

RECITAL INTERPRETATIVO DE TROMPETA  
"MAGIA Y SONIDO"

JULIANA PATRICIA MORENO ORTEGA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LIC. EN MUSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2013

RECITAL INTERPRETATIVO DE TROMPETA  
"MAGIA Y SONIDO"

Presentado por:

JULIANA PATRICIA MORENO ORTEGA

Asesor:

JIMMY JARAMILLO

Licenciado en Música

Recital interpretativo requisito para optar el título de licenciatura en música

UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE LIC. EN MUSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2013

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor”

Artículo 1º del acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Concejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTAS DE ACEPTACIÓN

-----  
-----  
-----  
-----  
-----

\_\_\_\_\_  
Presidente del jurado

\_\_\_\_\_  
Jurado

\_\_\_\_\_  
Jurado

San Juan de Pasto, 15 de octubre, 2013.

## AGRADECIMIENTOS

Mediante este trabajo quiero agradecer infinitamente a Dios, quien por medio de la vida que me regalo; conocí el arte musical, a mis padres y hermanos que creyeron en mí, a Martin Hormaza por su apoyo a mis profesores que ofrecieron sus conocimientos para lograr esta causa, quiero retribuir mis agradecimientos, especialmente a los maestros Jimmy Jaramillo con quien empecé a practicar la técnica y conocimiento interpretativo de la trompeta clásica, además, se inquieto por ofrecer clases extracurriculares y de apoyo con destacados maestros para fortalecer y actualizar mi conocimiento, igualmente agradezco a Edward Zambrano, un gran maestro lleno de conocimiento que respeto y admiro. No quiero pasar por alto a la red de escuelas de formación musical de la ciudad de Pasto, donde comencé mi formación como instrumentista. A mis compañeros y amigos, gracias por haber compartido conmigo su tiempo.

## DEDICATORIA

Este trabajo es dedicado a mi familia; especialmente a mis dos madres Alba Stella Ortega y María Delfilia Ortega, a las que quiero mucho, quienes me ayudaron a sobrellevar las dificultades que se presentaron en el camino dirigido a este sueño; también quiero dedicar este logro a Luisa Fernanda Moreno, mi hermana y mejor amiga, es un gran ejemplo de superación y constancia y finalmente a Martin Hormaza por su apoyo incondicional.

## RESUMEN

En este trabajo escrito se encuentra un aporte investigativo, para aquellos estudiantes e interesados en conocer sobre un instrumento como lo es la trompeta en Bb.

Comprende aspectos históricos y conocimientos, con respecto a la forma compositiva, dentro de la mayoría de los periodos en la historia de la música, igualmente se aborda en el tema de la escritura interpretativa que los autores de las obras presentan, en cada partitura; se puede encontrar de forma resumida la historia tanto del instrumento como su participación en la historia de la música su importancia y evolución.

Fue de suma importancia incluir aquellos conocimientos técnicos y la bibliografía de aquellos autores de gran conocimiento, que aportaron al desarrollo del mantenimiento técnico en el instrumento.

Finalmente se puede encontrar una explicación detallada del análisis armónico y melódico de cada una de las obras expuestas en este trabajo igualmente con anterioridad la biografía de cada autor.

## ABSTRACT

This paper is a contribution written research, for students and interested to know about an instrument such as the trumpet in Bb.

Includes historical aspects and knowledge regarding compositional form, in most periods in the history of music, also addresses the subject of interpretive writing that the authors of the works present in every score, is summary can be found for both the instrument's history and their involvement in the history of music its importance and evolution.

It was very important to include those skills and the literature of authors of great learning, who contributed to the development of technical maintenance on the instrument.

Finally you can find a detailed explanation of the harmonic and melodic analysis of each of the works displayed in this work just before the biography of each author.

## TABLA DE CONTENIDO

	Pag.
1. TITULO .....	17
2. OBJETIVOS.....	18
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	18
2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS.....	18
3. JUSTIFICACION.....	19
4. MARCO DE REFERENCIA.....	20
4.1 MARCO DE ANTECEDENTES .....	20
4.2 MARCO CONCEPTUAL.....	20
4.2.1 Forma Musical .....	21
4.2.2 La Suite.....	21
4.2.3 Preludio.....	21
4.2.4 Allemande.....	22
4.2.5 Sarabande .....	22
4.2.6 Gigue .....	22
4.2.7 Estudio.....	23
4.2.8 Fantasía.....	23
4.2.9 Minuetto.....	23
4.2.10 Rondó .....	24
4.2.11 La Sonata.....	24
4.2.12 Armonía Cuartal.....	24
4.2.13 Modos Griegos.....	25
4.2.14 Dinámicas .....	26
4.2.15 Matices Agógicos.....	27
4.3 MARCO TEORICO .....	28
4.3.1 La Trompeta. ....	28

4.3.2	Los Periodos en la Historia de la Música..	37
4.3.3	Interpretación.	49
4.3.4	Compositores	56
5.	DISEÑO METODOLOGICO PRELIMINAR	64
5.1	TIPO DE INVESTIGACION	64
5.1.1	Paradigma Cualitativo	64
5.2	ENFOQUE DE ESTA INVESTIGACION	64
5.2.1	Enfoque Hermenéutico	64
5.3	INSTRUMENTOS DE RECOLECCION DEL LA INFORMACION	65
5.3.1	Fuentes Primarias	65
5.3.2	Fuentes Secundarias	65
5.4	ANÁLISIS MORFOLÓGICO DEL REPERTORIO	67
5.4.1	Sonata No 1	67
5.4.2	Estudio No 2 para Trompeta Sola de Théophile Noël Charlier	85
5.4.3	Contemporánea Suite	91
5.4.4	Estudio No XI de Phil Snedecor para Trompeta Sola	109
5.4.5	Estudio No V de Phil Snedecor para Trompeta Sola	113
5.4.6	Lola	117
5.4.7	Fantasía para Trompeta	122
5.4.8	Daniela (Bambuco)	126
6.	CONCLUSIONES	135
7.	BIBLIOGRAFIA	134

## LISTA DE CUADROS

Pag.

Cuadro 1.....	36
Cuadro 2.....	65

## LISTA DE FIGURAS

	Pag.
Grafico 1. Acordes Cuartales.....	25
Grafico 2. Modos Griegos.....	26
Grafico 3. Registro de la Trompeta en Bb.....	34
Grafico 4. Diagrama Morfológico, 1er Mvto Sonata No1.....	67
Grafico 5. Tema Motivico.....	68
Grafico 6. Sección A.....	69
Grafico 7. Frase Consecuente Subsección (a).....	69
Grafico 8. Frase Consecuente, Subsección (a').....	70
Grafico 9. Sección B Contrastante.....	71
Grafico 10. Primera Frase, Subsección (b').....	72
Grafico 11. Puente Conector.....	73
Grafico 12. Coda.....	74
Grafico 13. Diagrama Morfológico, 2do Mvto, Sonata No 1.....	74
Grafico 14. Tema Motivico.....	75
Grafico 15. Sección A.....	75
Grafico 16. Frase Consecuente, Subsección (a).....	76
Grafico 17. Sección B ó Trío.....	77
Grafico 18. 1ra y 2da Variación del Motivo Principal.....	77
Grafico 19. Diagrama Morfológico, 3er Mvto, Sonata No1.....	78
Grafico 20. Tema Motivico.....	78
Grafico 21. Sección A ó Tema del Rondo.....	79
Grafico 22. Sección B.....	80
Grafico 23. Frase Antecedente Sección b1.....	81
Grafico 24. Frase Antecedente, Subsección b2.....	81
Grafico 25. Cadencia de Empalme.....	82
Grafico 26. Seccion C, ó Segunda Copla.....	83
Grafico 27. Frase Antecedente, Subsección C1.....	84
Grafico 28. Dos últimas Frases Subsección C3.....	85
Grafico 29. Diagrama Morfológico, Estudio No2 para Trompeta Sola, Théophile Noel Charlier.....	85
Grafico 30. Tema Motivico.....	86
Grafico 31. Sección A.....	86
Grafico 32. Frase Consecuente, Subsección (a).....	87
Grafico 33. Frase Consecuente, Subsección (a').....	88

Grafico 34.	Sección B. ....	88
Grafico 35.	Frase Consecuente, Extensión, Subsección b1. ....	89
Grafico 36.	Grupo de Frases, Subsección b2. ....	90
Grafico 37.	Segunda Frase, Subsección b3. ....	91
Grafico 38.	Diagrama Morfológico, Prelude. ....	92
Grafico 39.	Tema Motivico. ....	92
Grafico 40.	Sección A. ....	93
Grafico 41.	Frase Consecuente, Subsección (a). ....	94
Grafico 42.	Frase Antecedente (a'). ....	94
Grafico 43.	Sección B. ....	95
Grafico 44.	Puente Conector Modulante. ....	96
Grafico 45.	Frase Consecuente, Subsección (b'). ....	97
Grafico 46.	Diagrama Morfológico, Allemande. ....	97
Grafico 47.	Tema Motivico. ....	98
Grafico 48.	Sección A. ....	98
Grafico 49.	Frase Consecuente, Ampliación Periódica. ....	99
Grafico 50.	Frase Consecuente 2da Extensión, Subsección (a'). ....	100
Grafico 51.	Sección B. ....	100
Grafico 52.	Frase Consecuente Modulante, Subsección (b). ....	101
Grafico 53.	Frase Consecuente, Ampliación Periódica, Subsección (b'). .	101
Grafico 54.	Diagrama Morfológico, Sarabande. ....	102
Grafico 55.	Tema Motivico. ....	103
Grafico 56.	Desarrollo Motivico. ....	104
Grafico 57.	Ampliación Periódica Externa. ....	105
Grafico 58.	Diagrama Morfológico, Gigue. ....	105
Grafico 59.	Tema Motivico. ....	106
Grafico 60.	Sección A. ....	107
Grafico 61.	Cadencia Transitiva entre La 1ra y la 2da Sección. ....	107
Grafico 62.	Modulación hacia la Tonalidad Axial. ....	108
Grafico 63.	Frase Consecuente, Ampliación Externa, Sección A. ....	109
Grafico 64.	Diagrama Morfológico, Estudio XI para Trompeta Sola, de Phil Snedecor. ....	109
Grafico 65.	Tema Motivico. ....	110
Grafico 66.	Frase Consecuente. ....	110
Grafico 67.	Primera frase Modulante, Sección B. ....	111
Grafico 68.	Variación en Reexposición del Tema Principal. ....	112
Grafico 69.	Motivo 2, Sección C. ....	112

Grafico 70.	Retorno a la Tonalidad Axial. ....	113
Grafico 71.	Resumen grafico, Estudio XI para Trompeta Sola de Phil Snedecor.....	113
Grafico 72.	Diagrama Morfológico .....	114
Grafico 73.	Primer Tema Motivico.....	114
Grafico 74.	Sección A. ....	115
Grafico 75.	Frase Consecuente Transitiva.....	115
Grafico 76.	Segundo Tema Motivico, Sección B.....	116
Grafico 77.	Sección B. ....	117
Grafico 78.	Diagrama Morfológico, Lola.....	118
Grafico 79.	Motivo temático. ....	118
Grafico 80.	Frase Modulante, Sección A. ....	119
Grafico 81.	Sección A. ....	120
Grafico 82.	Puente Modulante entre Sección A y B. ....	120
Grafico 83.	Sección B. ....	121
Grafico 84.	Diagrama Morfológico. ....	122
Grafico 85.	Tema Motivico. ....	122
Grafico 86.	Sección A. ....	123
Grafico 87.	Puente Modulante. ....	124
Grafico 88.	Sección B. ....	125
Grafico 89.	Puente Conector.....	126
Grafico 90.	Diagrama Morfológico. ....	127
Grafico 91.	Tema Motivico. ....	128
Grafico 92.	Variación del Motivo. ....	129
Grafico 93.	Sección A. ....	130
Grafico 94.	Frase Consecuente, 2da Casilla. ....	130
Grafico 95.	Sección B. ....	131
Grafico 96.	Frases de Subseccion b. ....	132

## LISTA DE ANEXOS

### Anexo A

Partitura: Sonata No. 1. James Hook. Adaptación para piano y trompeta.

### Anexo B

Partitura: Suite Contemporánea, para trompeta y piano. Gordon Young

### Anexo C

Partitura: Fantasía para trompeta, para trompeta y piano. David I Walters

### Anexo D

Partitura: Estudio No2, para trompeta Sola. Théophile Noël Charlier.

### Anexo E

Partitura: Estudio Lirico V, para trompeta Sola. Phil Snedecor.

### Anexo F

Partitura: Estudio Lirico XI, para trompeta Sola. Phil Snedecor.

### Anexo G

Partitura: Lola, para trompeta y piano. Edward Zambrano.

### Anexo H

Partitura: Daniela, para trompeta y Guitarra. Guillermo Calderón.

## INTRODUCCION

Llevar a cabo un recital interpretativo de trompeta en Bb implica una completa indagación anticipada acerca de todo lo relacionado con este objetivo, empezando por una profundización sobre el instrumento, su historia, la importancia que ha tenido y sus evolutivos cambios hasta el momento, de la misma manera una explicación puntual, sobre el manejo técnico que se ha adquirido y desarrollado en todo el proceso de formación instrumental a lo largo de la carrera.

Otro aspecto muy importante es el acercamiento a la historia con relación a las obras que se interpretara, como también la vida de sus autores, esto, además de afianzar los conocimientos teórico-musicales provee una significativa familiaridad con el contexto del repertorio; junto con un detallado análisis morfológico de las obras.

La parte interpretativa y los conceptos que manejan algunos ilustres autores de la teoría musical, sobre este tema, es también otro de los puntos expuestos en este escrito;

El contenido de este trabajo escrito abarca todos los aspectos que se han mencionado, que además de ser tomados como herramientas fiables para una buena preparación y presentar públicamente un recital interpretativo, también dejan una fuente investigativa para aquellos estudiantes de instrumento principal trompeta en Bb.

# 1 TITULO

## RECITAL INTERPRETATIVO DE TROMPETA "MAGIA Y SONIDO"

## 2 OBJETIVOS

### 2.1 OBJETIVO GENERAL

Presentar ante el público obras representativas del repertorio universal y colombiano para trompeta en Bb.

### 2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS.

- Profundizar sobre aspectos teóricos de la trompeta, desde su transformación física, la evolución técnica que fue facilitando la ejecución de este instrumento y el tipo de protagonismo que se le daba, según las diferentes épocas hasta la actualidad.
- Indagar el aspecto histórico y contextual de las obras.
- Investigar la biografía de los compositores concernientes al repertorio escogido.
- Analizar la forma estructural, morfológica, armónica, melódica y rítmica de las obras.
- Reconocer con el asesor asignado la interpretación correcta, de cada unas de las obras.
- Realizar los ensayos con el pianista acompañante.
- Presentar el recital ante jurados y finalmente ante el público.

### 3 JUSTIFICACION

Es necesaria la preparación de un recital interpretativo que además de tener un repertorio adecuado para trompeta en Bb, incluya un trabajo investigativo profundizado, pues es una herramienta bibliográfica musical que permitirá al intérprete lograr un valioso desarrollo evolutivo como músico profesional y posteriormente como docente.

La preparación de un repertorio implica la necesidad de una indagación, dejando como resultado una herramienta que permita al estudiante de este instrumento suplir todas aquellas necesidades que emergen en el montaje de el repertorio y por ende, le otorgara un conocimiento técnico e interpretativo que ira unido con el estilo que determina la historia, o la región referente a cada obra.

Los estudiantes que tienen como fin realizar un recital para trompeta en Bb y la comunidad implicada en la actividad musical adolece de una preparación específica a la hora de presentar una obra, por falta de material y la forma correcta de cómo iniciar esta preparación, por consiguiente esta propuesta le otorga al estudiante unas bases para iniciarse en este proceso y lograr los resultados idóneos con los cuales se desea llegar a una presentación pública.

Los principales alcances que se pretenden lograr por medio de este recital es resolver y mejorar ampliamente la parte técnica e interpretativa del instrumento, además de ofrecer una propuesta que contiene una puntual investigación bibliográfica, logrando cumplir con las exigencias pertinentes para optar por el título de licenciatura en música y fortalecer el proceso de formación de los estudiantes de un instrumento como la trompeta en Bb

## 4 MARCO DE REFERENCIA

### 4.1 MARCO DE ANTECEDENTES

- Recital interpretativo de trompeta y piano acompañante “Investigación bibliográfica de Recital en Instrumento principal trompeta,” Jhonny Andrés Morales, Universidad de Nariño Facultad de Artes, Programa de Licenciatura en Música, San Juan de Pasto, 2007

La ejecución de este proyecto fue exitosa, puesto que permitió al investigador conocer aspectos teóricos con los cuales no se contaban, el estilo de las obras mejoró notablemente con el reconocimiento de las principales diferencias interpretativas entre los diferentes periodos de la música, se conoció y fortaleció aspectos teóricos y técnicos de las obras en cuanto a formas armonía e interpretación, se fortaleció la técnica instrumental en la trompeta mediante las exigencias interpretativas de las obras, el estudio bibliográfico como musical de las obras permitió mejorar notablemente la calidad interpretativa de las mismas.

### 4.2 MARCO CONCEPTUAL

4.2.1 Forma Musical. “Es un conjunto organizado de ideas musicales”<sup>1</sup>. El estudio de la forma musical también se entiende por morfología musical. Existen diferentes tipos de formas musicales dentro de la historia, en algún punto donde se inicia un periodo de gestación y son relevantes, por dejar marcado un estilo compositivo, se encuentran también tipos de formas que han dado fruto a nuevas estructuras. Ha habido tipos formales que fueron olvidados y por ello desaparecidos. Estos tipos formales, todos no escapan a las variaciones en el tiempo, nuevas ideas generan una evolución en cualquiera de ellos.

Forma es igual a organización de aquellos elementos que tienen una función en un organismo. La organización es clave en la forma musical sin un orden no habría lógica ni coherencia en la idea musical; y sería igual que la comparación

---

<sup>1</sup> ZAMACOIS Joaquín. Curso de formas musicales. Barcelona: Idea Books, S.A. 2002. p.3.

hecha por Mario Gómez Vignes que dice Mario Gomes relaciona la ausencia de forma musical con: “Un ininteligible ensayo, sin puntuación, o tan desconectada como una conversación entre dos personas cuyos labios se mueven sin propósito”<sup>2</sup>.

El orden de las partes de manera coherente y la lógica del discurso conforman la idea musical. La forma musical tiene divisiones y subdivisiones apropiadas que son determinantes para su entendimiento, es decir en la forma existen unidades grandes y pequeñas como en el lenguaje.

4.2.2 La Suite. El significado de la palabra francesa suite en el sentido de serie, sucesión, define su principal característica que es, una sucesión de piezas musicales, fundamentalmente por aires de danzas, “Una forma musical de tipo mosaico”<sup>3</sup>.

La suite es una composición musical con varias danzas barrocas, las cuales determinan los movimientos, en una forma organizada, una de tempo allegro o rápido seguida de una de tempo adagio o lento y generalmente terminada con una de tempo allegro. Una suite constaban hasta con diez movimientos, “solía comenzar con un preludio”<sup>4</sup>, seguida de un allemande de ritmo rápido luego un courante y una zarabanda, un bourrée, y finalizaba con una Gigue de tiempo rápido. Todas las danzas que componen una suite son escritas en la misma tonalidad o en su relativa menor, o paralelo menor, Comúnmente las danzas tienen una forma binaria simple y se considera un antecedente de la forma sonata. La suite pertenece al siglo XVIII, en el periodo barroco con sus máximos representantes Johan Sebastian Bach y Händel.

4.2.3 Preludio. Inicia en algunos casos a las danzas de la suite, no es exclusivo de ella, ni tampoco es una danza. El preludio tiene una forma libre, se caracteriza por tener pasajes imitativos o de tipo improvisatorio, se dice que su posible origen fueron las improvisaciones que los laudistas realizaban antes de empezar a tocar,

---

<sup>2</sup> GÓMEZ VIGNES Mario. Formas musicales I. p.4.

<sup>3</sup> Estudios Musicales, Capitulo II, La suite, Biblioteca José Guerrero Mora. p. 70.

<sup>4</sup> <http://es. Wikipedia.org/wiki/Suite>.

para asegurarse de tener una correcta afinación en su instrumento. La escritura se compone por unas figuras rítmicas largas con complicadas ligaduras, aquí el interprete tiene libertad, aunque con bastantes exigencias interpretativas en donde la melodía solo ha sido insinuada. “La función esencial del preludio es atraer la atención del oyente y definir la afinación, modo o tonalidad de un movimiento”<sup>5</sup>.

4.2.4 Allemande. Es la primera danza que aparece en la suite, su origen es germánico de estructura binaria simple en tiempo moderato en dos o cuatro cuartos y se caracteriza por comenzar con anacrusa, existen dos tipos de allemande con respecto al tempo, uno lento llamado también, Alemanda Grave y fue utilizado en las elegías o llantos musicales de moda en la Francia barroca, y existe una segunda que es rápida alegre y ligera.

4.2.5 Sarabande. Esta terminología es de origen francés y se encuentra con este vocablo en la obra a interpretar en este trabajo, “Suite Contemporánea” de David Gerrier. El origen de esta danza es español y es llamada así, Zarabanda, inicialmente fue una danza rápida y alegre, los bailarines de la época usaban castañetas o como hoy se conocen las castañuelas, al contagiarse por su música vigorosa. Se caracterizaba por tener compas ternario habitualmente en 3/4 o en 3/2. La Zarabanda tubo gran acogida en otros países lo que hizo que sufriera algunas variantes en la velocidad original de su tiempo; como por ejemplo la zarabanda inglesa del siglo XVII, la Zarabanda italiana, que fue más moderada, la zarabanda francesa más lenta y la alemana, mucho más lenta, especialmente en las obras de Bach. Teniendo en cuenta las variantes que tubo esta danza se puede decir que el compositor de la obra a interpretar se baso en una Sarabande francesa, primero, por la terminología que usa y segundo, por el tiempo en el que está escrita, al tener un tempo largo en compas de 4/4, muy diferente a la Zarabanda española.

4.2.6 Gigue. Es una de las danzas que generalmente cierra la suite barroca, se caracteriza por tener un tiempo rápido y se escribe en un tiempo de 3/8, 6/8, 9/8, 12/8 y rara vez en 6/4, esta subdivisión ternaria le otorga a la danza un carácter de balanceo muy llamativo. La palabra Gigue germina del francés antiguo la cual deriva del alemán antiguo giga y en el alemán moderno es Geige, que significa

---

<sup>5</sup> RANDEL Don Michael. Diccionario Harvard de música, El Preludio. México: Editorial Diana, 1984. p.825.

violín, y para justificar el carácter de balanceo en esta danza, la palabra tiene una relación con el francés, que es oscilar o bambolearse. Esta danza es muy utilizada también fuera de la Suite, como en la sonata y conciertos.

4.2.7 Estudio. Comúnmente son piezas no muy extensas y el fin de estos es despertar habilidades y destrezas en el intérprete. Son composiciones para instrumento solista sin acompañamiento esto con el fin de plantear por parte del compositor ciertas dificultades técnicas que deben ser superadas por el músico que los aborda. En el clasicismo y el romanticismo se encuentran estudios ya definidos como tal; también se pueden encontrar piezas breves que tenían la misma finalidad pero que no se les categorizaba como estudio, algunos ejemplos son: suite para violonchelo No 1, Invención para dos voces para teclado No1 en Do mayor, Estudio en Gm No 50 op. 740.

4.2.8 Fantasía. En el siglo XVI la Fantasía y otras piezas musicales como el Ricercare la Canzona y el Capricho eran tipos de composiciones tradicionales, que se desarrollaban de forma libre, su elaboración era principalmente destinada a los conjuntos instrumentales. En sus inicios, este estilo compositivo tenía gran acogida. La fantasía se caracterizaba por sus figuraciones rápidas en sus escalas y arpeggios, resaltaba mucho en ella la improvisación y cambiaba frecuentemente de compas, de movimiento y de tema. Se dice que el Ricercare y la Fantasía fueron piezas muy similares y por tener un contenido bastante florido y lleno de artificios. En el siglo XVII constituyen cuatro tipos de Fantasías inglesas como lo son para conciertos de violas, Fantasías Monotemáticas, Fantasías con varios temas pero con único carácter predominante, Fantasías en dos secciones contrastantes y Fantasías con varias secciones o movimientos, cada una con un final bien definido. John Hill manifiesta: "Este tipo de composiciones dieron origen a la fuga en el siglo XVII".

4.2.9 Minuetto. También es llamado Minué; existen dos tipos, el minué de suite que era un movimiento de danza francesa elegante generalmente en compas ternario de 3/4 y estructura binaria simple característica en las danzas de la suite. El Minué tuvo bastante apogeo entre el siglo XVII hasta el siglo XIX en 1650 y 1800; su origen es cortesano, ya que era bailado por la nobleza. Inicialmente era de un tempo lento, pues el objetivo de esta danza era saludar con gracia y elegancia, comportamientos exigidos en la época, Se puso de moda en la corte

de Luis XIV, quien fue un ávido bailarín de minuetos<sup>6</sup>. Más adelante fue aumentado su ritmo, hasta dar origen al minué de sonata, conserva el compas ternario y cambia la forma a una ternaria simple. (A, B, A). Tiene una primera sección que es reexpuesta, y característico de este segundo tipo de minué es la parte B también llamada Tríó, el cual genera contraste con la primera sección, es igualmente reexpositivo y la tercera sección no suele escribirse, solo con una orden de D.C. al final de la segunda sección se hace la reexposición, sin repeticiones.

4.2.10 Rondó. Es el tiempo vivo final de la sonata, fue parte de algunas suites como pieza final. Hay tres tipos de Rondó, el Rondó a cinco secciones, el Rondó a siete secciones y el Rondó sonata, también se constituye como una pieza independiente. En el Rondo de cinco secciones, hay tres exposiciones del tema principal alternadas por dos coplas o digresiones que son contrastantes con el estribillo. Este tipo de forma puede tener o no una introducción y terminar con una coda o codetta y también es de plena libertad poner o no puentes que unan las secciones.

