fa, Sib, La, Reb, Do, Si, Mi. 2ª: Lab, Sol, Si, Sib, Mib, Re, Fa#, Fa, Mi, La.
		c ₄ : cc. 213-221	Serie dodecafónica: La, Re, Fa#, Fa, Reb, Do, Mi, Re#, Sol#, Sol, Si, La#
		c ₅ : cc. 222-238	Serie dodecafónica ampliada: La, Sol#, Mi, Sol, Re#, Fa#, Fa, (Lab), (La), Do#, Re, (Mib), (Mi), (Fa), (Fa#), Si#, (Re#), (Sol), (Fa#), (La), La#, Si
	C ₃	c ₆ : cc. 239-265	Lab, Si
		c ₇ : cc. 266-269	Mi
B' (Serie dodecafónica incompleta, insistiendo en la tonicidad de Mi y Sol#)	B ₂ '	b ₃ ': cc. 270-301	Mi
		b ₄ ': cc. 302-316	Mi, Fa
		b ₅ ': cc. 317-339	Fa#, Re#, Sol#
	B ₁ '	b ₁ ': cc. 340-364	Lab, Mi, La
		b ₇ : cc. 365-389	Re, Lab, Dob, Re, Sol
		b ₈ : cc. 390-404	Mi, Sol#

Ilustración 4. Centros tonales de la Balada para saxofón y orquesta

En la textura homofónica empleada en la balada encontramos distintas disposiciones o inversiones de acordes, elegidas por Martín para enfatizar el discurso armónico dentro de las líneas contrapuntísticas. Por ejemplo, el primer acorde de la balada se basa en un centro tonal de Mi, para lo cual se articula el acorde Re# – Sol# – Si – Re que a su vez está formado por una cuarta justa y dos terceras menores. Esta disposición interválica se mantendrá en los sucesivos acordes de a₁, articulados sobre el bajo de Mi, que no son sino sensibilizaciones o cromatizaciones del acorde inicial para así constituir una línea melódica que actúe como contrapunto de la del saxofón:

a1

Ilustración 5. Esquema analítico de la Balada para saxofón y orquesta, cc. 1 – 15

Asimismo, el solista introduce la primera de las principales células temáticas, articulada en el tetracordo Re – Mib – Fa – Solb, constituido por cuatro sonidos en relación de semitono, tono y semitono (Ilustración 6). Este tetracordo o sistema escalar será empleado recurrentemente, tanto como breve motivo como nexo de unión modal entre distintos centros tonales. En cuanto al movimiento interválico de la frase podemos observar la evidente articulación de terceras menores (Solb – Mib, Re – Fa) tras el sonido de mayor duración (Fa). Dicho movimiento es imitado en el compás 8, con la secuencia Reb – Sib – Dob – Lab, frase que complementa la línea melódica de la textura acordal de la orquesta. A su vez, esta secuencia conforma otro tetracordo, por lo que el sistema escalar se ve ampliado de la siguiente forma: Re – Mib – Fa – Solb – Lab – Sib – Dob – Reb.

Ilustración 6. Balada para saxofón y orquesta, célula temática 1, cc. 1 – 5

La sección a₂ muestra otro tipo de centro tonal, pues Martin entretreje una textura a tres partes en la que la línea del bajo muestra un mayor dinamismo, interactuando como principal contramotivo de la voz del saxofón. Además de presentar un continuo despliegue en novenas menores (enarmonizando los intervalos), el bajo se compone de doce sonidos que forman la primera de las serie dodecafónicas explícitas en la obra. La tercera de las partes que entran en conjunción de la textura es la disposición de acordes con séptima que presenta la orquesta: con esta inversión Martin acentúa el carácter disonante de las segundas menores que sobresalen en el registro más agudo, además de que cada acorde es resuelto en el inmediatamente posterior, imitando así al bajo. En esta sección se produce una dualidad temporal, pues la primera parte se desarrolla en resoluciones de acordes que paulatinamente se aceleran con valores de mayor brevedad, contrastando así con la segunda parte en la que el bajo se mantiene con un mayor estatismo y las tres voces que conforman los acordes superiores se suceden de forma cromática alternando entre sí mismos:

a₃

Ilustración 9. Esquema analítico de la Balada para saxofón y orquesta, cc. 28 – 38

