



**“EL SENTIMIENTO ROMANTICO Y LA MAJESTUOSIDAD DE LA  
TROMPETA”.**

**RECITAL DE GRADO**

**ELISA YANET PAREDES JIMENEZ**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO**

**2013**

**“EL SENTIMIENTO ROMANTICO Y LA MAJESTUOSIDAD DE LA  
TROMPETA”.**

**RECITAL DE GRADO**

**PRESENTADO POR:**

**ELISA YANET PAREDES JIMENEZ**

**ASESOR:**

**JAIME HERNAN CABRERA**

**MAGISTER**

**Trabajo presentado cómo prerrequisito para  
Optar el título de Licenciada en Música.**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO**

**FACULTAD DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**SAN JUAN DE PASTO**

**2013**

## **NOTA DE RESPONSABILIDAD**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo, son de responsabilidad exclusiva de su autora”

Art. 1° del acuerdo n° 324 del 11 de Octubre de 1966 emanado del Honorable Consejo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

---

---

---

---

---

---

---

Presidente del jurado

---

Jurado

---

Jurado

Pasto, Noviembre 2013

## RESÚMEN

El recital de grado, "EL SENTIMIENTO ROMANTICO Y LA MAJESTUOSIDAD DE LA TROMPETA", pretende mostrar la historia de la trompeta narrando a partir de un repertorio de referencia, su evolución a través del tiempo. También se encuentran breves conceptos utilizados en la técnica de éste instrumento, dichos conceptos son básicos e importantes para quienes se interesen en conocerlo, además contiene información histórica de los periodos de la música, haciendo especial énfasis en el periodo Romántico y Moderno ya que las obras a ejecutar están impregnadas de romanticismo desde el punto de vista de sentir y expresar sentimientos sin que algunas se hayan compuesto dentro de dicho periodo y sin dejar a un lado la complejidad de la música del siglo XIX Y XX, las obras que se encuentran en este trabajo son "Widmund" del compositor Robert Schumann, "Elegie" de Jules Massenet, "sonata" de Jean Hubeau, "Petite Piece Concertante" de Guillaume Balay, "Badinage" de Eugene Bozza, "Pasillo en do menor" de Javier Fajardo y la obra "Yolanda" de Ferney Lucero, el anexo de éstas, el análisis morfológico y la biografía de los compositores.

## **ABSTRAC**

The recital of degree, "THE ROMANTIC FEELING AND THE MAJESTY OF THE TRUMPET" contains the history of the trumpet, which mentions its evolution over time. Also there are brief concepts used in the technique of this instrument, these concepts are basic and important for those interested in knowing it, besides contains historical information about music periods, with special emphasis on the Romantic and Modern period because the works to perform are infused with romanticism from the point of view of feeling and expressing feelings in spite of some have been made within that period without leaving aside the complexity of XIX and XX century music, the works that are in this work are "Widmund" of composer Robert Schumann, "Elegie" of Jules Massenet, "sonata", Jean Hubeau "concerto petite piece" Guillaume Balay, "badinage" Eugene Bozza, "pasillo in C minor" Javier Fajardo hall and work "Yolanda" Ferney Lucero Annex thereof, morphological analysis and biographies of composers.

## CONTENIDO

	<b>Pág.</b>
INTRODUCCIÓN.....	12
1. TÍTULO.....	13
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	14
2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	14
2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	15
3. OBJETIVOS.....	16
3.1 OBJETIVO GENERAL.....	16
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	16
4. JUSTIFICACIÓN.....	17
5. MARCO DE REFERENCIA.....	19
5.1 MARCO DE ANTECEDENTES.....	19
5.2 MARCO TEÓRICO – CONCEPTUAL.....	20
5.2.1 La Trompeta.....	20
5.2.1.1Historia de la Trompeta.....	20
5.2.1.2Técnica de la Trompeta.....	22
5.2.2 Interpretación.....	23
5.2.3 Periodos de la música.....	23
5.2.3.1 Periodo Romántico.....	27
5.2.3.2 Periodo Moderno.....	28
5.2.4 La música Colombiana.....	31

5.2.5 Análisis Morfológico.....	33
5.2.6 Biografía de los compositores.....	34
6. DISEÑO METODOLÓGICO.....	39
6.1 PARADIGMA.....	39
6.1.1 Enfoque.....	39
7. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN.....	40
7.1 Análisis obra Widmung de Robert Schumann .....	40
7.2 Análisis obra Elegie de Jules ëmili Frédéric Massenet.....	43
7.3 Análisis obra Pequeña pieza concertante de Guillaume Balay...	46
7.4. Análisis obra Badinage de Eugene Joseph Bozza .....	51
7.5 Análisis obra Sonata de Jean Hubeau.....	53
7.6 Análisis obra Yolanda de Ferney Lucero.....	61
7.7 Análisis del Pasillo en Do menor de Javier Fajardo.....	64
CONCLUSIONES	
BIBLIOGRAFIA	
ANEXOS	

## LISTA DE FIGURAS

Fig.1 Esquema – Widmung.....	41
Fig.2 Introducción del piano – Widmung.....	41
Fig.3 Esquema – Elegía.....	44
Fig.4 Leve cromatismo o Lamenti –Elegía.....	45
Fig.5 Canto de la mano izquierda (Piano)-Elegía.....	45
Fig.6 Esquema Primer Movimiento - Pequeña pieza concertante.....	46
Fig.7 Introducción del Piano - Petite Piece Concertante.....	47
Fig.8 Semicadencia de la trompeta- Petite Piece Concertante.....	48
Fig.9 Esquema Segundo Movimiento - Pequeña pieza concertante.....	49
Fig.10 Interludio del tema introductorio -Petite Piece Concertante .....	50
Fig.11 Esquema – Badinage.....	51
Fig.12 Tema central expuesto por el piano – Badinage.....	52
Fig.13 Tema principal de la trompeta – Badinage.....	52
Fig.14 Esquema 1er. movimiento Sarabanda - Jean Hubeau.....	54
Fig.15 Tema principal sarabanda - Jean Hubeau.....	54
Fig.16 Segundo movimiento de la Sonata- Jean Hubeau.....	56
Fig.17 Tema del piano 2do. movimiento sonata - Jean Hubeau.....	57
Fig.18 Esquema general 3er. movimiento sonata -Jean Hubeau.....	58
Fig.19 Presentación del tema 3er. movimiento sonata- Jean Hubeau.....	59
Fig.20 Esquema general – Yolanda.....	62
Fig. 21 Tema principal – Yolanda.....	63
Fig. 22 Esquema Pasillo en Do menor.....	64

## **ANEXOS**

**ANEXO A: WIDMUND – ROBERT SCHUMANN.**

**ANEXO B: ELEGIE – JULES MASSENET.**

**ANEXO C: PEQUEÑA PIEZA CONCERTANTE – GUILLAUME BALAY.**

**ANEXO D: BADINAGE – EUGENE BOZZA.**

**ANEXO E: SONATA – JEAN HUBEAU.**

**ANEXO F: YOLANDA – FERNEY LUCERO.**

**ANEXO G: PASILLO EN DO MENOR – JAVIER FAJARDO.**

## INTRODUCCIÓN

Teniendo en cuenta que en el Departamento de Nariño, en el medio musical se ha considerado a la trompeta como un instrumento destinado a la música popular (bandas, mariachis, orquestas de baile, papayeras, etc.) y que son pocos los que han sido reconocidos por su participación en la música académica de trompeta se pretende, con la presentación de un recital interpretativo en dicho instrumento, mostrar todas las posibilidades que ofrece éste frente a la academia, además de las capacidades interpretativas que adquiere el ejecutante frente a ésta música y el completo desarrollo que obtendrá a la hora de interpretar música de diferentes estilos con obras como: “Widmund”, de Robert Schumann, “Elegie” de Jules Massenet, “Sonata” de Jean Hubeau, “Petite Piece” Concertante de Guillaume Balay, “Badinage” de Eugene Bozza, “Yolanda” de Ferney Lucero y el “Pasillo en do menor” del compositor Javier Fajardo Chávez.

Las obras que se escogieron requieren un buen nivel interpretativo, puesto que están constituidas por movimientos lentos que permiten gran expresividad y movimientos rápidos que sugieren mucha agilidad; además de haber tomado como referencia el proyecto de un recital en trompeta realizado en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño que abarca muchos aspectos de carácter conceptual e interpretativos importantes para el desarrollo de este. La parte teórica es de suma importancia para la presentación del recital interpretativo por lo cual el proyecto cuenta con aspectos del contexto histórico acerca de la trompeta, y distintos periodos de la música, haciendo énfasis en el Periodo Romántico y Periodo Moderno por que las obras a interpretar están dentro de estos, para ello se acudió a variado material bibliográfico acorde con las necesidades del documento. Se ha realizado un minucioso análisis en cuanto a las obras en su parte armónica, que ha dado un profundo conocimiento del repertorio seleccionado mejorando la calidad interpretativa y dejando un nuevo referente para los estudiantes interesados en la presentación de un recital interpretativo.

## 1. TITULO

“EL SENTIMIENTO ROMANTICO Y LA MAJESTUOSIDAD DE LA TROMPETA”.

## **2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.**

### **2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA**

En la actualidad nuestro país está bombardeado por diversos medios de comunicación encargados de difundir en su gran mayoría música de tipo comercial mucha de esta de baja calidad, anulando la música instrumental que es tan importante y rica en estilos, por otro lado son poco los lugares abiertos al público donde se puede difundir buena música; en nuestra ciudad por ejemplo contamos con escenarios como el Banco de la Republica que ofrece excelentes conciertos, pero la información no llega a todo el público, nuestro departamento con diversos concursos de bandas como es el de Samaniego y el de Imúes, que aportan positivamente a la cultura musical por que permiten que la gente que asiste a estos eventos escuche nuevos ritmos y melodías de tipo instrumental, tanto nacionales como universales. Son tantos los compositores y los formatos para música instrumental que la vida no alcanzaría para conocerla y difundirla, vemos como Nariño cuna de compositores que le cantan al sentir mismo, al amor, a la familia, a la amistad, a la naturaleza, ha logrado una gran variedad de formatos como duetos, tríos, bandas, cuartetos, solistas, y; este es el caso de los compositores nariñenses Javier Fajardo Chávez y Ferney Lucero, que han creado obras que han sido ejecutadas en muchos escenarios con magníficos resultados, entre las obras de estos maestros existe un formato para trompeta y piano, con el cual han permitido que un instrumento conocido como “brusco” y poco sutil se transforme en un instrumento de gran dulzura y melancolía que llegue a todo tipo de oyentes, por eso se pretende realizar un recital interpretativo de trompeta con acompañamiento de piano, en un escenario abierto al público en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño, que muestre a la audiencia que la música instrumental de calidad hoy es de fácil acceso y que instrumentos como la trompeta pueden transmitir muchos sentimientos con obras de gran expresividad.

## **2.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

¿Cómo dar a conocer la versatilidad de la trompeta al transmitir diferentes emociones a través de la ejecución de obras de los periodos Romántico, Contemporáneo y obras del repertorio colombiano para instrumento solista con piano acompañante y obtener el título de Licenciada en Música de la Universidad de Nariño?

### **3. OBJETIVOS.**

#### **3.1 OBJETIVO GENERAL.**

Realizar un recital interpretativo de Trompeta con acompañamiento de piano, para dar a conocer la versatilidad de este instrumento y transmitir diferentes emociones a través de la ejecución de obras de los periodos Romántico, Contemporáneo y obras del repertorio colombiano para obtener el título de Licenciada en Música.

#### **3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.**

- Explorar las posibilidades técnicas de la trompeta para el desarrollo interpretativo.
- Indagar aspectos del contexto histórico de los periodos Romántico y Moderno.
- Realizar un estudio bibliográfico acerca de los compositores y las obras a interpretar.
- Hacer un análisis morfológico y armónico del repertorio.

#### 4. JUSTIFICACION

El presente recital, “EL SENTIMIENTO ROMANTICO Y LA MAJESTUOSIDAD DE LA TROMPETA”. pretende mostrar la versatilidad del instrumento a través de la interpretación de obras de los periodos de la música Romántico, Contemporáneo y obras del repertorio colombiano; dichas obras poseen dificultades dependiendo de cada periodo, en el periodo Romántico impera el sentimiento y la libertad de expresión, la música es subjetiva refleja pasiones y la intimidad del alma, teniendo en cuenta estos aspectos la interpretación en el instrumento debe ser muy sutil, legato y las articulaciones delicadas, se debe hacer uso del vibrato suave, además de una correcta resolución de las frases, en cambio la música del siglo XX muestra timbres y colores fantásticos, donde el compositor juega con todas las posibilidades del instrumento, permitiendo que el intérprete coloque su sello personal.

En el contexto universitario, se tiene la creencia que la trompeta es un instrumento destinado a interpretar únicamente obras de carácter heroico y brillante, también en el contexto general se cree que es un instrumento para interpretar únicamente música popular, sin menospreciar ésta, por lo tanto le atribuyen posibilidades muy limitadas al instrumento, vemos entonces la necesidad de aclarar las diversas posibilidades del uso de la trompeta en el contexto musical académico, con técnicas como el uso del frulato, la flexibilidad, el uso de las notas pedales, el bending, los ejercicios de digitación con altos niveles de dificultad, las articulaciones de acuerdo a cada periodo de la música y el uso de diferentes sordinas son solo algunos aspectos que no se tienen en cuenta en la música popular, sin embargo la evolución que ha sufrido ésta, a través de las décadas ha dado muchas facilidades para su ejecución y por ende para su interpretación. La trompeta es un instrumento de metal, pero no por ello su carácter es únicamente brusco y fuerte, también puede llegar a ser muy expresivo y sutil, los grandes intérpretes del mundo como Maurice André, Louis Armstrong, Winton Marsalis,

Hakan Hardenberger, Arturo Sandoval, Alison Balsom han llevado a esta a un punto de virtuosismo y gran dulzura a la vez.

El recital está dirigido a un público que no cuenta con suficientes elementos de juicio con respecto a la técnica en la trompeta, también para aquellas que piensan realizar como proyecto de grado un recital interpretativo, ayudándoles a resolver dudas acerca de cómo interpretar obras según cada periodo y obras del repertorio colombiano, así como también dar a conocer las posibilidades sonoras aplicables tanto para la música popular como para la académica, ya que sería muy enriquecedor para el músico conocer y saber aplicar los diferentes conceptos, según el estilo de música que este vaya a interpretar.

## 5. MARCO DE REFERENCIA

### 5.1 MARCO DE ANTECEDENTES

Universidad de Nariño  
Jhonny Andrés Morales  
2007

“INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA DE RECITAL EN INSTRUMENTO MUSICAL TROMPETA”

El trabajo presentado por el egresado, en el año 2007 es conveniente para este proyecto porque contiene aspectos interpretativos y técnicos del instrumento, necesario para la comprensión y la correcta interpretación del repertorio.

El tipo de repertorio ejecutado por el estudiante Jhonny Morales en este recital, posee un alto grado de dificultad técnica e interpretativa con obras como:

- Andante y Allegro- Guy Ropartz.
- Primer movimiento del concierto para trompeta – Johann Nepomuk Hummel.
- Preludio y danza- Javier Fajardo Chávez.
- Evocación para trompeta y piano- Jorge Humberto Pinzón Malangón.
- Meditación para trompeta y piano- Marcel Mialovic.
- Daniela – Guillermo Calderón.

Trabajos como este nos muestran que el nivel de ejecución instrumental ha ido evolucionando paulatinamente, es nuestra tarea continuar con este tipo de recitales como muestra de trabajo conjunto entre profesores y estudiantes de nuestro Departamento de Música, para exaltar la maravillosa labor del artista.