4.2.11 La Sonata. Uno de los esquemas formales más importantes dentro del clasicismo este término confiere diferencias entre la Sonata y la Forma Sonata que aunque tienen alguna relación son distintas. La sonata es una composición dividida en varios movimientos, de origen Barroco y desarrollada en el periodo clásico, en este caso la Sonata Número uno de James Hook pertenece a este primer ejemplo, con tres movimientos, el precedente compuesto dentro de una forma estructural ternaria simple, el segundo es un minuetto, danza que conformaba a la suite, propia del Barroco y el tercero es un Rondo a cinco secciones también categorizado como danza. El desarrollo de la Sonata consistió en transformar uno de sus movimientos generalmente el primero; el propósito era crear una forma mucho más elaborada, basándose en parámetros y reglas como lo muestra el esquema de la Forma Sonata, compuesto por tres partes que son exposición, desarrollo y reexposición. Más adelante aplican este diseño a otras formas musicales, como la sinfonía el cuarteto de cámara y el concierto.

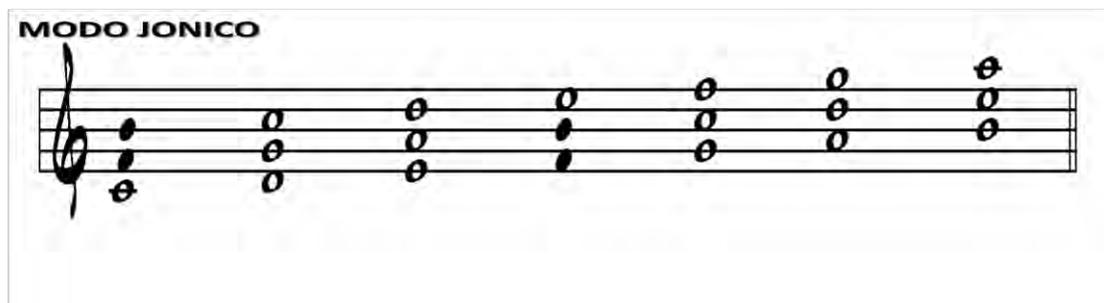
4.2.12 Armonía Cuartal. El tema de la armonía cuartal tiene una extensión considerable, por lo tanto no se tratara este tema con tanta profundidad, teniendo

---

<sup>6</sup> HILL WALTER, John. La Música Barroca, Música en Europa Occidental, el minuetto. Madrid: Akal, S.A. p. 250.

en cuenta que el objetivo del marco conceptual solo es dar a conocer un concepto, de los temas que conforman este trabajo. En la armonía tradicional existen acordes que se conforman por terceras superpuestas, en la armonía cuartal el concepto es diferente a la tradicional, ya no se piensa en acordes sino en escalas y en todas las posibles conformaciones por cuartas que se puedan sacar desde cualquier grado de la escala, sin tener en cuenta la función de cada nota que la conforman. En este tipo de acordes, lo importante es organizar una superposición de notas, en donde los intervalos entre las voces sean de cuarta justa, lo más común es ver acordes con tres voces pero también se encuentran con cuatro o más voces; es posible un acorde de cuatro voces incorporando otra cuarta justa a una tercera mayor. En el grafico se muestra un ejemplo de acordes con tres voces y sus inversiones, dentro de una escala jónica, de C.

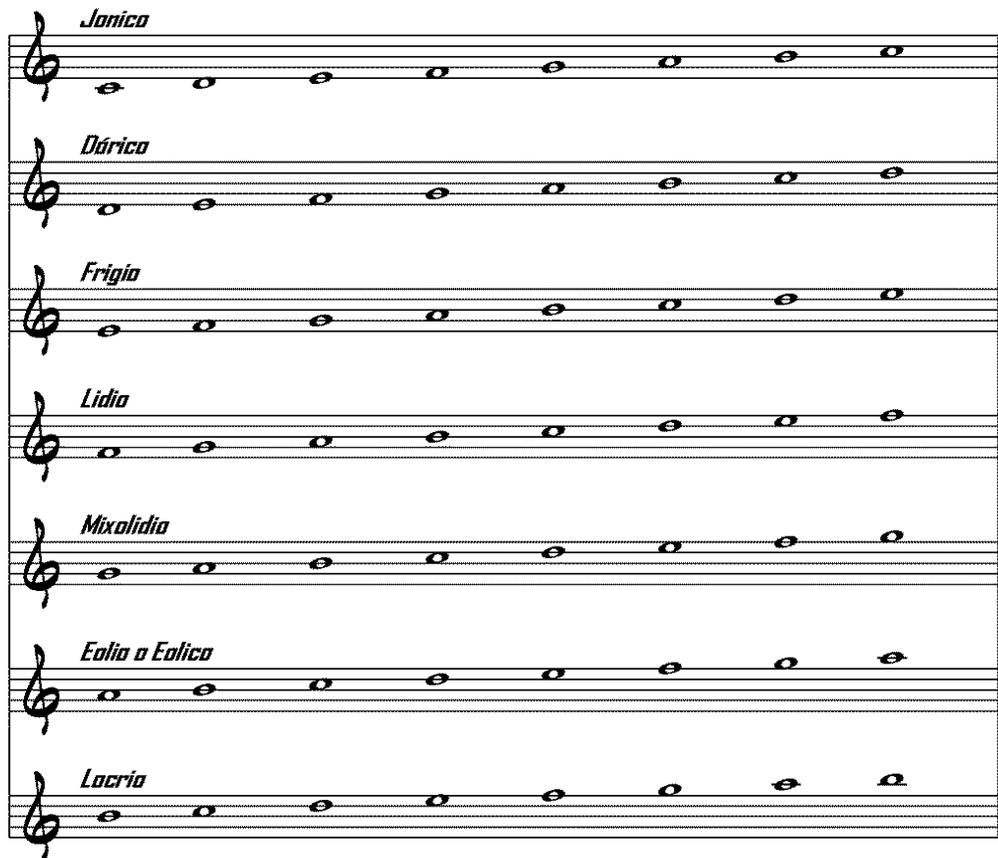
Grafico 1. Acordes Cuartales.



4.2.13 Modos Griegos. También llamados Modos Eclesiásticos, ya que se usaban en la liturgia católica en la edad media. Los griegos llamaban Armonik o Armoniei a una sucesión de sonidos producidos en un instrumento, en ese momento un cordófono, de esta forma producían una escala diatónica después de encontrar con dificultad una afinación que los llevara hacia la escala. La teoría de los modos se sustenta con una de las obras musicales más antiguas, que después fue conocida por la cultura occidental llamada Elementos de Armonía del Gran Sistema Perfecto de Aristógenes en el siglo IV A.C. En ella se encuentra tres géneros, diatónico, cromático y enarmónico. Los modos concernían al género diatónico y se organizaban en una base de

tetracordios usados comúnmente para el canto; a continuación se presentan las siete escalas modales dentro de la tonalidad de C mayor. Jónico, Dórico, frigio, Lidio, Lidio, Mixolidio, Eólico o Eólico y Locrio.

Grafico 2 Modos Griegos.



4.2.14 Dinámicas. Elemento de interpretación musical que indica un grado de sonoridad. Su acción se indica por medio de signos o letras dentro de la tradición de la escritura musical Italiana como: pp (pianísimo), f (forte), ff (fortísimo) cresc.

(Crescendo), decres (decrecendo), dim (diminuendo), sfz (sforzato), fp (fortepiano), Fade Out, (muriendo)<sup>7</sup>

4.2.15 Matices Agógicos. Es la escritura que indica el tipo de velocidad que requiere una obra o una parte de ella; se suele encontrarlas al inicio del primer compas y a este se le llama Tempo Inicial, ya que puede haber en el transcurso de la obra un cambio que lo modifique. Comúnmente esta escritura se encuentra en lengua italiana, pero en composiciones contemporáneas se manifiestan en otros idiomas. Adagio, Largo, Lento, Andante, Moderato, son matices de tiempo inicial con una equivalencia metronómica entre 50 y 90 igual a negra y en adelante figuran Allegro, Allegreto, Presto y Prestisimo. En el transcurso de la obra se presentan matices agógicos como Ritardando, Acelerando, A tempo y tempo 1.

---

<sup>7</sup> VALENCIA RINCÓN, Victoriano Francisco. Cartilla de Arreglos para Banda Nivel I, Abreviaturas y Convenciones usuales. Bogotá: Programa Nacional de Bandas, 2005. P. 13.

## 4.3 MARCO TEORICO

### 4.3.1 La Trompeta.

4.3.1.1 La Trompeta en la historia de la Música. La trompeta es uno de los instrumentos más antiguos en la historia de la música, su creación comienza desde la necesidad comunicativa del hombre; este sabe que la voz es el medio más directo, pero el volumen no es lo suficientemente fuerte, es por esto que encuentra en los cuernos de animales, tubos vegetales y conchas, todos estos ahuecados en el interior, una forma práctica y sencilla de emitir un mensaje. Inicialmente se usaban como altavoz, puesto que carecían de boquilla, y mediante una insuflación o un grito dentro de este se producía un sonido amplio, como para escucharse a largas distancias generando una rápida respuesta.

En los comienzos, este tipo de instrumentos era solo una herramienta comunicativa; útil para, levantar los campamentos o anunciar la presencia del enemigo, mas adelante el uso que se les daba era exclusivo para entierros, rituales, y ceremonias.

Estos instrumentos fueron los promotores de la creación de todos los aerófonos actuales, pero los más relacionados con la trompeta son los cuernos de ahí el nombre corneta, que pertenece a la familia de las trompetas.

Las trompetas van adquiriendo una significativa importancia, inmediatamente después de descubrir un metal como el bronce, y es entonces cuando incluyen en la metalurgia la fabricación de trompetas de este material, que además de ser maleable, les otorga a los instrumentos una mejoría en su sonoridad y brillantez; otros metales que se utilizaban en la época era la plata y el hierro, pero el preferido seguía siendo el bronce.

Se puede identificar en estos instrumentos algunas variantes según la cultura donde eran usados, como los nombres, aquí algunos de ellos: Businas, Cornos, Aduba, Clario Tubesta, Litus o Argia los cuales tenían diferentes formas y dimensiones, que es otra de las variantes que se pueden apreciar, en ejemplares encontrados en la tumba de Tutankamon, y en una pintura romana se observan dos trompetas de bronce y de plata son de campana muy ancha, sus medidas superan los 50 cm.

Se puede también diferenciar, los fines para los cuales eran utilizadas por ejemplo el Litus, que era usado únicamente por la milicia o la caballería, estas trompetas que se empleaban para la milicia, eran cilíndricas y tenían un timbre bastante agudo y estridente.

La fabricación; en la cultura griega se encuentra un tipo de elaboración de trompetas en bronce, esta cultura conocía un método de fundición escultórica que venía de una antigua tradición del siglo VI y V, llamado “a la cera perdida” que servía para obtener objetos de metal generalmente de bronce, se lograba por medio de un molde de cera de abeja, algunas con una embocadura de cuerno y otros de hueso.

La diversidad cultural, apporto significativamente en el desarrollo y el valor de la trompeta, empezando por los griegos que atribuían a una de sus trompetas llamada “Shofar” una semejanza con querer brillar, ser o hacer algo hermoso; también se encuentra el Salpinx, otro de sus ejemplares al cual otorgaban su invención a la diosa Atenea, y en los juegos olímpicos ya incluían certámenes de trompetistas.

La cultura Celta utilizaba un instrumento de viento llamado Lur o Lures inicialmente se fabricaban en madera, y eran usados para la guerra, después emerge una fabricación en bronce con una longitud de 2m, lo cual parece semejar a un trombón.

Se han encontrado varios Lures en pantanos, todos ellos en parejas, los hallazgos fueron en Dinamarca, Noruega, Suecia, Norte de Alemania y Lituania.

El Carmyx, es otro un aerófono de los Celtas, mucho más parecido a la trompeta el cual se usaba también para eventos militares y se elaboraba en bronce.

Las trompetas hebreas eran cortas su largo tenía 45 cm, de tubo coniforme, y de sonido homogéneo, al parecer se tocaban en dúos y cada integrante producía sonidos diferentes y en el momento se intercambiaban los turnos.

Los egipcios otorgan la creación de la trompeta a su dios Osiris y herencia de los antiguos pueblos de Mesopotamia, se utilizaban para eventos militares y religiosos.

Los romanos heredan de los griegos y estos de los estrucos el uso de este tipo de instrumentos, pero cabe decir que favorecieron mucho más la evolución de la

trompeta, porque estos preferían usarlas en fanfarrias militares y civiles, se encuentran ejemplares como estos en pinturas romanas y también en la literatura como la Ilíada y la biblia.

El Añafil, un aerófono recto que pertenece a los españoles y el cual encajan en la familia de las trompetas naturales por no tener orificios ni llaves, el sonido se produce por medio de la vibración de los labios del intérprete en una boquilla y se los usaba para eventos militares.

Se puede encontrar algunos vestigios de trompetas en lugares como:

Museo Persopolis en Irán, Museo Británico en Londres Reino Unido, Museo Arqueológico de Nápoles en el sur de Italia, Museo Numantino (población de Numancia, población celtíbera desaparecida), de Soria en el norte de España.

Como se menciona anteriormente las distintas culturas daban a las trompetas uso exclusivo para ceremonias rituales o militares, pero más tarde la nobleza le da una valoración destacada, convirtiéndose en uno de los instrumentos preferidos gracias a las características sonoras que el instrumento iba adquiriendo, tanta era su importancia que los músicos que interpretaban este instrumento gozaban de una posición más alta en comparación con los demás.

Cabe resaltar que la popularización de este instrumento hizo que su manufactura también se desarrollara, pues ya se fusionaban varios metales para que el instrumento adquiriera una mejor sonoridad, y es entonces cuando los instrumentos de viento metálicos se van separando por ramas y uno de ellos se convierten en lo que hoy conocemos como trompeta y sus derivados todas ellas antecedidas del claro, en el siglo XIV esta deja de ser recta y toma forma de S para ser más manejable y de fácil transporte posteriormente toma la forma actual, tubo cilíndrico en las dos terceras partes de su longitud y se ensancha en la tercera con un pabellón, paralela a esta se destacaba una trompeta de vara o corredera antecesora de la gama de los trombones que hoy se conocen, en sus comienzos se llamaba buccina.

Los antiguos conjuntos instrumentales tenían la necesidad de incluir varias trompetas como lo fue la corte de Enrique VIII que de cuarenta y dos músicos catorce eran trompetistas, En el Orfeo de Monteverdi (1607) encontramos una tocata para cinco trompetas de diferentes afinaciones, pero en la orquesta que comenzó a aparecer en los primeros años del siglo XVII, no se encontró tanto

favoritismo hacia el uso de este instrumento, solo hasta finales, donde se encuentra un tratado llamado "Modo per imparare a sonare di tromba" (Modo de aprender a tocar la trompeta, Francfort, 1638). En esta misma época se destacaba Purcell, un compositor que escribía constantemente para trompeta como lo fue en la ópera Dioclesian escrita para trompeta y voz contralto en dúo. Igualmente muchos compositores creaban sus obras para orquesta donde existía una gran participación de la trompeta. Handel también escribe para este instrumento y se caracteriza por los fraseos bastante agudos y floridos como en "Let the bright seraphim" y "The trumpet shall sound" Purcell siempre resaltaba en sus partituras el primero y segundo clarino como inicialmente se denominó, Bach fue otro importante autor que escribió para trompeta, con pasajes muy elaborados. Todos los compositores de la época realizaban las partes para trompeta en un registro agudo, pues era necesario que este instrumento fuera resaltado ante la orquesta, es importante mencionar que los trompetistas de este tiempo no manejaban todo el registro, algunos se especializaban en el agudo y otros en el grave.

Posteriormente la trompeta pierde su protagonismo en la orquesta y se relega con sus sonidos graves y fortes para apoyar la armonía junto a los timbales, especialmente en las codas cuando comienza la culminación de cada movimiento o en alguna sección de estos, las notas que relativamente utilizaba era notas que vigorizaban la base de las funciones de tónica y dominante.

Hasta poco antes de finalizar el siglo VIII se utilizaba la trompeta natural y con posterioridad se experimenta una trompeta de llaves pero no tuvo éxito, se buscaba en el instrumento ampliar la variedad sonora, por ende se intentó tapar la campana como en el corno pero no dio un buen resultado, por opacar su brillantez, que era la principal característica de la trompeta natural en ese momento.

Se presentaron ingeniosas patentes pero no satisfacían lo que realmente se quería hasta que ya a comienzos del siglo XIX se empieza a aplicar un sistema de pistones con los alemanes Blühmel y Stölzel y más tarde perfeccionada por Adolphe Sax, Périnet y finalmente por el doctor J. P. Oates dando lugar a lo que hoy es la trompeta, la cual se sigue investigando para encontrar la perfección no solo en el sonido sino también en la técnica y el estudio de este instrumento.

La ópera La Judía de Halévy en 1835 fue la primera obra para orquesta, con dos de este tipo de trompetas de pistones junto a dos naturales, consecuentemente

aparece la oportunidad para aprovechar al máximo este instrumento en la interpretación de la música cromática y contrapuntística, con un compositor como Wagner, el autor usaba tres trompetas, para emplear sus sonidos en los acordes completos, e ingeniosamente en la obra Tannhäuser, utiliza hasta doce trompetas, desde aquí entra en fama este instrumento, y los compositores destacados de la época incluían en sus composiciones el protagonismo de la trompeta de pistones, generalmente usaban tres de estas en sus obras.

4.3.1.2 La Trompeta en la Actualidad. Hoy por hoy la trompeta después de haber pasado por innumerables transformaciones, es un instrumento de tubo cilíndrico y delgado, que le da una característica sonora de brillantes y fuerza a diferencia del la corneta o el fiscorno; este conducto habitualmente, es doblado en espiral tiene aproximadamente 180 cm de largo con válvulas o pistones que termina en una boca acampanada, y se debe usar con una boquilla que tiene la forma de taza.

Al igual que todos los instrumentos de metal, el sonido se produce por medio de la vibración de los labios en la boquilla, así la columna de aire viajan a través de la trompeta, y los tres pistones que ésta tiene son los que dirigen el sonido por diferentes partes del conducto, alargando o acortando el recorrido del sonido, consiguiendo así una afinación cromática. Los pistones, cuando son pulsados cada uno por separado aumentan la longitud de los tubos y por ende reduce la tonalidad de la nota de afinación del instrumento, por ejemplo si hablamos de una trompeta donde la tonalidad es en Bb, es decir que sin oprimir ninguno de los pistones la nota de esta será C natural, pero si presionamos el primer pistón que se conecta a una de las bombas de largo mediano, la nota estará sometida a bajar dos semitonos, entonces, de C natural, bajaría a Bb, el segundo pistón, el del medio que está conectado a una bomba pequeña bajaría la nota solo un semitono, de C natural a B natural y el tercer pistón que está ligado a una bomba también larga pero diferente a la del primero, baja la nota tres semitonos, es decir a A natural. En la trompeta Piccolo se reduce hasta cinco semitonos, debido al cuarto pistón que posee y presionando cada uno de ellos se consigue una afinación cromática.

La trompeta de pistones tiene una familia considerablemente amplia, la cual es muy solicitada en la música orquestal académica empezando por la trompeta piccolo anteriormente mencionada, seguida de la trompeta afinada en D en C y la más común la trompeta en Bb, también encontramos una afinada en Eb, la trompeta bajo en Bb, corneta en Bb, Fiscorno en Bb y Bugle en Bb

Las trompetas en C y en Bb son las que tienen una mayor demanda actualmente; la primera es requerida en la orquesta sinfónica por tener un sonido más concentrado y brillante además produce las notas agudas con más facilidad. La trompeta en Bb tiene un sonido un poco más grueso y generalmente es usada en bandas y grupos de jazz más que en la orquesta.

Como todo instrumento de viento la trompeta necesita de una boquilla la cual debe ser conectada en el tubo resonador, la boquilla está conformada por varias partes, en la parte superior se encuentra el anillo o aro de aquí se desprende la copa en la cual se encuentra un pequeño orificio llamado granillo que es la parte donde empieza el cono interior, y finaliza con el tudel exterior, que se conecta con la trompeta, cabe decir que las partes de la boquilla tienen una medida relativa a las necesidades del trompetista.

En la trompeta también se utiliza elementos externos como lo es la sordina, y su función es cambiar el timbre común del instrumento, una vez insertada en la campana, esta obstaculiza las ondas sonoras resaltando solo algunos armónicos, de esta manera esta herramienta puede crear un pianísimo muy suave o fortísimos bastante llamativos.

Existen varias sordinas según la clase de música que se desee interpretar; en la música académica por ejemplo se utiliza mucho la sordina recta o straight, hecha de fibra o de metal, esta es la más habitual, pero también el compositor u orquestador puede especificar en las particellas el dispositivo que sea necesario. Igualmente se encuentra dentro de esta gama la sordina de copa, y el Plunger que están asociadas a las bandas de jazz,

La sordina Harmon o también llamada wa-wa es fabricada con metal y está conformada por dos piezas que son la sordina y el complemento, denominado "Recorta Galletas" este segundo elemento se puede ajustar según las preferencias, para producir distintos sonidos o alterar el timbre, incluso se puede retirar totalmente el recorta galletas para aprovechar otros efectos en el sonido.

La sordina Whispa emite con mucha suavidad el sonido está compuesta por un material acústico que absorbe el sonido y solo deja salir un poco por unos pequeños agujeros lo cual exige al mayor esfuerzo al tocar el instrumento.

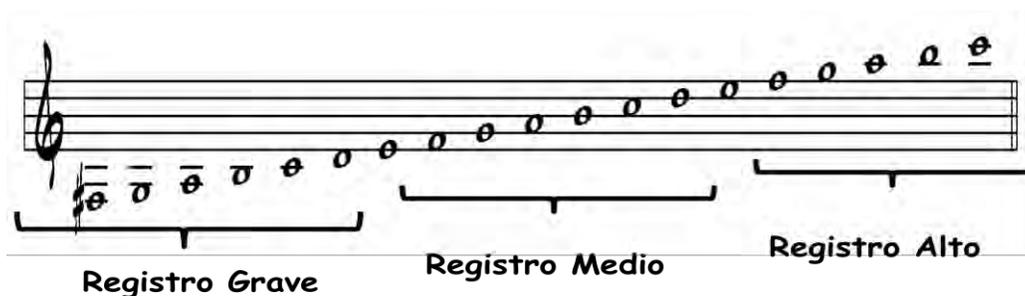
Sordina Solotone es parecida a la Harmon tiene un carácter nasal y el sonido emitido es semejante al que sale de un teléfono viejo. Y la Sordina Bucket también es llamada sordina de sonido aterciopelado por ser muy suave y dulce.

#### 4.3.1.3 Elementos Técnicos en la Trompeta.

- Registro de la Trompeta en Bb. El registro de la trompeta se divide en tres zonas, en un orden ascendente, se encuentran; el grave que abarca desde el F# hasta D# ubicado por debajo del pentagrama, la zona del registro medio, va de E a F# y el agudo que se extiende desde G a C natural, cabe resaltar que es un registro promedio, y puede seguir extendiéndose según las capacidades del instrumentista; esta última zona tiende a aumentar el brillo en la trompeta por esta razón se debe tratar con cuidado para no dañar el sonido.

Existe también notas aun más graves que comienzan antes del F# hacia abajo, llamadas notas pedales, generalmente son usadas en ejercicios de estudios, pero algunos compositores que escriben para trompetistas, incluyen estas notas en sus obras.

Grafico 3 Registro de la Trompeta en Bb.



- El Sonido en la Trompeta. El sonido está compuesto por un tono fundamental y sus armónicos parciales y al añadir componentes como: el ataque intensidad en el vibrato o el volumen se puede crear una sonoridad característica que puede ser clara oscura francesa, alemana americana, pop y jazz.

Gracias a la emisión de un buen sonido se puede saber si se está tocando correcta y eficazmente, ¿cómo se puede detectar un buen sonido? Thompson asegura que la riqueza en la producción de armónicos define la calidad del sonido.

- **Calentamiento Corporal.** Los ejercicios corporales antes de iniciar con el estudio técnico del instrumento y el montaje de un repertorio, son de vital importancia, estos buscan una mejoría en la elasticidad y calentamiento de músculos, tendones y articulaciones, además de retrasar el cansancio y prevenir lesiones. Al no tener programado una rutina de ejercicios para el calentamiento corporal puede causar una aparición de fatiga durante la interpretación o en el tiempo de práctica que se esté dedicando al instrumento; la fatiga se entiende como la incapacidad de mantener la misma intensidad de esfuerzo, esto es un mecanismo de defensa del cuerpo para evitar las consecuencias de un abuso de la actividad desmesurada, la sensación de cansancio o fatiga pueden pasar desapercibidas por un músico, ya que los músculos que se necesitan no son grandes.

Según Llobet J. y Odam G. Para prevenir el cansancio o fatiga muscular es necesario tener en cuenta tres factores:

- La intensidad con que se toca.
- La velocidad de los movimientos.
- La duración de la actividad.<sup>8</sup>

Se necesita un equilibrio entre estos tres factores para evitar que aparezca de manera temprana la fatiga, es decir a mayor velocidad o intensidad menor debe ser el tiempo de práctica y si es necesario practicar por un largo tiempo el nivel de intensidad o velocidad debe bajar, para que los músculos resistan y puedan soportarlo. La regla habitual es que cuanto más intensidad, velocidad o esfuerzo se despliegue al ensayar, es más la necesidad de propinar descansos regulares a los músculos.

La presencia de tensión, rigidez deterioro o cansancio durante o después de tocar es un indicio de que hay fatiga muscular, si algunas de estas señales de cansancio aparecen es necesario reajustar y compensar los factores de acción muscular, (Intensidad Velocidad y duración); el empleo de técnicas corporales como las de Alexander, Feldenkrais, Mensendieck, el Tai chi, Pilates y el método de Trager es una buena manera de prevenir y mejorar las tensiones en el cuerpo; aunque no parezca que el trabajo de ciertas aéreas del cuerpo en el músico, sea intensivo, este es repetitivo, prolongado y desequilibrado además los músculos de la cara, manos y brazos combinan velocidad y fuerza en la ejecución por ende es necesario tratar de seguir pautas para mantener un trabajo equilibrado así como lo hace un deportista de alto rendimiento.

Un buen entrenamiento muscular, estimula y crea nuevas fibras musculares, permite activar aquellas fibras que no están trabajando y suplir la carga de trabajo

---

<sup>8</sup> LLOBET, Jaume y ODAM, George. El Cuerpo del Músico. Badalona: Paidotribo, 2007. p.3

con mayor efectividad, también hay mayor cantidad de riego sanguíneo en las fibras y mejora la relajación de aquellos músculos que no están directamente relacionados con la ejecución del intérprete y lo más relevante es que previene posibles lesiones.