No obstante, la frase del saxofón en la segunda parte de a₃ presenta una serie de doce sonidos casi completa: Sol – Fa# – La – Sol# – Do – Si – Mi – Re# – (Sol) – (Fa#) – Fa – Sib – Re. Además, dicha serie ofrece un notable contrapunto a la línea del bajo, pues no solo la imita en simetría, sino que además su ámbito melódico se desarrolla en cierto movimiento contrario (Ilustración 9). Al final de esta sección aparece una célula motívica en la voz del saxofón (Fa – Sib, Sib – Fa) que, sin ser predominante, se ha mantenido como elemento perceptible a lo largo de la introducción:

a)

b)

c)

Ilustración 10. Balada para saxofón y orquesta, célula temática 3: a) c. 38, b) cc. 13 – 14, c) cc. 6 – 7

La tensión de la introducción, tanto armónica como formal, es llevada al extremo y resuelta en la sección a₄, pues los centros tonales están desarrollados en tres series dodecafónicas, siendo una de ellas incompleta. En la primera parte de la sección, el saxofón alude a la primera célula temática:

Ilustración 11. Balada para saxofón y orquesta, célula temática 1, cc. 39 – 41

Dicha célula tendrá su elaboración en los compases siguientes con los tetracordos Re# – Mi – Fa# – Sol, Mib – Fa – Sol – Lab, y las terceras menores Lab – Fa y Solb (enarmonizado como Fa#) – La.¹ Como polarización a la melodía del solista, la voz del bajo se mueve de forma dinámica con una serie completa de doce sonidos, movimiento que es complementado por una tercera voz media que, a su vez, corresponde en intervalos de tercera y sexta al saxofón (cc. 43 – 45). Dicha voz, emprendida por los violines, toma un papel protagonista al asumir la célula principal 2 mientras que el solista propone una línea complementaria basa en dos series dodecafónicas incompletas: Dob – Sib – La – Reb – Do – Fa – Mi – Lab – Sol – Fa# – (Fa) – (Mi) – Re, y Si – Sib – La – Lab – Sol – Fa# – Do – Si – Fa – (La) – (Lab) – (Sol) – Re# – (Fa#) – Re. Esta línea se funde en una textura ciertamente homofónica, si bien el comienzo de la tercera serie de doce sonidos de la sección (cc. 51 – 53) marca otro tipo de articulación rítmica en la frase del saxofón. Sin embargo, la serie del bajo es imitada en canon por los violines, hecho que propicia la yuxtaposición de tres series dodecafónicas simultáneas. Asimismo, la tensión estructural es resuelta y diluida en un *pp* a través de una breve reexposición de los compases iniciales (cc. 54 – 57).

La sección B (cc. 58 – 175) basa su funcionalidad armónica, íntegramente, en una serie dodecafónica, mostrando así la elaboración de diversos centros tonales en cada una de las secciones breves que la componen. El sistema de tetracordos se hace presente en la línea del bajo, marcando el centro tonal Re con la sucesión de sonidos Sol# – La – Do# – Re, y el centro Lab con Re – Mib – Sol – Lab. A su vez, los violines crean una textura armónica en *ostinato*, verificando con la triada menor y la sexta añadida los centros tonales propuestos por el bajo. Finalmente, la tercera voz de esta textura está representada por el saxofón que, iniciando dos series dodecafónicas (la primera completa y la segunda incompleta) en los compases 59 y 63, articula la siguiente célula temática principal en el c. 67 (Ilustración 12) y continua con un desarrollo de la célula temática 2 (cc. 74 – 78).² Dicha serie, formada por los sonidos La – Sol# – Do – Si – Sol – Fa# – Do# – Fa – Mi – Mib, es complementada con la cuerda, que ejecuta Re y Sib, y luego será reiterada tan solo en sus nueve primeros sonidos. Sin embargo, tras la articulación de las series los violines contestan en imitación al saxofón vertebrando de forma polifónica los ocho sonidos de mayor brevedad en sus mismas alturas (cc. 61 – 62).