## 5.2 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL.

### 5.2.1 La Trompeta

**5.2.1.1 Historia de la Trompeta:** La trompeta pertenece a los instrumentos de viento específicamente a la familia de los bronce; este instrumento se origina a partir de los cuernos de los animales, de caracoles, de los colmillos de elefantes y también de ramas huecas y bambúes, por esta razón “carecían de columna de aire vibrante, boquilla y extremo acampanado”<sup>1</sup>. En las diferentes culturas como la romana y la egipcia la trompeta se utilizó como un instrumento de llamado para hacer anuncios a una comunidad. También para ritos de tipo religioso como matrimonios, para anunciar la salida del rey, para ritos de cosecha, para hacer ofrendas a los dioses y para anunciar el inicio de una guerra.

La trompeta antigua tenía la característica de producir uno o dos tonos; por ejemplo “en Egipto las trompetas estaban hechas de un material amarillo y tenían forma cónica, embocadura precisa y pabellón ancho, median solo 60cm, su tono fundamental era un Do y podían producir su octava nota y su decima segunda”<sup>2</sup>. Los egipcios atribuían la creación de este instrumento al dios Osiris.

Alrededor de 1.400 este instrumento se plegó en forma de S después de ser un instrumento recto que superaba a los dos metros de largo; hacia el año 1500 se arrolló en un bucle alargado construido con bronce o plata convirtiéndose así en la trompeta orquestal hasta 1800; cabe resaltar que aunque producía un sonido brillante su registro solo se limitaba a algunos armónicos según su longitud, debido a esta falencia se inventó el mecanismo de abrir y cerrar agujeros lo que se llamó la trompeta natural pero aun así era muy difícil ejecutarla y no lograba completar la escala lo que llevó a los inventores a adoptar el sistema de combinar varias escalas armónicas mediante la utilización de tubos de diferente longitud que se

---

<sup>1</sup> PLAN NACIONAL DE MUSICA PARA LA CONVIVENCIA

Programa nacional de bandas, Republica de Colombia, Ministerio de cultura, Dirección de Artes, Área de música, Guía de iniciación a la trompeta 2001, Segunda edición 2003.

<sup>2</sup> Ibíd. p.6

adicionaban al tubo principal, es decir la trompeta natural con tubos de recambio lo que facilitó que el intérprete pudiera variar las tonalidades pero aún con limitaciones.

“Hacia 1815 los músicos Bluhmel de Silesia y Heinrich Stölzel de Berlín, idearon el sistema de válvulas, válvulas rotatorias de resorte que soltaban rápidamente como cualquier instrumento de teclado. Años más tarde Adolphe Sax también aportaría al sistema de válvulas creando instrumentos como el Saxhorns, cornetas, flugelhorns y tubas”<sup>3</sup>. “En la segunda mitad del siglo XIX Perinet diseñó los tres pistones que actualmente facilitan y concretan la escala cromática y la serie armónica a través de las siete posiciones”<sup>4</sup>, esta trompeta equivale a siete trompetas naturales o a una trompeta natural provista de seis tubos de recambio que facilitó su ejecución.

En la actualidad la trompeta se construye en distintos materiales como latón, cobre o plata, “este instrumento tiene 1`4m de longitud de tubo, doblado dos veces en una estrecha forma rectangular de unos 35cm de largo”<sup>5</sup> uno de sus extremos se extiende a la campana o pabellón y en otro extremo se ubica la boquilla que es una pieza independiente en forma de copa. Existen trompetas de diversos tamaños y afinaciones con el fin de interpretar los diferentes tipos de música por ejemplo se encuentran las trompetas en Do utilizadas en las orquestas sinfónicas en Bb utilizadas para la música de baile, las trompetas piccolo se utilizaban para las interpretaciones de segmentos muy agudos y también existen trompetas en Re Mib Fa y La.

“la trompeta es el bronce soprano de la orquesta sinfónica”<sup>6</sup> es brillante e imponente en su escritura más característica de Do a Do, pero cuando se necesita que su timbre sea más suave existe un instrumento llamado sordina que se ubica en la campana y logra así dicho efecto.

---

<sup>3</sup> *Ibíd.* p. 6

<sup>4</sup> *Ibíd.* p. 7

<sup>5</sup> RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. Madrid. Alianza, 1997, 1999. p. 510

<sup>6</sup> GRAY. Anne. Breve Guía de la Música Clásica. Buenos Aires – Argentina. Javier Vergara. 1996, p. 250

**5.2.1.2 Técnica de la Trompeta.** La técnica de la trompeta depende mucho de los métodos que existen para la ejecución de la misma, del mismo modo depende también de los requerimientos del ejecutante. Sin embargo la producción de sonido es la misma; se genera el sonido por medio de la vibración de los labios, la columna vibratoria de aire es amplificada y canalizada a través del instrumento. Puede ejecutarse con todos los tipos de ataque siendo más viable el staccato sencillo, doble y triple.

La trompeta es un instrumento muy versátil, por lo tanto se puede utilizar todo tipo de ataques aunque algunos se tornan complejos dependiendo de los registros en el que se utilicen.

Efectos comunes de la Trompeta.

- ✓ Staccato: ligero suave y rápido. Éste efecto puede realizarse de modo que suene muy delicado y no estridente.
- ✓ Doble staccato. El doble staccato se ejecuta usando las sílabas tu-ku o Te-ke.
- ✓ Triple staccato. Se ejecuta usando las sílabas te-ke-te, te-ke-te.
- ✓ El frullato. Es muy eficaz y fácil de producir en todos los instrumentos de metal se pronuncia la letra r al mismo tiempo que se produce el sonido en la trompeta.
- ✓ Glissandi. Éste efecto se produce mediante la flexibilidad del labio que consiste en ligar las notas de forma ascendente o descendente en una misma posición, aunque también hay glissandi cromáticos.
- ✓ Trinos y trémolos. La producción de trinos depende mucho de la flexibilidad del labio, pero en otros casos se usan las válvulas o pistones para producir el efecto.

**5.2.2 Interpretación instrumental:** aquellos aspectos de la ejecución de una obra que son el resultado de la plasmación concreta por parte del intérprete, de las indicaciones del compositor tal y como aparecen fijadas en la partitura musical. La frontera entre notación e interpretación no es sin embargo tan clara como a veces ha parecido, ya que la notación de todas las épocas está en alguna medida incompleta y funciona en el marco de una serie de expectativas o combinaciones que guía su ejecución práctica. Así en su sentido más reducido, la interpretación depende del gusto históricamente informado con respecto a la realización de una obra tal y como ha sido transmitida siempre en notación. Éste es el objeto de estudio de la práctica interactiva. Más allá de esto, interpretación suele concebirse como la contribución personal y única de un intérprete concreto a la realización de una obra. Utilizando de éste modo, el término es proclive a incorporar las nociones de expresión.<sup>7</sup>

**5.2.3 Periodos de la música.** Para comprender la música actual la cual está dotada de recursos e influencias novedosas se debe saber que esta es el resultado de una serie de transformaciones a través de los siglos, por ello es necesario conocer los periodos de la música ya que cada uno de estos va evolucionando conjuntamente con la literatura, la filosofía, la geografía, la política, la economía y entre otras; de esta manera en la historia encontramos los siguientes periodos o épocas: la Música Antigua, con las civilizaciones de Egipto, China, Grecia y Roma estas civilizaciones conocían el poder de la música y la utilizaban para la danza y los rituales, pero en Europa con la invasión de los bárbaros hacia el año 400d.C la música se silenció junto a toda manifestación cultural esto se denominó la Edad Oscura que duraría cien años; alrededor del año 500 d.C será la iglesia quien dirija Europa ya que se encarga de administrar justicia, instigar las guerras y también fundar universidades determinando así el destino de las letras, el arte y la música de esta manera toda creación debía ser

---

<sup>7</sup> CARVAJAL, Arnold Adrian. Recital Interpretativo de Clarinete “Un sonido, diversos colores y distintos mundos”. p.19.2007

construida en función de la iglesia porque esta era quien daba trabajo a escribas, artistas y músicos; en este momento el Papa Gregorio I recopila una música de varios lugares y cantores que se denominó Canto Gregoriano, una música vocal de tipo monódico que expresaba la fe de la iglesia. A finales del siglo XIV surge el Periodo del Renacimiento denominado así por el resurgimiento de la literatura, el arte, las ciencias y el pensamiento, también surge una nueva clase social; la burguesía conformada por los trabajadores mercantiles; esto permitía que las familias acomodadas se convirtieran en mecenas y contrataran sus propias orquestas, compositores y artistas, el centro es el hombre y la sociedad ya no gira alrededor de la iglesia; además que esta entra en crisis por que los estados se revelan en contra de la autoridad del papa dividiéndose en católicos (Contrarreforma) y protestantes (Reforma) con Martin Lutero, otro importante rasgo del renacimiento es la introducción de la imprenta que ayudo a la difusión de la música de una manera creciente; la música de esta época es modal y sigue los cánones del contrapunto con textura polifónica aquí se usan los intervalos armónicos de tercera y sexta paralela en formas musicales como misas, madrigales, motetes, chanzon, ricercare en manos de compositores como Palestrina, Luis de Victoria y Orlando di Laso. Periodo Barroco, este periodo artístico nace como una reacción en contra de las normas del renacimiento y se desarrolló entre los siglos XVI y XVII, en esta época el arte fue un vínculo de propaganda de la fe ya que primaba el teocentrismo con la reforma y la contrarreforma. “El artista del barroco no imitaba a la naturaleza, como en el renacimiento, al igual que esta producía con sentimiento y razón. Así también muchas formas de vida barrocas resultan artificiosas y poco naturales, desde el ceremonial cortesano hasta la peluca, del discurso erudito al castrato. El mundo es un teatro de actores, maestro de ceremonias y música”<sup>8</sup>. En ésta época se recurre a la exageración, y la elegancia no se encuentra en la sencillez sino en lo complicado. En el barroco se pueden distinguir tres periodos: temprano o primitivo de 1580 a 1630, pleno, de 1630 a 1680, y tardío o rococó de 1680 a 1750.

---

<sup>8</sup> MICHELS, Ulrich. Atlas de la Música II. Madrid. Alianza. 1992. p. 301

La música en el periodo barroco tiene un amplio desarrollo tanto vocal como instrumental, ya que surgieron nuevas formas musicales. En la música vocal del barroco se encuentra: La ópera que consiste en un drama cantado de tipo profano presentado en escena con elementos del teatro como la escenografía, vestuario y actuación fue creada en Florencia a fines del siglo XVI por iniciativa del conde Bardi creador de la Camerata Florentina; El oratorio que es similar a la ópera pero con un tema religioso y se debía representar sin escenario ni vestuario este era para solista coro y orquesta su origen se dio en Roma en 1600 y se atribuye su creación al padre Filippo Neri. Los oratorios más famosos fueron compuestos por George Frideric Haendel. La cantata una obra corta con tema secular para voces solistas coro e instrumentos con un tema secular o religioso, apareció en Italia en el siglo XVII y fue muy cultivada por Johann Sebastian Bach y Frideric Handel.

La pasión obra coral que recuerda al oratorio pero se basa en la historia del nuevo testamento. Las formas instrumentales del barroco son: La fuga que se basa en el principio de imitación de una serie de voces mediante la polifonía.

La sonata da Chiesa o de la iglesia que es una composición para dos o tres instrumentos en tres movimientos. La sonata da camera o de cámara hecha para ejecutarse en recintos pequeños, en éstos dos tipos de sonata está presente el bajo continuo o Basso continuo que es la base armónica de la música barroca. “La tocata es una composición instrumental del siglo XVI que se caracteriza por su tempo rápido y su ritmo regular esta composición era generalmente para teclado en el que se destaca la brillantez y el virtuosismo técnico del ejecutante”<sup>9</sup>; Las fantasías que eran composiciones de tipo libre con varios temas agrupados sin una forma específica. El concerto grosso que era un concierto sin solistas y consistía en una pieza para un conjunto orquestal en varios movimientos en donde un grupo de instrumentos solistas llamado principale o concertino dialogan mientras el conjunto instrumental llamado tutti o ripieno los acompaña. El Concerto solista como su nombre lo indica es creado para un instrumento solista con el

---

<sup>9</sup> GRAY. Anne. Breve Guía de la Música Clásica. Buenos Aires – Argentina. Javier Vergara. 1996, p. 33

acompañamiento de un conjunto orquestal donde se destaca la habilidad del ejecutante a veces se emplea dos tres y hasta cuatro instrumentos solistas por lo cual recibe el nombre de doble concierto, triple concierto o sinfonía concertante. La suite que constaba de diversos movimientos de carácter danzable. Ésta tuvo origen en Italia y Francia; la “suite a principio estaba constituida por las danzas. Allemande es una danza de origen germánico en un tiempo moderado de 4/4 con el uso de la anacrusa en su inicio. Courantes en término italiano significa corriendo y es una danza de tipo alegre en tiempo de 3/4 mientras que la courante francesa es de carácter contrapuntístico escrita en 3/2 o 6/4. Sarabandes están escritas en tiempo lento en un compás de 3/4 o 3/2 se cree que éstas son de origen árabe. Gigue es una danza de origen inglés se caracteriza por ser rápida y alegre además utiliza recursos como la imitación y la fuga en su desarrollo, esta danza aparece al final de la suite está escrita en compás de 3/8, 6/8, 9/8, o 12/8. Pero a menudo se agregaban formas opcionales como las galliards, los minuets y las gavottes”<sup>10</sup> No se puede olvidar que el principal estilo en el barroco fue el contrapunto que era la combinación de varias melodías. Periodo Clásico, Clásico significa, “principal e insuperable”; en general lo ejemplar, verdadero, bello, lleno de proporción y armonía, además de sencillo y comprensible, en el periodo clásico se encuentran inmersos el sentimiento y la razón, La exaltación ya no es hacia Dios sino hacia el hombre por esto la música le canta al hombre. El periodo Clásico se basaba en el instinto y el poder de buscar la perfección de la forma y el contenido, de exponer sin defectos una gran idea, tales como las que se encuentran y pueden analizar infinitas veces en la música de compositores como Haydn, Mozart y Beethoven los tres grandes maestros del Clasicismo Vienés. El clasicismo vienés tiene como características importantes la claridad, el buen gusto, la proporción y la elegancia, logrando así que una melodía se destacara claramente. A diferencia del periodo Barroco dejó de utilizarse el bajo continuo característica propia de éste. En el periodo Clásico se termina de establecer el aspecto definitivo de la forma sonata, en sus manifestaciones de sinfonía, cuarteto

---

<sup>10</sup> Ibid. p.34

de cuerdas y concierto; es decir que en el primer movimiento de éstas formas musicales existe una estructura interna basada en tres secciones principales que son: la exposición, es decir la sección donde se presentan los diversos temas musicales que se van a utilizar; el desarrollo, sección donde se trabajan, desarrollan o modifican los temas presentados; re exposición, sección espejo de la exposición con pequeñas variantes. La formación instrumental orquestal tomó su aspecto definitivo; se incluyeron a la orquesta los nuevos instrumentos como los oboes, clarinetes, los fagotes y los cornos, se inventó el piano en 1709 y por lo tanto reemplazó al clavicordio haciendo de éste instrumento apetecible para el público ya que en los conciertos para piano y orquesta se destacaba el virtuosismo del intérprete en éste instrumento. El Romanticismo sería en cierto modo inferior, sin mencionar algunos compositores quienes fueron insuperables pero que más adelante heredaron el espíritu clásico.