Tener una rutina de ejercicios e incluir una actividad física tres veces por semana como mínimo optimiza el rendimiento del cuerpo en el músico, el objetivo de los ejercicios antes de tocar es mejorar la elasticidad, calentar los músculos, tendones y articulaciones, mejorar el rendimiento retrasar la aparición de cansancio y evitar lesiones; entonces antes de tocar es necesario empezar con ejercicios de flexibilidad en el cuerpo luego pasar a un estiramiento y continuar con un calentamiento específico que involucre diferentes movimientos con el instrumento con velocidad e intensidad moderadas; también es recomendable realizar ejercicios después de tocar empezando por reducir gradualmente la actividad al finalizar el ensayo tocando ejercicios de enfriamiento, ejercicios sencillos y lentos en el instrumento, y seguir con ejercicios de estiramiento.

- Embocadura. Una buena embocadura según el método de Arban's comienza desde una correcta posición de la boquilla, colocado en el centro de los labios, dos tercios del aro de la boquilla en los labios inferiores, y un tercio en la parte superior guardando una alineación horizontal de la boquilla, igualmente como cuando se está tocando con la trompeta. Una correcta embocadura también implica tener un buen equilibrio del aire con los labios, este equilibrio se suele perder con frecuencia cuando se pasa de una nota a otra, bajando o subiendo o tocando forte o piano, cuando no hay un buen equilibrio de aire y labios suelen aparecer tensiones, el centro del sonido puede quedar por encima de la nota cuando se sube, provocando un sonido pequeño y apretado. Thompson sugiere buscar un buen equilibrio, colocando atención en los armónicos que se producen.

- Las Notas Graves o Notas Pedales. Las notas pedales comprenden desde el F con líneas adicionales abajo del pentagrama hasta el Do, registro habitual aunque se puede extender, ellas son muy importantes pero se desconocen. El buen uso de las notas pedales puede ser muy fructífero, siempre y cuando se piense en generarlas desde una posición mediana de la embocadura. Este registro que generalmente se usa para estudio del sonido también es usado en algunas obras contemporáneas, notas que son exigidas por algún compositor para un determinado intérprete. El estudio de este registro mejora notablemente el sonido como ya se menciona, este impide que al tocar un forte el sonido se desgarre, evitando el exceso de brillo, Thompson menciona en su método que su buen uso ayuda a alcanzar las notas agudas, también son usadas para el enfriamiento, después del estudio de una rutina ya que ayuda a que los músculos se relajen.

- Flexibilidad. Es una parte componente de una buena rutina de estudio, trabajarla desarrolla a incrementar la velocidad del aire punto esencial en un trompetista; también contribuye al registro agudo y a la resistencia sin dejar de mencionar que atribuye belleza al sonido.

Vibrato. Thompson menciona este aspecto como herramienta de estudio para conseguir centrar el sonido y lograr el máximo de armónicos, pero sugiere trabajarlo muy lento y tomando conciencia de que la nota sube y baja pasando por el centro de su afinación. El vibrato también es usado para embellecer las frases de una obra pero la exageración de este puede conducir a realizar una mala interpretación.

- Fraseo. Para la trompeta existen diversas notaciones con las cuales se indica un determinado fraseo o articulación, se puede alcanzar gran delicadeza como también un carácter mucho más fuerte como lo exigen las fanfarrias con los estacatos, esta articulación requiere de cuidado para no echar a perder el sonido, es mejor concentrarse en la producción de armónicos, los cuales incrementan el volumen y no la fuerza.

4.3.2 Los Periodos en la Historia de la Música. La historia la música se desarrolla junto a los grandes acontecimientos de la humanidad. Se divide en varios periodos, los cuales se clasifican y ordenan mediante el siguiente cuadro.

Cada una de las obras que se interpretara, están ubicadas según el tiempo de existencia del compositor y la corriente a la que pertenece en el caso de las obras contemporáneas.

Cuadro: 1 Periodos en la Historia de la música.

PERIODO	DESIGNACIÓN	APROXIMACIÓN EN TIEMPO AÑOS- SIGLO	COMPOSITORES	REPERTORIO
	Música Antigua	500 D. C.		
MEDIEVAL Y RENACIMIENTO	Música Medieval	500 - 1400		
	Música Renacentista	1400 – 1600 XV - XVII		
PRACTICA COMÚN	BARROCO	1600 – 1760 XVII - XVIII		
	Rococo	30 – 60 (XVIII)		
	CLÁSICO	1730 – 1820 XVIII - XIX	JAMES HOOK (1740 – 1827)	SONATA No.1
	ROMÁNTICO	1815 – 1910 XIX - XX	Théophile Noël Charlier (1868-1944)	ESTUDIO No. 2 Para Trompeta Sola
IMPRESIONISMO	IMPRESIONISMO	1900- 1940 XX		
CONTEMPORANEO	Atonalismo. Primitivismo Microtonalismo Dodecafonismo Serialismo	XX - XXI		
	NEOCLASICISMO		Gordon Young (1919 – 1998)	Contémpora Suite
			Phil Snedecor (1963)	Estudios Liricos para Trompeta Sola, No. V - XI
			David Walter Edición (1962)	Fantasia para Trompeta
	Música Electrónica Concreta Música Aleatoria Vanguardismo Radical Micropolifonía Música Cinematográfica			
	Poliestilismo y Eclecticismo		Edward Zambrano (1975)	Iola
	Espectralismo Nueva Simplicidad Libre Improvisación Jazz			

4.3.2.1 Música del Periodo Barroco. Es uno de los periodos más influyentes y prolongados de la historia del arte en la cultura occidental; resalta por ser una época fructuosa en todo el ámbito artístico, que se desarrolla dentro de una sublevación contra el pensamiento católico dominante, como consecuencia se origina otra doctrina disidente dentro de la religión Católica, este movimiento revolucionario fue llamado Reforma Protestante, doctrina liderada por el fraile, teólogo, alemán, Martin Lutero, la iglesia católica por su parte en su resistencia contra la rebeldía Luterana crea otro movimiento llamado contrarreforma.

La gente estaba entregada a la religión; la iglesia involucro el arte en su práctica evangelizadora con el fin de atraer a los feligreses, sabían el poder ideológico que este podía conseguir y por esta razón se convirtió en su principal mecenas, por esta razón se dice que es el arte de la contrarreforma.

El arte Barroco en sus inicios fue valorado negativamente, el término Barroco se utilizo para catalogar al arte de la época como un estilo demasiado recargado, de abundancia en la ornamentación, por ende les parecía ilógico y absurdo.

El periodo Barroco se ubica entre el Renacimiento y el Clasicismo, comenzando el siglo XVII y finalizando la primera mitad del siglo XVIII, entre los años 1600 y 1750 aproximadamente.

Con el nacimiento de la Opera en Italia en 1585, finalizando el siglo XVI, comienza el preámbulo del Barroco en la música; ya en el siglo XVII se establece su plenitud, año 1600, y finaliza con la Muerte Bach en la primera mitad del siglo XVIII, año 1750. La Opera se Origina en Italia pero posteriormente se difunde en Francia y Alemania.

El Barroco se define mucho por el uso del bajo continuo pues era determinante en la época, toman importancia las Danzas antiguas, dentro de un solo conjunto compositivo denominado Suite, y surgen de ella, otros como el Concertó Grosso el cual consistía en la interpretación de una obra por dos grupos diferentes; de una forma en la cual pareciese una conversación. Estos tipos de composición eran dedicados a grupos instrumentales, ya que encuentran en ellos una gama más amplia de sonidos, igualmente un registro más extenso, amplitud que no conseguían en la voz humana, todo esto sin dejarla de lado.

En esta época la Opera sufre algunas divisiones, como la Opera Ballet, la comedia Ballet, la Ópera bufa y la Opera Seria. Igualmente se desarrolla

sorprendentemente la armonía tonal, la cual marco una significativa diferencia con los anteriores géneros donde se usaba una armonía modal.

Dentro de la forma vocal se destacan: la Opera como un poema dramático siempre acompañado por instrumentación, Oratorios, que son dramas musicales con temática religiosa. Se desarrollan en la época otros estilos compositivos vocales como las pasiones igualmente de carácter religioso y la Cantata, poemas cantados.

En el ámbito instrumental se encuentran: la Fuga, la Suite, la Sonata y el Concertó Grosso. Y se destacan dentro de este tipo de composición compositores como: Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi y Doménico Scarlatti.

4.3.2.2 Música del Periodo Clásico. No se puede establecer con exactitud el inicio de este periodo, algunos tratadistas de la historia manifiestan que emerge en los décadas de los veinte y los treinta del siglo XVIII otros lo asumen desde la segunda mitad de siglo, a criterio propio se entiende que algunos estilos compositivos relacionados con el periodo Barroco se resistían a desaparecer ocupando los primeros años del clasicismo; que se va desintegrando en los inicios del siglo XIX aproximadamente en 1820.

Es el momento donde decae el clavicémbalo y el clavicordio y comienza a predominar el piano. El clasismo es un periodo de gran importancia, donde la forma musical es mucho más elaborada, debido a su organización proporcionada, con una estricta claridad y simetría en los diseños, pauta característica de las obras de esta época. Sus máximos representantes fueron: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig Van Beethoven con quienes se establece formas compositivas relevantes como lo son la Sinfonía, la sonata clásica el concierto y la opera.

Dentro de los inicios del clasismo se encuentra todavía huellas del estilo barroco, ya que en los años 20 del siglo XVIII se presenta un estilo de connotaciones dentro de lo galante y como lo es el Rococo, fue un término para referirse a los ornamentos en el arte, fue cultivado en Francia, durante la época de la Regencia. El Rococo en la música era exclusivo de la aristocracia.

Más adelante surgió un segundo estilo, el Expresivo, propio de los compositores alemanes y a diferencia del Rococo este estaba relacionado con la clase media y se fundamentaba en la individualidad de los pensamientos.

Estos dos estilos fueron emergiendo a causa del deseo evitar el desvanecimiento de un estilo enfocado en el interés sobre la línea melódica muy alborada, galante y sofisticada como lo fue el Barroco; pero el clasicismo fue lo opacando hasta ser completamente relegado.

Al igual que el estilo barroco fue desvaneciéndose junto él los instrumentos que lo identificaban como lo fueron los instrumentos de teclado de la época, a la par los conjuntos instrumentales conformados por tríos que interpretaban las sonatas propio en el Barroco fueron menguando paulatinamente. Con Haydn fueron incrementándose los cuartetos de cuerdas y grupos de cámara, además se le atribuye establecer una diferenciación compositiva para un grupo orquestal y un conjunto instrumental pequeño, en estos momentos se estaba planteando la invención de la trompeta cromática a la cual Haydn concede uno de sus más importantes conciertos.

Haydn en los años setenta del clasicismo logra unir lo popular y lo culto, lo cómico y lo serio. En su estilo compositivo donde la forma sufre distintas transformaciones, se desarrolla la modulación con base en la tensión y el relajamiento método que fue distintivo en Haydn Mozart y Beethoven.

4.3.2.3 Música del Periodo Romántico. Comenzando el siglo XIX la música europea sufre nuevamente transformaciones, inicia el periodo Romántico, extendiéndose hasta los inicios de las creaciones vanguardistas de los compositores contemporáneos de los inicios del siglo XX. Este periodo antes de posicionarse alrededor del 1850, como es común en todos los periodos de la música; pasa por fases que tienen herencia del clasicismo y otra posterior desde 1890, estas transiciones se conocen como Prerromanticismo y Neorromantismo términos que se han utilizado para designar las prefiguraciones históricas y los vestigios de los elementos del periodo Romántico.

Este periodo se caracteriza por tener una extensa diversidad de elementos que son propios de la música de otras épocas, lo determinante en este periodo fueron aquellas innovaciones basadas en lo romántico.

El vocablo Romántico procede de Romance, un tipo de narración escrito en prosa o verso que germinó en la edad media y más adelante daría lugar a la novela.

El Romance se mantuvo fuera de las reglas que la literatura clásica imponía en los demás géneros literarios, por esta razón el Romanticismo pasó a ser un análogo a libertad por no seguir la tradición clásica, utilizando para sus creaciones la imaginación las vivencias y lo fantástico.

El compositor romántico del siglo XIX era optimista y audaz que había obtenido un amplio lenguaje musical el cual cogía junto otra posibilidad de experimentar con instrumentación y sus técnicas desarrolladas; tenía la oportunidad de dirigirse a un público más amplio y apreciativo; una sensibilidad hacia la democracia se volcaba en la popularización avivado por las ciudades industriales de la época, con un público entusiasta hacia la música.

Sin desmeritar el legado de sus predecesores, compositores en el clasicismo no aceptaban someterse a aquellas reglas que frenaban la libertad de su invención.

La etapa del Romanticismo en la música estuvo relacionada con la filosofía, los compositores románticos no simpatizaban frente a las ideas de la Ilustración en cuanto a la razón y el orden; después de la universalidad de la Ilustración el Romanticismo paso a ser la edad del individuo.

El mecenas desaparece y el músico se ve obligado a vivir de su arte como intérprete compositor, director o maestro; la composición al exigir una mejor

calidad instrumental extendió las posibilidades técnicas de los instrumentos, generando un sonido más rico en la música; el Piano era uno de los instrumentos más solicitados en las composiciones de Chopin, Schumann y Liszt, la instrumentación orquestal se engrandecía con las nuevas composiciones pero lo más notorio fue el desarrollo y protagonismo melódico de las trompetas y trompas con la llegada de la invención de las llaves;<sup>9</sup> antes estos instrumentos estaban sometidos a tocar solamente algunos tonos básicos, gracias a la adopción de llaves o pistones se obtiene un instrumento cromático y con amplias posibilidades melódicas en el solista.

El suceso más significativo para los compositores y para todos los artistas fue la revolución francesa, en este mismo país se vio un impacto en la ópera, los temas en los que se inspiraban eran la emoción y el peligro, esta inclinación denominó a este estilo musical, ópera de rescate, trataba de la heroína en cautiverio en el poder de un personaje malvado y del rescate de su amado, otra característica en la ópera fue la ocupación de un segundo lugar en el texto y tomar en primer plano lo musical, un ejemplo son las óperas de Wagner en las cuales las arias, coros y recitativos son difíciles de distinguir, contrario a esto se busca un continuo fluir de la música; otros de los cambios fue, la desaparición paulatina de los castrati y toman importancia los tenores, tomando una actitud heroica por lo tanto los coros adquirieron una significativa importancia.

Muchos compositores románticos, iniciada la segunda mitad del siglo XIX se dedicaron a escribir música nacionalista, resaltando los vínculos que se tenían con el país de origen.

Por parte de Alemania el romanticismo surge a finales del siglo XIX en oposición de la tradición clásica que ya estaba decayendo, la concepción inexplicada del arte y de su creador era su más fuerte base. Se acepta la extensión y la brevedad en la música, comienza la exploración en las relaciones armónicas y tonales a pesar de utilizarlas en sus comienzos con gran preocupación; se generaron nuevos tipos de textura y de sonoridad instrumental los cuales contribuyeron a la creación de nuevos efectos que destacaron el género romántico, al intérprete se le exigía ser un buen transmisor de las ideas del compositor.

---

<sup>9</sup> MOORE Douglas. Guía de los estilos musicales, La Época Romántica. Madrid: Taurus editores, 1981. P. 152.

La música romántica estableció un fuerte lazo con la literatura y con otros elementos extra musicales, como la diferencias entre los compositores por defender su opinión acerca del texto en una obra y la música absoluta.

La instrumentación fue adaptada según los requerimientos de la época compositores como Héctor Berlioz se destacaron por la forma de orquestrar sus obras, donde se le da prominencia a los instrumentos de viento; el formato instrumental de la orquesta aumenta incluyendo el piccolo y el corno inglés, los cuales no eran muy usadas en el clasicismo; un ejemplo de ello es la Octava Sinfonía de Mahler, conocida como la sinfonía de los miles, por la masa orquestal y coral que se necesita para su interpretación; además de extender la instrumentación, se extiende también las obras que duran hasta hora y media, la tercera sinfonía de Beethoven que es ubicada dentro del prerromanticismo dura aproximadamente 45 minutos esta tendencia se incrementa más tarde con algunas sinfonías de Mahler, primera y cuarta llegan a durar una hora y una hora y media la segunda tercera y novena.

Se destacó en el Romanticismo la participación del instrumentista virtuoso uno de ellos fue Niccolò Paganini uno de los más destacados de principios del siglo XIX, otro de ellos fue Liszt en el piano además de ser un reconocido compositor.

En el romanticismo aparecen instrumentos como el contrafagot, el saxofón, corno inglés y tuba; se destaca mucho el piano en este periodo ya que los compositores de la época también eran virtuosos de este instrumento.

Los géneros musicales que sobresalieron en el romanticismo fueron el preludio, la Bagatela, el estudio que se considera los de este periodo como piezas de restringido material temático en donde un motivo va adquiriendo mayor dificultad, un ejemplar se encuentra en esta trabajo de grado, el estudio No 2 de Théophile Noël Charlier, compositor de la época, otros estilos compositivos son es el impromptu, el Nocturno el Lied, Sinfonía, Concierto, música Programática y Poema Sinfónico.<sup>10</sup>

Es difícil de definir con certeza los estilos y técnicas compositivas del romanticismo por los vínculos que tenía con la materia filosófica y la literaria estas dos hicieron que las creaciones estuvieran basadas en el individualismo,

---

<sup>10</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_del\\_Romanticismo](http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_del_Romanticismo)

generando controversia entre los mismos compositores por tanto estos estilos y técnicas musicales variaban constantemente.

4.3.2.4 Música del Periodo Contemporáneo. El vocablo contemporáneo equivale a todo lo nuevo, a lo moderno, sin embargo algunos tratadistas emplean este término a las obras de aquellos compositores que permanecen con vida; en realidad no existe un acuerdo que defina y delimite claramente la época contemporánea; la mayoría de los tratadistas coinciden en que, comprende aquella música que se ha escrito después de 1960 y al iniciar el siglo XX se desarrollan algunas tendencias musicales que abarca el Posromanticismo 1910 a 1960, como fruto y transición del periodo Romántico al contemporáneo.

El Posromanticismo encierra corrientes como: el Futurismo, que surgió desde 1910 en Italia, se incluye en este tipo de música nuevos timbres sacados de cualquier objeto sin ser esencialmente un instrumento, sonidos que se lograban al percutirlos; se destacan compositores como: Luigi Russolo y Edgar Varése; el Neoclasicismo, comienza desde 1920 hasta 1960, con los compositores Paul Hindemith y Carl Orff unos de los más destacados, mas adelante surge el Expresionismo proveniente de Alemania, se caracteriza por las melodías libres gran distancia en los intervalos, disonancias, sonidos de timbres nuevos, atonalidad, aparece el dodecafonismo y el serialismo que consiste en un nuevo orden en los sonidos de las escalas; se destacan compositores como Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Won Webern

La música del siglo XX, se caracteriza por dejar en el oyente una gran dificultad comprensiva por carecer de melodía; se enfocaba en la disonancia, sin resolución en la armonía, incluyendo además la complejidad rítmica asociada con la matemática.

A partir de los años sesenta se incrementaron los estilos en cuanto a su variedad; se formaron varias escuelas donde se desarrollaron diversos estilos compositivos una de ellas seguía la tradición modernista y de vanguardia, e incluía la música experimental, en este grupo se encuentra el Serialismo Integral donde incluyen en sus composiciones el sistema dodecafónico de la escuela de Viena, realizan experimentos con el sonido, para encontrar muchas más posibilidades sonoras, este estilo es representado por los compositores Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen: también se encuentra la música Concreta esta se distingue por gravar sonidos de un medio como de la naturaleza o de la ciudad para luego ser

manipulados y transformados, se destaca en este estilo Pierre Schaeffer. La música Electrónica es otro de los estilos donde se crea la música por medio de aparatos electrónicos como sintetizadores o computadores; después de grabar los sonidos, procedían a editar los sonidos haciendo cambio, mezclando o retocando; de aquí también se desprende la música Electroacústica que consistía en grabar una alguna interpretación en un escenario para después hacer una mezcla con otras composiciones que han sido interpretadas igualmente en un escenario. La música de Indeterminación se trata de composiciones basadas en la espontaneidad de sus creadores, por medio del azar, se inventa un nuevo sistema de notación ideado por el autor de la obra, que será definido por en el inicio de la partitura; uno de sus más altos exponentes, John Cage.<sup>11</sup>

Surge un segunda corriente acogida por aquellas escuelas que buscaban volver al estilo de la armonía tonal de los periodos anteriores, dentro de esta corriente esta el Neotonalismo que comienza desde la segunda mitad del siglo XX, reaccionando ante el Atonalismo, en este campo aparecen autores que utilizan nuevamente la tonalidad después de haber sido rechazada por los compositores de la corriente vanguardista, el Neotonalismo se encarga de unificar mezclas y estilos diferentes, dentro de esta corriente se encuentra el Poliestilismo o eclecticismo y el Neorromanticismo.

En el Poliestilismo se destaca por el uso de varios estilos o técnicas musicales, comienza finalizando el siglo XX y cobra más aceptación en el siglo XXI los compositores eclécticos reúnen elementos y material de diferentes fuentes de manera pasiva y el compositor poliestilista mezcla las fuentes con coherencia, en una obra poliestilista se encuentran diferentes estilos, unifica elementos del jazz y el folk dentro de un estilo clásico, los compositores poliestilistas aprecian todos los estilos con el fin de añadirlos a sus composiciones; dentro de esta corriente de Neotonalismo se encuentran tres de las obras que se interpretara, estas son: Suite contemporánea; el compositor acoge dentro de la armonía cuartal y el jazz una estructura estrictamente barroca, igualmente se puede apreciar en este trabajo dos de los estudios líricos, V y XI de Phil Snedecor, en ellos se pude distinguir un estilo clásico al momento de analizar su forma.

Un compositor Neotonal puede introducir en su producción musical obras Neorrománticas, electrónica s o eclécticas en esta corriente se emplean técnicas modernas como la electroacústica y aparecen influencias ajenas al estilo clásico

---

<sup>11</sup> <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/vanguardias/>

como lo es el Jazz, la música de cine o la música descriptiva, la música étnica e incluso el Atonalismo del siglo XX; otorgándole a esta corriente una gran riqueza y libertad compositiva la cual fue dividida con la imponente de lo puramente atonal en la segunda mitad del siglo. Hay muchos compositores que se iniciaron en el ámbito de la corriente atonal y que regresan a regresar a esta forma ya que esta tiene una mejor aceptación por parte del público.

El tercer grupo se centra en la armonía triádica no funcional, se crea la música minimalista y otras técnicas afines; el Minimalismo procede de Estados Unidos consiste en conseguir variedad con muy pocos recursos logrando con una melodía sencilla conseguir un gran resultado a través de variaciones, repeticiones, cambios y modificaciones. Este estilo logró conseguir gran popularidad dentro de la música experimental del siglo XX

Los compositores minimalistas buscan extender los elementos de este tipo de música incluyen ritmos propios del rock de la música étnica y el serialismo; William Duckworth con su obra Time Curve Preludes es considerado por el crítico como el compositor de la primera pieza Postminimalista.

La música Postminimalista es considerada como la búsqueda de una mayor complejidad armónica y rítmica.

Resumidamente es un siglo lleno de contradicciones mientras compositores neotonales rescatan estilos del pasado, otros experimentan la música electrónica otros en buscan elementos y estilos étnicos por otro lado se desarrolla la música concreta, el serialismo integral, La música aleatoria ha dejado un trayecto donde lo primordial es conseguir alguna forma de expresión cualquiera que esta pueda ser y ser transformada y aprovechada en la música de la nueva era.<sup>12</sup>

4.3.2.5 Música Colombiana. La música Colombiana tiene una gran variedad de ritmos, esto se debe a la herencia que deja la influencia indígena africana y española, la cual se refleja en toda la cultura colombiana, gracias a esta diversidad Colombia es uno de los países más ricos en cuanto a variedad musical.

Según las regiones la música colombiana es dividida entre música andina y música del litoral. En la música andina predominan ritmos como el Pasillo y el Bambuco, la Danza, Galerón, la Guabina, Joropo Pasaje, Sanjuanero y Torbellino,

---

<sup>12</sup> <http://es.slideshare.net/inmamusic/musicacontempornea>

en esta tipo de música predomina instrumentos de cuerda como la guitarra el tiple, tradicionalmente,

La otra parte está conformada por la música caribeña y pacífica, predominan los instrumentos de percusión y se destacan ritmos como: la Cumbia, el Mapalé, el Bullerengue, el Porro, el Vallenato, el Bunde, Contradanza y el Currulao.

Generalmente estas dos vertientes son resaltadas en épocas de fiesta y concursos musicales en todo el país, dentro de instrumentación propia y distintiva, también se llevan hacia un formato instrumental más grande como las bandas y hacia un plano más académico en la orquesta sinfónica.

La obra a presentar en este trabajo pertenece al los aires de la música andina. Es un bambuco del norte del país, en el Huila es uno de los ritmos mas populares y representativos de esta región.

#### 4.3.2.5.1 Ritmos Colombianos

- El Bambuco. Es un ritmo perteneciente a la zona andina de Colombia, y su origen, es en el departamento del Cauca, a mediados del siglo XVIII, en el ambiente de los esclavos traídos de África. Existe un bambuco viejo, que hoy se toca y se baila en litoral Pacífico, este es una supervivencia de él. El compas de 6/8 hace que se confunda con el currulao. Desde fines del siglo XIX por efecto de la labor reformadora de Pedro Morales Pino el bambuco asumió el metro de 3/4, que hoy es el preferido por muchos compositores. Con el correr del tiempo, el bambuco fue adquiriendo, a medida que se difundía, peculiaridades propias de cada región. En el Huila es por ejemplo el Rajaleña, en Nariño el son sureño, en Antioquia es el compromiso de dos voces recias, con estilo propio. Respecto a los tonos se ha llegado a describir el estilo de los más antiguos, en donde se inicia en tono menor, triste y nostálgico, precisamente muy propio del mestizo andino, y se culmina con un modo Mayor alegre y juguetón. “Existen bambucos lentos fiesteros, liricos e instrumentales.”<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> OCAMPO LOPEZ, Javier. Música y folclor de Colombia. Citado por Jhonny Morales Tesis, Investigación bibliográfica de recital en instrumento principal trompeta. San Juan de Pasto. 2007. p. 22.