Ilustración 13. Balada para saxofón y orquesta, célula temática 5, cc. 80 – 81

De idéntica forma se desarrolla la textura de b_3 (cc.88 – 110), mostrando como evidentes centros tonales Sol y Si. Asimismo, el solista introduce una nueva célula temática (Ilustración 14), que no es sino una variación de la célula número 4, y seguidamente la enlaza con dos nuevos desarrollos de la célula temática 2 (cc. 94 – 95 y 104 – 105, respectivamente).



Ilustración 14. Balada para saxofón y orquesta, célula temática 6, cc. 89 – 91

Sin embargo, el saxofón ejecuta una línea melódica entre los compases 97 y 100 cuya reminiscencia encontramos en sintonía con la serie dodecafónica del bajo de los compases 51 al 53, pues reitera los doce sonidos en valores breves y efectúa una repetición inconclusa de dicha serie: (Mi) – Lab – Sol – Do – Si – Mib – Re – Reb – Solb – Sib – La – Fa / (La) – (Fa) – (Mi) – Lab – Sol – Do – Si – Mib – Re – Do# – Fa# (falta el Sib). A este estrato sonoro lo complementa un motivo de los violines basado en dos tetracordos que encuentran su razón de ser en el siguiente sistema escalar, tanto descendente como ascendente: Do# – Si – Sib – Lab – Sol (cc. 98 – 100). De la misma manera, la cuerda reitera y amplía las células extraídas de esos tetracordos adjudicándoles nuevas alturas sobre el centro tonal de Si: Do# – Do – La# – La – Sol# (cc. 106 – 110). El tratamiento rítmico de este último sistema escalar está basado en la célula motívica 5 (Ilustración 13).

La siguiente sección, b_4 (cc. 111 – 125), presenta una textura cuyo desarrollo armónico se basa en una continua cromatización del *tutti* orquestal. Asimismo, desde cada célula, iniciada en el bajo y secundada por la cuerda hasta el registro agudo, se despliegan los doce sonidos cromáticos, de forma tanto completa como incompleta. No obstante y a pesar de la posible inestabilidad tonal, el solista discurre su frase en ámbitos que fluctúan entre el Sol#, Re# y Sol para el centro tonal de Mi, y Mi, Mib y Do para el de Fa (produciéndose así un juego de terceras mayores y menores). De esta forma, la polaridad entre la voz superior y la del bajo contribuye a estabilizar los centros tonales sobre los que se articula el acompañamiento de la orquesta. Por otro lado, el tratamiento rítmico de este acompañamiento alude a la elaboración de los compases 95 al 98:



Ilustración 15. Balada para saxofón y orquesta: a) cc. 95 - 98, b) cc. 114 – 115

El saxofón sigue discurrendo su ámbito melódico en b_5 hasta el Lab (enarmonizado como Sol#, cc. 126 – 128), sonido que, junto a la incidencia de la cuerda sobre Do# y La, contribuye a marcar la tonicidad propuesta por el bajo en Fa#. A continuación, el centro tonal se desarrolla sobre un largo pedal de Do, polarizado por la reiterada articulación del saxofón sobre la célula temática 4 (Ilustración 12), que circunda el ámbito de la tercera menor representada por Mib y Do (cc. 132 – 135). En este pasaje, la textura homofónica de la cuerda presenta una continua incidencia en el intervalo de séptima mayor, tanto en su disposición acordal como en su relación con el solista (Ilustración 16). Seguidamente se establece un claro centro tonal sobre Sib, ya que todo el conjunto orgánico vertebrar un acorde sobre Fa que funcionalmente actúa como dominante del siguiente acorde sobre Sib. Dentro de esta suerte de cadencia resaltan las notas principales en las que el saxofón desarrolla su ámbito melódico pues, permaneciendo en relación de quinta justa con el bajo, se articulan sobre el Do para el acorde de Fa y sobre el Fa para el de Sib:

b₅ (segunda parte)

The musical score consists of three staves: saxophone, piano, and bass. The saxophone part has a melodic line with fingerings 7, 7, 7, 7, 9. The piano part has chords and a bass line. A diagram below the piano part shows a V-I cadence with a double bar line and a downward arrow.