#### **5.2.3.1 Periodo Romántico.**

El término romántico recibe su nombre de los romances medievales que eran novelas de caballería al rededor del siglo XVII; el romanticismo viene del adjetivo ingles Romantic. “En el periodo romántico hay una disolución del esquema clásico, lo que prima es la imaginación del compositor por tanto su espíritu revolucionario, durante los periodos Barroco y Clásico la música fue impersonal y generalmente se concentraba en Dios o estaba dedicada a él, mientras el hombre del romanticismo es consiente de su naturaleza expresiva y busca a través de sus manifestaciones artísticas trascender en sus experiencias”.<sup>11</sup> El “romanticismo” destacó la libertad de expresar los sentimientos personales, no solo en música si no también en la pintura, la escultura, la literatura y todas las artes. “el periodo romántico recibe también la denominación del Sturm und Drang que significa tormenta y tensión y se refiere a levantamientos políticos transformación cultural y

---

<sup>11</sup> MILA Massimo, Historia de la musica (breve storia de lla música). Barcelona – España. bruguera S.S. 1980. p.192- 193

liberación personal”<sup>12</sup> El romanticismo fue una época precedida por el Clasicismo y seguido por el Impresionismo.

“Los artistas deseaban conservar la vida sencilla, las aldeas tranquilas, los ríos de aguas cristalinas los bosques misteriosos e inexplorados.

Siguiendo la herencia de Beethoven, el compositor romántico no era empleado de nadie. Creaba su propia música, fruto de sus pensamientos y sentimientos apasionados y no respondía al propósito exclusivo del entretenimiento. La única realidad con la cual debía lidiar era la inseguridad de depender de la venta de su música o, si también era ejecutante, de los ingresos obtenidos con sus conciertos.”<sup>13</sup>.

En este periodo surge el concepto de poema sinfónico que se caracteriza por no tener movimientos visibles sino uno solo integrado que narra una poesía a través de un título, con este “se inaugura un nuevo modo de componer y de enfrentarse a la obra sinfónica”<sup>14</sup> se le atribuye la creación a Héctor Berlioz y Franz Liszt; también Franz Schubert comienza a componer los lieder, una nueva forma musical que es la canción artística alemana y romántica del siglo XX. Cabe anotar que en esta época nace la industria del piano.

**5.2.3.2 Periodo Moderno la Música entre el siglo XIX Y XX.** En el siglo XIX Europa es el centro donde se desarrollan los estilos o corrientes musicales que posteriormente ejercerán influencia en todo el mundo, por ejemplo en Francia una primera y pequeña oleada de compositores empezó a hacerse notar por un discreto alejamiento del sentir del romanticismo y, aunque en un principio sus formas y su lenguaje eran prácticamente los mismos que empleaba el resto de los románticos, el carácter de algunas obras, el uso poco ortodoxo de ciertos procedimientos armónicos tradicionales y la rica y novedosa orquestación

---

<sup>12</sup> MENUHIN Yehudi y DAVIS Curtis w, La Música del Hombre, Canadá, Fondo Educativo Interamericano S.A, 1979, p161

<sup>13</sup> Op. Cit. GRAY, p.59-60

<sup>14</sup> LOPEZ Julio, La Música de la Modernidad (de Beethoven a Xenakis), Barcelona, Anthropos editorial del hombre, 1984, p218

empleada por algunos de estos creadores delineaban un nuevo camino a seguir hacia una música más serena y a veces de ensueño; así surge el llamado Impresionismo término que se usaba en la pintura entre los años 1860 y 1870 que pretendía plasmar la luz en el instante, este movimiento fue bautizado así por la crítica con cierta ironía con respecto al cuadro de Monet Impresión: sol naciente. El impresionismo, tanto en música como en otras artes, surge a partir de la necesidad de expresar ideas de una manera insinuada. Fue el compositor Claude Debussy quien introdujo armonías únicas y progresiones de acordes en su música. Debussy y Maurice Ravel, fueron considerados compositores impresionistas prominentes, a pesar de que a Debussy no le gustaba esa etiqueta una características esenciales en su música, es la creación de un motivo musical sencillo y repetitivo al comienzo, que va variando a lo largo de toda la obra, y aunque no se perciba a simple vista, está presente en todas y cada una de las frases de esta. La música impresionista posee las siguientes características: Experimentación con el timbre, convirtiendo a este en el factor más importante de la música impresionista de esta manera, se conseguían efectos nunca vistos antes en la música el prelude de Claude Debussy La Cathédrale Engloutie es un claro ejemplo de los diferentes timbres y sensaciones que pueden escucharse en una misma obra, un tempo más libre con capacidad de un rubato a gusto del intérprete; se utilizan modos clásicos introduciendo numerosas variaciones de cada uno como en la obra Syrinx para solo de flauta, de Claude Debussy. Más tarde hacia 1910 aproximadamente surge en la música una nueva etapa que tiene que ver con corrientes novedosas como el dodecafonismo; se considera que la música contemporánea surge con el rompimiento de la tonalidad tradicional o la práctica común a raíz de que los compositores ya habían agotado todos los recursos tonales a través de varios siglos. El abandono o más bien el alejamiento de la práctica común se dio gradualmente en un periodo largo de la historia. Antes del rompimiento de la práctica universal toda la música tenía un orden jerárquico, se combinaban unidades pequeñas para producir motivos musicales y frases que al combinarse formaban periodos, luego secciones hasta crear un movimiento

cuyo resultado era la ampliación del manejo del orden jerárquico, es decir lo tonal de la música. Mientras transcurría el romanticismo, el músico componía expresando sentimientos personales, pero aún ligado al concepto de reglas universales; sin embargo, ya surgía la necesidad de expresar el deseo individual con un sello personal; lo que sería la característica más importante de la nueva música: dar a cada composición un sello inconfundible y diferente de los demás. Es por eso que las primeras innovaciones hacia una nueva música tuvieron lugar dentro de la misma música tonal. Músicos como Wagner y Beethoven empezaron a utilizar en sus composiciones registros diferentes a los habituales; al igual que el manejo del color instrumental para hacer claros ciertos pasajes musicales, pero sin duda el mayor aporte hacia la nueva música fue el cromatismo y la disonancia; ya que éstos permitían que el compositor pudiera modular a regiones tonales lejanas; así, es como los nuevos compositores en la búsqueda de un sello personal comienzan a explorar hasta el límite el uso del cromatismo, los efectos y las modulaciones. No existe una fecha precisa que describa cuando comenzó la música contemporánea pero lo más próximo que se tiene para ello es el nombre de Arnold Schoenberg un compositor austriaco quien rompió definitivamente con el sistema de reglas tradicionales e inventó un sistema de composición llamado dodecafonismo “el pensamiento de este compositor al crear su nueva música era unir ideas con ideas es decir todo elemento compositivo relevante motivico, temático y breve”<sup>15</sup> en el cual los doce grados de la escala cromática no tienen una relación jerárquica entre ellos, y se evita toda simetría estos están dispuestos en una determinada sucesión y sin repeticiones; en el sistema dodecafónico y serialista más tarde también trabajarían sus estudiantes Alban Berg y Anton Webern. Atonalismo, Serialismo y Dodecafonismo son términos íntimamente relacionados pero no sinónimos. Se hace necesario entender bien cada uno para comprender sus implicaciones en la obra de muchos de los compositores tratados. No toda la música atonal es dodecafónica, puede haber serie al margen de los 12 tonos y también se pueden utilizar los 12 tonos fuera de formas no seriales.

---

<sup>15</sup> PONS Jordi, Arnold Schoenberg Ética Estética Religión, Barcelona, Acantilado, 2006 p124

El Atonalismo: es la Música que rompe con cualquier sistema jerárjico de funciones armónicas derivadas de las escalas diatónicas. Precede al Dodecafonismo. El Serialismo: es la Corriente de pensamiento que incluye todo tipo de música que se compone a partir de una serie creada anteriormente. El Dodecafonismo: Sistema en el que la serie se extrae de la escala cromática, dispuesta en un orden específico. Ninguna nota de la serie aparece repetida dentro de la serie, el orden de las notas de la serie son fijos pero los registros son libres y la serie puede presentarse de manera melódica armónica o contrapuntística pudiéndose presentar de 4 maneras diferentes: Original, retrógrada (espejo), inversión y retrogradación de la inversión.

**5.2.4 La Música Colombiana.** Uno de los aportes de mayor influencia en el folclore musical colombiano en los siglos XVI, XVII Y XVIII fue el español. Los españoles en su proceso de expansión colonizadora y difusión cultural transmitieron sus cantos, danzas, aires musicales e instrumentos, los cuales se conocieron en todas sus colonias de ultramar. En toda tertulia, fiesta o velada se conocían los aires españoles; una música con la melancolía, cadencia castellana y el misterio sonoro de la arábiga. La música castellana fue una de las mayores influencias en el Nuevo Reino de Granada, dicha música estaba estrechamente relacionada con la lírica de expresión serena y delicada en sus estribillos y coplas.

Avanzado el siglo XVI fue característica de España la canción acompañada en la vihuela y la guitarra. A finales del siglo XVI y XVII se popularizaron las danzas aristocráticas de grupo, principalmente en festividades religiosas, estas eran organizadas generalmente por cofradías, asociaciones piadosas de laicos y otros grupos que se presentaban con trajes especiales para dar solemnidad y brillo a las ceremonias públicas; por ejemplo en Tunja el 11 de junio de 1590 aparece la organización de danzas que se debía interpretar en el Corpus Cristi.

La época comprendida entre mediados del siglo XVII y mediados de XVIII es conocida con el nombre de época del minué y corresponde a la influencia francesa en los salones aristocráticos de Europa y América que en España se relaciona con

la era del afrancesamiento. Al comenzar el siglo XVIII se delinearon en América dos corrientes musicales que siempre se diferenciaron, las danzas típicas españolas y los bailes criollos, con interrupciones de los danzantes para dejar escuchar coplas. Hacia finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX los aires ingleses destronaron los españoles en su influencia en las colonias americanas; este predominio tiene relación con la influencia de Inglaterra como potencia mundial en el siglo XIX en este momento se popularizó con gran fuerza la contradanza, un baile rural inglés que se difundió por varias partes del mundo. En Colombia como ejemplo de contradanza tenemos La Vencedora que fue ejecutada en la Batalla de Boyacá por una pequeña banda que dirigió José María Cancino, otra contradanza importante fue La Libertadora. La contradanza fue superada en el siglo XIX por el vals el cual se originó del Laender campesino de los alemanes que se extendió por América y Europa. La burguesía acogió el vals con beneplácito, en la Gran Colombia el vals se registra en numerosos lugares. A mediados del siglo XIX ya encontramos en el país el denominado Vals Colombiano llamado también capuchinada. El vals europeo en ritmo más rápido dio las bases para el pasillo colombiano y para el vals venezolano que ya eran muy populares en la segunda mitad del siglo XIX.

El vals en Colombia desde 1800 era de aire lento y reposado de 16 compases y de origen clásico llamado valse redondo mientras que el vals de Strauss de 32 compases llegó al país en 1843 los instrumentos de cuerda como la bandola y la guitarra se usaron hacia 1846 para interpretar el vals colombiano. El compás de 3/4 que nos llegó con el vals se difundió por todo el territorio colombiano y entró a folclorizarse en múltiples formas de manifestación musical la más importante de los cuales fue el pasillo (vals al estilo del país) todo el proceso entre el vals clásico y el pasillo duro más de cincuenta años y la diferencia comenzó a establecerse cuando el vals se mantuvo como un aire aristocrático y el pasillo se fue arraigando lenta pero firmemente en las clases populares. La primera cita histórica que se hace del pasillo la trae el padre José Ignacio Perdomo Escobar en su Historia de la música en Colombia refiriéndose a una composición de Don Enrique

Price en 1843 que dedicó a la pianista Manela Vargas de la Rosa reseñada como vals al estilo del país- pasillo. La consagración del pasillo se realizó en 1897 con la aparición en Bogotá del mejor conjunto de cuerdas del siglo XIX que divide la historia de la música nacional: la Lira colombiana de Pedro Morales Pino a quien con justo mérito apodaron El rey de los pasillos y que también dio comienzo a la interpretación orquestal del bambuco. En los años de transición del siglo XIX al siglo XX el pasillo se convirtió en el ritmo de moda de los compositores colombianos; era el más solicitado por los jóvenes y el más escuchado en las tertulias santafereñas a estilo de "Rondinella", "La gata golosa", "Patasdilo" y otras.

En la interpretación de los pasillos encontramos dos tipos representativos: el pasillo fiestero instrumental, que es el más característico de las fiestas populares, bailes de casorios y de garrote; se confunden con la típica banda de música de los pueblos, con los fuegos de pólvora, retretas, corridas, etc. El pasillo lento vocal o instrumental, es característico de los cantos enamorados, desilusiones, luto y recuerdos; es el típico de las serenatas y de las reuniones sociales de cantos y en aquellos momentos de descanso musical, cuando se quiere recordar. El pasillo colombiano presenta semejanzas con el "valse" de Venezuela, el "sanjuanito" del Ecuador y el "valsecito" de Costa Rica". Con el pasillo colombiano se hicieron populares las danzas, bailes relacionados con la contradanza europea y la habanera cubana. Era un baile de salón y de fiestas de familia, muy apetecido en Colombia y en especial en Antioquia y Caldas.

### **5.2.5 Análisis Morfológico**

El análisis morfológico se refiere a la construcción estructural de una composición, en aspectos como: frases, periodos, secciones armónicas, textura y la forma que esta posee.

## **5.2.6 Biografía de los compositores**

**5.2.6.1 Robert Schumann.** Nació en Zwickau, Alemania el 8 de junio de 1810 y murió en Endenich, cerca de Bonn el 29 de julio de 1856. Importante compositor de la primera mitad del siglo XIX (Romanticismo); Estudió composición con Heinrich Dorn, destacado director y compositor de la época, en 1831 compuso la sonata para piano en si menor, en 1834 fundó el periódico Neue Zeitschrift fur Musik donde fue el editor y crítico musical, en 1835 conoce al compositor Felix Mendelssohn quien se convirtió en su gran amigo y al mismo tiempo se encuentra con Frédéric Chopin, en 1840 contrae matrimonio con Clara Wieck, pianista y compositora quien se encargaría de difundir la obra pianística de Schumann por toda Europa en las salas de concierto; en 1843 ayuda a Mendelssohn a fundar el conservatorio de Leipzig donde trabajó durante ese año, luego se traslada a Dresde, conoce a Wagner y tras estudiar los manuscritos de Bach compone su segunda sinfonía, en 1848 compone su única opera Genoveva y en 1850 ocupó el cargo de Director Musical en la ciudad de Dusseldorf allí compuso el concierto para violonchelo, su tercera sinfonía, sonata para violín y piano en re menor; en 1852 estrena su sinfonía en re menor y su concierto para violín y orquesta con gran éxito, en este momento entabla amistad con Johannes Brahms quien también sería amigo de Clara Schumann durante su vida. Se considera a Schumann el compositor más romántico. Su música contiene juventud y riqueza sin ser exagerada. Schumann lleva a la humanidad un mensaje de amor.