4.3.3 Interpretación. En arte musical la interpretación se conoce como la emisión de un mensaje, desde la subjetividad de un individuo en la cual influye un contexto cultural, educativo, personal, y sensitivo.

Alcanzar la materialización de cada grafía en una obra musical, según Hamel y Hurlimann se fundamenta necesariamente en tres aspectos de importancia y son: el texto musical, el intérprete y su instrumento; esto solo una fase final de una gran cadena a la que se somete una creación musical, una fase donde actúa el intérprete; la interpretación es sometida a cruzar por un ciclo, que se inicia desde la idea creativa del compositor pasando por el intérprete y su instrumento; finalmente es emitido hacia el oyente; entonces para que se genere todo este proceso es necesario el vínculo; compositor-intérprete-oyente.

La música es una expresión de la naturaleza; y por esta razón la interpretación es la última fase de un proceso creativo del ser humano sensible, tocado por infinidad de sentimientos originarios de su entorno.

La naturaleza tiene una infinita variedad de posibilidades para emitir y dejar ver su belleza, pues según Busini, en su libro "Pensamiento Musical", una de sus obras literarias y filosóficas, habla en repetidas ocasiones de la estrecha, rica e inevitable relación entre la música y la naturaleza de la intuición que forma parte de la naturalidad e inteligencia del ser humano y especialmente notable de un artista, el cual se relaciona con el compositor y el pensador, esto hace que se aleje de un esquema vacío del contenido artístico, y del propio cuerpo de la música.

La música es un concepto previo a su expresión sonora de igual género y origen que las matemáticas que son aplicables a nuestras replicas intelectuales de la naturaleza que permiten ser descritas y comprendidas dentro de unas leyes y nuestros límites, esto significa que la música es también una ciencia que se combina con la espiritualidad del ser humano.

Su expresión en sonidos ha sido no solamente natural sino inmediato, pero puede ser manifestado en otras formas, desde lo más elemental cuando se dispone un pintor a crear una idea artística en su mente, cuando piensa en el color, las intensidades lumínicas, para poder tener una organización rítmica que se mantenga en el tiempo, igualmente esta preparación inicial se encuentra en la música, desde su creación hasta la expresión sonora de una obra.

La música puede formar circuitos neuronales consecutivos a su expresión sonora que la mente identifica como algo placentero, el cerebro responde a un estímulo,

se habla desde una perspectiva neurofisiológica, la música causa placer en el ser humano y por esta razón la humanidad gasta millones en dinero y en tiempo para concebir este arte, pero además de involucrar un estudio científico para justificar el placer que causa una buena interpretación de la música; se extienden diversas teorías y entre estas también está lo místico. Descifrar el secreto de los poderes que tiene la música, es equivalente a revelar el secreto del alma humana y por esto se puede calificar como “místico”, un pensamiento que revela Busini, su posición ante la música como “un fabuloso invento” lo describe como personaje de espíritu jocosos e inquieto por descubrir aquellas manifestaciones que genera la música en el hombre, sea o no artista, visualizando su sensibilidad y la fantasía que habita en él se debe a que su gran percepción de la esencia de la música se apunta a una posible profundización de la comprensión del ser, y es necesario comenzar desde el principio, se debe gatear antes de caminar. La música está más allá del desarrollo presente de los medios técnicos y mecánicos y lo que casi todos pueden intuir de su esencia, esto implica un gran desarrollo de la concepción musical y una gran evolución para poder entenderla y aun más si se desea manifestarla, por esta causa hay muchos que se diferencian de los demás, pues no solo aquella que se relaciona con la música, logran creaciones casi perfectas. La relación con la música principia generalmente de la naturaleza, por ser parte de ella, y vivir en medio de ella, formando un contexto para el individuo, el cual adopta todas sus ideas a ella y lo llevan humildemente a obedecerla, como cuando el pintor busca una idea artística innovadora, esta siempre va a estar agarrada fielmente de lo natural, empezando por los colores que a de utilizar, no hay un color inventado por el hombre, todos se encuentran en ella, la naturaleza, y así mismo será lo que tenga en mente, lo importante es que aquella creación lo diferenciara de los demás, y mostrara que es lo que hay dentro de su mente, en su espíritu y en su alma, que van en comunicación con lo orgánico de su ser y su entorno.

Los sonidos de la naturaleza superan y trascienden mucho más que una escala musical, y por ello esta ofrece infinidad de opciones, el problema radica en cómo descubrirlos cómo manifestarlos y cómo apreciarlos, no servirá de nada una excelente técnica y una preparación exhaustiva si al momento de expresar emite una resequedad y cuadratura que limita la idea musical, que carece de sensibilidad y movimiento orgánico, simplemente emitirá una sucesión de escalas e intervalos; y si se aborda la posición de un oyente, aquel receptor que incluso no es interprete pero que razona frente a una buena interpretación, este desechará

inmediatamente este tipo de creación musical, porque la música es creada para una satisfacción propia, involucrándose la razón, el intelecto y la sensibilidad artística del individuo.

Se puede apreciar mediante las dos siguientes cartas de Beethoven dirigidas a dos de sus preciados amigos; el vínculo que tiene con la naturaleza en el momento de realizar sus creaciones; también, se puede reconocer el valioso respeto que se le debe a un compositor y a sus obras, por llevar detrás de ellas un laboriosa entrega de trabajo y el tiempo que toma crearlas.

“Ojala el cielo me de paciencia hasta que haya podido ir al extranjero; entonces estaré en condiciones de hallar dentro de mí, mi verdadera vocación, único bien posible para un hombre y, especialmente para un artista; ojala pueda ser paciente. Pero si esto no me es concedido, pudo encontrar de nuevo consuelo en la naturaleza y también, inmediatamente, en mi arte celestial, único verdadero, divino regalo del cielo.”

En 1823 le dijo a Louis Schlösser:

“Llevo conmigo mis pensamientos durante mucho tiempo antes de escribirlos. Mientras, mi memoria es tan tenaz que estoy seguro de que no olvidaré, incluso pasados unos años, cualquier tema que se me haya ocurrido. Cambio muchas cosas, las descarto y lo intento de nuevo hasta que estoy satisfecho. Sin embargo, el verdadero desarrollo comienza entonces en todas direcciones y, siempre que sepa exactamente lo que quiero, la idea fundamental nunca me abandona.-Surge ante mí, crece-, veo y oigo el cuadro en mi mente, toda su extensión y dimensiones, como si fuera un molde, y sólo me falta la labor de escribir, rápidamente lograda cuando dispongo de tiempo, ya que a veces emprendo otros trabajos, si bien nunca se me confunde entre sí”.

“Preguntaras de donde surgen mis ideas. No puedo decirlo con seguridad. Vienen sin ser llamadas, a veces independientemente, a veces asociadas con otras cosas. Cuando camino por los bosques, me parece que podría arrebatarlas a la naturaleza con mis propias manos. Me vienen en el silencio de la noche, o temprano, en la mañana, fomentadas por estados de ánimo que el poeta traduciría en palabras, pero que yo traduzco en sonidos; y éstos cruzan mi cabeza, campanillean, cantan y atruenan hasta que las tengo delante de mí en forma de notas.”<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> SCOOT M, Marión. Beethoven: El Músico. Barcelona: Salvat Editores S.A. 1985. P. 105.

La interpretación deberá ser viva y auténtica, porque brota de profundas fuentes como la del alma, el personaje musical que emana todos los sentimientos, dulce, trágico, dramático, poético y siempre con el alma el corazón y la expresión. El entra en lo más profundo de nosotros y convierte al artista en un ser apasionado a la hora de interpretar sus obras, por que se refleja a una atmosfera particular y llena de sentimientos.

“El autentico sentimiento musical que sale a través de la música expresada por un espíritu apropiado que se ha envuelto por completo de una obra musical”. Es seguro que surge de adentro del ser, sería erróneo tratar de recrear las obras de los grandes maestros con toda su belleza, mediante una teoría superficial; Pareciera que en el reino de la creación y la recreación musical más son los llamados y menos los elegidos. Advierte que los músicos deben honrar el estudio histórico y expresivo de la obra que han de abordar, siguiendo el ejemplo de grandes intérpretes del pasado como también de aquellos que se destacan actualmente sin olvidar su creatividad subjetiva, cabe decir que junto a estas condiciones se debe respetar el interés del compositor.

“Una obra musical es buena cuando ha crecido como crece un árbol, de modo que ciertamente hay muchos árboles que tienen troncos, tallos, ramas, hojas, flores y frutos, aunque cada especie sigue su primera norma, de modo que todos los cerezos sólo siguen el ritmo fundamental del cerezo y que incluso cada árbol individual ofrece sus variantes con su propia caracterización lógica. Así, cuando una obra musical ha crecido de este modo, podemos decir que es buena. Interpretar esta lógica interna y compenetrarse con ella, es la primera misión de un intérprete.” Hamel y Hurlimann

La posición de Hamel y Hurlimann en el párrafo anterior deja una significativa reflexión, de trabajo y entrega por aquello que se ama y se anhela, toda creación y habilidad necesitan tiempo; como también lo afirma James Thompson en su libro “the Buzzing Book”; tiempo, para gestarse, y crecer, y así ver con satisfacción el fruto de la cosecha.

En la escritura del lenguaje musical, existe la notación de aquellos signos que facilitan la explicación del tipo de carácter, que el autor de la obra tratada quiere exponer esto sumado a las capacidades interpretativas que considere añadir el solista, lo ultimo no quiere decir que debe agregar otras notas o extenderse más de lo exigido en la escritura; Hamel y Hurlimann exponen toca solamente lo que está escrito, y tócalo lo mejor posible, considerándolo como norma para todo músico entregado a su trabajo, quien debe construir, utilizando los mejores materiales y herramientas cuidando minuciosamente cada detalle de la obra sin irrespetar su contenido.

El discurso musical expuesto en la partitura, hace que sea sencillo mostrar la intención del compositor de una forma más clara, incluso cada idea musical busca una cualidad sonora y determina el instrumento para la cual es creada.

El instrumentista, técnicamente puede desarrollar destrezas en el instrumento, pero al final, esto solo es una herramienta que facilita y lleva a una mejor interpretación, todas las dinámicas y agógicas planteadas en una partitura por el autor, equivalen a la generación y comprensión de todas aquellas emociones y sentimientos envueltos dentro de un cierto carácter que necesita la obra, y de esta manera ser reproducida con una agradable belleza.

En una interpretación influyen factores, como el tiempo, la región el ambiente, el lugar, es decir; todo el contexto que envuelve a la obra, es una fuerte variable, nunca van a haber dos interpretaciones idénticas, ni siquiera por el mismo artista y mucho menos habrá dos personajes que toquen igual, si podrá haber algunas semejanzas en la calidad sonora del instrumento, y podrá seguir fidedignamente las reglas del compositor y el estilo, nada evita que cada manifestación interpretativa sea distinta por la simple razón de que cada ser humano es único e irreplicable, además el tiempo y el lugar son factores que por ley generan ambigüedades en las acciones.

Opinión de John Russell sobre Beethoven como intérprete en el piano.

“Cuando se sienta al piano parece que no existe otra cosa en el mundo fuera de él y su instrumento. Si pensamos que es sordo, parece imposible que pueda oír todo lo que toca. Cuando lo hace muy suavemente, suele ocurrir que no produzca sonido alguno. Lo más interesante es observar cómo pasa la música de su alma a su rostro. Parece tener sentimientos intrépidos y tempestuosos.”<sup>15</sup>

Se puede deducir de lo anterior que el oyente juega un papel importante dentro de la interpretación. Además es cabe señalar, que también este papel puede ser ocupado por un compositor o el intérprete.

Existe un proceso auditivo según las condiciones del individuo, para Aaron Coplan en su libro como escuchar la música el cual es compartido en este trabajo. Este proceso es dividido en tres planos; primero el plano sensual, en segundo lugar, está el plano expresivo y en tercer lugar el plano puramente musical.

El escuchar la música por placer, porque genera satisfacción y produce un cambio en el ambiente, se está refiriendo al primer plano, un plano en el que se escucha

---

<sup>15</sup> SCOOT, Op cit. p.224.

sin la necesidad de pensar en examinarla, y tampoco necesita de un espacio específico donde el objetivo y el interés no sea escuchar; la música llega a los sentidos y causa una reacción, cualquiera que esta sea. “el mero atractivo sonoro de la música engendra una especie de estado de ánimo tonto pero placentero”.

Aunque la atracción, sea el medio más sencillo de apreciar la música; es valioso que el oyente tenga una actitud más reflexiva así sea en este plano primario.

Es difícil precisar el significado de una obra musical ya que está presente la subjetividad; no existe una respuesta concreta y precisa de lo que quiere decir una obra musical, y además no es necesario hacerlo. Toda música expresa algo, pero es difícil describir con palabras su significado; esto es a lo que se refiere el plano expresivo, no hay explicaciones determinantes, la música puede expresar en diversos momentos serenidad exuberancia, pesar o triunfo, furor o delicadeza, la música expresa un estado de ánimo con infinita variedad en cada audición, esto hace que se conserve con vida y perdure, por que el oyente trazara en su mente un marco de emociones distintas cada vez que escuche. Las obras musicales no necesitan expresar una sola emoción, los diferentes elementos que componen una obra hacen que el oyente perciba varias innumerables emociones.

El tercer plano es el musical. Se refiere a la ejecución, a la emisión y apreciación de la parte melódica, el ritmo, armónica el timbre o el su género, escuchados de una forma mas consiente.

En la mayoría de los casos, refiriéndose a un oyente aficionado, no tienen claridad sobre este tercer plano, y solo se percatan de lo más sobresaliente en la música como una bonita melodía o el ritmo.

Un buen auditor relaciona los tres planos entre si y escuchar de las tres formas a la vez, esto no requiere desarrollar una gran habilidad o hacer un esfuerzo mental, se logra instintivamente; Esta relación Coplan la relaciona con otras artes como lo es el teatro. “En el teatro nos damos cuenta que los actores y las actrices, los vestidos y los decorados, los ruidos y los movimientos. Todo eso le da a uno la sensación de que el teatro es un lugar en el que es agradable estar y ello constituye el plano sensual de nuestras reacciones teatrales. El plano expresivo del teatro se derivará del sentimiento que nos produzca lo que sucede en la escena. Se nos mueve a la lástima, se nos agita o se nos alegra. Y es ese sentimiento genérico, engendrado al margen de las determinadas palabras que allí se dicen, un algo emocional que existe en la escena, lo que es análogo a la cualidad expresiva de la música. La trama y el desarrollo equivalen a nuestro plano puramente musical. El dramaturgo crea y desarrolla un personaje de la misma manera, exactamente, que el compositor crea y desarrolla un tema. Y

según el mayor o el menor grado en que nos demos cuenta de cómo el artista en cualquiera de ambos terrenos maneja su material, así seremos unos auditores más o menos inteligentes.”

Sigue explicando. “Con facilidad se echa de ver que el espectador teatral nunca percibe separadamente ninguno de esos tres elementos. Los percibe todos al mismo tiempo. Otro tanto sucede con la audición de la música. Escuchamos en los tres planos simultáneamente y sin pensar.

En un cierto sentido, el oyente ideal esta dentro y fuera de la música al mismo tiempo, la juzga y la goza, quiere que vaya por un lado y observa que se va por otro, casi lo mismo que le sucede al compositor cuando compone porque, para escribir su música, el compositor tiene también que estar dentro y fuera de su música, ser llevado por ella, pero también criticarla fríamente. Tanto la creación como la audición musical implican una actitud que subjetiva y objetiva al mismo tiempo. Lo que el lector debe procurar, pues, es una especie de audición más activa. Lo mismo si escuchamos a Mozart que a Duke Ellington, podremos hacer más honda nuestra comprensión de la música con solo ser oyentes mas conscientes y enterados, no alguien que se limita a escucha, sino alguien que escucha algo.

#### 4.3.4 Compositores.

4.3.4.1 James Hook. Nació en 1746 en Inglaterra fue organista y compositor. Tenía una malformación en uno de sus pies que no le permitía caminar bien. Era un niño prodigio en el piano que empezó a estudiarlo a la edad de cuatro años y realizando conciertos desde los seis años, a los ocho compuso su primera opera "Balada" actualmente perdida, su juventud la paso dando conciertos y clases de música en Norwich en 1763 se fue a Londres y un año después se desempeña como organista en Pentonville, uno de los jardines de te que predominaban en Londres en el siglo XVIII. Comenzó a hacerse un nombre por sí mismo como organista maestro y compositor de música ligera sobre todo de canciones, en 1765 fue galardonado con la medalla de oro "llanada captura" en septiembre de este mismo año publican algunas de sus canciones como Opus 1 además estaba planificado terminar su concierto para clavecín, y en julio se estreno la opera "el sacrificio de Ifigenia" compuesta inicialmente como obertura, en 1766 se casa con Elizabeth Jane quien era una pintora reconocida, en 1874 escribe los libretos de la obra "el disfraz del doble" y los versos de algunas canciones.

James Hook comenzó a realizar regularmente canciones para los principales jardines de Londres y la primera colección de sus canciones fue publicado en 1767 después en 1768 fue nombrado organista y compositor en los jardines Marylebone, además de esto realizaba conciertos en órgano y ocasionalmente en el clavicordio, en 1771 toca el piano en un concierto benéfico y en 1772 en el festival anual de los jardines Marylabone, Hook utilizaba el piano para acompañar una de sus canciones.

1769 vio el comienzo de muchos musicales cortos y 1771 se estrena su opera cómica "Dido" en el pequeño teatro de de Haymarket y seguidamente un año más tarde "La Venganza de Cupido" y en mayo 11 de este mismo año la sociedad de artistas realizan su primera exposición en Strand, Hook Scribe una oda especialmente para la ocasión.

En mayo de 1767, solicito aun que sin éxito el puesto de organista de las parroquias unidas de San Mateo pero en septiembre fue nombrado organista en la de San Juan toco varios conciertos alrededor de Norwich y a menudo interpretaba varias de sus composiciones.

Hook siguió en la enseñanza de teclado el cual le generó altos dividendos hasta 1773 se mantuvo en los jardines de Marylebone y 1774 fue contratado en un cargo similar en los jardines de Vauxhall, posición que mantuvo hasta 1820, durante todo este tiempo compuso operas, como "Jack Newbury" en 1795 y "Diamante de Corte" en 1797, a la que su hijo James Hook les proporcionó los libretos, la mayor parte de estas obras fueron producidas en el Drury Lane y en los teatros de Covent Garden.

En 1776 el 20 de marzo se estrena en el Covent Garden; el oratorio de Hook llamado "La Ascensión".

Su segundo hijo Theodore Edward escribe la letra de muchas canciones de Hook y entre 1805 y 1809 proporcionó los libretos de las óperas de su padre.

Hook se convierte más tarde en el escritor de Michael Kelly a quien le realiza la obra "Reminiscencias" en 1826. Más tarde renuncia a su cargo en Vauxhall después de medio siglo al servicio.

James Hook murió en Boulogne, Francia en 1827, y su biblioteca de música fue vendida en una subasta en Puttick, Londres en 30 de enero de 1874.

Hook fue uno de los primeros defensores del piano, tocando conciertos en 1772, contribuyendo con más de treinta obras escénicas en Covent Garden, Drury Lane, el Haymarket, y Vauxhall Gardens algunas de sus obras son, "La Señora De La Casa" (1778), La Feria del Perú (1786), El Regreso del Soldado (1805), y la Fortaleza (1807), escribió más de dos mil canciones.

James Hook estaba al corriente de los estilos musicales de su época y explotó con éxito el estilo galante, expuesta en su primera obertura de 1766, siendo el indicativo de la música de orquesta que se seguiría en estos momentos.

Han sido conocidos seis años de la presentación de los programas de Vauxhall, y estos identifican la música instrumental que se perdió, o fueron adecuadas; a gran parte de la música impresa se puede establecer la fecha de ingreso en la libreta de copias de del Salón de Papelería en Londres.

Hook se interesó por el por la interpretación como solista, y llevaba cabo sus conciertos de órgano cada noche en el Vauxhall. A pesar de escribir varios conciertos, fueron relativamente pocos los que se publicaron.

La música de cámara, sonatas para instrumentos de teclado, con o sin acompañamiento se incluyen en las producciones de Hook, obras de dos movimientos como también de tres con los habituales rápido, lento, rápido, los primeros movimientos en forma sonata, compuestos antes de finalizar el siglo XVIII. La muerte de James Hook fue en 1827 cuando tenía 81 años.

4.3.4.2 Théophile Noël Charlier. Es el músico más representativo de la Escuela de trompeta en Lieja. Nació el 17 de julio 1868, en Seraing, un pueblo cerca de Lieja, en donde su padre trabajaba como zapatero. A la edad de 12 años, fue admitido en la clase de corneta en el Conservatorio Real de Lieja (CRA), participo cuando era muy joven en conciertos ofrecidos en Lieja, ganando diversas menciones con honores. A la muerte de su maestro pasa a ser el asistente de la clase en el (CRA) de 1884 a 1886, en 1888 es solista de la orquesta sinfónica del conservatorio y en 1895 fue contratado como trompeta principal en el Real Teatro de la Monnaie,

Théo Charlier parece estar bajo la influencia de la música militar que era de gran aceptación en ese momento. Por otra parte, la evolución de los gustos creció respecto al sonido de la trompeta frente al de la corneta y el Fliscorno. Théo Charlier tuvo la capacidad de percibir esta tendencia modernista. Charlier tenía 21 años cuando Jean-Baptiste Arban, el maestro indiscutible y defensor de la práctica de la corneta falleció, entonces la edad de oro de la corneta se desvaneció en todas partes; Charlier se dedicó a partir de ahora a la evolución técnica y artística de la trompeta; su influencia fue un factor determinante en la rapidez con la que la trompeta se estableció a finales del siglo XIX en Bélgica, especialmente en el Conservatorio de Lieja, donde, fue profesor de corneta y trompeta, unos meses más tarde exclusivamente de trompeta. En estos momentos se conocía la apertura del Concierto Brandemburgo de Bach, y los maestros barrocos escribieron en este concierto y en diferentes obras, pasajes de gran dificultad y aún más lo era para los cornetistas; Théo Inteligente, capaz y reflexivo, sabiamente esperó hasta que alcanzado su plena madurez física y musical, a los treinta años de edad estrena públicamente el Concierto de Brandemburgo, el 17 de abril de 1898 en Amberes, un concierto que se consideraba imposible debido a la dificultad en las partes para la trompeta, Théo fue la persona que ejecuto la obra original completa; también interpreto la tocata de J.S. Bach, y el Concierto en Fa mayor para trompeta, flauta, oboe y violín, demostrando seguridad, rítmica y el aplomo, más notable. En 1902 presenta este mismo concierto en Marsella, y París, en 1903 ofreció una segunda audiencia del concierto en Fa ganando un éxito rotundo, en Lieja, Marsella, Amberes, y Bruselas luego presenta una serie

de conciertos en los cuales también estreno "Divertissement, el 10 de diciembre de 1905.

Théo Charlier disfrutaba de una afamada reputación, fue frecuente la demanda que tenía como solista para realizar las partes más difíciles y delicadas de cantatas, oratorios de Bach, Suites y Haendel; viajó por todas partes de Europa en innumerables giras. A la respetable edad de 63 años, interpreta la Misa en si menor con una trompeta en D.

Théo Charlier y la fabricante Mahillon elaboraron planes para una trompeta en Si bemol que se realizó con éxito en Bruselas. Este modelo sería desempeñado por todos sus alumnos.

Ocupó durante 32 años su cargo oficial de profesor en la CRA, una posición que le permitió impartir su propia personalidad y la gran experiencia que adquirió como solista de orquesta, además la ópera estuvo presente en su repertorio, así transmite a sus alumnos un mensaje de gran riqueza, lo que les permitió ganar muchas posiciones en los concursos que se realizaban para ganar un puesto en las grandes orquestas sinfónicas de Bélgica y Francia.

En 1905, el Música Scola en Bruselas, un instituto de altos estudios musicales donde fue director y en el cual enseñó el "36 Estudios Trascendentales de la trompeta cromática en si bemol", publicado por primera vez en Buffet-Crampon, y reimpresas en 1946 por Ediciones A. Leduc en París, el libro aún, hoy en día es de distribución en todo el mundo. En este libro plasma todo su talento, su gusto, y su experiencia como músico de orquesta y de ópera gracias a él se descubre el secreto de la interpretación.

Théo Charlier también dejó obras que merecen ser redescubierta, obras didácticas y teóricas para trompeta como: "la trompeta del lejano pasado hasta nuestro tiempo", melodías y piezas para virtuosos como: " Djamileh" ópera-ballet en dos actos, varios divertimentos, ballets, obras para coros infantiles, piezas y conciertos solo para trompeta en Si bemol y piano; su último trabajo, compuesto en 1943, un año antes de su muerte, es el "Solo de trompeta en Si bemol", con acompañamiento de orquesta que también se arregla con la reducción de piano. Théo, gracias a su longevidad en el Real Conservatorio en Lieja imparte una dimensión excepcional a su clase de trompeta y se retira el 1 de septiembre de 1933, pero seguía sentado con regularidad en el jurado, para las competencias de bronces en el Conservatorio. Él era testigo privilegiado de la evolución de la

enseñanza y la fabricación de su instrumento, su contribución a la ampliación del repertorio y al progreso del estilo de tocar la trompeta. Sus actividades pedagógicas desataron numerosas distinciones oficiales. Théo Charlier falleció el 9 de octubre de 1944, en Bruselas.

**4.3.4.3 Gordon Young.** Nació en 1919 en McPherson, Kansas, Estados Unidos. A la edad de 15 años fue organista y director del coro en la Primera Iglesia Presbiteriana en Detroit, **durante toda su vida fue reconocido como uno de los organistas más brillantes en su país.**

Compositor contemporáneo, talentoso en el órgano, escribió cerca de mil obras corales, destacadas la mayoría en música religiosa, como su amplia serie de himnos y cantos, creados para su **iglesia que entraron en boga en muchos de los concurrentes, pertenecientes a su culto, esto lo llevo a establecer una gran popularidad y admiración.**

**Uno de los himnos más conocidos es “ahora cantamos con gozo a Dios” y su composición para órgano “preludio en estilo clásico”.**

Gordon Young inicio sus estudios académicos en el Southwestern College, Winfield, Kansas. **Obteniendo el pregrado en** licenciatura en música. Después entra al Curtis Institute of Music de Filadelfia aquí se destaca como uno de los mejores alumnos, ganando las becas que se otorgaban en el instituto y en 1964 recibió su Doctorado en Música Sacra de la Southwestern.