Ilustración 16. Esquema analítico de la Balada para saxofón y orquesta, cc. 135 – 151

Asimismo, toda la sección b_5 introduce un desarrollo rítmico que hasta entonces no había aparecido en la obra: se trata de una articulación de silencios y acentos en partes fuertes y débiles dentro de un patrón establecido, que podemos asemejar al ritmo de bulería, y una amalgama de compases representada por el uso de la hemiolía (Ilustración 17).⁴ Además, en el aspecto métrico, cabe destacar la breve incursión de la célula temática 2 en la anacrusa del compás 137, hecho que contribuye a reiterar el eminente carácter rítmico que se desarrolla a través de la hemiolía y la bulería en la segunda parte de b_5 (cc. 135 – 151).

⁴ Como pudimos observar, Martin mostró un gran interés por el uso rítmico en la expresión musical de distintas culturas. Una de estas expresiones la podemos encontrar en el flamenco, género al que Martin hace clara referencia en su producción creativa, como, por ejemplo, con su obra para piano *Fantasia sobre ritmos del Flamenco*, de 1973. No obstante, en el período de gestación de la balada, Martin contaba con un amplio bagaje en el estudio de la rítmica relacionada con la pedagogía musical, pues se formó como profesor del Instituto Jacques-Dalcroze al fijar su residencia en Ginebra en 1926.

a) $\text{♩} = 184$

b) **quasi senza rit.**

cambia la configuracion ritmica, desplazando este compás al final

c)

Ilustración 17. Balada para saxofón y orquesta. Ritmos de bulería: a) cc. 126 – 129, b) cc. 143 – 150. Hemiolia: c) cc. 137 – 142

La siguiente sección, b_6 (cc. 152 – 175), articula sus centros tonales en La y Mib, cerrando de esta forma todo el ciclo de doce sonidos contenidos a lo largo de B^5 . A su vez, el material temático se desarrolla en torno a la célula 2 (Ilustración 13), siendo el piano el que tome relieve dentro de la orquesta. Este breve episodio orquestal sirve como puente hacia C (cc. 176 – 269), sección cuyos centros tonales se articulan en torno a series dodecafónicas que sirven como patrón para efectuar variaciones, a la manera, por ejemplo, de una chacona. En c_1 se presenta la primera serie de doce sonidos en los violines, la cual es complementada por un contrapunto cromático de la orquesta en valores breves que recuerdan las resoluciones de acordes en a_2 (Ilustración 7). Seguidamente se repite la misma serie en c_2 , con la inclusión de un contramotivo del saxofón cuya melodía se inicia

⁵ La tonicidad de Mib se encuentra claramente manifiesta dentro de la triada mayor que forman tanto la fundamental y la quinta en la orquesta como la tercera en el saxofón.

inciden en varios centros tonales. La secuenciación de los centros a través de toda la sección de reexposición conforma una serie dodecafónica incompleta, si bien ahora se focalizan las funciones tonales primarias sobre Mi y Sol#, adquiriendo así cierto grado de tonicidad frente al resto de la serie.

La sección b_1' (cc. 340 – 364) es una variación de b_1 , en la que el saxofón actúa al unísono junto al piano en una textura puramente homofónica. No obstante, las primeras intervenciones del solista presentan dos series dodecafónicas, una completa (cc. 341 – 346) y otra incompleta (cc. 349 – 351), antecedendo así un nuevo desarrollo de las células temáticas número 4 y 2:



Ilustración 20. Balada para saxofón y orquesta, células temáticas 4 y 2, cc. 353 – 363

En consonancia con este movimiento musical, la balada continúa la coda con dos nuevas secciones: b_7 (cc. 365 – 389) y b_8 (cc. 390 – 404). La primera de ellas, muestra la elaboración de un material armónico, a su vez, en tres partes: la inicial, de forma politonal, sobre un pedal de Re en el cual la orquesta despliega los acordes bimodales (mayor y menor) de Lab y Dob (cc. 365 – 371); la segunda como una progresión sobre la célula temática 4 en los centros tonales Lab, Dob y Re (cc. 372 – 377).⁸

⁸ Durante la progresión, el saxofón subraya con valores amplios la quinta del centro tonal: Mib para Lab (cc. 371 – 374) y Solb para Dob (cc. 374 – 376). El último sonido es un Lab que, sobre el centro de Re, actúa como la cuarta aumentada, de forma enarmónica. No obstante, en esta progresión se articulan una serie de acordes mayores evidentes, como por ejemplo Lab (c. 372), Fa (c. 374), Dob (c. 375), Re (c. 377). De esta forma se puede establecer un patrón en cuanto a las relaciones tonales de b_7 : Re – Lab – Fa – Dob – Re – Sol, es decir, quinta disminuida – tercera menor – quinta disminuida – tercera menor (enarmonizada) – quinta justa.