**5.2.6.2 Jules Massenet.** Nació en Montaud, Francia en 1842 y murió en París en 1912. Hijo de un industrial fabricante de persianas. A los once años se traslada a Paris para ingresar al Conservatorio donde fue admitido, en 1859 recibe su primer premio en piano y en 1863 recibe el Gran Prix de Roma por su cantata David Rizzio allí conoce a Liszt; en París compone su primera ópera, La Grand' Tante, en un acto, para la Opéra-Comique en 1867, Massenet comienza a darse a conocer por obras como Don César de Bazan y Le Roi de Lahore en 1872 , en 1873, el oratorio-drama Marie-Madeleine, que fue elogiado por compositores como

Chaikovski y Gounod. Es nombrado profesor de composición en el conservatorio de Paris en el año de 1878 donde tiene como estudiantes a Gabriel Pierné, Florent Schmitt, Albéric Magnard y Ernest Chausson, Gustave Charpentier y Reynaldo Hahn. su consagración como músico dramático no llegaría hasta el estreno, en 1884, de Manon, compuesta sobre la célebre historia de Manon Lescaut que también inspiraría a Puccini algunos años más tarde. Sus óperas más famosas son Don Quichotte, Hérodiade, Le Cid, Le Jongleur de Notre-Dame y, más tarde, Werther (1892), según Die Leiden des jungen Werthers de Goethe. Thais (1894), con su soberbio solo de violín del segundo acto Méditation religieuse, conocido como Méditation de Thais, es célebre, pero, rodeada de una reputación diabólica, esta ópera no conocerá el éxito hasta pasados diez años de su estreno. Thais y Werther dos obras que conservan aún hoy un puesto de privilegio en el repertorio de los grandes teatros de ópera. La capacidad de trabajo de Massenet fue impresionante era capaz de dos obras que conservan aún hoy un puesto de privilegio en el repertorio de los grandes coliseos operísticos. Componer muchas horas consecutivas, sus jornadas comenzaban a las cuatro de la mañana, alternando composiciones, enseñanzas y audiciones. Ha dejado una obra esencialmente lírica con veinticinco óperas pero también compuso ballets, oratorios y cantatas, obras orquestales y aproximadamente, unas doscientas canciones, además de algunas obras pianísticas. Massenet tuvo una influencia religiosa y a menudo ha sido considerado como el heredero de Charles Gounod él utilizó la técnica del Leitmotiv de Wagner, pero le dio un aire francés. Jules Massenet después de Gounod y Bizet fue el más popular de los compositores franceses. Massenet influyó considerablemente a la música francesa de su tiempo, incluso Debussy y Ravel no pudieron desligarse de algunos elementos de su música y en el extranjero Chaikovski y Puccini recogieron ciertos aspectos de su arte.

**5.2.6.3 Guillaume Balay.** Nació en Crozon, Francia en 1871 y falleció en el año de 1943. La Academia Nacional de Música de París le otorgo el primer lugar en el concurso de corneta en 1894 En 1898 se convirtió en director de música para el

Regimiento de Infantería 119. Muchas de las composiciones de Balay se convirtieron en parte del repertorio estándar para las bandas de la Guardia Republicana. Se retiró en 1927. Muchas de sus obras para solistas permanecen en el repertorio de trompeta. Balay también compuso música de cámara, música solista para otros instrumentos de viento y también música para banda. Además de sus logros como director de orquesta, solista y compositor, Balay también publicó su propio método de corneta y fue respetado como un maestro.

**5.2.6.4 Eugene Joseph Bozza.** Nace en Niza el 4 de abril de 1905 y muere en Valenciennes el 28 de septiembre de 1991. Compositor francés que estudió composición, dirección de orquesta y violín en el Conservatorio de París, donde se dio a conocer principalmente por su música de cámara. Bozza es particularmente conocido por sus obras para vientos, al haber compuesto para casi todos los instrumentos de viento y cuerdas durante su vida académica incluyendo una obra para saxofón, "Aria" en 1936, siendo una de sus primeras composiciones más importantes. Su música de cámara para vientos muestra gran familiaridad con las capacidades de cada instrumento, a veces requiriendo grandes habilidades técnicas, pero sin perder el estilo expresivo y melódico típico de la música de cámara francesa del Siglo XX. Su música forma parte del repertorio habitual de varios instrumentos. Entre la obra de Bozza cabe destacar cinco sinfonías, óperas, ballets y varias piezas para conjunto de metales. Sus obras de mayor envergadura apenas se interpretan fuera de Francia, La légende de Roukmāni, una cantata basada en una leyenda india, ganó el Prix de Rome en 1934 que más tarde sería famosa por su gran éxito. Fue director de la Ecole Nationale de Musique, en Valenciennes, desde 1951 hasta su jubilación en 1975.

**5.2.6.5 Jean Hubeau.** Nació en Paris el 22 de julio de 1917 y muere el 19 de agosto de 1992 en la misma ciudad. Pianista, compositor y pedagogo francés; estudió composición con Paul Dukas, obtuvo el segundo premio de Roma en 1934 con la cantata La leyenda de Roukmani y en 1935 el premio Louis Diemer. En

1941 trabaja como director de la Academia de música de Versailles. De 1957 a 1982 trabaja en el Conservatorio de Paris como profesor de referencia. Composiciones: Sonate pour trompette chromatique et piano, La légende de Roukmani, Concerto en la mineur pour violonchelo et piano, Tableaux Hindous, Rondels et ballades, Sonatine humoresque pour cor, flûte, clarinette et piano y Air tendre et varié pour clarinette et piano pieza de concurso en 1961

**5.2.6.6 Ferney Lucero Calvachi.** Nació en Puerres Nariño en 1978, se crio en un entorno familiar musical, desde niño perteneció a la banda Municipal, destacándose como trompetista y Director. A partir de 1996 se radica en Cali donde realizó estudios musicales en la Universidad del Valle y el Conservatorio Antonio María Valencia, enfatizando su estudio hacia la trompeta y la pedagogía de la misma bajo la orientación de los maestros, Kostantyn Barichev, Pierre Malempre y Ángel Hernández. En el 2010 recibió el título de Especialista en Educación Musical de la Universidad del Valle. En su carrera como trompetista ha sido miembro de la Orquesta Filarmónica del Valle, orquesta y banda del conservatorio de Cali, Banda Sinfónica Univalle, Banda Sinfónica de la FAC, Cali Brass, Banda y Orquesta de la Universidad del Cauca, así como también ha actuado como solista, recitales y música de cámara en diferentes instituciones y escenarios nacionales. En la Actualidad es profesor de trompeta de la Universidad del Cauca y director del ensamble de trompetas “Clarino” dentro de la institución. Durante su formación y por estimulación de sus profesores de piano, Armonía, contrapunto y Análisis musical, se inclinó también hacia la composición y arreglos musicales, especialmente en el estudio de los ritmos Colombianos. Entre sus principales obras están: “Canto al Pacifico” (Homenaje al Pacifico Colombiano), ganadora del concurso de Música inédita para banda San Pedro Valle 2007, el “Concierto Colombiano para Trombón y Banda”, esta pieza fue escogida por el Ministerio de Cultura y fue grabada por la Banda Departamental del Valle en el CD Música por la convivencia en el 2008, “La Pasión de Cristo”, obra ganadora del

primer concurso de composición Semana Santa Popayán 2011, Fantasía “Manuela” Obra Inédita ganadora en el concurso de Bandas Paipa 2013.

**5.2.6.7 Javier Fajardo Chávez.** Nació en 1959 y falleció el 19 de febrero 2011. Licenciado en música y maestro de piano de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, especializado en Educación Musical con el convenio Intem de Chile - OEA - Universidad de Nariño.

Participó en numerosos talleres de canto, técnica vocal y coro, composición, armonía contemporánea y composición e informática musical con distinguidos maestros como Detlef Scholz, Raymond Koster, Juan Carlos Rivas, Mario Gómez Vignes, Mario Arenas, Blas Emilio Atehortua.

También participó en numerosos cursos como tallerista en dirección coral y coros. En 2006 fue profesor asociado del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño y tuvo a su cargo las cátedras de piano preparatorio, técnica vocal y ensambles vocales.

Entre sus obras orquestales se encuentran el Divertimento con aire sureño nariñense para 2 clarinetes, xilófono, orquesta pequeña; Morasurco al Amanecer, para orquesta pequeña; y Tres estructuras, para orquesta sinfónica. Entre sus obras corales se destacan: Alegorías sobre un paisaje, a una historia y una raza para solistas, coros mezclados y orquesta pequeña; El Carnaval, para coros mezclados; Chamones, Los Chiguacos, El Cuco, Curillo, El cuspe, En mi tierra la del sur, para 2 voces; Ensueño para soprano, tenor y barítono; Laberintos, Raíz Americana, Tus Manos, El vendaje vecino, Voces al viento, entre otras. Sus obras piano son Evocación, Nocturno, Romanza, Siete aforismos concertantes para piano a 4 manos, Siete bocetos, Vals Tatiana y algunos arreglos como Agualongo, la banda navideña y El Chachiri.

## **6. DISEÑO METODOLÓGICO**

### **6.1 PARADIGMA**

El proyecto está ubicado dentro del paradigma cualitativo, puesto que se trata de evidenciar en un recital, el trabajo de interpretación histórica y estilística propia del repertorio académico, mostrando las cualidades técnicas expresivas de la música producida en el romanticismo y en la modernidad.

### **6.2 ENFOQUE**

El proyecto se encuentra dentro del enfoque histórico hermenéutico, ya que la interpretación instrumental está directamente ligada a la interpretación de los elementos históricos que se configuran en el contexto técnico-expresivo de las obras seleccionadas.

## 7. ANALISIS DE LA INFORMACION

### 7.1 Análisis de la obra *Widmung* de Robert Schumann (Lied vocal transcrito para trompeta cromática y piano en La bemol mayor)

Tónica axial: La bemol mayor

Textura: Monofónica

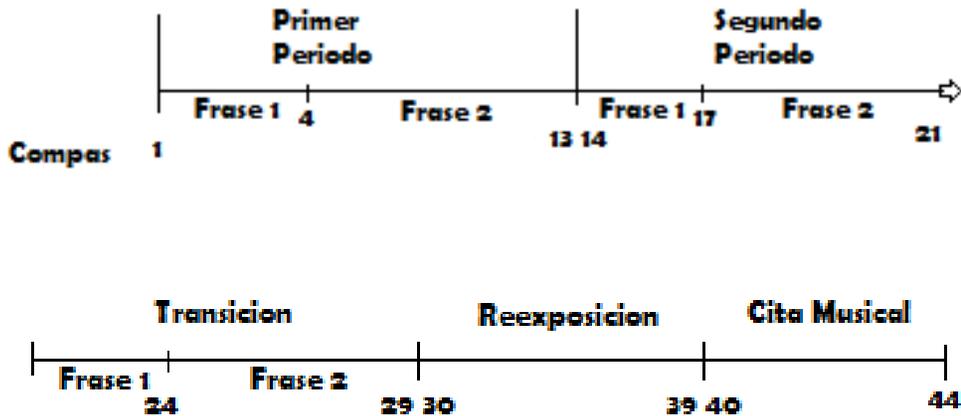
Métrica: Tres medios

El contexto estético de la obra de Robert Schumann se desarrolla en una época en que predominan las emociones y la libertad del espíritu es un principio filosófico. Este momento llamado “romanticismo musical”, que comprende la primera mitad del siglo XIX y finales del mismo, pretende por la conservación de lo tonal, pero dejando espacios para la experimentación con el cromatismo, no obstante debe recaer en lo tonal.

Para el presente análisis, una de las formas más íntimas de que se tenga conocimiento en este período, es el Lied o canción culta alemana basada en textos poéticos de autores reconocidos o incluso textos cuyo origen sea la tradición popular, o incluso éstos pueden ser creados por el mismo compositor; desde luego el gran exponente, Franz Schubert, dejó una base sólida en la construcción de este tipo de composiciones que varía en su extensión según lo requiera el compositor.

Debido a que su origen es vocal, con el paso de los años el Lied ha sido adaptado con frecuencia a instrumentos diferentes a la voz humana, como es el caso del famoso *Avemaría* de Schubert, del que Franz Liszt realizó una versión para piano solo con entrecruzamiento de manos, y para el presente caso, la transcripción hecha para trompeta de la canción *Widmung* de Schumann que se caracteriza por su división en dos periodos con temas sutiles e imponentes.

Fig.1 Esquema Obra Widmung

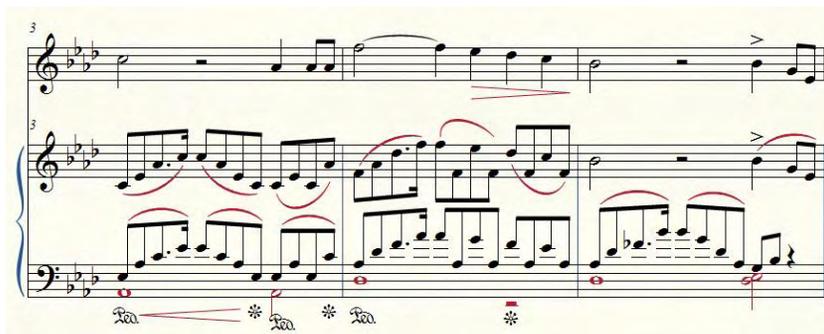


Una corta introducción por parte del piano presenta la tónica axial; a partir del segundo compás, la trompeta expone el tema central cuyo desarrollo se apoya en los siguientes acordes: Tónica, dominante, tónica, subdominante, alteración de tercera o subdominante menor con sexta, dominante, tónica, modulación pasajera a Re bemol mayor, dominante de la nueva tónica; esta tónica retorna a su función de subdominante de la tónica axial; sobre la cual se repite la alteración de tercera para concluir con la dominante y la tónica.

Fig.2 Obra Widmung

Introducción Piano                      Exposición del Tema

Animato



Adicional a la conducción armónica, el tema asignado a la trompeta presenta esquemas ritmo melódicos muy variados y acompañados de leves tenutos que deben resolver en las funciones subsiguientes sin atacar bruscamente los finales de frase (compases 2-13).

El compositor plantea como ya se advirtió, un periodo, completamente modulado por nota común a mi mayor; considerando esta nueva tónica, surge en consecuencia un nuevo tema, de carácter lento con esquemas rítmicos sencillos que sólo durarán hasta el segundo tiempo del compás 21. Lo antes mencionado se puede ver claramente en las siguientes funciones armónicas: mi mayor como nueva tónica, subdominante en primera inversión, tónica, supertónica con séptima y dominante. Seguidamente el material parte de la nueva tónica a través de la cual se realiza un movimiento por parte del acompañamiento hasta el acorde do sostenido mayor con séptima como dominante de la supertónica; ésta a su vez, presenta una alteración de tercera para ser empleada como dominante de la dominante (ver compás 14 hasta el segundo tiempo del compás 21).

Reaparece la segunda frase del tema principal sobre la nueva tónica o mi mayor, siendo el procedimiento armónico similar al del material utilizado en la tónica real así: dominante, tónica, dominante tónica, modulación pasajera a La mayor, dominante, la cual se convierte en subdominante; la tercera de ésta se utiliza como nota común que se transforma en la séptima de dominante de la tónica axial para retornar a la reexposición del tema de la sección prima concluyendo antes la

segunda sección con el empleo de la dominante de la dominante de la tónica axial (ver tercer tiempo del compás 21 hasta el compás 29).

A partir de los compases 30 a 39 el compositor retoma el tema conductor con las variaciones armónicas propias de una recapitulación, es decir acordes que se desarrollan alrededor de la tónica.

Finalmente, el piano abarca los compases restantes con una particularidad en la melodía, consistente en citar el Ave María de Schubert para concluir la pieza sobre la tónica (el tema citado es tan sólo el antecedente de la primera frase).

**7.2 Análisis de la obra Elegie de Jules ëmili Frédéric Massenet** (Obra vocal fúnebre transcrita para trompeta cromática y piano en re menor).