Durante el curso de su carrera, fue un organista de radio en Tulsa, un crítico musical y columnista para los diarios en Oklahoma y Pensilvania, director de coro en las iglesias de Filadelfia y Kansas City. Sr. Young enseñó órgano en conjunto con la Universidad Estatal de Wayne, fue miembro de ASCAP y de aquí recibe diez y ocho premios consecutivos por sus contribuciones a la literatura seria, los trabajos que se publicaron reúnen más de ochocientos

**La mayor parte de su carrera se ha desempeñado como educador, maestro de coro, y organista; Young tenía una gran demanda como intérprete en el órgano y cuando el tiempo se lo permitía aceptaba las ofertas que tenía como instrumentista de concierto.**

**“Salmos”, Aria “El estilo de un sueño”, Preludio “El Pan de Vida”, “Canto de Pascua”, “Diapasón Diálogo”, “Una canción de Cuna de adviento” Sarabande,**

Soliloquio, Divertimento” y “Preludio en estilo clásico” son unas de las composiciones corales más conocidas.

Young tuvo una gran variedad en su estilo compositivo en sus innumerables obras predominan tocatas, variaciones preludios, corales, cantos, sonatas, y entre las más conocidas se encuentran; Preludio coral “Santa Edith”, “Tocata “Gloria”, “Canto Héroi que” Para Órgano, “Alta Capacidad de Elevación de la Cruz”, “Nueve Preludios Himno”, “Órgano para la Juventud”, “Preludio en Estilo Clásico” para Órgano sagrado publicado por la prensa de Música Sacra. “Sonata En Estilo Barroco”, Solos, “Castillo Fuerte” basado en Feste Burg de Martin Lutero y organizado por Gordon Young. Young murió en 1998 a la edad de 79 años.

4.3.4.4 Phil Snedecor. Nació en 1963. Asistió a la escuela de Eastman en Rochester, Nueva York, donde recibió el prestigioso certificado de intérprete, fue miembro del quinteto de metales, estreno el metal de Canterbury.

Mientras cursaba su licenciatura en interpretación de trompeta y de literatura también estudia organización y composición, con el profesor Rayburn Wright, ex coordinador de financiero de radio de la City Music Hall.

Snedecor es exmiembro de la orquesta sinfónica de Baltimore y a ocupado cargos en la Orquesta Sinfónica Nacional de Kennedy Center Opera House y la Orquesta de la Opera de Baltimore. Actualmente es trompeta solista de la Orquesta Harrisburg, a realizado giras por todo Estados Unidos Europa y Asia.

Snedecor es un Trompetista de espectáculos, se ha presentado en las producciones itinerantes de Guys y Dolls, el Fantasma de la Opera, La Bella y La Bestia, Peter Pan, Evita y West Side Story, ha grabado bajo la R.C.A. y la C.B.S. Góticos Koss como solista, como compositor se destacan los libros Lyrical for trumpet by Phil Snedecor, libro I Y II.

En 1993 Snedecor con el trombonista principal Milton Stevens y la orquesta sinfónica Nacional, fundan La Washintong Symphonic Brass, que es un conjunto de metales profesional quienes llevan a cabo conciertos regularmente en la catedral Nacional de Washington, la Catedral de San Mateo, y la Basílica del Santuario de la Inmaculada Concepción; con la Sociedad Coral de Washington se presenta en el Centro Kennedy; fueron el conjunto instrumental oficial de la visita papal en el 2008 en Washington DC. Tocaron una serie de conciertos en Washington, Maryland y Virginia.

Sus discos son etiquetados por la Warner Classisc y bien apreciados por la crítica.

La Innovadora producción de Snedecor a dado lugar a organizar varias apariciones, recientemente ha tocado con la Ciudad Brass Band Rio y el Metal Breckenridge .

En el 2012 Snedecor funda la Orquesta Pops DC, un conjunto de 30 integrantes ofrecido conciertos con algunos de los mejores artistas de Jazz en la región, este grupo ha proporcionado música para la elite de Washington en prestigiosas salas como en el museo Nacional de la Construcción y el auditorio Mellón.

En la actualidad Snedecor es profesor de la universidad George Mason y ha escrito una serie de libros que se refieren al estudio de la trompeta, los cuales se requieren en diferentes universidades y conservatorios. Sus arreglos y composiciones se han realizado en Estados Unidos Europa, Asia y Australia.

4.3.4.5 Guillermo Calderón. Contador público, músico, guitarrista, arreglista, director y compositor huilense, nació en Neiva ciudad donde realizo sus estudios musicales en el conservatorio de Neiva.

A obtenido numerosos e importantes distinciones en los diferentes concursos en los que ha participado, entre los cuales se menciona el primer premio en el concurso nacional George Villamil; entre otros, como compositor tiene en su haber una abundante lista de hermosos temas, tanto en música andina colombiana como en otros ritmos diferentes, en los aires andinos se puede mencionar Pasillo, Daniela, Mi País, Indio, El Sueño, Ay Colombia, Sin Sentido, entre otras mas de su innumerable repertorio.

Actualmente se desempeña como catedrático en la Licenciatura de Pedagogía Musical de la Universidad Sur colombiana en el área de cuerdas, en la Escuela Superior de Artes del Huila y en el instituto Huilense de cultura.

4.3.4.6 Edward Zambrano. Nació en Ancuya municipio del departamento de Nariño en el año de 1975, en su tierra natal fue miembro desde muy joven de la banda municipal, con el tiempo viaja a la ciudad de Pasto en busca de aumentar sus conocimientos musicales en cuanto a las técnicas instrumentales del clarinete como también de composición y arreglos para banda, en 1994 ingresa a la universidad del Cauca en Popayán, en su permanencia es participante de la banda sinfónica y orquesta sinfónica de la universidad en donde se destaca como solista, en 1999 presenta su recital de grado con el cual recibe el título como Licenciado en Música con énfasis en Clarinete. Durante seis años se desempeña como profesor de clarinete y director de bandas en el departamento de Nariño, y continúa perfeccionando la técnica del instrumento con el maestro Ivan Petruzzello en la ciudad de Cali.

En el año 2007 inicia sus estudios en la universidad Nacional como estudiante de Maestría en dirección Sinfónica, en donde se especializa en técnicas de dirección en Banda, Orquesta Sinfónica, y Orquestación, paralelamente consigue con mucho esfuerzo, iniciar de forma particular estudios de composición moderna y contemporánea con el ilustre maestro Nariñense Gustavo Parra; quien es reconocido como Director de Orquesta, ganador del concurso Nacional de composición para Orquesta Sinfónica del Ministerio de Cultura, y profesor de composición de la universidad Nacional; mas adelante inicia clases de Contrapunto y Fuga Escolástica, con el mismo maestro.

En el año 2008 presenta su trabajo de grado dirigiendo la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional, con obras de Carl María Von Weber, Félix Mendelsson y Joseph Haydn; de esta manera obtiene el título como Maestro en Dirección Sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia.

Actualmente se desempeña como profesor de clarinete y director de la orquesta Sinfónica de la Universidad de Nariño; igualmente se destaca por sus composiciones y arreglos; también ejerce como docente en el colegio la Normal de la ciudad de Pasto.

## 5 DISEÑO METODOLOGICO PRELIMINAR

### 5.1 TIPO DE INVESTIGACION

5.1.1 Paradigma Cualitativo. El tipo de investigación es cualitativo por tener un fundamento humanista que entiende la realidad social dentro de una concepción evolutiva cambiante y dinámica, además se enfoca en las ciencias humanas y las artes

Se interesa por comprender la conducta humana desde los sujetos. Es subjetivo está fundamentada en la realidad, se orienta en el descubrimiento, es exploratorio, descriptivo e inductivo.

### 5.2 ENFOQUE DE ESTA INVESTIGACION

5.2.1 Enfoque Hermenéutico. Es un enfoque histórico hermenéutico por comprender y entender la realidad desde diversas visiones artísticas y científicas.

Su propósito es comprender la conducta humana e identificar las relaciones del individuo. Este trabajo está construido mediante unas bases teóricas, procesos sociales y realidades.

### 5.3 INSTRUMENTOS DE RECOLECCION DEL LA INFORMACION

Para el desarrollo de esta investigación se recurre a instrumentos de indagación de primer orden como:

5.3.1 Fuentes Primarias. Para el desarrollo del plan propuesto se acudirá principalmente a la recolección de información de forma directa, la cual proporciona un panorama más amplio y real. A continuación se anuncia las técnicas utilizadas para tal fin.

- Observación simple. A través de esta técnica se percibe y registra las actitudes que incorporan los individuos en el momento de la interacción con ellos, además de presenciar la rutina y cotidianidad laboral en la que se desempeñan.

5.3.2 Fuentes Secundarias. La documentación de apoyo registran datos, información y conceptos referentes a la estructura evolutiva del proceso investigativo, y dependiendo de la aplicación de esta; los resultados obtenidos y los posibles efectos del análisis de indagación.

La información obtenida de textos, revistas especializadas videos, audios, artículos periodísticos y trabajos de grado que se han tenido en cuenta para este estudio representan una importante orientación y guía para el trabajo que se quiere desarrollar.

## Matriz de Categorías

Se clasifican en ella de forma ordenada todos los instrumentos de recolección de esta información, como lo son las fuentes primarias y secundarias.

Cuadro 2 Matriz de Categorías.

PREGUNTA ORIENTADORA	SUBPREGUNTAS	OBJETIVO GENERAL	OBJETIVOS ESPECIFICOS	CATEGORAS	SUBCATEGORIAS	ITEMS ESPECIFICOS	FUENTES
Como interpretar en trompeta en Bb obras representativas del repertorio universal, en el periodo de la practica común, contemporáneo y la música colombiana?	Que se debe tener en cuenta para analizar los aspectos históricos contextual y musical de las obras escogidas?	Interpretar en trompeta en Bb obras representativas del repertorio universal en los periodos de la practica común, contemporáneo y música colombiana	Analizar las obras escogidas en sus aspectos histórico, contextual y musical.	La trompeta	La participación de la trompeta en La historia de la música.	¿Cómo empieza cada periodo en la historia de la música?	* Métodos * Estudios * Escalas * Obras * Audios * Videos * Profesores
	Que se debe tener en cuenta para estudiar las obras desde un punto de vista técnico e interpretativo del periodo de la practica común, contemporáneo y la música colombiana?		Estudiar las obras con asesoría, teniendo en cuenta los aspectos técnicos e interpretativos de la música del periodo barroco y clásico. Romántico, Contemporáneo y Colombiano.	Interpretación	La función interpretativa que desempeñaba la trompeta en la historia de la música	¿Qué es interpretación musical?  ¿Cuál es la diferencia interpretativa entre cada periodo en la historia de la música?	
	Cual es el tiempo apropiado para la preparación de las obras con el acompañamiento?		Realizar los ensayos con el pianista acompañante	Análisis musical del repertorio	Armonia Melodía Morfología		
				Orientación técnica	Sonido Embocadura Flexibilidad Vibrato Fraseo		
	Que se tiene en cuenta antes de una presentación ante jurados y publico?		Presentación del recital ante jurados y finalmente ante el público.	Fundamentación teórica de los periodos musicales en la historia	* Origen * Interpretes * Estilo interpretativo dentro de cada uno de los periodos en la música.		

## 5.4 ANÁLISIS MORFOLÓGICO DEL REPERTORIO

5.4.1 Sonata No 1. Es una obra clásica que se ubica entre los años 1750 a 1825 finalizando el periodo barroco con el Rococo y comenzando el clasicismo, se destaca en ella un estilo de composición basado estrictamente en las reglas de la época, es arreglado y editado para trompeta y piano acompañante por Peter Wastal; la Sonata No1 de James Hook consta de tres movimientos, el primero es un Andantino, forma Minué o Minuetto en el segundo movimiento, y finaliza con el tercero con forma Rondo.

- Primer Movimiento. Comienza con una fracción de compas en 2/4, con tiempo Andantino; su estructura formal es Ternaria Simple; (Introducción - A – B – A - coda); empieza con tonalidad en Eb, en la introducción y abarca toda la sección A, en la sección B, hay un cambio tonal hacia su relativa menor, regresa a Eb en la tercera sección incluyendo la coda.

Grafico 4 Diagrama Morfológico, 1er Mvto Sonata No1.

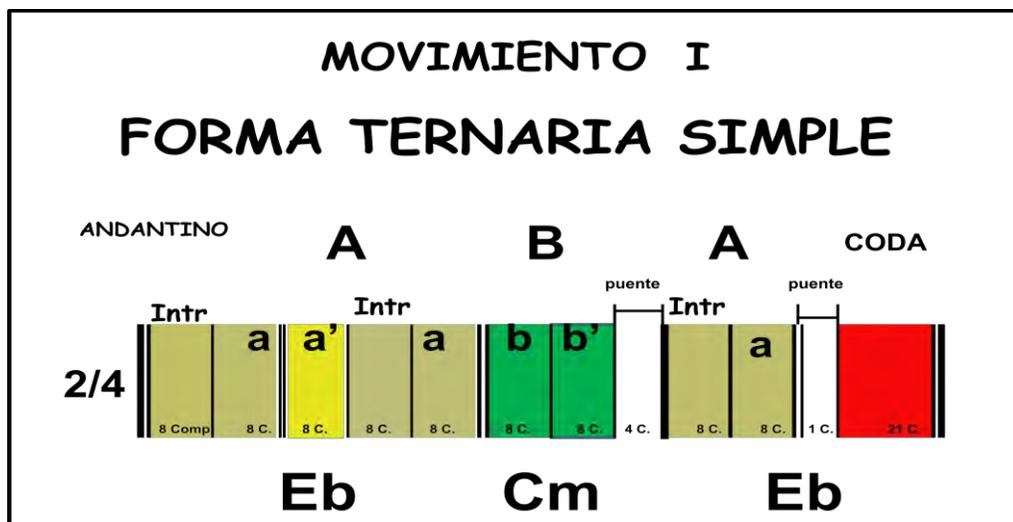


Grafico 5. Tema Motivico.

**TEMA**

Motivo 1 + Motivo 2

Tético D. Masculina

Elisión

La Introducción es interpretada por el piano; comienza exponiendo el primer motivo con una configuración rítmica inicial tética y desinencia final masculina y por medio de una elisión se une al segundo para conformar el tema; toda la introducción consta de ocho compases divididos en dos frases de cuatro; la primera, termina con una semicadencia, sobre el V grado de la tonalidad y la segunda, que es una reexposición de la antecedente, finaliza con una cadencia compuesta de segundo aspecto. Estas condiciones indican que se ha conformado una estructura periódica simétrica paralela.

La sección A esta distribuida por dos subsecciones, (a) y (a'); la primera comienza desde el compas numero 9, tiene las mismas características de la introducción por lo tanto la hacen una reexposición, pero esta vez, la melodía es transferida a la trompeta, la frase consecuente termina con una cadencia Compuesta de Segundo Aspecto, en la primera subseccion.

Grafico 6. Sección A.

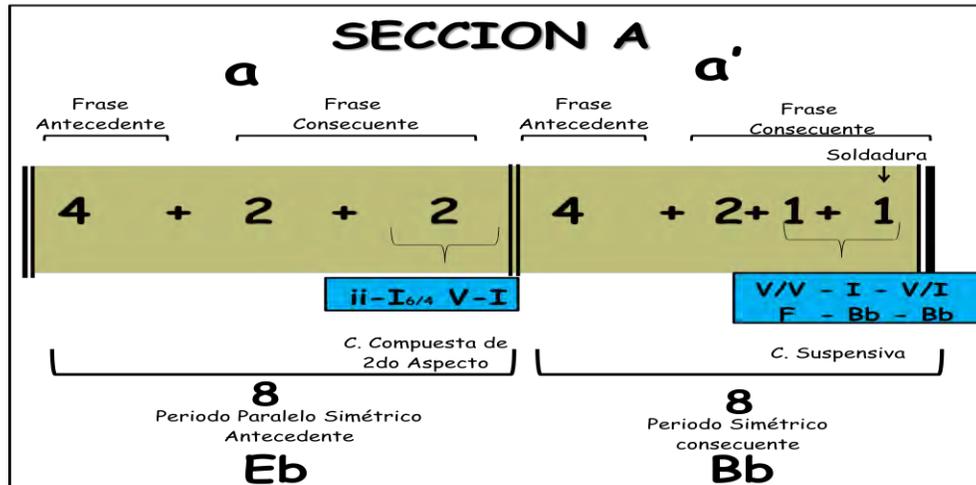


Grafico 7. Frase Consecuente Subsección (a).

Frase Consecuente  
(Dos últimos compases)

15 16

Trompeta

Piano

Fm - Eb/Bb - Bb - Eb

Cadencia Compuesta de 2do Aspecto

ii I<sub>6/4</sub> V I

La segunda subseccion, (a'), desde el compas 17, la melodía está a cargo del piano, y la trompeta pasa a hacer acompañamiento con un fraseo que alterna, acentos de dinámica fuerte, con estacato en mezzo piano.

Grafico 8. Frase Consecuente, Subsección (a').

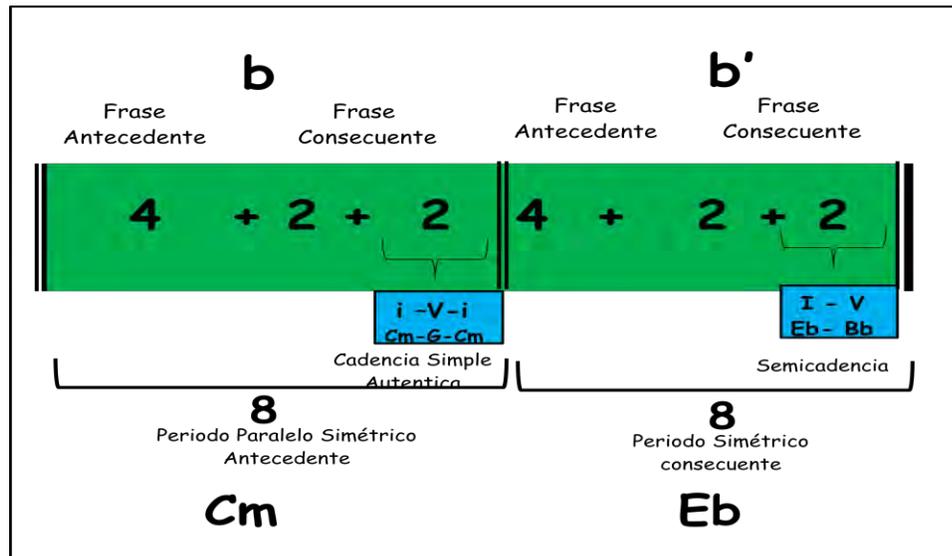
Frase  
(últimos dos compases)

Semicadencia Auténtica      V/V Tonalización      I      I/V

En este segmento, se puede observar un periodo antecedente, simétrico y paralelo ya que la frase consecuente, termina con una Semicadencia sobre el V grado, de la tonalidad axial; para crear variedad en la frase se presenta con anterioridad una tonalización hacia la dominante, que se rompe con la cadencia al establecer nuevamente Bb como grado V, inmediatamente con una soldadura por parte del piano se expone nuevamente la introducción mas la primera parte de esta sección.

La sección B en el compas 41, es la sección contrastante de este primer movimiento; es encabezada por doble barra de copas y constituida al igual que la anterior por dos subsecciones, (b) y (b'); en la primera subseccion se expone directamente, el cambio de tonalidad a la relativa menor.

Grafico 9. Sección B Contrastante.



El primer periodo tiene 8 compases; con frases simétricas y paralelas, la melodía está a cargo del piano; este fragmento es compuesto por una frase antecedente, que termina con semicadencia auténtica, la siguiente frase hace una reexposición de la primera con variación al terminar en sus dos últimos compases, cambiando a una Cadencia Simple Auténtica sobre el primer grado de la tonalidad, en el segundo tiempo del último compas el piano hace una soldadura para entrar a la siguiente subsección,

En la parte (b'), solo se encuentra un grupo de frases, de 4 compases, la primera, en el compas 49, tiene material temático de la anterior subsección, y por medio de un acorde pivote sobre F mayor termina con una cadencia suspensiva, sobre el V grado, para indicar una posición tonal en Bb.

En los siguientes cuatro compases se puede observar una extensión del segundo elemento de la frase antepuesta, donde se reitera el tono central, al extender la tónica por medio de la dominante, finalizando en semicadencia.

Grafico 10. Primera Frase, Subsección (b').

**Tonalización**

**Bb**      **Eb**      **F**      **Bb**  
**V**      **I**      **V/V**      **I**

*Cadencia Suspensiva*

Extensión del segundo elemento  
De la frase 1

**Bb**   **Eb**   **Bb**      **Bb**   **Eb**   **Bb**  
**V**   **I**   **V**      **V**   **I**   **V**

*Semicadencia*

En el compas 57, el piano inicia un puente señalado por un calando, se cierra con doble barra de compas y con una ligadura se une a la reexposición de la introducción.

Grafico 11. Puente Conector.

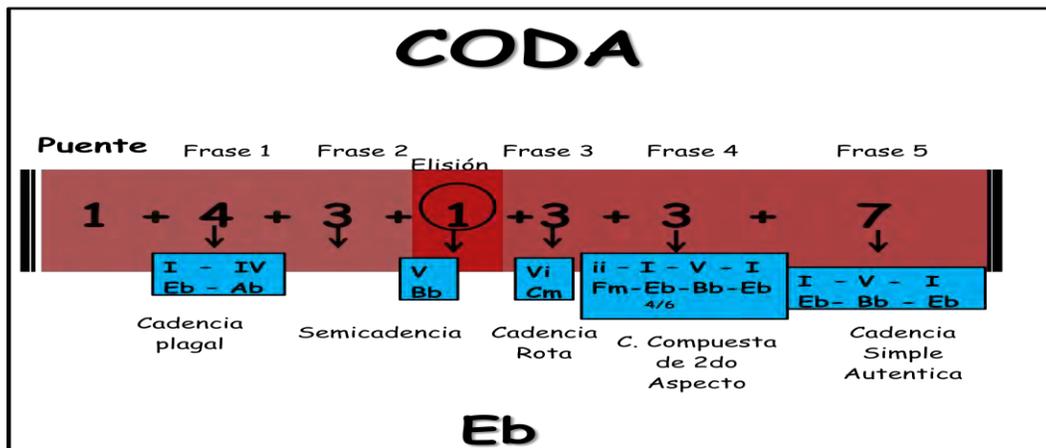
**Calando**

**Bb**  
v

Marcado por doble barra de compas, (comp.61) comienza la reexposición de la introducción a cargo del piano, mas la subsección, (a), de la sección inicial, con los mismos elementos.

Inicia la Coda, pero con anterioridad se presenta un breve puente de un compas; aquí no se encuentran periodos constituidos, solo frases; en los primeros 8 compases se encuentran dos de ellas, una terminando con cadencia plagal en el IV grado y la siguiente con semicadencia autentica sobre la dominante, haciendo una elisión para comenzar la frase posterior, que termina con cadencia rota en el Vi grado menor, mas adelante en los tres compases siguientes; (comp. 89), se muestra una cadencia compuesta de segundo aspecto, que finalmente, se presenta una prolongación de la cadencia, extendiendo la tónica atreves de la dominante, en los últimos 7 compases.

Grafico 12. Coda.



- Segundo Movimiento, Minueto Sonata

Tiene la misma armadura tonal del primer movimiento, (Eb), en compas ternario de 3/4; se muestra el tema, con una configuración rítmica inicial de tipo Tético con desinencia final femenina.

Grafico 13. Diagrama Morfológico, 2do Mvto, Sonata No 1.

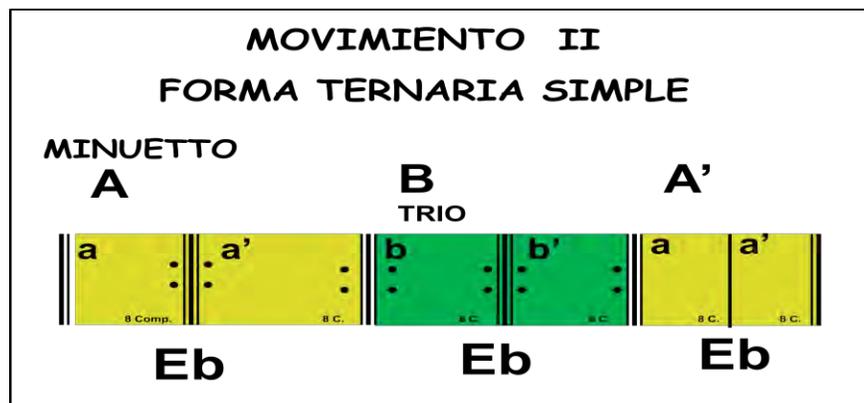


Grafico 14. Tema Motivico.

**TEMA**

Motivo 1

+

Motivo 2

**MINUETTO**      Tético      D. Femenina

*Tronpeta*

Grafico 15. Sección A.

**SECCION A**

a
a'

Frase Antecedente	Frase Consecuente	Frase Antecedente	Frase Consecuente	Frase Antecedente	Frase Consecuente
<b>4 + 4</b> :	: <b>4 + 4</b>	<b>4 + 4</b> :	: <b>4 + 4</b>	<b>4 + 4</b> :	: <b>4 + 4</b>
<b>Ii - VII° - I</b> <b>Fm - D° - Eb</b>	<b>I - V</b> <b>Eb - Bb</b>	<b>I - V</b> <b>Eb - Bb</b>	<b>I - V</b> <b>Eb - Bb</b>	<b>I - V - I</b> <b>Eb - Bb - Eb</b>	<b>I - V - I</b> <b>Eb - Bb - Eb</b>
C. Compuesta de 1er aspecto		Semicadencia Autentica		Cadencia Simple Autentica	

Periodos simétricos

Eb

El primer segmento está dividido en dos partes, a y a'; en la primera partición se manifiesta, un periodo de 8 compases con frase antecedente que termina con semicadencia Autentica y la consecuente, que cierra con una cadencia compuesta de primer aspecto, inmediatamente, las barras de puntos de repetición, indican una reexposición de todo el periodo.

Grafico 16. Frase Consecuente, Subsección (a).