Ilustración 21. Esquema analítico de la Balada para saxofón y orquesta, cc. 365 – 389

Por último se establece el centro tonal de Sol en la orquesta, mientras que el saxofón despliega un arpeggio de Solb para, finalmente, desarrollar un motivo que refleja terceras mayores y menores, pero realmente se basa en el siguiente sistema escalar: Do – Si – La – Lab – Fa# – Fa – Mib – Re (Ilustración 21). Asimismo, la sección concluye con un desarrollo cromático del solista sobre el centro tonal de Sol para, de esta manera, enlazar con b₈.

La última sección de la coda, correspondiente a b₈, se desarrolla en dos claros centros tonales, Mi y Sol#. En el primero de ellos, se produce una yuxtaposición de tonalidades, pues claramente la orquesta articula la triada menor de Mi (con el Sib como quinta disminuida añadida) mientras que el saxofón despliega un arpeggio sobre Mib. Sin embargo, el Sib (La# enarmonizado) actúa como nexo entre los dos centros tonales pues, a partir del compás 396, forma parte del acorde Sol# – Re# – La# (desplegado a distancia de quintas justas). Una vez establecido el centro de Sol# en el *tutti* orquestal con la tónica y la quinta (Re#), el solista se encarga de producir la coexistencia bimodal, ya que con sus sonidos mantenidos articula como apoyatura la tercera mayor (Do, enarmonizado Si#, c. 399) y la resuelve en la tercera menor (Si, c. 400).

CONCLUSIONES

La figura de Frank Martin se erige como un foco independiente de la composición musical en el s. XX por su profundo compromiso con el arte en calidad de creador. En sus etapas creativas iniciales, Martin pudo asimilar y constatar las técnicas de vanguardia coetáneas, tales como el dodecafonismo o el uso modal del impresionismo tardío, aunque su verdadera vocación fue despertada a temprana edad por Johann Sebastian Bach, compositor presente en su intuición musical a lo largo de su vida. No obstante, el uso que hizo Martin de la técnica de doce sonidos fue muy personal y desarraigado de toda premisa estética que conllevara esta escuela, pues el compositor suizo mostró una fuerte conexión con la tradición musical que suponía la tonalidad. En este sentido, la obra musical de Martin presenta un particular desarrollo de la armonía funcional, pues se alejó de las relaciones jerárquicas establecidas siglos atrás para encontrar y articular una forma de estructuración basada tanto en la polarización de centros tonales como en la elaboración de sistemas escalares modales que vertebran el discurso armónico. Por otro lado, estos sistemas dieron lugar a que Martin configurara células temáticas de mayor brevedad, creando así series de tetracordos con los que, aplicándoles distintas técnicas contrapuntísticas, pudo llevar a cabo un entretejido motivico fiel a su herencia musical. Además de la vital importancia que otorgaba a la relación entre armonía y melodía, Martin desarrolló otra premisa en el planteamiento de sus obras, la continuidad temporal, mediante la cual confirió tanto entidad temática como coherencia estructural a la forma en arco, dando la mano de nuevo a la tradición musical. Este lenguaje compositivo hace posicionar a Martin como un referente autónomo en la creación musical de la primera mitad del s. XX, al igual que, por ejemplo, Béla Bartók y Olivier Messiaen.