Elegie

Tónica axial: Re menor

Métrica: cuatro cuartos

Textura: homofónica

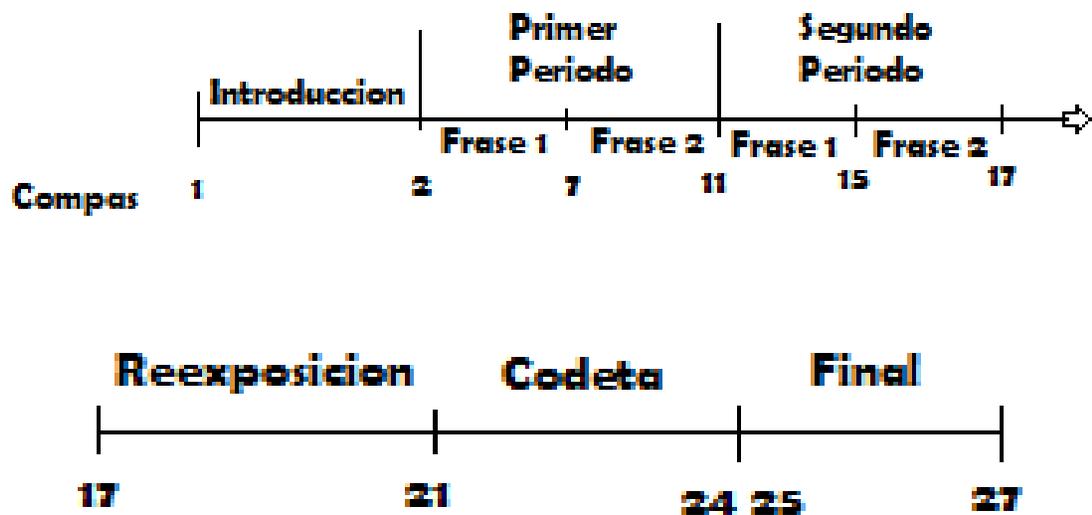
Jules Massenet es un compositor que influyó en gran medida en los compositores posteriores a él, por su estilo y su lírica profunda, porque ante todo fue un operista con dotes melódicas capaces de catalizar todos los contrastes emocionales sin recurrir a artificios orquestales y vocales que podrían distorsionar o exacerbar incluso lo dramático de la vida humana.

Además, paralelo a sus óperas surgieron piezas cortas que él mismo denominó “Miniaturas musicales”, éstas eran pensadas para un conjunto de cámara como el piano y para el presente caso, la trompeta cromática y el piano. La característica predominante en estas miniaturas musicales, es lo dulce y lo amargo en sus materiales, contrastes que no son rotos en forma intempestiva, antes bien, a pesar

de que su estilo se ubica en la transición del XIX al XX, dichos materiales contienen conducciones lógicas antes de su ruptura inminente.

La obra Elegie, basada en la estructura de una elegía como género derivado de la poesía evocadora que contiene rasgos melódicos de profunda meditación como su famosa Meditation from Thais, intermedio utilizado para el segundo acto de la ópera titulada Thais.

Fig.3 Esquema Obra Elegía



De manera casi imperceptible, aparece el piano sobre la tónica preparando durante dos compases la exposición del material temático. A partir de los compases 3 hasta el segundo tiempo del compás 12, la trompeta expone una melodía oscura que se intensifica por el uso de un leve cromatismo o “Lamenti, efecto que se complementa con el canto de la mano izquierda del piano hasta el acorde de Mi semidisminuido a modo de acorde apoyatura que resuelve sobre la dominante que a su vez concluye de manera pausada sobre la tónica real.

Fig.4 Leve cromatismo o Lamenti

The musical score for Fig.4 is in 4/4 time and features a melodic line in the upper voice and piano accompaniment in the lower voices. The melodic line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. A red slur encompasses the notes from the second measure to the end of the phrase. The piano accompaniment consists of a right hand with a rhythmic pattern of eighth notes and a left hand with a similar pattern. Dynamic markings include *p* for the melody, *pp* for the right hand, and *mf* for the left hand. There are also markings for *rit.* and *Rea.* with asterisks.

Fig.5 Canto de la mano izquierda (Piano)

The musical score for Fig.5 is in 4/4 time and features piano accompaniment for the left hand. The score is divided into three systems. The first system shows a melodic line in the left hand with dynamics *f*, *mf*, and *p*. The second system shows a chordal accompaniment in the left hand with dynamics *pp*, *mf*, and *cresc.*. The third system shows a melodic line in the left hand with dynamic *f*. Red slurs are used to group notes across measures.

Las siguientes frases que van desde el tercer tiempo del compás doce hasta el 18 no presentan melodías y armonías complejas, antes bien, el compositor recurre a una lenta modulación al relativo mayor de la tónica axial para convertirlo en nueva tónica, de modo que las funciones más recurrentes serán tónica y dominante, por lo menos hasta el compás 16.

Seguidamente el compositor se apoya en la dominante cuarta y sexta hasta el retorno al tema central.

Concluye la pieza con una codeta sobre la dominante de sol menor, cuyo acorde toma inmediatamente la función de subdominante para dirigirse a la tónica con su respectivo acorde apoyatura o mi semidisminuido seguido por la dominante y la tónica. La trompeta ataca un arpeggio ascendente sobre la tónica hasta el compás 28.

### 7.3 Análisis de la Pequeña pieza concertante para trompeta y piano de Guillaume Balay (1871-1943)

I movimiento moderato

Tónica axial: Sol bemol mayor

Métrica: dos cuartos

La música de Guillaume Balay aunque se ubica en la transición estilística francesa de finales del siglo XIX y parte del XX, es una música tímida y prácticamente conservadora en su estructura, de modo que los cambios armónicos que parecen distar de la tonalidad son simplemente acordes de paso que se resuelven inmediatamente; lo anterior no significa que el virtuosismo del solista sea inferior, antes bien, exige ciertas dificultades técnicas progresivas que se reflejan en el segundo movimiento de esta pieza (aunque en el primer movimiento se pone a prueba la capacidad interpretativa desde los matices y las conclusiones de frase).

Fig. 6 Esquema Primer Movimiento Obra Pequeña pieza concertante



Respecto de la obra propiamente dicha, el piano realiza una introducción de cuatro compases con acentuación en el bajo como esquema rítmico constante que afirma la métrica y el tempo (compases 1-4).

Fig.7 Introducción del Piano  
Petite Piece Concertante

The image shows a musical score for the piano introduction of 'Petite Piece Concertante'. The score is in 2/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Mouv. Modere' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score consists of three staves: a treble staff with a whole rest, a middle staff with a piano (p) dynamic marking, and a bass staff with a piano (p) dynamic marking. The bass staff contains a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a consistent accent on the downbeat. The middle staff contains a series of chords and single notes, with a piano (p) dynamic marking. The score is set against a light yellow background.

El compositor asigna a la trompeta un tema de mucha profundidad que juega con los modos mayor y menor respectivamente en el primer motivo del tema antecedente (compases 5-8).

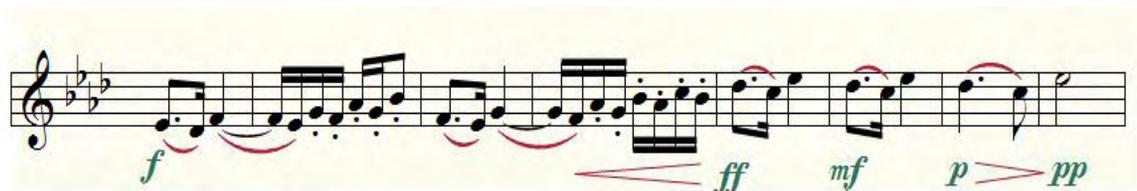
Además de la hilaridad del tema central, el compositor plantea una ambigüedad en la construcción armónica en el sentido de la armadura, pues impera en mayor medida el modo mayor, y sólo es posible determinar la tonalidad mediante la subdominante menor. Partiendo de este hecho, el discurso se desarrolla en funciones armónicas de tensión y reposo en donde la trompeta asciende en un clímax melódico que alcanza su punto máximo en la semi-cadenza que prepara el retorno al tema central que a su vez presenta ligeras variaciones en los giros melódicos.

Lo anteriormente expuesto se visualiza en las siguientes funciones armónicas: Tónica, Re mayor con bajo en Fa sostenido como sustitución de la subdominante menor; seguidamente se retorna a la tónica para dirigirse a La sostenido mayor con séptima como dominante del sexto grado o Re sostenido menor como

modulación pasajera que resuelve en Mi sostenido mayor con séptima; la nota común, es decir, Mi sostenido se convierte en tercera mayor de la dominante de la tónica axial. Esta dominante resuelve a la tónica que a su vez sirve de nota pivote para dirigirse a la subdominante mayor; sobre ésta se produce una alteración de nota fundamental para convertirse en tercera sobre la dominante de la dominante. Esta última sirve como nota común transformándose en tercera o mediante de La mayor como dominante de Re mayor (compases 5-24).

Lo anteriormente descrito concluye en la dominante, en donde la trompeta ataca una breve cadenza sobre la dominante.

Fig.8 Semicadencia de la trompeta



A modo de conclusión, el compositor re-expone el material temático con las ligeras modificaciones mencionadas en otro lugar. Aquí las funciones armónicas empleadas para la culminación del discurso son: tónica, Re mayor con bajo en Fa sostenido como sustitución de la subdominante que resuelve en la tónica como acorde pivote que se dirige a la subdominante la cual a su vez concluye en la dominante de la tónica axial. A continuación aparece la tónica como impulso de la subdominante mayor, sobre la cual se produce la alteración de nota fundamental en el bajo para convertirse en la mediante de la dominante de la dominante. A partir de esta última función surge una cadencia rota hacia Re sostenido menor que a su vez es la subdominante de La sostenido menor con la respectiva resolución por dominante; al momento de establecerse la modulación pasajera el compositor interrumpe el efecto armónico con el empleo de la quinta o Mi sostenido menor, la nota que a su vez es nota común de la dominante de la tónica

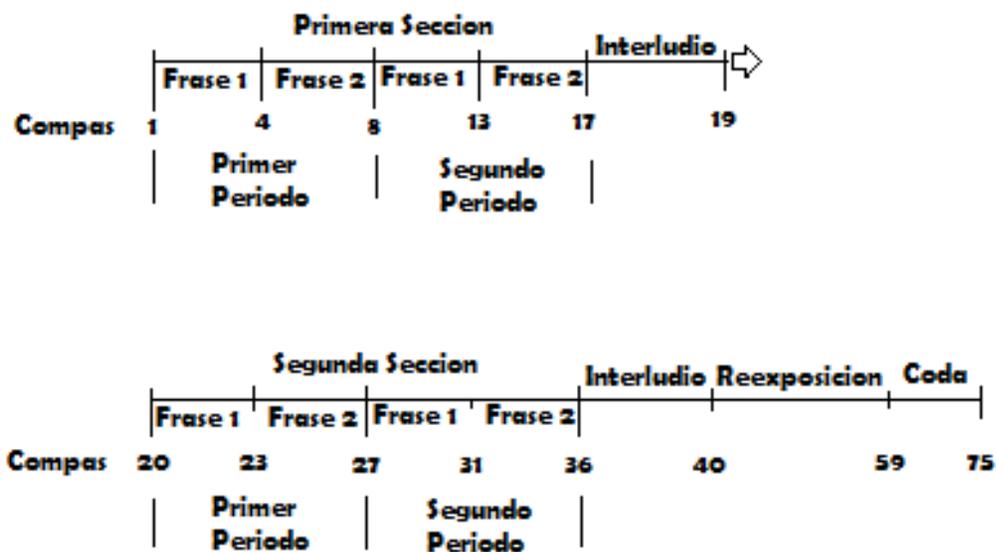
axial sobre la cual finaliza el discurso (ver compases posteriores a la cadenza incluyendo la transición hecha por el piano).

Análisis II movimiento Marcha Petite Piece Concertante

Tónica axial: Mi bemol mayor

Métrica: dos cuartos

Fig.9 Esquema Segundo Movimiento Obra Pequeña pieza concertante



Para este último movimiento, el compositor crea un efecto melódico de transición por parte del piano el cual enfatiza la tercera de la tónica, que se transforma por nota común y homofonía en Si bemol mayor como dominante de la nueva tónica marcando con saltillos sobre el bajo y las voces superiores, de modo que se pone de manifiesto el nuevo tema central en aire de marcha.

A diferencia del movimiento anterior, aquí aparece un material muy variado tanto por su construcción rítmica como melódica y es clara la diferencia entre los temas antecedente y consecuente que se separan por escasos interludios del acompañamiento.

Las funciones armónicas están construidas bajo la forma tradicional como se verá a continuación: Tónica, dominante, tónica. Seguidamente aparece una modulación por dominante utilizando el acorde de Re mayor para resolver a Sol menor. Acto seguido, aparece Fa mayor como dominante de la dominante, la cual a su vez concluye como cadencia rota sobre Do mayor y Sol mayor. A partir de esta última función concluye la primera parte de este movimiento con el empleo de subdominante, tónica, subdominante dominante y tónica (compases 1-17).

Un corto interludio prepara la segunda parte de la pieza desde Sol menor. Los compases 18-36 son una fragmentación del tema central y el compositor opta por conducir el discurso mediante la imitación y el cambio sutil de las armonías acompañantes.

Los compases 37-40 son un interludio basado en el tema introductorio del primer movimiento que concluye en el trino realizado por la trompeta sobre el acorde de Re mayor y la dominante de la tónica axial.

Fig.10 Interludio basado en el tema introductorio

The image shows a musical score for an interlude in 2/4 time. It consists of three staves: a piano staff (top), a violin staff (middle), and a bass staff (bottom). The piano staff begins with a whole rest, followed by a trill on the note D4, marked with a green *mf* dynamic. The violin staff features a series of chords and melodic fragments, with a red *mf* dynamic marking. The bass staff contains a melodic line with a red slur over the first two measures and a red *mf* dynamic marking at the end. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Finalmente, el compositor recapitula el tema de la primera sección a partir de los compases 41-76 con las modificaciones subsecuentes de una reexposición en

forma de sonata. En consecuencia se presenta una coda compas 60 muy virtuosística que afirma la tónica mediante una cadencia simple.

#### 7.4 Análisis de la obra “Badinage” de Eugene Joseph Bozza

Badinage (Giocosó)

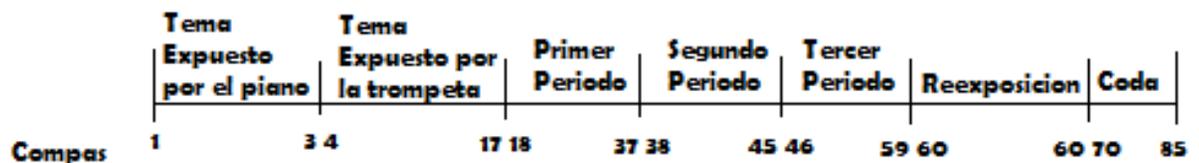
Tónica axial: Do mayor

Compás: cuatro cuartos

Como ya se ha mencionado en los anteriores análisis, los compositores del siglo XX y en particular los franceses, han tenido un cierto apego por las formas tradicionales de la composición aunque sin poner de manifiesto su inquietud por explorar nuevas posibilidades en la estructura formal, tanto desde lo melódico como desde los componentes armónicos y rítmicos.

El compositor Eugene Bozza es un ejemplo fehaciente de lo antes expuesto conjuntamente con Hubeau. Así pues, en el presente análisis el título de esta pieza se refiere a una forma de danza cortesana francesa, de la cual la referencia más próxima que se tiene conocimiento es la Badinage incluida en el último movimiento de la Suite en Si menor para orquesta Bwv 1067 del compositor alemán Johan Sebastian Bach (1685-1750). Esta danza es de tempo más o menos ágil, y presenta un esquema rítmico casi repetitivo en forma de galopa y con disminuciones en grupos de semicorcheas que amplían la simplicidad del material temático.

Fig.11 Esquema Obra Badinage



En el presente caso, el compositor plantea una leve variación en su estructura formal. Como primera medida, el tema central es expuesto por el piano en la tonalidad de Si bemol mayor durante los primeros tres compases a modo de tema antecedente (compases 1-3).

Fig.12 Tema central expuesto por el piano obra Badinage

A continuación la trompeta expone fluidamente el tema principal también en un grupo de tres compases sobre las funciones armónicas de La bemol mayor y Sol mayor como dominante de la tónica axial;

Fig.13 Tema principal de la trompeta obra Badinage

Es a partir de esta última función, que el compositor emplea el recurso de la disminución para conducir lo restante del tema sobre la función de supertónica con sexta y las funciones subsiguientes que finalizan en La menor con Séptima (compases 4-17).