Eb/G    Fm/Ab    Bb                    Eb    Cadencia Compuesta  
 I6        ii6        V                                    I       De 1er Aspecto

Continúa la segunda subsección antecedida también por barra de puntos de repetición; es un episodio derivado de la sección anterior, las tres frases que conforman este segmento establecen la estructura de periodo con frases simétricas y paralelas, la primera frase termina con una Cadencia Simple Auténtica, sobre el primer grado de la tónica se manifiesta la segunda frase con las mismas características variando la melodía para establecer una Semicadencia Auténtica; posteriormente se presenta una recapitulación de la sección inicial, (a), pero esta vez terminada la frase consecuyente, con una cadencia simple auténtica y siguiendo las indicaciones de los puntos se re expone toda la segunda parte,(a’).

La sección B también es llamada comúnmente trío, en el Minueto, los elementos de esta sección son ligeramente contrastantes con la primera parte, ya que se encuentra algunas aumentaciones en el material rítmico, de la primera subsección y en la segunda, una disminución.<sup>16</sup>

La subsección (b) tiene un periodo de 8 compases, el cual está encabezado con indicaciones de repetición, contiene la primera variación y concluye con frase consecuyente de cadencia simple auténtica. El segundo fragmento con una segunda variación, abarca dos frases, ambas terminan sobre un acorde de tónica, desplegando una cadencia simple auténtica, se repite todo el fragmento, al igual que la subsección inicial.

<sup>16</sup>ALCHOURRÓN, Rodolfo. Composición y arreglos de música popular, Desarrollo Motívico. Buenos Aires: Ricordi Americana, S.A., 1991. p. 32.

Grafico 17. Sección B ó Trío.

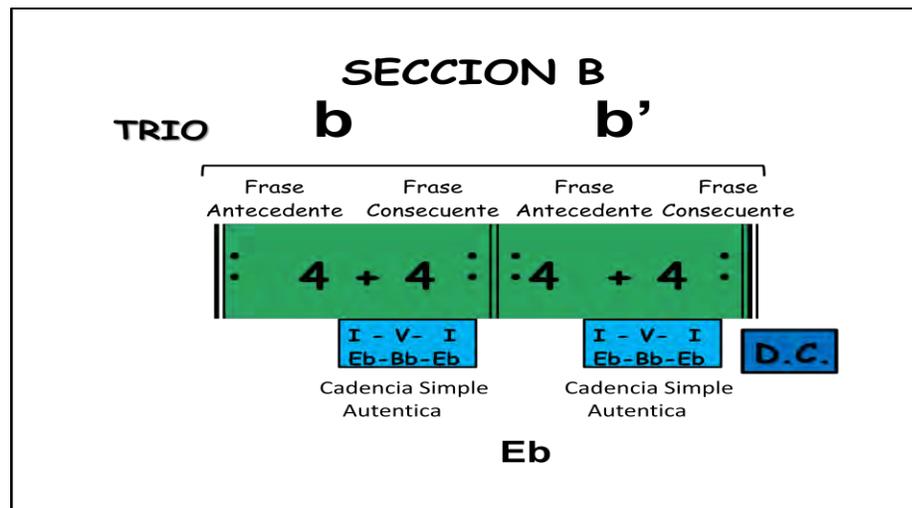


Grafico 18. 1ra y 2da Variación del Motivo Principal.

**b**

1ra Variación del tema

**b'**

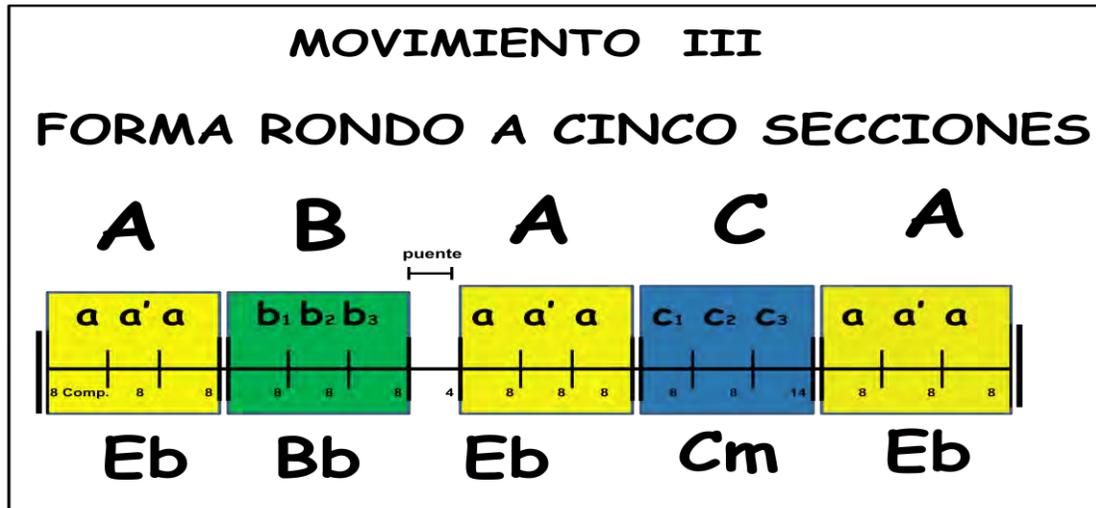
2da Variación del tema

La tercera sección no es escrita en la partitura pero la indicación del D.C. (da capo) anuncia la reexposición de la sección inicial, pero sin repeticiones como es común en la forma minué sonata.

- Tercer Movimiento, Rondo a Cinco Secciones

Movimiento con tonalidad inicial en Eb, en compas de de 6/8, el allegreto, indica un tiempo ágil, su estructura formal es de un rondo de cinco secciones; A – B – A – C – A.

Grafico 19. Diagrama Morfológico, 3er Mvto, Sonata No1.



- Tema del Rondo o primera sección

Es una pequeña forma binaria simple; a – a' – a en donde se expone el tema principal.

Grafico 20. Tema Motivico.

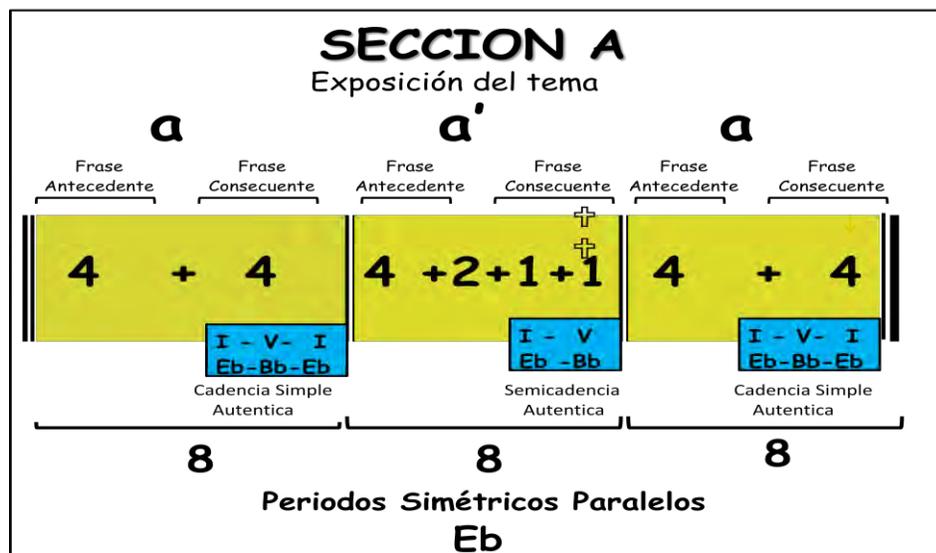
**Motivo 1**

**Rondo Allegretto**      Tético      D. Femenina

*Trompeta*

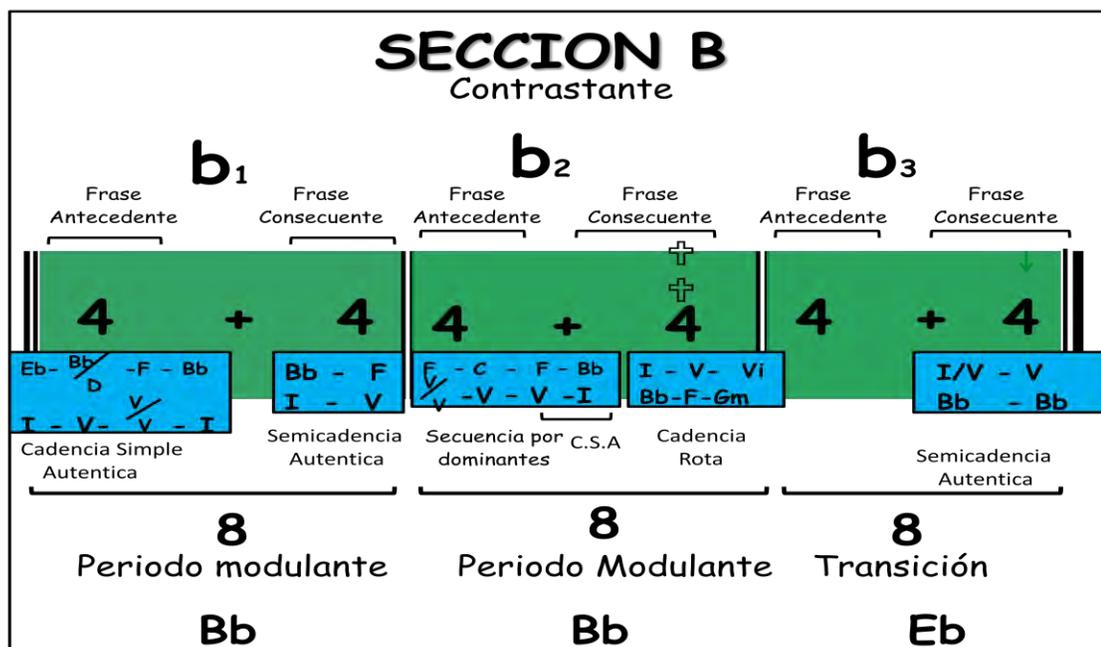
Empieza el estribillo compuesto por un periodo con frases simétricas y paralelas, de 4 compases cada una; con frases antecedente y consecuente terminando con la segunda, en una cadencia simple autentica, conformando así, la primera parte, (a) más adelante se presenta la segunda Subsección (a') con una frase consecuente que termina en el V grado de la tonalidad axial con semicadencia autentica bajo calderón. Volviendo al tiempo inicial se reexpone el primer periodo, (subseccion a), haciendo una leve variación en los dos compases finales, pero conservando la cadencia.

Grafico 21. Sección A ó Tema del Rondo.



La doble barra de compas cierra la sección e indica el inicio de la primera digresión, la cual se muestra con un material rítmico, armónico, de carácter, bastante contrastante frente al tema, pero conservado la misma longitud.

Grafico 22. Sección B.



Esta subsección se divide en tres subsecciones b<sub>1</sub>, b<sub>2</sub> y b<sub>3</sub>. La primera subsección esta compuestas por un par de frases la primera de ellas, despliega una frase modulante, en la cual surge una alteración tonal de tercera ascendente, estableciendo a F mayor como acorde pivote; la frases termina con una Cadencia Simple Auténtica, ubicando Bb como la nueva tonalidad; enseguida, con anacrusa, (comp. 28), sigue la segunda frase, que extiende la tónica a través de la dominante terminando con Semicadencia Auténtica.

Grafico 23, Frase Antecedente Sección b1.

**Subseccion b1 Contrastante**

Frase Antecedente

**Eb**  
**I**

**Bb/D**  
**V6**

**F**  
**V/V**

**Bb**  
**I**

Cadencia Simple Autentica

Pasando a la segunda parte (b2), se observa que la frase preliminar, soporta parcialmente, una secuencia armónica por dominantes, sin salir de la tónica, terminando con una cadencia simple autentica sobre Bb (función I); la siguiente frase, sustituye la tónica por el sexto grado menor al terminar con una Cadencia Rota.

Grafico 24. Frase Antecedente, Subsección b2.

**Subseccion b2**

Frase Antecedente

**F**  
**V**

**C**  
**V**

**F**  
**V**

**Bb**  
**I**

Secuencia por dominantes      Cadencia Simple Autentica

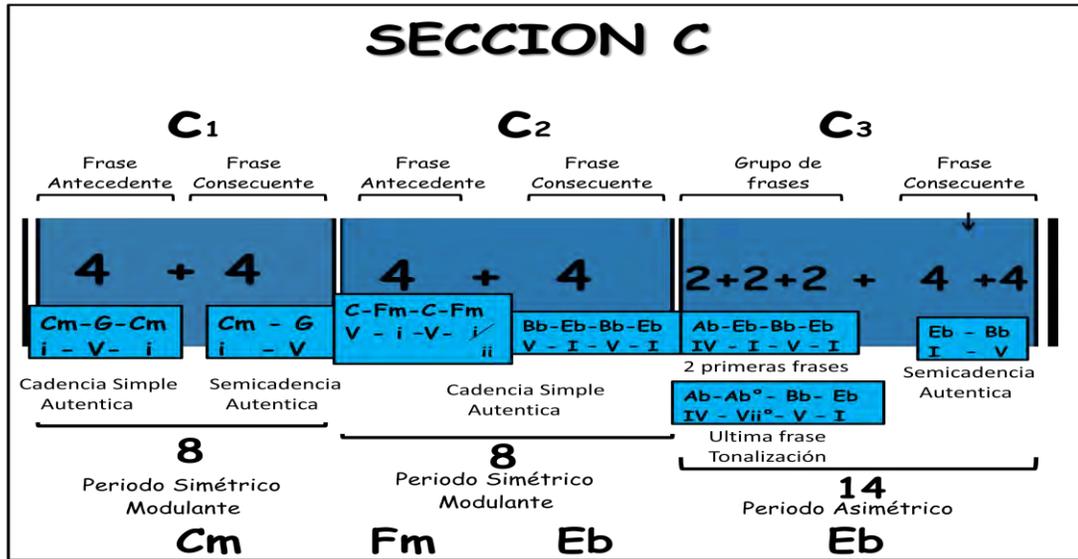
La tercera y última subsección es una transición ya que se observa que esta pretende regresar a la tonalidad axial en el transcurso de su recorrido y contiene material rítmico del tema principal; la primera frase termina con una Cadencia Simple Auténtica, permaneciendo en tónica de Bb, en la segunda frase aparece ya se encuentra un acorde pivote, en un acorde de la tónica de Bb para volver a la tonalidad axial, que se acentúa con una cadencia de empalme hecha por el piano, que sirve como conector hacia la primera reexposición del estribillo, con los mismos elementos.

Grafico 25. Cadencia de Empalme.

The musical score consists of two staves: Trompeta (Trumpet) and Piano. The key signature is Bb (two flats). The time signature is 2/4. The score covers measures 47 to 52. Measure 47 is marked with a 'Bb' and 'I-V'. Measure 48 is marked with a 'Bb' and 'V'. Measures 49 and 50 are grouped together and labeled 'Cadencia de empalme'. Measure 51 is marked with an 'Eb' and 'I'. Measures 51 and 52 are collectively labeled 'Cadencia Simple Auténtica'. The piano part features a prominent bass line with a pivot chord in measure 49.

La segunda copla de este rondo; tiene cualidades en las que se puede notar la elaboración de los elementos tanto del tema principal como de la primera copla en la sección B, en cuanto a material temático, tonalidad, incluso su extensión.

Grafico 26. Sección C, ó Segunda Copla.



Esta parte se fragmenta en tres subsecciones c<sub>1</sub>, c<sub>2</sub>, y c<sub>3</sub>, la fracción primaria, c<sub>1</sub>, encabezada con doble barra de compas; comienza directamente con cambio tonal hacia la relativa menor de la tonalidad axial, con acorde pivote sobre el sexto grado menor, durante el transcurso de la primera frase, de cuatro compases, que termina con Cadencia Simple Auténtica, sobre el primer grado de la reciente tonalidad; en seguida, continua una frase con la misma simetría, cuya sucesión de acordes que finalizan con una semicadencia sobre G mayor, cabe resaltar que en este periodo se presentan elementos rítmicos de la primera copla que se encuentran en la parte otorgada al piano.

Grafico 27. Frase Antecedente, Subsección C1.

Cm      G      G      Cm  
 Vi-i      V      V      i  
 Cadencia Simple  
 Autentica

Subsección c2; tiene dos frases de cuatro compases cada una; en las cuales se destacan elementos rítmicos de la sección A; la frase inicial revela una secuencia de acordes que genera un movimiento armónico momentáneo, hacia Fm, al aparecer alteraciones tonales en la tercera, de forma ascendente constituyendo un grado V mayor como dominante; ultimando la frase, Fm es acorde pivote, tomado como subdominante de segundo orden para regresar a la tonalidad axial la cual se establece por medio de una extensión de la tónica a través de la dominante, en el transcurso de la segunda frase terminando con una Cadencia simple Autentica sobre Eb.

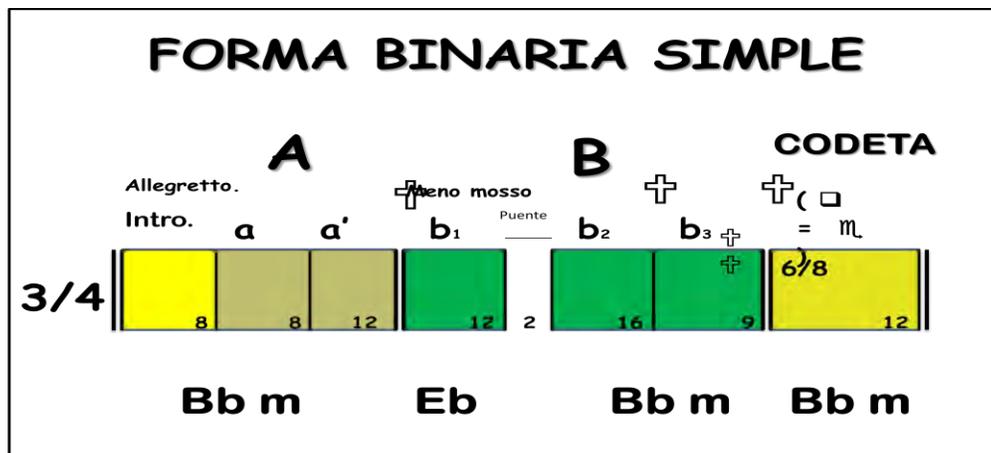
En la última subsección, c3, se encuentra un grupo de tres frases, que son el retorno hacia el estribillo final y en donde se establece la tonalidad axial. La primera de las frases (comp.93), tiene un total de 6 compases; finaliza con una Semicadencia Autentica, sobre el V grado, en esta frase se presentan elementos temáticos de las secciones anteriores de forma resumida; las dos frases posteriores son paralelas y simétricas entre sí, ya que en la última, hay una reexposición, de la melodía expuesta por el piano, en la primera frase y en la segunda se incluye la trompeta, y el piano la ejecuta un octava por debajo, esta frase termina con Semicadencia Autentica sobre la dominante, dejando la Subsección abierta para ser correspondida por la segunda y última reexposición del tema principal del rondo.

Grafico 28. Dos últimas Frases Subsección C3.

Frase 2						Frase 3					
99	100	101	102			103	104	105	106		
Ab	Gm	Bb	Eb	Eb	Bb	Ab	Gm	Bb	Eb	Eb	Bb
IV	iii	V	I	I	V	IV	iii	V	I	I	V
Semicadencia Autentica						Semicadencia Autentica					

5.4.2 Estudio No 2 para Trompeta Sola de Théophile Noël Charlier. Es un estudio que está compuesto por dos secciones conformando una estructura binaria simple con introducción, parte A parte B y Codeta.

Grafico 29. Diagrama Morfológico, Estudio No2 para Trompeta Sola, Théophile Noel Charlier.



Inicia la introducción en un tempo allegretto en compas de 3/4 con una armadura estructurada para Bbm, presenta un motivo temático, con configuración rítmica inicial de tipo acéfalo<sup>17</sup>, se desarrolla en un periodo con frases simétricas de 4 compases cada una, en donde la frase consecuente termina con una cadencia simple autentica, sobre el primer grado menor, al terminar con una posición melódica de octava.

Grafico 30. Tema Motivico.

**Tema**

Motivo 1 + Motivo 2

Allegretto  
Acéfalo D. Femenina  
Trompa

Grafico 31. Sección A.

**SECCION A**

**a** **a'** +

Frase Antecedente      Frase Consecuente      Frase Antecedente      Frase Consecuente

4      +      4      4      +      4

Bbm - F - Bbm      Eb - G - Bb  
i - V - i      VIb - vi° - i

Cadencia Simple Autentica      Extensión de tónica

8      8

Periodo Simétrico Antecedente      Periodo Simétrico consecuente

**Eb**      **Bb**

<sup>17</sup> Composición y Arreglos, El motivo, Rodolfo Alchourrón. editorial Ricordi, Bogotá 1991. p. 96

La primera sección comienza en el compas nueve; esta parte tiene dos subsecciones (a) y (a').

En la primera subseccion se puede observar una elaboración de los elementos del material temático expuesto en la introducción, con el fin de cambiar el carácter, una de esas variaciones son las disminuciones rítmicas, como las semicorcheas y galopas, con un fraseo que causa un carácter un tanto fuerte, y el cual se incrementara en la segunda subseccion de esta parte, la frase consecuente termina con una Cadencia Simple Autentica sobre el primer grado.

Grafico 32. Frase Consecuente, Subsección (a).

**Subseccion a**

Frase Consecuente

13                      14                      15                      16

Bbm                      F                      F                      Bbm  
i                      V                      V                      i

Cadencia Simple Autentica

En la segunda subseccion se incrementa la fuerza en el carácter anunciado por la subseccion anterior, se presenta en este caso corchea con puntillo seguida de tresillos de semifusa, material rítmico muy usado en las fanfarrias, cabe decir que lo más conveniente es usar doble estacato para mayor agilidad; a pesar de los nuevos elementos rítmicos, sigue conservando el silencio de corchea, configuración característica del motivo temático principal; en la frase consecuente se desarrolla una extensión de la tónica, terminando la frase con una Cadencia Simple Autentica.

Grafico 33. Frase Consecuente, Subsección (a').

**Subseccion a'**

Frase  
Consecuente

**Gb**                      **Bbm**                      **Bbm**                      **F**    **Bbm**  
**VI**                                      **i**                                      **i**                                      **V**                      **i**  
Cadencia Simple Autentica

Señalada por doble barra de compas y la nueva tonalidad, Eb mayor, inicia la segunda sección; B, que es compuesta por tres subsecciones, b1, b2 y b3.

Grafico 34. Sección B.

**SECCION B**  
Contrastante

Meno Mosso

**b1**

Frase Antecedente    Frase Consecuente    Extensión del periodo

4 + 4 + (4)

Eb-Ab-Bb    Eb-Ab-Eb

I-IV-V    I-IV-I

Semicadencia    Cadencia Simple Plagal

4 + 8

**Eb**

† **b2**

Frase 1    Frase 2    Frase 3

7 + 3 + 6

Ab    Cm    C    Db-EB

I    i    I    IV-V

16

**Cm C Ab**

**b3**

Frase 1    Frase 2

5 + 3 + 1

G°    †

Vii°    Gb-F

9

**Ab Bb**

puente    Eb - Bbm V - ii

En la primera Subseccion se encuentra un período amplificado por tener una extensión externa, donde repite la frase consecuente con una leve variación, en los cuatro compases siguientes, a su vez reafirma la tonalidad resiente al extender la tónica, se puede determinar según la melodía en la frase final una Cadencia simple Plagal.

Grafico 35. Frase Consecuente, Extensión, Subsección b1.

**Subseccion b<sub>1</sub>**

Extensión

Cadencia simple Plagal

Antes de iniciar la segunda subseccion se presenta un pequeño puente de dos compases en donde principalmente se señala con una frase en francés, “Sous Forme de Recit”, (en forma narrativa), esto indica un tiempo más pausado, al libre criterio del intérprete, sin que se pierda la continuidad, en el puente se observa el anuncio de una nueva tonalidad según las alteraciones tonales, presentadas en los arpeggios, en estos se pueden implantar acordes de Eb grado V y Bbm ii grado menor, estableciendo como tonalidad Ab; el puente termina con un tiempo muerto bajo calderón.

Continua la segunda subsección b<sub>2</sub> compuesta por tres frases asimétricas en la primera de ellas, de 7 compases, la frase retoma los arpeggios expuestos por el puente donde se puede establecer el mismo acorde, Bbm Grado ii menor la frase termina con una posición melódica de octava determinando un acorde Ab como grado I de la tonalidad.

Continúa una segunda frase de tres compases donde se puede notar una modulación hacia la relativa menor de la tonalidad establecida por la armadura en esta sección B, ya que se presenta una alteración tonal estableciendo la séptima de la escala con medio tono hacia abajo, que es la sensible de la tónica, la frase termina con posición melódica de octava donde se puede conferir acorde de Cm.

En la tercera frase de 6 compases igualmente por las alteraciones tonales que se presentan se puede determinar una modulación hacia la paralela de Cm, en el transcurso de esta frase se extiende la tónica C mayor pero ya en los dos últimos compases se predetermina un regreso a Ab, pudiendo establecer al finalizar la frase un acorde Eb grado V.

Grafico 36 Grupo de Frases, Subsección b<sub>2</sub>.

### Subseccion b<sub>2</sub>

Frase 1  
Últimos compases

42 43 44 45

Eb V Fm Vi G° Vii° Ab I

Frase 2

45 46 47 48

Cm i G V Cm i

Frase 3  
Últimos compases

51 52 53 54

C9b I C I Db IV Eb7 V

Comienza la última subseccion (b<sub>3</sub>) en donde se acentúa Ab como tonalidad, es compuesta por dos frases que despliegan arpeggios donde se incrementan las disminuciones rítmicas en la trayectoria; la primera frase comienza con anacrusa y tiene un recorrido de 5 compases, terminando con una posición melódica de octava, estableciendo un acorde de Vii°; en la siguiente frase de 4 compases por

alteraciones tonales se anuncia el regreso a la tonalidad axial Bbm por incluir en los arpeggios de los últimos dos compases la nota Bbb como enarmónico de A natural y ultimando la frase con una posición melódica de octava estableciendo un VI grado bajo calderón para después pasar a una posición en la melodía que predeterminan un acorde de grado V, bajo calderón.

Grafico 37. Segunda Frase, Subsección b3.