En cuanto al lenguaje compositivo aplicado a la balada, hemos podido observar el desglose de la obra en sus principales parámetros: por un lado, el análisis de estructura, dinámica y agógica, y por otro el de lenguaje armónico, textura y principales células temáticas. A su vez, hemos podido constatar la coherencia de la elaboración de dichos parámetros en relación al posicionamiento estético de Martin, no solo con el proceso analítico, sino con las posibles referencias que el propio compositor realiza sobre sus fundamentos compositivos. A través de esta relación podemos enunciar que Martin supo mantener un inalterable equilibrio entre técnica e intuición, dualidad que, auspiciada por una firme coherencia, reflejó veracidad en su necesidad de expresión artística. No obstante, en los apartados analíticos hemos podido constatar las posibles fórmulas recurrentes en el lenguaje compositivo de Martin, por lo que podemos concluir que desarrolló los distintos

parámetros musicales con una técnica coherente que muestra la seña de identidad de su etapa de madurez creativa.

REFERENCIAS

- Báez, S.J. (2017). Frank Martin: Las baladas para instrumentos de viento y orquesta o piano. Una aproximación analítica a su lenguaje compositivo (Tesis de grado). Conservatorio Superior de Música de Badajoz, Badajoz.
- Billeter, B. (s.f). Frank Martin. The New Grove Dictionary of music and musicians. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com> (última consulta: Noviembre de 2011).
- Brandt, E. (2015) A Comparative Analysis of Frank Martin's Ballade for Flute and Ballade for Trombone (Tesis de máster). Recuperado de <https://baylor-ir.tdl.org/baylor-ir/handle/2104/9512> (última consulta: Marzo de 2017).
- Collins, G.T. (1980). The Eight Preludes for Piano of Fran Martin: A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works of J. S. Bach, L. v. Beethoven, J. Brahms, F. Chopin, I. Albéniz, R. Schumann, A. Scriabin, F. Liszt, and K. Szymanowski (Tesis doctoral). Recuperado de <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc331301/> (última consulta: Marzo de 2017).
- King, Ch.W. (1990). Frank Martin: A Bio-Bibliography. Wesport, Estados Unidos: Greenwood Press.
- Martin, B. (1973). Frank Martin ou La réalité du rêve. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- Martin, F. y Piguet, J.C. (1967). Entretiens sur la Musique. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- Martin, F. (1981). Ballade pour saxophone (ou cor de basset) et orchestre. Zurich, Suiza: Universal Edition.
- (1995) Ecrits sur la Rythmique et pour les rythmiciens, les pédagogues, les musiciens. Ginebra, Suiza: Papillon.
- Martin, M. (1984). A propos de...: Commentaires de Frank Martin sur ses oeuvres. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- (1977). Frank Martin. Un Compositeur médite sur son art: Ecrits et pensées recueillis par sa femme. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- (1990). Souvenirs de ma vie avec Frank Martin. Lausana, Suiza: L'Age d'Homme.
- Martínez Miura, E. (1990). El suizo intranquilo. Una conmemoración del centenario de Frank Martin. Scherzo. Revista de Música, núm. 49.
- Muller, A.D. (2012). High Register Excerpts of Selected Alto Saxophone Concerti: A Critical Anthology (Tesis doctoral). Recuperado de <http://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu%3A183029> (última consulta: Marzo de 2017).
- Pak, J. (2014). Invention Through Synthesis: Former Composers Observed in Frank Martin's Huit Préludes pour le Piano (Tesis doctoral). Recuperado de [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/18555/Pak,%20Joeun%20\(DM%20Piano\).pdf?sequence=1](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/18555/Pak,%20Joeun%20(DM%20Piano).pdf?sequence=1) (última consulta: Marzo de 2017).
- Perroux, A. (2001). Frank Martin: ou l'insatiable quête. Ginebra, Suiza: Papillon, 2001.
- Piguet, J.C. (1976). Correspondances: 1934 – 1968. Neuchâtel, Suiza: Editions de la Baconnière.
- Prevel, R. (2002). Orfebres de la música. Barcelona, España: Ediciones Robinbook.
- Robinson, B. (2005). Frank Martin Ballade pour alto, orchestre à vent, clavecin et harpe. Musikproduktion Höflich. Recuperado de [48](https://repertoire-</p></div><div data-bbox=)

explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/370.html (última consulta: Marzo de 2017).

Vicuña, M. (1957). La vida musical en Suiza. Revista Musical Chilena, vol. 11, núm. 55.