A partir de los compases 18-45 el compositor crea dos periodos contrastantes; el primero contiene un ostinato en el acompañamiento el cual cumple la función de refuerzo a la progresión melódica de la trompeta que resulta ser sutil y alejada de

todo virtuosismo técnico salvo el cuidado de los matices adyacentes. Debido a que la tónica axial no es tan evidente, el compositor acerca el discurso a ésta mediante una fragmentación del material en imitación con la trompeta y el piano. Este proceso seguirá hasta la culminación del primer periodo (compases 20-37).

Se desarrolla un tercer periodo el esquema melódico de la trompeta caracterizado por la simplicidad en el discurso, se interrumpe por el efecto de disminución y una imitación más estrecha entre la trompeta y el piano hasta generar una gran tensión que resuelve por síncopas en La bemol mayor como preparación a la re exposición del material sobre la tónica axial (aunque esta resulta ser efímera por los movimientos paralelos de acordes que se aprecian en la coda).

El compositor finaliza la pieza con un esquema marcial en movimiento paralelo ascendente, que interrumpe la tónica axial para dar paso a una alteración de tercera que a su vez se convierte en la mediante de La mayor como tónica ilusoria que cumple la función de nueva tónica o acorde conclusivo (compases 81-85).

## **7.5 Análisis de la Sonata para trompeta cromática y piano de Jean Hubeau**

I Sarabanda

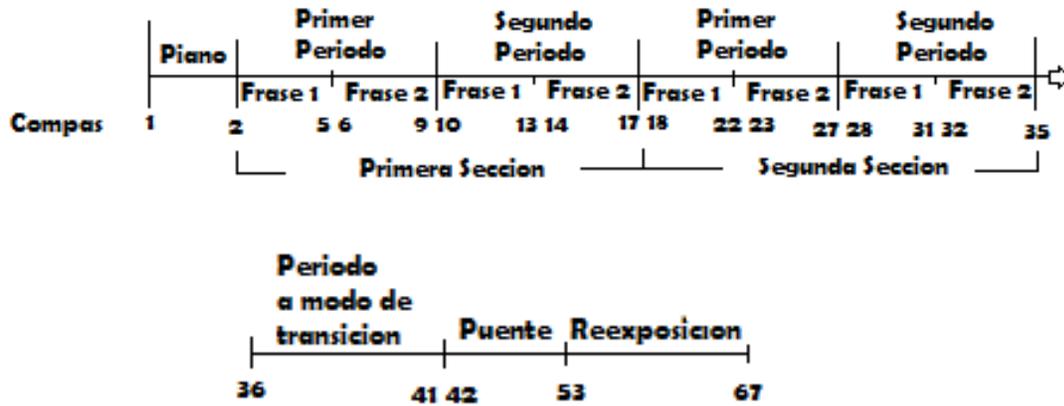
Tónica axial: La bemol mayor

Métrica: tres cuartos

Los rasgos estilísticos que componen esta sonata son una marcada influencia de la corriente impresionista francesa de la primera mitad del siglo XX, la cual se caracteriza por una sutil rebeldía pero además, existe un fuerte apego a la forma clásica de la Sonata, aunque desde luego con nuevas experimentaciones.

La Sarabanda como primer movimiento, está constituida por un tema principal y cuatro subtemas o periodos claramente diferenciados.

Fig. 14 Esquema I movimiento Sarabanda



En principio, el compositor presenta la tónica axial marcada por un grupo de tres negras en el acompañamiento del piano durante el primer compás, acto seguido, la trompeta expone el tema central caracterizado por una notable diferencia entre los temas antecedente y consecuente, el primero se desarrolla sobre la tónica y la subtónica empleando giros melódicos por grado conjunto, en tanto que el segundo tema de la frase, se presenta en un registro más agudo y con saltos interválicos más distantes aunque las funciones armónicas no se alteran sino hasta la fuerte acentuación sobre la dominante (compases 2-9).

Fig.15 Tema principal sarabanda

El compositor asigna el material expuesto al piano, esta vez partiendo de la nota común de la dominante para realizar una alteración tonal que se convertirá en nueva tónica. A partir de esta, el tema central es más rico en procedimientos armónicos sutiles así: Si bemol menor, La bemol mayor, Si bemol menor, Sol bemol mayor, Fa bemol mayor como cadencia napolitana que resuelve en la dominante de la tónica real (los acordes antes mencionados se entenderán con sus agregados respectivos). Finalmente, concluye el desarrollo del material temático por parte del acompañamiento retomando la tónica axial con ligeras modificaciones armónicas, es decir, Mi bemol mayor, Re bemol mayor, Sol bemol mayor y Si bemol mayor (compases 10-17).

Ahora bien, surge un primer periodo de carácter sutil y con un giro melódico estrictamente modal, caso que se ha de presentar en toda la obra (compases 18-27). El segundo periodo es de tipo contrastante tanto por su fuerza como por su poder de evocación de giros melódicos típicos de la música antigua occidental, consistentes en el empleo de cuartas y quintas (compases 27-35).

El procedimiento en los contrastes se repite sin ninguna alteración. A partir de los compases 36 a 41 aparece un tercer periodo a modo de transición debido a su desarrollo fugaz.

El último periodo es un verdadero puente que conduce a la reexposición del tema principal, y consiste en un breve dialogismo entre la melodía de la trompeta y el piano, hasta el compás 49 que anuncia la tónica real mediante un ritardando a modo de cadenza (compases 42-hasta el primer tiempo del 53).

Por último, el compositor recapitula el material temático sobre la tónica axial que resulta ser ambigua por la séptima de dominante en el acompañamiento. En consecuencia las variaciones melódico-armónicas aparecen en forma ascendente y el segundo subtema toma la función de coda para afirmar la tónica real, marcada en los procedimientos armónicos y la forma de tratar un discurso melódico.

Análisis del segundo movimiento de la Sonata para trompeta cromática y piano de Jean Hubeau

II Intermedio Allegro con brío

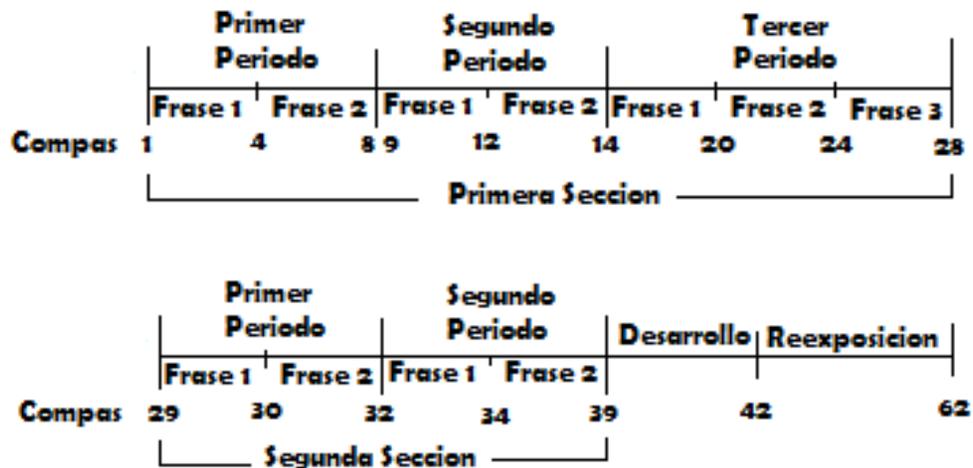
Tónica axial: Do mayor

Métrica: cuatro cuartos

Textura Homofónica

Este movimiento es una pieza de poca duración pero con dos secciones perfectamente diferenciadas y un tempo que contrasta con los movimientos extremos.

Fig.16 Segundo movimiento de la Sonata



El piano presenta un tema introductorio de cuatro compases en secuencias de terceras y cuartas paralelas sobre la tónica real dando comienzo a la primera sección.

Fig. 17 Tema introductorio del piano- segundo movimiento de la sonata.



La trompeta expone un material temático con secuencias de cromatismo leve en ascenso hasta presentar plenamente el tema antes expuesto por el piano. El compositor juega con esta idea motivica entrelazándola con procedimientos armónicos que generan un efecto tensor en la frase y su resolución, es decir los acordes de La bemol mayor, Fa mayor, Si bemol mayor con acordes de suspensión que desembocan en Do menor hasta realizar un marcado ritardando sobre Re mayor en donde la trompeta contiene un descenso interválico de quinta y cuarta (5 – 23) hasta su culminación sobre la subdominante de la tónica axial (compases 24 28).

La segunda sección parte de La bemol mayor con el acompañamiento del piano que resulta ser más discreto por la aparición inmediata del tema central por parte de la trompeta; el compositor decide desarrollar plenamente el material melódico en conjunciones armónicas como se verá a continuación: La bemol mayor, Fa mayor, con acordes modales en función de nota de paso hasta Sol mayor 40; inmediatamente el acorde de reposo es empleado como nota común para dirigirse a Mi Bemol mayor, que a su vez es la tercera menor de la tónica axial. Sobre ésta el compositor hace uso de acordes modales como efecto tensor hasta la culminación de la frase asignada a la trompeta sobre La mayor, para proceder a su finalización sobre la tónica real (compase42- 62).

Análisis del tercer movimiento de la Sonata para trompeta cromática y piano de Jean Hubeau

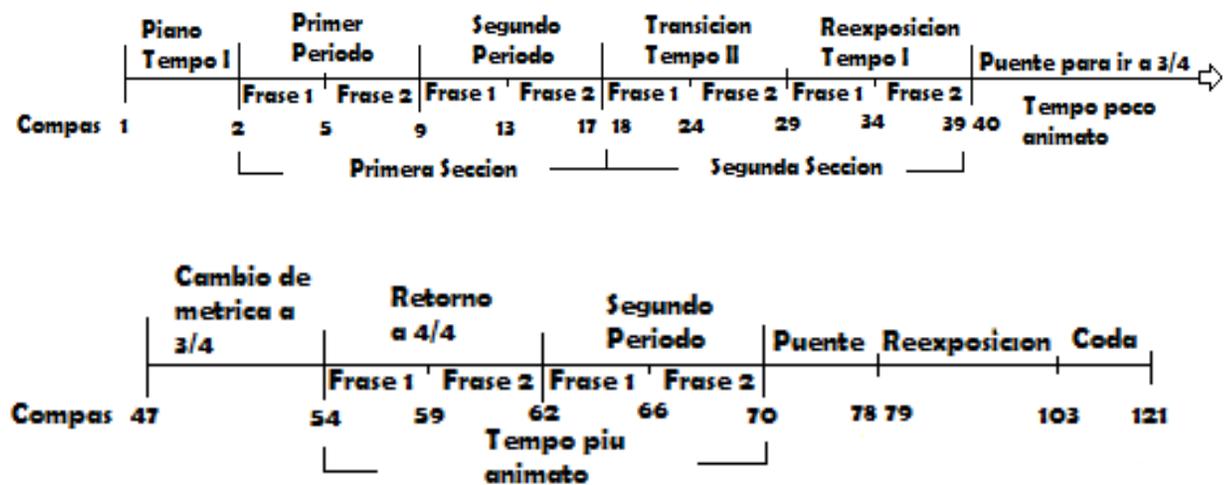
III Spiritual Andante molto calmo (tempo di blues)

Tónica axial: Si bemol mayor

Textura: homofónica

Métrica: cuatro cuartos con cambio métrico a tres cuartos

Fig. 18 Esquema general tercer movimiento sonata Jean Hubeau



De toda la sonata, se destaca el tercer movimiento, por su carácter meditativo y la particularidad del empleo del aire de blues como forma única de profundizar sobre las emociones.

Fig. 19 Presentación del tema en tercer movimiento sonata Jean Hubeau

Andante molto calmo (tempo di blues) ♩ = 76

El acompañamiento afirma la tónica durante un compás. A partir del segundo compás la trompeta expone el tema de presentación claramente dividido en dos frases que no se alejan de la tonalidad. La primera frase contiene un canto sutil que se desarrolla por grado conjunto hasta la nota aguda que resuelve sobre la tónica (compases 1-9).

La segunda frase es un elemento decisivo para el desarrollo de este movimiento, y se ponen de manifiesto los acordes con séptima y las terceras menores entre la trompeta y el piano; los giros melódicos son basados en el modelo compositivo típico del blues, de modo que el compositor recurre a la tónica y la dominante para reafirmar el tema de presentación y concluir así la idea motivica en una fuerte acentuación sobre la nota grave en la tónica real (compases 10-17).

El compás 18 tiene un motivo de transición asignado al piano que prepara un leve cambio de tempo.

A partir del compás 19 surge una nueva sección con un discurso rítmico lleno de síncopas entre la trompeta y el piano, sin embargo este efecto desaparece cuando se produce un cambio sutil hacia la nueva tónica (Do mayor), mediante el empleo

de la repetición de un esquema ritmo melódico corto entre Fa mayor y Fa menor con sexta.

En cuanto a la nueva tónica, retorna el tempo primo y se recapitula la segunda frase del tema de presentación como elemento de impulso al cambio de la nueva sección (compases 28-39).

Los compases que preceden al cambio de métrica corresponden a una nueva sección contrastante en su discurso melódico y armónico, el cual trae consigo un esquema rítmico marcial que sirve apenas como puente a la suavidad del tema de la sección en compás ternario (compases 40-54).

El compositor opta por construir una tercera sección modal que refleja las tendencias impresionistas francesas y su acercamiento a las tonadas populares. Sin embargo reaparece el tema marcial aunque con menos imponencia, y es utilizado como puente al ritornelo que recae sobre Mi bemol mayor como nueva tónica (compases 71-78)

Finalmente, el compositor re expone el tema de presentación sobre Mi bemol mayor, incluyendo además el retorno al tempo primo. Seguidamente el acorde de Mi bemol mayor se convierte en la subdominante de la tónica axial, sobre la cual finaliza la segunda frase del tema mencionado.