**Subseccion b3**

Db	G	C°	Gb	F
III	VI	ii°	VI	V

Bbm

Finalmente continua la coda con armadura en la tonalidad axial, en un tiempo de 6/8 con corchea igual a negra, eso quiere decir que el tiempo será más lento es decir semejante a la primera parte; la coda es conformada por un periodo amplificado con dos frases, en la primera de cuatro compases se reexpone la introducción pero termina con una Cadencia Simple Autentica, al terminar la frase con una posición melódica de octava, la segunda frase extiende la tónica a través de la dominante, y con cuatro compases mas se desprende una extensión, con una Cadencia simple Autentica, estableciendo un acorde Bb como primer grado.

5.4.3 Contemporánea Suite. Está conformada por una introducción como lo es el Prelude y las tres danzas siguientes Allemande Sarabande y Guige. Piezas que caracterizan el barroco inicial en las primeras décadas del Siglo XVIII.

- Prelude. Cabe resaltar que no es catalogada como danza, a pesar de que en esta obra, su conformación es binaria. Es tratada como una introducción de la obra. El preludio es compuesto por dos secciones A y B, que estructuran una pequeña forma binaria simple; inicia en F, con compases de 3/4, expone el material temático mediante aspectos rítmico inicial de tipo ársico y desinencia final masculina.

Grafico 38. Diagrama Morfológico, Prelude.

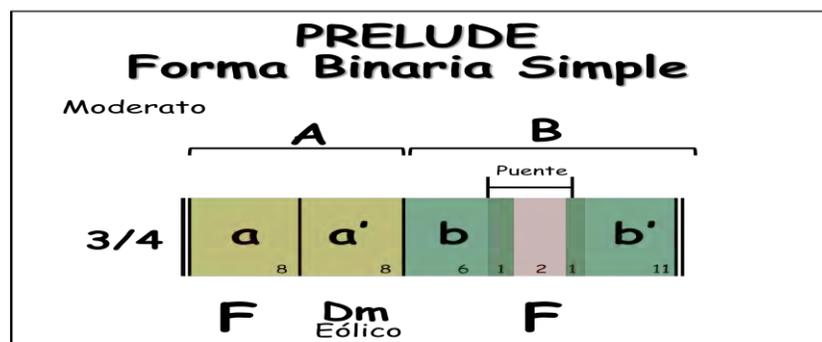
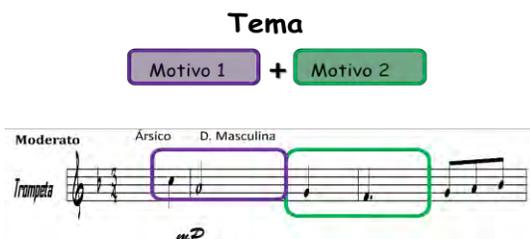


Grafico 39. Tema Motivico.



La sección A esta compuesta por dos subsecciones denominadas (a) y (a') y cada una de ellas tiene dos frases de cuatro compases, respectivamente; conformando de esta manera dos periodos Simétricos.





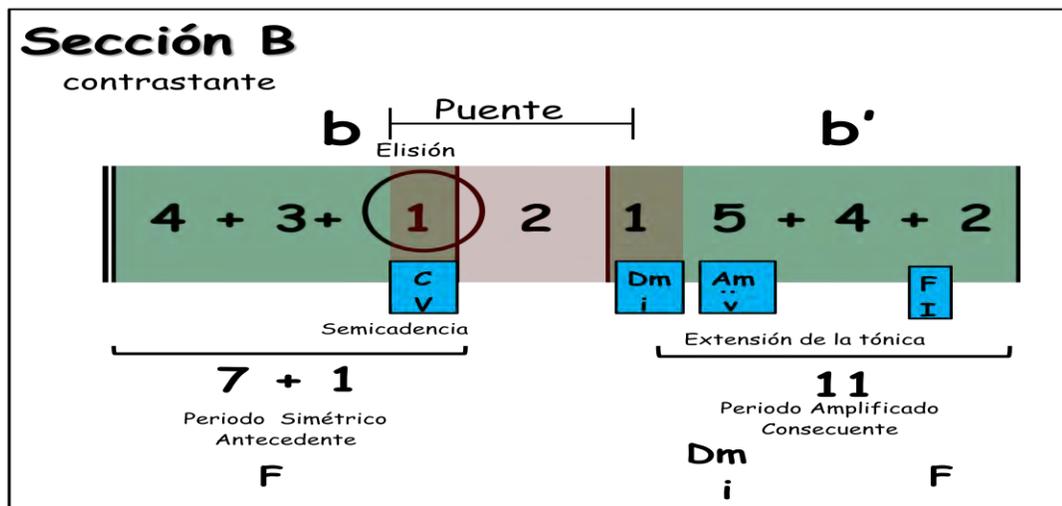
Cabe mencionar que la armonía que utiliza el compositor es bastante ambigua y el verdadero fin es otorgarle variedad y color, con tipos de acordes cuartales, utilización una tonalidad modal, y acordes con agregados Dichas características armónicas son utilizadas comúnmente en el Jazz.

En la frase Consecuente anuncia un retorno a la tonalidad axial ya que la segunda frase termina con acorde Csus4 que es resuelto a C y es tomado como acorde pivote a la vez termina con semicadencia sobre grado V, dando paso a la siguiente sección.

Por las circunstancias en las que se ha presentado esta primera sección se puede decir que es una sección Antecedente de la sección B ya que todas las frases terminan en Dominante dejándola inconclusa para ser resuelta por la siguiente sección.

Continúa la sección B conformada por dos subsecciones (b) y (b') la primera fracción es conformada por un periodo Simétrico y la segunda por un periodo Asimétrico por tener una extensión periódica externa.

Grafico 43. Sección B.



La subseccion (b) es compuesta por dos frases determinadas por las comas de respiración impuestas por el compositor y también la posición melódica con la cual finaliza la frase; en la primera frase se puede observar una extensión de la tónica, terminando en Dm como grado Vi sustitución de tónica. La segunda frase termina en Semicadencia sobre acorde C mayor, función V, que es una elisión y a demás es tomado como pivote para ser la subtónica (VII) de D Eólico, modulación expuesta en el puente, con tres compases más la elisión.

Grafico 44. Puente Conector Modulante.

**Puente Conector**

26 27 28 29

C V C V/VII Dm i BbMaj VI Gm7 IV Am v BbMaj VI Dm i Am v

Continúa la Subseccion (b') con la primera frase de cinco compases en D Eólico, que finaliza con una semicadencia en el dominante menor sobre acorde Am; la segunda frase, empieza con anacrusa, tiene seis compases y en el segundo compas aparece el acorde Csus4 y resuelve a C mayor, retomando la dominante para regresar a la tonalidad Axial.

Esta frase termina con dos compases más que extienden el periodo externamente y a la vez aprovecha por medio de ellos una descomposición del acorde de C cuartal derivado de F mayor; provocando consecutivamente dos sensaciones, reposo y tensión.

Grafico 45. Frase Consecuente, Subsección (b').

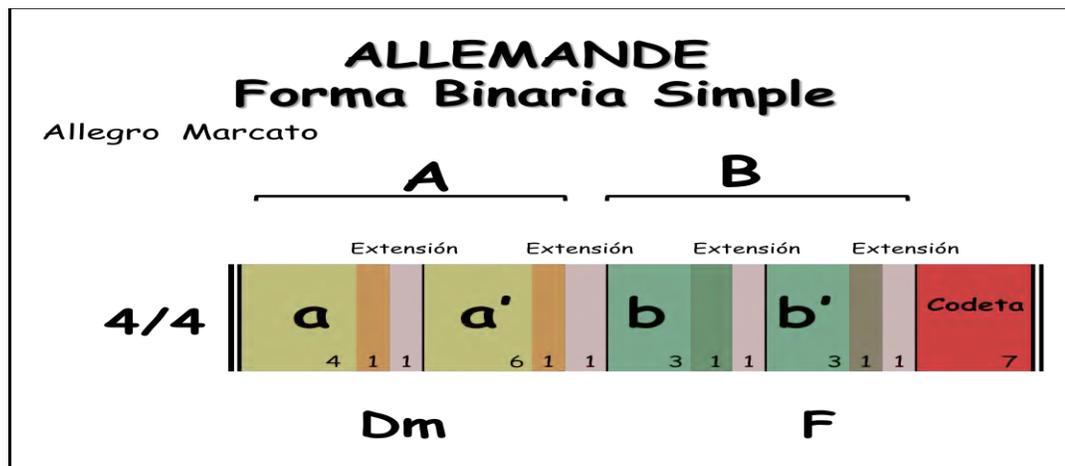
**Subseccion b'**

Frase Consecuente

Dm Bbmaj7 Am Gm7Csus4C Fmaj7 Bb6 Fmaj7 Gm7 F G  
 i/vi VI iii ii V I VI I ii I

- Allemande. Tiene un tiempo allegro marcato; se divide en dos secciones A y B; y Codeta, comienza con compas binario de 4/4; armonizado en D Eólico.

Grafico 46. Diagrama Morfológico, Allemande.



La sección A tiene dos Subsecciones (a) y (a') en la primera se expone el Tema Motivico con una configuración rítmica inicial de tipo Ársico y desinencia final Femenina.

Grafico 47. Tema Motivico.

**Allegro Marcato** **Tema**

Grafico 48. Sección A.

**Allegro Marcato** **Sección A**

La subseccion (a) se compone de dos frases, la primera, Antecedente tiene dos compases y termina con una Cadencia Compuesta de Primer Aspecto, la consecuente también de dos compases, terminando con una Cadencia Simple Auténtica, al finalizar esta segunda frase se desprende con anacrusa, una

ampliación periódica externa, por dos compases mas, a cargo del piano, exponiendo una sucesión de acordes conjuntos, en donde se presenta una modulación hacia C mayor; en esta ampliación se puede notar una extensión de los elementos ritmo-melódicos de la consecuente, y en el transcurso se incrementan las aumentaciones en sus configuraciones rítmicas; en esta ampliación se presenta un acorde E cuartal que complementa los acordes Em11 y F7; la extensión finaliza con el grado iii sobre acorde de Em11, y al presentarse la corchea por parte de la trompeta, se conforma un acorde de Am9 grado Vi, extendiendo la tónica y a su vez es pivote para establecer la dominante y regresar a la tonalidad axial.

Grafico 49. Frase Consecuente, Ampliación Periódica.

**Subseccion a**

Ampliación

$\text{Am}$   $\text{Dm}$   $\text{G}$   $\text{C}$   $\text{E}$   $\text{Am}$   
 $\text{v}$   $\text{i}$   $\text{V}$   $\text{I}$   $\text{Cuartal}$   $\text{vi/v}$

Con anacrusa inicia la segunda subseccion (a'), se expone una frase antecedente con características idénticas a las de la subsección anterior la segunda frase también es semejante, con una leve variación al final, dicha variación desata una prolongación de los elementos de la frase, al repetirse por dos veces más, primero por la trompeta y consecutivamente es tomada por el piano, por lo tanto la ampliación comprende cuatro compases mas, terminando con una semicadencia Autentica sobre el quinto grado menor.

Grafico 50. Frase Consecuente 2da Extensión, Subsección (a').

### Subseccion a'

2da Extensión Frase Consecuente

**Gm**                      **Gm**                      **Am**  
**iv**                              **iv**                              **v̇**

Grafico 51. Sección B.

### Sección B

**b**

2 + 3

**Bb6 - Am - Dm**  
**iv - v - i**

Cadencia Compuesta  
de 1er Aspecto

**b'**

2 + 3

**Am**  
**i / v̇**

Cadencia Simple  
Autentica

**Extensión**

2 + 3

**C - F**  
**VII/V - I**

Cadencia Simple  
Autentica

**C**  
**v̇**

Semicadencia  
Autentica

**5**                      **5**

Periodo Antecedente      Periodo Consecuente  
Modulante

**Dm**      **Am**                      **F**

Comienza la sección B, en el compas 15, con anacrusa de corchea, exponiendo una variación del motivo principal, la primera subseccion (b), se compone de dos frases, la Antecedente de dos compases que finaliza con Cadencia Compuesta

de Primer Aspecto y la consecuente también de dos compases, con características similares a las de la sección anterior; en el segundo compas de la frase consecuente, debido a las alteraciones tonales, se presenta una tonalización hacia C mayor que finaliza con un compas mas, amplificando el periodo externamente, (compas 19), presentándose F mayor como tonalidad.

Al transcurrir la tonalización se puede detallar una sucesión de acordes de triada con inversión en cuarta y sexta, estos repiten con una leve variación la frase consecuente a cargo del piano, creando una significativa variedad con muy pocos elementos, una forma compositiva característica en las danzas barrocas.

Grafico 52. Frase Consecuente Modulante, Subsección (b).

**Subseccion b**

Frase Consecuente

Gm iv                      Em11 iii                      Am vi    Em11 iii    F IV/I

Continúa la segunda subsección (b') en F mayor con dos frases de dos compases cada una, la primera termina con una Cadencia Compuesta de Primer Aspecto sobre el primer grado de la tonalidad, la consecuente termina con Gm como grado ii, y al igual que en la anterior subsección, se desprende una ampliación externa del periodo por un compas mas, presentándose una variación de la frase a cargo del piano y terminando en Semicadencia Auténtica, sobre dominante V.

Grafico 53. Frase Consecuente, Ampliación Periódica, Subsección (b').

## Subseccion b'

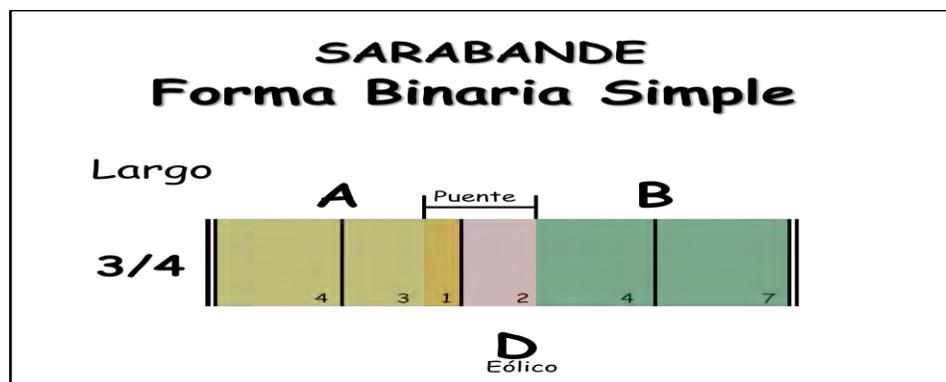
Frase Consecuente      Ampliación

Gm    C    FMaj7    Gm            Gm            C            Semicadencia  
 iv    V    I        ii                ii                V            Auténtica

Volviendo a la tonalidad axial, utilizando la dominante V como subtónica de D Eólico se presenta finalmente la Codeta de 7 compases en donde se expone la primera frase con la que comenzó la danza, en la sección A, parte inicial, hace una variación en la segunda frase con aumentación rítmica en sus elementos, y termina modulando hacia F mayor.

- Sarabande. Es de tipo Formal Binario Simple, al igual que las anteriores danzas, tiene dos secciones A y B con tiempo inicial en 4/4 tiene una armadura en F mayor pero la marcha armónica es establecida, sobre el modo Eólico de F mayor.

Grafico 54. Diagrama Morfológico, Sarabande.



El tema motivico tiene una configuración rítmica de tipo tético y desinencia femenina.

Grafico 55. Tema Motivico.

**Tema**

Motivo 1 + Motivo 2

Tético D. Femenina



The image shows a musical staff for Trompeta in 4/4 time. The title 'Tema' is centered above the staff. Below the title, two colored boxes represent 'Motivo 1' (purple) and 'Motivo 2' (green), separated by a plus sign. The staff itself has two corresponding boxes: a purple box around the first two measures and a green box around the next two measures. A slur is placed over the entire four-measure phrase. The text 'Tético D. Femenina' is written above the staff, and 'Trompeta' is written to the left of the staff.

La sección A consta de dos frases, de cuatro compases cada una, con semifrases provistas por el compositor mediante comas de respiración; la primera frase termina en un acorde de Am y es complementado con E cuartal en inversión, la frase termina en una Cadencia Simple Autentica.

Se observa que para la construcción de este periodo se utiliza un desarrollo motivico con algunas técnicas conocidas, como lo son, el tipo espejo horizontal usado en los elementos de la segunda semifrase con respecto a la anterior, las cuales conforman la frase antecedente; en la consecuente, comparando la primera semifrase con la anterior es decir con la segunda semifrase de la antecedente también se encuentra una variación conocida como interpolación, y finaliza con una semifrase donde se reexpone el tema motivico y hace una aumentación en el ultimo compas, terminando la frase en el primer grado menor, con una cadencia Simple Autentica, en los dos compases siguientes se desprende un puente de dos compases, en el se repite el tema motivico con variaciones en sus elementos rítmicos, este puente termina en el iv grado Gm quedando inconcluso para unirse y poder ser correspondido por la siguiente sección.

Grafico 56. Desarrollo Motivico.

Ejemplo

Frase Antecedente

1

Espejo horizontal  
(Tonal)

Ejemplo 2

2da Semifrase Antecedente      1ra Semifrase Consecuente

Interpolación

La sección B comienza resolviendo la tensión que deja el puente y repitiendo el tema motivico de la primera sección esta vez terminado la semifrase inicial una octava arriba, la frase termina con una Cadencia Compuesta de Primer Aspecto, sobre el primer grado menor.

en el compas 15 comienza la frase consecuente con anacrusa, utilizando elementos de la sección principal; esta frase ocupa siete compases al surgir una ampliación externa, terminando la sección en una Cadencia Compuesta de Primer Aspecto sobre acorde de Dm el cual cambia a D mayor, estableciendo Tercera de Picardía, tradicional en el Barroco.

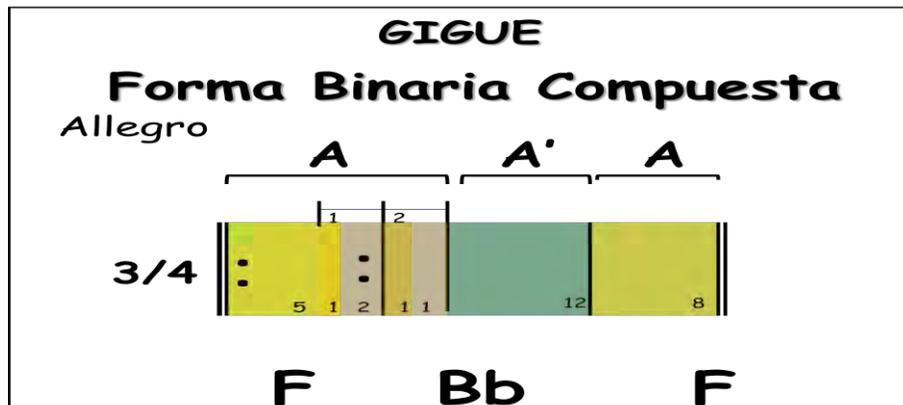
Grafico 57. Ampliación Periódica Externa.

**Tercera de Picardía**

**Gm Am Dm D**  
**iv v i I**  
 Cadencia Compuesta de  
 Primer Aspecto

- Guige. La forma estructural es binaria compuesta; A – A' - A; sobre un tiempo ternario compuesto, en la trompeta y en el piano un compas de 4/4, conformando una Poliritmia; el tiempo es allegro, y la tonalidad es de F mayor.

Grafico 58. Diagrama Morfológico, Gigue.



La sección A empieza exponiendo el motivo temático de configuración inicial de tipo Ársico con desinencia femenina.

Grafico 59. Tema Motivico.

**Tema**

Motivo 1 + Motivo 2

Ársico      D. Femenina

The image shows a musical score for Trompeta and Piano. The Trompeta part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Trompeta part features two motifs: Motivo 1 (purple box) and Motivo 2 (green box). The Piano part provides accompaniment. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat.

La sección A, tiene un grupo de tres frases, la primera está contenida en los dos primeros compases, terminando en Semicadencia sobre C6; en la siguiente frase se puede apreciar una reexposición de la semifrase preliminar, al inicio de la frase uno, y en la segunda semifrase hay un desarrollo del motivo temático; la segunda frase se despliega en el transcurso de dos compases pero se amplía por dos compases más, ya que se reexpone la frase con una variación, en donde se puede distinguir una retrogradación en espejo vertical, al comparar el compas cuatro con el cinco, por ende cambia la cadencia de la frase a una Cadencia Simple Auténtica sobre el primer grado; la última nota con la cual termina la frase, desata una tercera, a cargo del piano, y se desplaza a lo largo de tres compases, a partir del compas donde termina la segunda frase; terminando en el primer grado de la tonalidad; esta frase es encabezada por casilla uno, por lo tanto es constituido como el primer final de esta sección, y por medio de puntos de repetición, se retoma la sección A, para pasar a la segunda casilla; donde se encuentra la tercera frase con los mismos elementos de la anterior casilla, con variaciones, además también se puede apreciar una modulación hacia Bb mayor, estipulada por las alteraciones tonales que se presentan en dicha frase, la cual abarca solo dos compases y es el segundo final de la sección donde se encuentra una cadencia transitiva entre la primera y segunda sección, que finaliza en el V grado de la reciente tonalidad.

Grafico 60. Sección A.

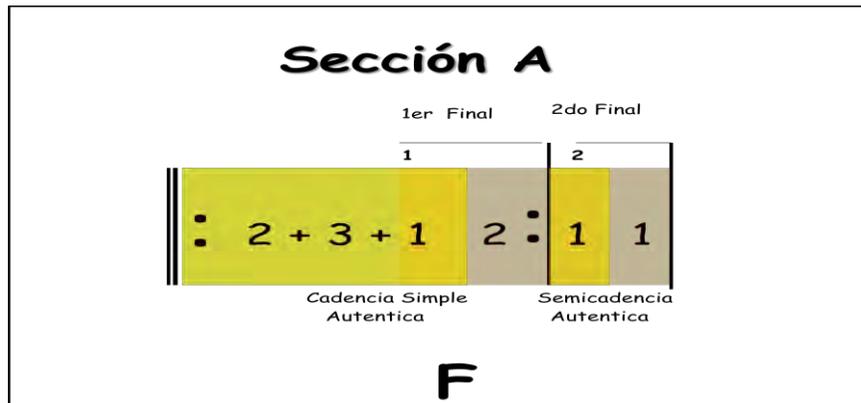


Grafico 61. Cadencia Transitiva entre La 1ra y la 2da Sección.

**F**                      **Cm7**                      **Cm7**                      **F**  
**V**                              **ii**                              **ii**                              **V**

La sección A', establece Bb como tonalidad y es un episodio Mixolidio, por desarrollar en sus dos primeras frases amplificadas, una marcha armónica sobre el V grado o una prolongación del V grado de la tónica.

El material empleado en las frases es parecido al de la anterior sección, pero se encuentra un contraste en su contorno melódico y textura. A partir del compas 19 se desatan dos frases más, esta vez sin amplificación en la primera de ellas específicamente en el segundo compas de esta, por alteraciones tonales que se

presentan, se establece un regreso a la tonalidad axial, finalizando la frase con una Cadencia Simple Autentica sobre F mayor, igualmente en la última frase de esta sección.

Grafico 62. Modulaci3n hacia la Tonalidad Axial.

**Secci3n A'**

3ra frase Modulante

Bb Cm7 Dm Gm Cm7 F Gm C F  
 I ii iii vi ii V vi V I  
 Cadencia Simple Autentica

En el compas 23 con anacrusa se reexpone la secci3n A con las mismas caracteristicas en sus elementos mel3dicos y arm3nicos, en la primera frase; la consecuente se desarrolla dentro de dos compases y al repetir el diseo mel3dico de la semifrase, extiende el periodo externamente, finalizando con una Cadencia Compuesta de Primer Aspecto; el piano termina con dos acordes cuartales que son Db y G.

Grafico 63. Frase Consecuente, Ampliación Externa, Sección A.

Frase Consecuente ampliación

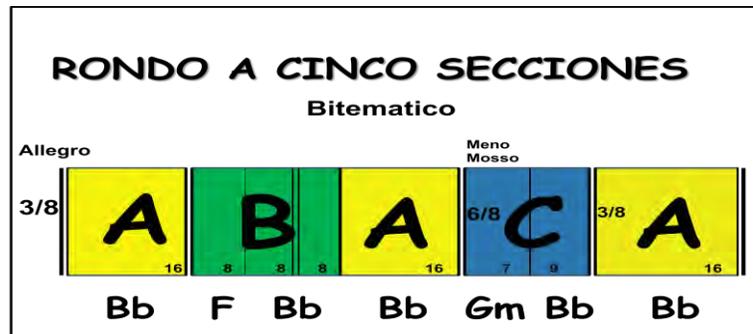
**Am**    **Gm7**    **Am**    **Bb**    **C**            **F**    **Db**    **G**  
 iii      ii            iii    IV    V                    I      Cuartal

Cadencia Compuesta  
de Primer Aspecto

Algunos tratadistas denotan las dos últimas secciones A' y A como subsecciones,<sup>18</sup> en la forma binaria compuesta en este caso se tratara como secciones.

5.4.4 Estudio No XI de Phil Snedecor para Trompeta Sola. Es un estudio que se secciona en cinco partes dentro de una forma estructural tipo rondo de la siguiente manera: A – B – A – C – A.

Grafico 64. Diagrama Morfológico, Estudio XI para Trompeta Sola, Phil Snedecor.



<sup>18</sup> ZAMACOIS, Op. cit., p.2.

La primera sección, tiene dos frases de ocho compases cada una; en la primera se expone un tiempo allegro, en 3/8 con tonalidad de Bb mayor; se presenta un diseño motivico de tipo ársico, el cual de manera secuencial se manifiesta con algunas variaciones, en donde se pueden observar aumentaciones en su material rítmico, en el transcurso del periodo que compone esta sección; constantemente se muestra un acento en la corchea del primer tiempo seguido de un fraseo ligado que se alterna con uno corto.

Grafico 65. Tema Motivico.

**TEMA MOTIVICO**

Motivo 1 + Motivo 2

Ársico D. Masculina

*Trompeta* **Allegro**

La frase antecedente termina con una Semicadencia y la Consecuente con una Cadencia Compuesta de Primer Aspecto, con una posición melódica de octava sobre la tónica.

Grafico 66. Frase Consecuente.