A diferencia del primer movimiento, el compositor construye una coda más definida, ésta es enriquecida por un crescendo poco a poco que alcanza su clímax sobre las notas más agudas de la trompeta, las cuales a su vez tienen un breve adorno típico del blues; este efecto enfatiza aún más el discurso y plantea un final contrastante que pone de manifiesto la conclusión total de la sonata (compases después la de los siete de la trompeta hasta el final)

## **7.6 Análisis de la obra Yolanda para trompeta cromática y piano en Re mayor de Ferney Lucero**

Tónica axial: Re mayor

Compás dos cuartos con polimetría de tres cuartos en la segunda sección

Textura: homofónica

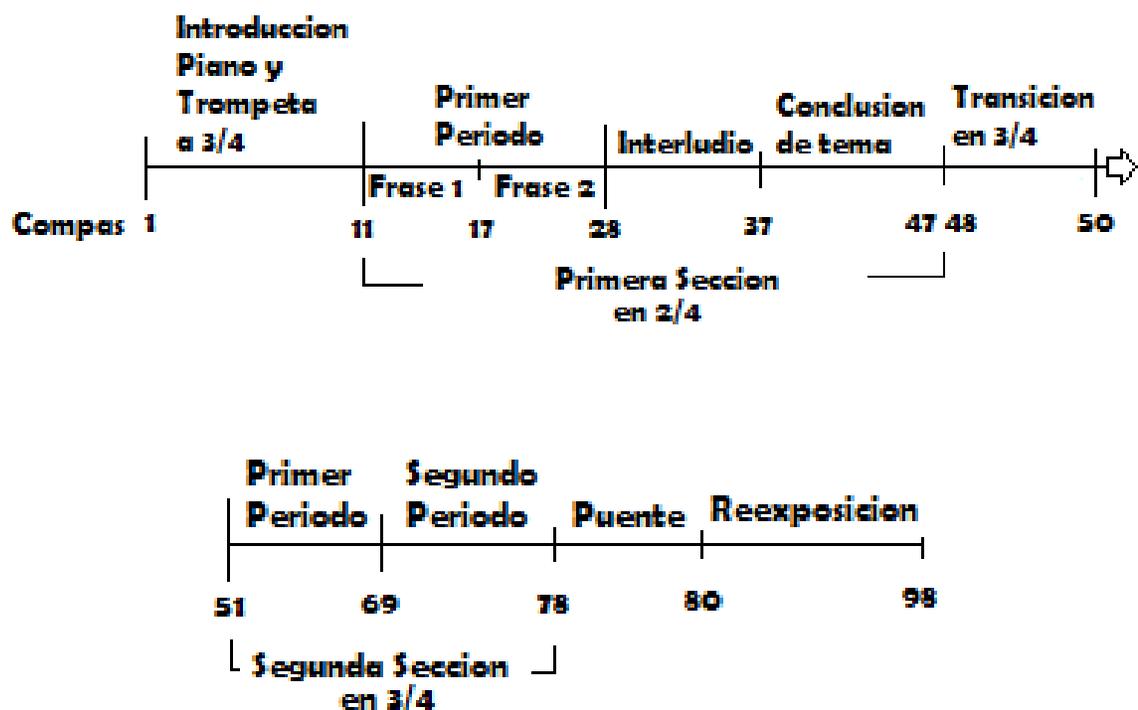
La música colombiana no ha sido ajena a las manifestaciones culturales de otras latitudes, y ello se ve reflejado en el empleo de rasgos armónicos de estéticas musicales como el jazz estadounidense y el modalismo propio de las corrientes vanguardistas de principios del siglo XX en Francia como se vio en los compositores cuyas obras ya se analizaron en otro lugar.

Para llegar a este punto, compositores anteriores a Ferney Lucero como Antonio María Valencia y Guillermo Uribe Olguín, tuvieron un contacto directo con la corriente impresionista francesa de principios del siglo XX y vieron en éstas, la posibilidad de elevar a un estatus más alto las formas simples de la música tradicional colombiana; sin que ello signifique por supuesto, que estos compositores crearan un nacionalismo musical en toda su extensión verbigracia a los cuatro países latinoamericanos de mucha fuerza estética como Brasil, Argentina, México y Cuba.

Lo anterior no deberá entenderse por el lector del presente documento como una comparación ofensiva, antes bien, se trata de dejar en claro que si en Colombia no existe un marcado nacionalismo musical, ello se debe quizás a la diversidad considerable de aires populares comprendidos en las cinco regiones naturales del país. En consecuencia, los rasgos armónicos de otras músicas no pertenecientes a lo local, sirven como puente para mostrar al mundo las posibilidades que estas pequeñas formas contienen.

De acuerdo a lo antes expuesto, En la presente obra se pueden apreciar dos secciones contrastantes, en las que predominan a su vez, dos aires populares de la zona andina colombiana a saber, la danza santandereana de compás binario y la guabina cundiboyasense de compás ternario con tempo de ejecución media. Adicional a estos elementos, las dos secciones que componen esta pieza, también presentan modulaciones equidistantes como se verá en el transcurso del presente análisis.

Fig.20 Esquema general de la obra Yolanda



En principio, una introducción de tipo modal en la que el piano y la trompeta dialogan en forma sutil, prepara la exposición de la sección prima. La trompeta expone un material que contiene ligeras repeticiones ritmo melódicas.

Fig. 21 Tema principal de la obra Yolanda



Estas repeticiones son variadas por los temas secundarios, siendo esta repetición atenuada por las progresiones armónicas como se verá a continuación: Tónica, modulación por dominante a la supertónica que a su vez sirve como impulso de la dominante y la tónica. Seguidamente, se retoma la dominante y la tónica; ésta se transforma en la dominante de la subdominante, que a su vez debe resolverse empleando la mediantes de la tónica con fa Mi sostenido menor como nota de paso para resolver en la supertónica la dominante y la tónica, sobre la cual, la melodía de la trompeta queda en una distancia interválica de tercera mayor (compases 1-17).

Ahora bien, el piano realiza una secuencia melódica ascendente a partir de la dominante para reafirmar el tema de presentación basándose en el modelo de la composición de clásica centroeuropea de finales del Siglo XVIII (ver compases 18 hasta el primer tiempo del compás 27).

Finalmente, reaparece el tema sobre la trompeta, esta vez para concluir la frase consecuente en la tónica axial seguida de una pequeña transición (compases 28-39).

A partir del compás 40 el compositor realiza un cambio polimétrico a tres cuartos de tal manera que también varía el tempo y la armonía.

La segunda sección modula completamente a Fa menor y se desarrolla a partir de los compases 41-69, y se caracteriza por un melodismo profundo que crece en tensión por los acordes que se generan por la exploración de las regiones cercanas a la nueva tónica y las regiones distantes. Este efecto culmina con la aparición de la secuencia melódica ascendente del piano que recapitula el tema central (compases 41-69 con la transición del piano).

Por último la trompeta contiene la segunda frase que resuelve al sexto bemol de la tónica axial para concluir sobre esta en posición de séptima mayor.

### 7.7 Análisis del Pasillo en Do menor de Javier Fajardo

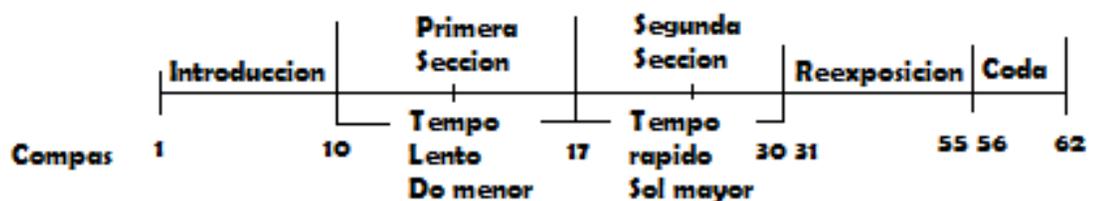
Tónica axial: Do menor

Compás: tres cuartos

Textura: homofónica

El pasillo en do menor es el tercer movimiento de la Suite Nariñense No. 1 para Violín y Piano compuesta en el año 2008, está dividido en dos secciones con dos tempos diferentes (lento rápido), y contiene un material que no busca ser grandilocuente, pues finalmente es un ejemplo fehaciente de la simplicidad de las formas de que se habló en el anterior análisis

Fig. 22 Esquema Pasillo en Do menor



El piano presenta una introducción típica de pasillo durante los diez primeros compases y el primer tiempo del compás once, basada en un marcado acompañamiento del bajo y un esquema ritmo melódico en paralelismos de sextas en la mano derecha sobre las siguientes funciones: Tónica, subdominante, Mi bemol mayor como sustitución de la tónica, dominante de la tónica axial y tónica (compases 1 hasta el primer tiempo del compás 11).

La melodía es antecedida por un silencio de corchea que se sigue por cinco corcheas ascendentes que dan inicio al tema central a partir del compás 12. En adelante esta melodía de forma sencilla, se desarrolla en las siguientes funciones armónicas: Tónica, subdominante, dominante y tónica. Posteriormente, se produce una modulación por dominante hacia el relativo mayor como modulación pasajera. A continuación, aparece la dominante y la tónica, que afirman la tonalidad central (primer tiempo del compás 11 hasta el compás 26).

Nuevamente es retomado el tema y sucede una ligera modificación en el último compás, pues se presenta la dominante de la dominante, que se convierte a su vez en la nueva tónica en el cambio de sección (ver casilla de repetición).

Los compases 28-43 corresponden a un discurso simple que rodea las tres funciones principales con una alteración de tercera sobre la subdominante de la nueva tónica con su respectiva resolución.

Durante los compases 44-47, el compositor presenta la tónica axial modulada al paralelo mayor, convirtiendo la anterior tónica en dominante de ésta.

Caso contrario sucede, cuando a partir de los compases 48 en adelante, aparece la tónica real que da paso a la re exposición del tema principal (compases 48 hasta el primer tiempo del compás 54).

Finalmente se presenta el tema central con la misma estructura del compás 11 complementado con la resolución al paralelo de la tónica axial (compases 45 en adelante)

## CONCLUSIONES

- El recital lleva a descubrir todas las posibilidades técnicas que posee la trompeta para su ejecución.
- El conocimiento de los periodos musicales hace que la interpretación de las obras sea más óptima.
- El estudio bibliográfico, teórico y musical de las obras permitió mejorar la calidad en la ejecución de las mismas.
- Se fortaleció aspectos teóricos en cuanto a forma y armonía.
- La correcta preparación de un recital lleva al ejecutante al mejoramiento en cuanto a su disciplina que lo ayuda a obtener un mejor nivel musical.

## BIBLIOGRAFIA

- ADLER, Samuel. El Estudio de la Orquestación. Nueva York. Londres. Idea Books.
- CARVAJAL, Martínez Arnold Adrián. Recital Interpretativo "Un Sonido, Diversos Colores y Distintos Mundos. 2007
- COPLAND, Aaron. Como Escuchar la Música, New York, Fondo de Cultura Económica, 1955
- GRAY, Anne, Breve Guía de la Música Clásica, Buenos Aires Argentina, Javier Vergara, 1996
- GRIJALBO. Diccionario Enciclopédico. España. Grijalbo. 1995
- KRAMER, Jonathan. Invitación a la Música. Buenos Aires- Argentina. Javier Vergara. 1993.
- MENUHIN Yehudi y DAVIS Curtis w, La Música del Hombre, Canadá, Fondo Educativo Interamericano, 1979
- MILA, Massimo. Historia de la Música. Barcelona España. Bruguera. 1080.
- LOPEZ Julio, La Música de la Modernidad, Barcelona, Anthropos editorial del hombre, 1984
- Plan Nacional de Música para la Convivencia. Colombia. 2003

- PONS, Jordi. Arnold Schoenberg, Ética Estética Religión, Barcelona, Acantilado Quaderms, 2006
- RANDEL, Michael. Don. Diccionario Harvard de Música. Madrid.1999.
- SALAZAR, Adolfo, La Música en la Sociedad Europea, Madrid Alianza editorial, 1983
- <http://trumpetland.com/index.php?section=musicians&cmd=composers-details&id=154>
- DE LA ESPRIELLA OSSIO, Alfonso, Historia de la Música en Colombia a través de nuestro bolero, Barcelona, Editorial Norma. 1997.
- OCAMPO LOPEZ, Javier, Música y Folclor de Colombia, Colombia, Plaza y Janes Editores, 1976.
- <http://www.colombia.com/colombiainfo/folclorytradiciones/bailes/pasillo.asp>

# ANEXOS

## **ANEXO A: Obra Widmung de Robert Schumann**

# Widmung

Friedrich Rückert (1788–1866)

Robert Schumann (1810–1856)

Op. 25, № 1.

*Animato.*

Du mei-ne See - le, du mein

Herz, du mei-ne Wonn', O du mein Schmerz, du mei-ne

Welt, in der ich le - be, mein Him - mel du, da - rein ich

Public Domain

9  
schwe - be, O du mein Grab, in das hin - ab ich e - - wig

12  
mei - nen Kum - - mer gab.

14 *p*  
Du bist die Ruh', du bist der

17  
Frie - den, du bist vom Him - - mel

20  
mir be - schie - den. Daß du mich lieb - st, macht mich mir

23  
wert, — dein Blick hat mich vor mir ver - klärt, du heb - st mich

*rit.*

26  
lie - bend ü - ber mich, mein gu - ter Geist, mein beß' - res

*p* *rit.*

29  
Ich! Du mei - ne See - le, du mein Herz, du mei - ne

*f a tempo*

32

Wonn' o du mein Schmerz, du mei-ne Welt, in der ich

35

le - be, mein Him - mel du, da - rein ich schwe - be, mein gu - ter

38

Geist, mein beß' - res Ich!

41

*rit.*

Sheet music from MutopiaProject • Free to download, with the freedom to distribute, modify and perform.  
 Typeset using LilyPond by Daniel Johnson. Reference: Mutopia-2005/03/13-588  
 This sheet music has been placed in the public domain by the typesetter, for details see: <http://creativecommons.org/licenses/publicdomain>

## **ANEXO B: Obra Elegie de Jules ëmili Frédéric Massenet**

Score

# Elegie

Musique Jules Massenet

The image shows a page of a musical score for 'Elegie' by Jules Massenet. The score is written for three parts: Trumpet in B $\flat$ , Piano, and B $\flat$  Trumpet. The music is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems, each with a measure number (1, 5, and 10) at the beginning.

**System 1 (Measures 1-4):**  
- **Trumpet in B $\flat$ :** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to A4 and G4. Dynamics: *p* (measures 2-3), *mf* (measure 4).  
- **Piano:** Accompaniment with chords and moving lines. Dynamics: *f* (measure 1), *pp* (measures 2-3), *mf* (measure 4). Includes a *rit.* marking. There are also markings *Leg.* and *\*mf* in the bass line.

**System 2 (Measures 5-8):**  
- **B $\flat$  Tpt.:** Melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to A4 and G4. Dynamics: *p* (measure 5), *f* (measure 6), *mf* (measure 7), *p* (measure 8).  
- **Pno.:** Accompaniment. Dynamics: *p* (measure 5), *pp* (measure 6), *mf* (measure 7), *f* (measure 8).

**System 3 (Measures 10-13):**  
- **B $\flat$  Tpt.:** Melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to A4 and G4. Dynamics: *cresc.* (measures 10-11), *cresc.* (measures 12-13).  
- **Pno.:** Accompaniment. Dynamics: *cresc.* (measures 10-11), *cresc.* (measures 12-13).

Elegie

B♭ Tpt. *f* *mf*

Pno. *dim.* *p* *mf*

B♭ Tpt. *mf* *p* *ff* *mf > p*

Pno. *ff* *p*

B♭ Tpt. *pp* *p* *rit.*

Pno. *pp* *cresc.* *ff* *rit.* *Reo.*

**ANEXO C: Obra Pequeña pieza concertante Guillaume Balay**

# PETITE PIÈCE CONCERTANTE

pour CORNET à PISTONS et PIANO

Guillaume BALAY  
Chef de la Musique de la Garde Républicaine

Mouv. Modéré (♩ = 72)

Musical score for CORNET and PIANO. The score is written in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of several systems of staves. The CORNET part is on a single staff, and the PIANO part is on two staves (treble and bass clef). Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, *p subito*, *mf*, and *ff*. Pedal markings (*Ped.*) are present throughout. The piece concludes with the instruction *un peu mouvementé*.

Handwritten musical score for piano, featuring multiple systems of music with French performance instructions and dynamic markings. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C).

**System 1:** The first system includes the instruction *retenu* above the staff, *au Mouvt* above the staff, and dynamic markings *ff*, *mf*, and *p*. The second system includes *à tempo* above the staff and a *p* dynamic marking. Pedal markings (*Ped:*) are present below the bass staff.

**System 2:** The first system includes the instruction *avec élégance* above the staff and a *pp* dynamic marking. The second system includes a *p* dynamic marking. Pedal markings (*Ped:*) are present below the bass staff.

**System 3:** The first system includes a *pp* dynamic marking. The second system includes a *p* dynamic marking. Pedal markings (*Ped:*) are present below the bass staff.

**System 4:** The first system includes the instruction *accélérez* above the staff and a *ff* dynamic marking. The second system includes the instruction *accélérez* above the staff and a *ff* dynamic marking. Pedal markings (*Ped:*) are present below the bass staff.

**System 5:** The first system includes the instruction *retardez* above the staff, *au Mouvt* above the staff, and a *p* dynamic marking. The second system includes the instruction *retardez* above the staff, *au Mouvt* above the staff, and a *ff* dynamic marking. The third system includes the instruction *cedez* above the staff, *au Mouvt* above the staff, and a *pp* dynamic marking. Pedal markings (*Ped:*) are present below the bass staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings such as *ff* and *Short*.

M. de Marche modéré (♩ = 112)

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass staff with various rhythmic patterns and dynamic markings.

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic figures and dynamic markings like *p*.

Fourth system of musical notation, including dynamic markings such as *ff* and *p*.

Fifth system of musical notation, concluding the page with various musical notations and dynamics.

*molto dolce*

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The lower staff contains a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The system concludes with a fermata over a whole note chord.

Second system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *pp* and an *8va* marking. The lower staff provides a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. The system ends with a repeat sign.

Third system of musical notation. The upper staff has a dynamic marking of *mf* and a *cresc.* marking. The lower staff has a dynamic marking of *mf* and a *cresc.* marking. The system concludes with a fermata over a whole note chord.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *f*. The lower staff contains a piano accompaniment with a dynamic marking of *f*. The system ends with a fermata over a whole note chord.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *p*. The lower staff contains a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. The system concludes with a fermata over a whole note chord.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The bottom two staves form a grand staff. Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff). There are slurs and accents throughout the system.

The second system continues the musical piece. It features piano (p), fortissimo (ff), and fortissimo (ff) dynamics. A 'Ped.' instruction with an asterisk is present below the grand staff. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

The third system of music includes piano (p), fortissimo (ff), and fortissimo (ff) dynamics. It contains two 'Ped.' instructions with asterisks. The notation is dense with notes and rests, showing complex rhythmic patterns.

The fourth and final system on the page features piano (p), fortissimo (ff), fortissimo (ff), and fortissimo (fff) dynamics. It includes two 'Ped.' instructions with asterisks. The system concludes with a final cadence and a double bar line.

## **ANEXO D: Obra “Badinage” de Eugene Joseph Bozza**

# BADINAGE

pour Trompette Ut ou Sib et Piano

EUGENE BOZZA



GIOSOSO (116 =  $\text{♩}$ )

TRUMPETTE en UT

PIANO

*f* *mf*

①

②

③

④

(88 = ♩) Moderato

mf dolce

5

(88 = ♩) Moderato

mf p

6

p mf

7

8

mf

Tempo 1º (116 = ♩)

mf

JIMMY JARANILLO  
COLECCION MUSICAL

A handwritten musical score for guitar and bass. The score is written on ten systems of staves. The top staff of each system is for the guitar, and the bottom staff is for the bass. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *rit.*, *mf*, and *p*. There are also circled measure numbers 11, 12, 13, 14, and 15. The notation is dense and detailed, typical of a professional or advanced student manuscript.

0.712



Handwritten musical score, likely for a string quartet, consisting of four staves. The score is divided into measures, with measure numbers 16, 17, 18, 19, 20, and 21 indicated in circles.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamic markings are present, including *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). The word *CRASC.* is written below the staff in measure 20. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4.

Measure 16: *mf*

Measure 17: *mf*

Measure 18: *mf*

Measure 19: *mf*

Measure 20: *mf* *CRASC.*

Measure 21: *ff*

## **ANEXO E: Obra Sonata de Jean Hubeau**

COUVERTURE PROTECTOR  
PAPERBOARDS SUPERIOR  
MADE IN U.S.A.  
EST. 1877  
NEW YORK  
REPRODUCED BY  
DURAND & CO. 1944

à Monsieur Jean Berara

# SONATE

pour Trompette chromatique et Piano



JEAN HUBEAU  
Paris-Anancy MCMXLIII

## I. SARABANDE

TROMPETTE  
in C-UT

*f* *sost.*

Andante con moto (♩ = 69)

PIANO

*f* *sonoro*

con *leg.*

*senza dim.*

*simile*

*senza dim.*

*mf* *ampio*

Replica  
*ad lib.*

Copyright by DURAND & C<sup>o</sup> 1944

D. E. P. 19 960

21, RUE VERDEY - 75008 PARIS

2

1

*p*

sempre tre corde e con *ped.*

*pp* (*pp*) *legato*

*pp*

una corda

2

*f* *ten.* *ten.* *ten.* *mf* *pp* *f*

*frf* *rf* *rf* *p* *pp* *frf*

3

*ten.* *mf* (*p*)

*ten.* *Replica ad lib.* *f molto marc.*

*rf* *p* *pp* *f molto marc.*

*ped.* \*

First system of a musical score. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line starts with a dynamic marking of *ff* and includes the instruction *dim. molto* followed by a hairpin indicating a transition from *f* to *pp*. The piano accompaniment also begins with *ff* and includes a sixteenth-note chordal texture with a '6' above it. The system concludes with a dynamic marking of *mf*.

Second system of the musical score. The vocal line begins with a dynamic marking of *p* and includes a circled number '4' above it. The piano accompaniment starts with *p* and features a sixteenth-note chordal texture with a '6' above it. The system includes dynamic markings of *mf* and *cresc.*, and ends with a dynamic marking of *f*. There are also some performance markings like *sed.* and *\* sed.* in the piano part.

Third system of the musical score. The vocal line starts with *p sub.* and includes a dynamic marking of *mf* and *cresc.*. The piano accompaniment also begins with *p sub.* and includes a dynamic marking of *mf* and *cresc.*. The system concludes with a dynamic marking of *f*.

Fourth system of the musical score. The vocal line starts with a dynamic marking of *f* and includes a dynamic marking of *ff*. The piano accompaniment begins with a dynamic marking of *ff*. The system concludes with the instruction *Silento*.

4

5 a Tempo

*f sonoro*

*dim. poco a poco*

con *2do.*

*p*

*p*

*dim. morendo.*

Strascinando

*p*

*cresc.*

*pp*

*p*

*mf*

*f*

6 Più lento

*ff*

*dim. molto*

Rit.

Largo

*pp*

# II. INTERMÈDE



Allegro con brio (♩=152)

PIANO

*f martellato*

The musical score consists of four systems of staves. The first system is a grand staff with two staves, marked 'PIANO' and '*f martellato*'. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Below the staves are several 'Ped.' markings with asterisks. The second system continues the grand staff, marked '*f marc.*' and '*simile*'. The third system is a grand staff marked '*mf*' and '*f marc.*', featuring triplets and some ledger lines. The fourth system is a grand staff marked '*f*' and '*ff quasi fanfara*', ending with a double bar line and a key signature change to two flats. A circled number '7' is present above the second staff of the fourth system.

First system of the musical score. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part includes dynamic markings such as *mf* and *sempre ff*. There are also some performance instructions like *ped.* and *sc.* (scordatura).

Second system of the musical score. It includes a vocal line and piano accompaniment. Key markings include *Rit.*, *f*, *cresc.*, and *sempre ff*. A tempo change is indicated by *(5) a Tempo allegro (un poco libramente)*. The system concludes with *Rit.* and *f*. There are also *ped.* and *sc.* markings.

Third system of the musical score. It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked *Meno vivo*. A section is labeled *8 1° Tempo*. Dynamic markings include *ff*, *fff*, and *p*. There are also *ped.* and *sc.* markings.

Fourth system of the musical score. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *piogg.*, *cresc.*, and *simile cresc.*. There are also *ped.* and *sc.* markings.

First system of musical notation, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Second system of musical notation. The vocal line is marked with *Flatterzunge* and *p*. The piano accompaniment is marked with *p* and features a rhythmic pattern of eighth notes.

Third system of musical notation. The vocal line is marked with *mf*. The piano accompaniment is marked with *f marc.* and includes triplets in both hands.

Fourth system of musical notation. The vocal line is marked with *f*. The piano accompaniment is marked with *f* and *ff*. The system includes a measure marked with a circled '10' and a section marked *ff quasi fanfara*. There are also markings for *leg.* and *\** in the piano part.

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef staff includes dynamic markings *sempre ff* and *Rit.*. The grand staff continues the accompaniment. A handwritten *2do* is present in the bass clef staff.

Third system of musical notation. The tempo instruction *a Tempo allegro (un poco libramente)* is written above the treble clef staff. Dynamic markings *f* and *segue* are present. A handwritten *2do* and the number *8* are in the bass clef staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff includes dynamic markings *ff*, *fff*, and the tempo instruction *Meno vivo*. The grand staff continues the accompaniment. A handwritten *2do* and the number *8* are in the bass clef staff.



# III. SPIRITUAL

TROMPETTE in C-UT

Andante molto calmo (Tempo di Blues) (♩=76)  
*futtuante*

PIANO

*p*

2<sup>da</sup>

*simile*

*poco*

9

*pp dolciss.*

11

*pp*

sempre con 2<sup>da</sup>

mf f

tre corde

cresc. molto

Un poco più animato

mf ff cresc.

12

dim. mf con fantasia f segue

Animando

*Più vivo*

*mf* *Rit.*

*f* *mf*

Ped. Ped.

*1° Tempo* **13**

*pp* *p* *pp*

*p* *mf*

2<sup>a</sup> Ped.

*mf* *mf simile*

*cresc. molto*

*ff*  
Un poco più animato

*ff marc.*

*Ped.*

*Ped.*

*dim. molto* *p* *Rit.*

*dim. molto* *p* *Rit.*

con sordina

15 Tempo più animato (♩=108)

*pp misterioso*

*sempre pp*

*sempre pp*

*poco*

First system of musical notation. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the voice and a complex, rhythmic accompaniment in the piano.

Second system of musical notation. It includes a vocal line and piano accompaniment. Performance instructions include *molto pp* (pianissimo) and *Poco rit.* (ritardando). The piano part features a dense texture with many sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. It begins with the tempo marking *Andante (1º Tempo) (♩=76)* and the instruction *mf sempre con sordino*. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part is marked *p* (piano) and *tranquillo*. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation. It includes a vocal line and piano accompaniment. Performance instructions include *pp* (pianissimo) and *Rit.* (ritardando). The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

senza sordino

*f* ma sostenuto

17 a Tempo (calmo)

*ppp* poco cresc. *p*

2<sup>da</sup>

*p* simile

(8<sup>a</sup> ad lib.)

*pp* *dolciss.*

18 *p* poco marc. ed espress.

2<sup>da</sup>

(loco)  
p

The first system of music features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line begins with a melodic phrase marked *(loco)* and *p*. The piano accompaniment consists of chords and triplets in both hands.

mf  
mf  
f cantato assai  
Ped.

The second system continues the piece. The vocal line has a *mf* dynamic. The piano accompaniment includes a *mf* section and a *f cantato assai* section. Pedal points are indicated by *Ped.* markings.

cresc.

The third system shows the vocal line with a *cresc.* (crescendo) marking. The piano accompaniment also features a *cresc.* marking and includes a *Ped.* marking.

rfz  
dim.

The fourth system concludes the page. The vocal line has a *rfz* (ritardando) marking. The piano accompaniment includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *Ped.* marking.

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The first measure of the grand staff has a *pp* dynamic marking. A circled number '19' is placed above the second measure of the grand staff. The music features a melodic line in the upper treble and a complex accompaniment in the grand staff.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature has two flats. The music continues from the previous system. A *mf cantato* marking is present in the middle of the grand staff.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature has two flats. The music continues. A *cresc.* marking is in the grand staff, and a *rin:f.* marking is in the upper treble staff.

Handwritten musical score system 4. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature has two flats. The music continues. A *f sost.* marking is in the grand staff. A circled number '20' is placed above the second measure of the grand staff.

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a long note followed by a melodic phrase. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It features a series of chords and arpeggiated figures. A forte (*ff*) dynamic marking is present in both parts.

The second system continues the musical piece. The vocal line includes the instruction *(8e ad lib.)* above the first measure and *(loco) sempre ff* above the final measure. The piano accompaniment continues with similar harmonic textures and includes a *ff* dynamic marking.

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a *fff* dynamic marking. The piano accompaniment is more active, with a *fff* dynamic marking in the bass line.

The fourth system concludes the page. The vocal line ends with a final note. The piano accompaniment features a *fff* dynamic marking and ends with a cadence. There are some markings below the piano part, including a circled '8' and a circled '1'.

## **ANEXO F: Obra Yolanda de Ferney Lucero**

# YOLANDA

Ferney Lucero Calvachi

Flugelhorn

Muy turbu

Piano

con alocron de un...

6

trun trun

rit.

6

rit.

rit.

12

12

YOLANDA *a tempo*

Flghn. <sup>27</sup>

Pno. <sup>17</sup>

*rit.* *a tempo*

This system contains two staves. The upper staff is for Flghn. (Flute) and the lower staff is for Pno. (Piano). The Flghn. part begins at measure 27 with a melodic line. The Pno. part begins at measure 17 with a rhythmic accompaniment. Both parts include markings for 'rit.' (ritardando) and 'a tempo' (return to original tempo).

Flghn. <sup>22</sup>

Pno. <sup>22</sup>

This system contains two staves. The upper staff is for Flghn. (Flute) and the lower staff is for Pno. (Piano). Both parts begin at measure 22. The Flghn. part has a melodic line with some rests. The Pno. part has a rhythmic accompaniment.

Flghn. <sup>27</sup>

Pno. <sup>27</sup>

This system contains two staves. The upper staff is for Flghn. (Flute) and the lower staff is for Pno. (Piano). Both parts begin at measure 27. The Flghn. part has a melodic line. The Pno. part has a rhythmic accompaniment.

YOLANDA

Flghn. <sup>33</sup>

Pno. <sup>33</sup>

ghn. <sup>39</sup>

Pno. <sup>39</sup>

ghn. <sup>44</sup>

Pno. <sup>44</sup>

YOLANDA

Flgtn. <sup>48</sup>

Pno. <sup>48</sup>

Handwritten notes: 1 2 1 2 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3

Flgtn. <sup>50</sup>

Pno. <sup>50</sup>

rit.

Handwritten notes: 7 3 1 2 3

Flgtn. <sup>54</sup>

Pno. <sup>54</sup>



YOLANDA

6

Flghn. 73

Pno. 73

Flghn. 78

Pno. 78

Flghn. 81

Pno. 81

YOLANDA

87

ghn.

Pno.

92

ghn.

no.

97

in.

no.

## **ANEXO G: Pasillo en Do menor de Javier Fajardo**

Score

# Pasillo en Do menor

Javier Fajardo Ch.

Moderato

The musical score is written for three parts: Trumpet in Bb, Piano, and Bb Tpt. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-5) shows the Trumpet in Bb and Piano parts. The Piano part has a treble and bass clef. The second system (measures 6-10) shows the Bb Tpt and Piano parts. The Bb Tpt part has a treble clef. The Piano part has a treble and bass clef. The score includes repeat signs and a double bar line with repeat dots. The first system ends with a repeat sign. The second system starts with a repeat sign and ends with a double bar line with repeat dots.

Pasillo en Do menor

This musical score is for a piece in D minor, titled "Pasillo en Do menor". It features two staves: B♭ Tpt. (B-flat Trumpet) and Pno. (Piano). The score is divided into three systems, each containing two staves. The first system covers measures 15 to 20, the second system covers measures 21 to 25, and the third system covers measures 26 to 30. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piano part includes dynamic markings such as *p* and *f*. The trumpet part includes articulation marks like a circle with a cross and first/second endings. The score concludes with a double bar line and a key signature change to D major (two sharps).

Pasillo en Do menor

Allegro

The image displays a musical score for three systems, each featuring a B♭ Trumpet (B♭ Tpt.) and Piano (Pno.) part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the tempo is marked 'Allegro'. The first system covers measures 31 to 36, with a first ending bracket over measures 34-36. The second system covers measures 37 to 42, with a second ending bracket over measures 39-42. The third system covers measures 43 to 48. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The trumpet part features melodic lines with slurs and accents.