Frase consecuente

13 14 15 16

Bb Eb F Bb  
I IV V I

Cadencia Compuesta de  
Primer Aspecto

Continúa la primera digresión con 3 frases de 8 compases cada una, en donde, la tercera es una transición al estribillo, en la sección se observa la conservación de los elementos básicos del motivo inicial, con algunas variantes melódicas, al ser modificadas con nuevos valores en sus notas, por lo tanto el contraste de la sección es una reelaboración del material del tema principal. En la primera frase según las alteraciones tonales, se puede determinar una modulación hacia el grado V terminando la frase en Cadencia Auténtica, sobre F mayor con posición melódica de octava.

Grafico 67. Primera frase Modulante, Sección B.

**Modulación a grado V**

$\begin{matrix} C & F & C6 & C9 & F \\ V/V & I & V & V & I \end{matrix}$

Continúa la segunda frase es paralela a la anterior con disminuciones en los elementos rítmicos, en esta frase desaparecen las alteraciones tonales por ende quiere decir que regresó a la tonalidad axial, y termina con una Cadencia Compuesta de Primer Aspecto, sobre el primer grado determinado por una posición melódica de octava.

Con el literal B y con doble barra de compas se presenta la tercera frase, que, como ya se dijo anteriormente es una transición al estribillo; en esta frase se repite copiosamente el motivo principal y termina después de un ritardando, con una posición melódica de octava sobre grado V; la sección queda abierta para ser correspondida por la primera reexposición del estribillo, al cual, se le ha asignado algunas variaciones en la segunda y cuarta frase, conservando la misma cadencia en el final.

Grafico 68, Variación en Reexposición del Tema Principal.



Marcada con literal D, en la partitura, comienza la segunda digresión; esta sección, es contrastante con el tema principal y con la primera copla, no solo por la tonalidad, que cambia a la relativa menor, también, cambia el motivo, que es sustituido por uno con inicio tético con desinencia femenina; el tiempo es Menno Mosso en compas de 6/8, tiene un fraseo más largo con articulación sutil; exigiendo en el instrumento un sonido más oscuro y carácter melancólico en la interpretación.

Grafico 69. Motivo 2, Sección C.



La sección C se compone de dos frases asimétricas, la primera tiene semifrase antecedente de 4 compases y la consecuente tiene 3 completando una frase de 7 compases; en esta frase se cimienta Gm como nueva tonalidad, y termina con una Semicadencia sobre grado V, establecido por una posición melódica de tercera;

prosigue la segunda frase de 9 compases, en los primeros cinco, se encuentra una modulación a la tonalidad axial, implantándose en la semifrase consecuente que transcurre en los últimos cuatro compases donde se vuelve a retomar el fraseo corto que caracteriza al tema principal; la frase termina con Semicadencia sobre grado V de Bb con posición melódica de tercera. Volviendo al Tempo I se presenta la segunda reexposición del estribillo con iguales condiciones incluyendo la Cadencia Compuesta de Primer Aspecto, subiendo la última nota a una octava.

Grafico 70. Retorno a la Tonalidad Axial.

Musical score for Trompeta, measures 64-68. The score shows a melodic line with a fermata over measure 68. Below the staff are the following chord symbols and Roman numerals: Gm (i), D (V), Eb (VI/IV), F (V), Bb (I), F (V).

Grafico 71. Resumen grafico, Estudio XI para Trompeta Sola de Phil Snedecor.

Graphic summary of the study structure, divided into sections A, B, A', and C. The structure is as follows:

- Section A (Allegro):** 6/8 time signature, 8 + 8 measures. Harmonic analysis: Eb-F-Bb (IV-V-I), C.C. de 1er Aspecto. Total measures: 16.
- Section B (Meno Mosso):** 8 + 8 + 8 measures. Harmonic analysis: C-F (V/V-I), Eb-F-Bb (IV-V-I), F (V). Cadencia Simple de 1er Aspecto, C.C. semicadencia. Total measures: 24.
- Section A' (Allegro):** Tempo 1, 8 + 8 measures. Harmonic analysis: Eb-F-Bb (IV-V-I), C.C. de 1er Aspecto. Total measures: 16.
- Section C (Meno Mosso):** 6/8 time signature, 7 + 9 measures. Harmonic analysis: Gm-Cm-D (i-iv-V), Bb-F (I-V). Semicadencia Autentica, Semicadencia Autentica. Total measures: 16.
- Section A (Allegro):** Tempo 1, 3/8 time signature, 8 + 8 measures. Harmonic analysis: Eb-F-Bb (IV-V-I), C.C. de 1er Aspecto. Total measures: 16.

5.4.5 Estudio No V de Phil Snedecor para Trompeta Sola. Está conformada por tres secciones; A – B – A'; encerrando una estructura ternaria simple; inicia con un tiempo moderato en compas de 4/4 y la tonalidad es F#m.

Grafico 72. Diagrama Morfológico.

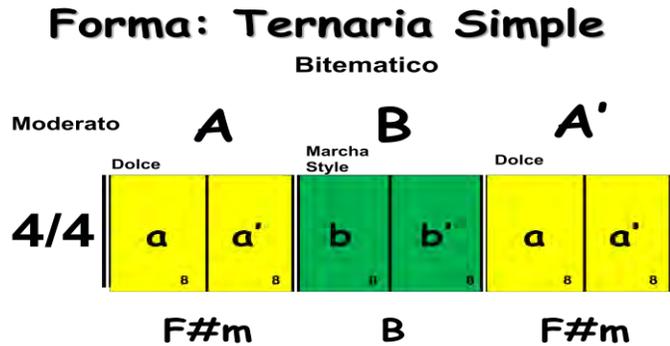


Grafico 73. Primer Tema Motivico.

**TEMA MOTIVICO 1**

Motivo 1 + Motivo 2

Moderato      Ársico D. Masculina

Dolce

Trompeta

La sección A esta conformada por dos subsecciones, a y a' la primera comienza con un carácter Dolce con dinámica mezzo piano con un motivo de conformación rítmica inicial de tipo ársico, y desinencia masculina; en esta sección se encuentran dos frases simétricas de 4 compases cada una, en la primera se puede evidenciar que finaliza con una Semicadencia, sobre grado V en posición melódica de quinta; se desencadena la posterior frase que termina con una posición melódica de octava sobre la tónica menor, sobre el primer grado menor, estableciendo una Cadencia Auténtica.

La doble barra de compas y el literal A señalada en la partitura indican el inicio de la subseccion dos, (a') y al igual que en la primera hay dos frases de cuatro

compases y contienen el mismo material temático, con algunas variaciones; en la frase consecuente se puede notar una preparación hacia la sección B por el material rítmico que posee, negra con puntillo seguido de corchea, siendo este, el motivo que se establecerá en la siguiente sección con carácter de marcha; por lo tanto, se muestra como una frase transitiva por el material rítmico con el que inicia; la frase en cuestión termina en una posición melódica de octava en la tónica, estableciendo una cadencia simple Auténtica.

Grafico 74. Sección A.

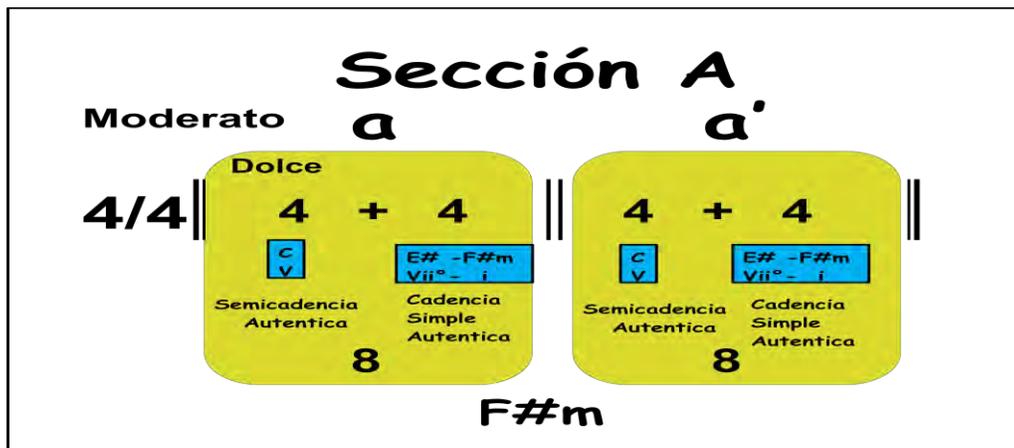


Grafico 75. Frase Consecuente Transitiva.

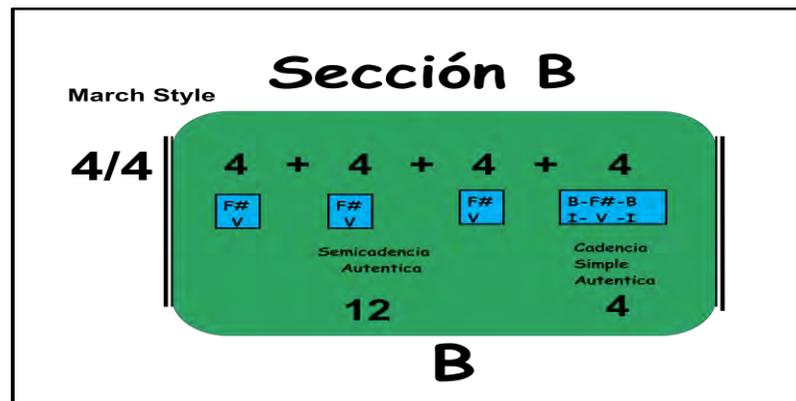
The musical notation shows a "Frase Consecuente" in F#m. It consists of three measures: measure 12 is marked "Molto rit." and measure 13 is marked "A Tempo". The harmonic analysis below the staff shows a C major chord (C V) in measure 12, and F#m chords (F#m i) in measures 13 and 14.

Grafico 76. Segundo Tema Motivico, Sección B.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a circled 'B' in a square, the text 'March style', and 'Tético D, Femenina'. A purple box highlights a four-measure phrase starting with a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on G4. The first and third measures of this phrase have accents (>). The staff continues with a quarter note on F#4 and a quarter note on E4.

La armadura de la sección B indica una tonalidad en B mayor, con un nuevo motivo temático, de tipo tético y desinencia femenina, inicia con marcha, a una velocidad más ágil que la anterior; el motivo indica un fraseo corto alternado con acentos que sufren alteraciones rítmicas en el aspecto agógico como lo es la sincopa, que se presenta al transcurrir las frases de esta sección; este tipo de fraseo es el principal contraste con respecto a la anterior sección, después del cambio tonal; otra discrepancia, en la sección es su conformación, tiene cuatro frases de cuatro compases cada una, de las cuales solo la última termina en Cadencia Simple Auténtica, sobre primer grado establecido por una posición melódica de octava, las tres anteriores terminan en Semicadencia, también instaurada por la misma posición melódica; con dichas condiciones, la sección se cataloga como un periodo amplificado.

Grafico 77. Sección B.



Volviendo al tiempo uno con carácter Dolce comienza la sección A' en la tonalidad axial, con aumentación rítmica y ornamentaciones como variante del motivo; tiene dos subsecciones (a) y (a'); en la primera Subsección se observan dos frases simétricas, terminado la antecedente con Semicadencia y la consecuente en Cadencia Simple Autentica.

La segunda y última parte de la sección tiene igual simetría que la anterior, la primera frase termina con Semicadencia Y la Consecuente con Cadencia simple Autentica, con posición melódica de octava bajo calderón.

5.4.6 Lola. Es una obra descriptiva referente a una mascota; la armonía que se presenta en la obra es cuartal y acordes con agregados su conformación morfológica se ubica dentro de una forma binaria simple con Introducción-sección A-sección B y coda.

Grafico 78. Diagrama Morfológico, Lola.

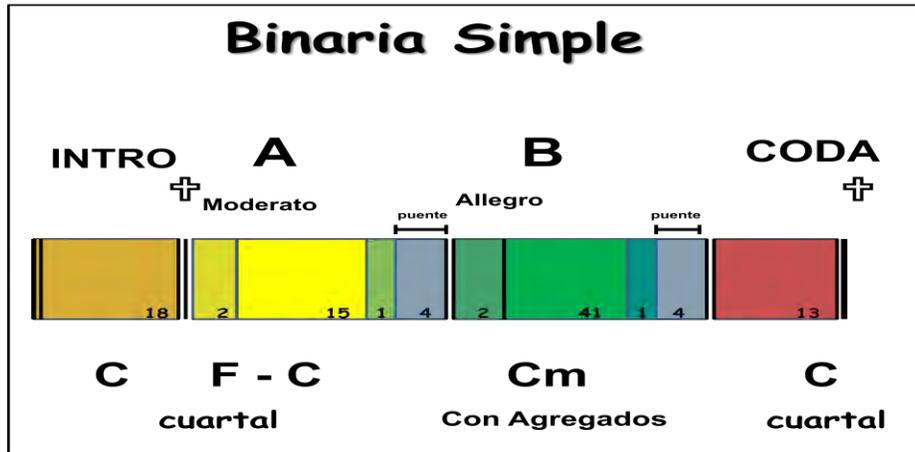


Grafico 79. Motivo temático.

**TEMA MOTIVICO**

Motivo 1 + Motivo 2

Moderato    Acéfalo    D. Femenina

*Trompeta*

El piano da el primer acorde utilizando D cuartal para dar inicio a la introducción, la trompeta expone el motivo con componentes que lo clasifican como acéfalo; tiene un tiempo moderato en compases de 4/4, generalmente, pero más adelante empieza a variar la fracción del compas haciendo polimetría, específicamente en el compas siete con un compas binario y en el ocho se muestra un compas compuesto de 5/4 donde se desarrolla el motivo haciendo interpolación; la armadura indica una tonalidad central en C mayor dentro de una armonía cuartal, la frase que abarca 8 compases es expuesta por la trompeta y una vez más por el

piano en el transcurso de 9 compases con algunas variaciones en sus elementos rítmicos, terminando bajo calderón en acorde de E cuartal, serrando la introducción con doble barra de compas; las condiciones en la que se presenta la introducción postulan esta parte como un periodo amplificado, el ultimo acorde que se presenta es Esus4, indicando una suspensión en este fragmento.

Con un tiempo allegro inicia la sección A y al igual que en la introducción el piano hace un puente introductorio en los dos compases iniciales de esta unidad, utilizando D cuartal, esta vez presentando el acorde con arpeggios.

La sección está organizada con una sucesión de tres frases asimétricas, la primera recorre 5 compases y es donde la tonalidad axial sigue existiendo completada la primera semifrase en el compas numero 23, empieza a surgir alteraciones tonales que indican una modulación hacia F conservando los acordes cuartales, en este caso comienza con C cuartal; la segunda frase también ocupa 5 compases y en el compas 28 de esta frase retoma la tonalidad central, con acorde D cuartal en el inicio del retorno a C, (compas 28); la tercera frase tiene 6 compases, del último compas de esta frase se desprende un puente a cargo del piano donde se muestra una secuencia armónica, dentro de cuatro compases; en los dos primeros se establece el acorde D cuartal a cuatro voces, más adelante se presentan alteraciones tonales, terminando el puente en un acorde de Cm9 bajo calderón, cerrando con doble barra de compas.

Grafico 80. Frase Modulante, Sección A.

**Modulación a F mayor  
con acordes cuartales**

**frase 1**      21                      22                      23                      24                      25

D                      C                      D  
Cuartal                      Cuartal                      Cuartal

Grafico 81. Sección A.

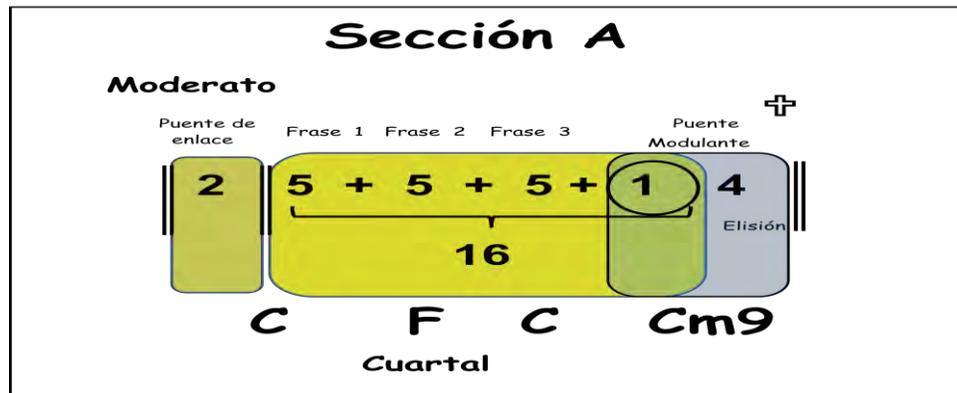


Grafico 82. Puente Modulante entre Sección A y B.

**Modulación a Cm**

puente

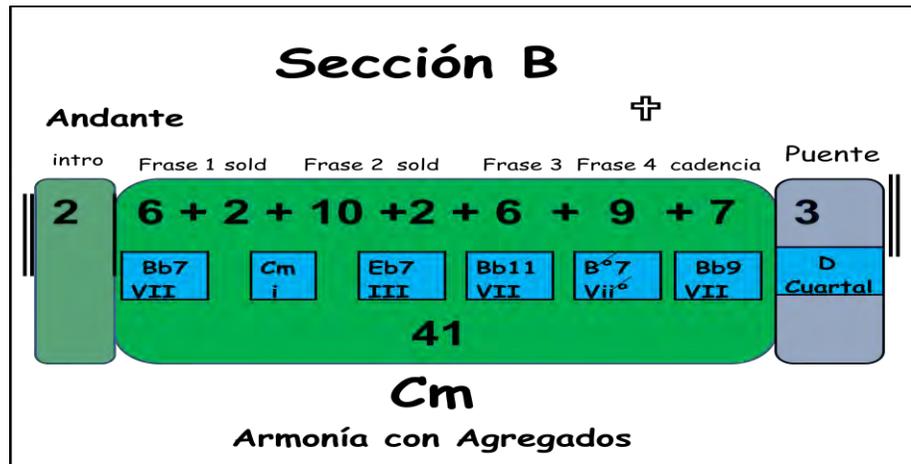
36    37    38    39    40

C    D    Cm

I    Cuartal    i

Comienza la sección B con armadura para Cm esta vez utilizando acordes con agregados, que comúnmente se utilizan en el jazz, el tiempo que se presenta en esta sección es Andante con un compas de 4/4.

Grafico 83. Sección B.



Esta sección se divide en cuatro frases, mas la frase de cadencia destinada como solo de la trompeta; tiene un inicio parecido a la anterior sección, que son, dos compases introductorios por parte del piano para dar paso a la frase, en los 6 compases siguientes; la frase termina con el VII7 grado mayor (subtónica), se extiende la frase por dos compases mas por parte del piano terminando la frase Cm9; la segunda frase contiene elementos de la frase inicial, comienza con anacrusa y presenta un desarrollando el motivo temático con aumentaciones rítmicas de, quintillos setillos y hasta un grupo de once fusas en el compas 56, donde hace uso de la polimetría con un cambio de compas a 5/4, en el compas siguiente se retoma la fracción de 4/4, en el compas 60 concluye la frase sobre Eb7, con anacrusa se desprende en el compas contiguo, una soldadura por parte del piano que se une a la frase posterior, que se presenta durante los próximos 6 compases terminando sobre Bb11; continua la cuarta y última frase que comprende 9 compases, donde se repite copiosamente el motivo principal, esta frase termina en Bb°7 bajo calderón; inicia la cadencia de la trompeta 'antecedida por un tiempo muerto con calderón; el solo termina en el compas 83. En los siguientes tres compases se presenta un puente expuesto por el piano, con acordes cuartales lo que indica un retorno a la armonía inicial de la obra.

Con doble barra de compas inicia la coda en los últimos trece compases donde se retoma el centro tonal de C mayor con armonía cuartal, el uso continuo de la

polimetría y la repetición melódica del material temático por parte de la trompeta que al finalizar es cedida al piano.

5.4.7 Fantasía para Trompeta. Es una obra con forma binaria simple; Introducción – A – B – Coda, tiene un motivo temático ársico que es expuesto en la introducción y recordado en cada una de sus secciones, la tonalidad central es Fm, en un tiempo Moderato en compas de 4/4.

Grafico 84. Diagrama Morfológico.

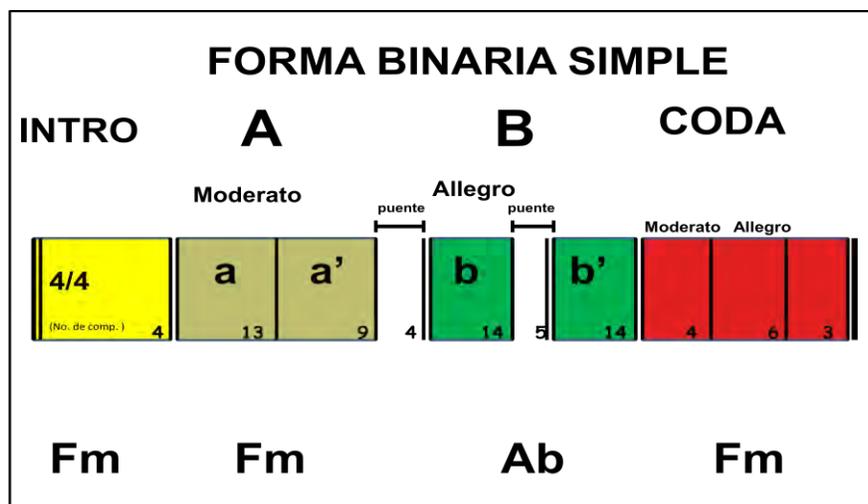


Grafico 85. Tema Motivico.

**Motivo 1**  
Ársico      D. Masculina

Moderato

*Piano*

**Fm**

Comienza el piano haciendo la introducción en los cuatro compases preliminares y con el mismo motivo inicia la sección A, esta presenta dos subsecciones, (a) y (a'); la primera parte tiene un periodo Amplificado de tres frases las dos primeras frases terminan en semicadencia, la frase inicial está contenida en cuatro compases y la segunda se extiende un compas mas repitiendo el compas anterior medio tono más abajo, de esta manera deja en tensión el fin de la frase sobre el grado V; más adelante se concluye el periodo con frase consecuente de cuatro compases que termina en acorde de tónica con posición melódica de quinta mas una soldadura por parte del piano en grado V, para unirse a la siguiente frase.

La segunda parte de la sección A comienza en tiempo débil y señalado con la palabra Dolce, el autor indica que se debe destacar un fraseo más sutil el cual se rompe al finalizar la primera frase y ya en la segunda frase de 5 compases aborda un fraseo con acentos marcando una dinámica fuerte con Spirited, finalizando con acorde de tónica; continuamente se desarrolla un puente de cuatro compases a cargo del piano en tonalidad de Cm, luego se presentan alteraciones tonales para posicionar la relativa mayor como nueva tonalidad; el puente finaliza con Eb9, grado V de la nueva tonalidad.

Grafico 86. Sección A.



Grafico 87. Puente Modulante.

**PUENTE**

27 28 29 30

*Trompeta*

*Piano*

**B°**  
**Vii°**

**Cm**  
**i**

**Cm**  
**i/iii**

**Ab**  
**I**

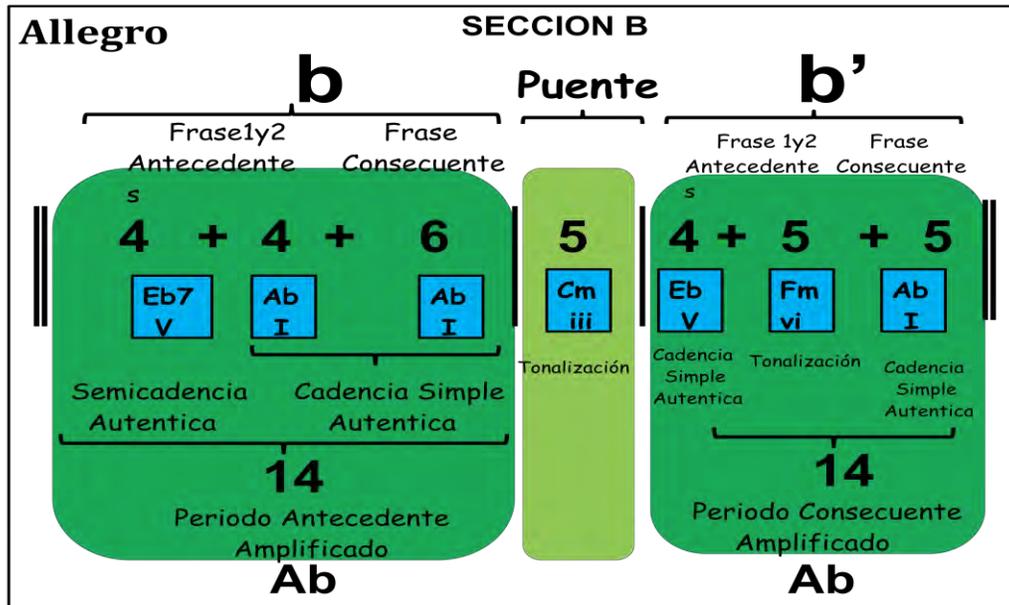
**Eb9**  
**V**

**Cm**  
**i**

**Ab**  
**I**

La doble barra de compas indican el cierre del puente que da paso a la segunda parte de la obra, la sección B, que inicia con la relativa mayor de la tonalidad axial, en esta sección se presenta el mismo motivo temático de la primera sección pero con variación, el tiempo cambia a Allegro, igualmente, hay una aumentación de los elementos rítmicos en la melodía y el fraseo, tomando importancia los acentos de sforzatos y una articulación más corta que se alterna con ligaduras.

Grafico 88. Sección B.



La sección se divide en dos partes, que son (b) y (b'), la primera parte comienza con tres frases al igual que la anterior sección, conformando un Periodo Amplificado; la primera ocupa cuatro compases terminando en semicadencia, sobre el grado V de Ab mayor; consecutivamente se desprende una segunda frase que resuelve con una Cadencia Simple Autentica sobre el primer grado de la tónica, en el compas 38, y amplifica el periodo con una tercera frase de seis compases que reitera la tónica al terminar en Cadencia Simple Autentica, con posición melódica de octava; luego dentro de cinco compases se presenta nuevamente un puente a cargo del piano, que tonaliza hacia Cm.

Se cierra el puente y la subsección con doble barra de compas y empieza la segunda subsección, (b'), con las variaciones que se presentaron al iniciar la primera parte de esta sección B.

Grafico 89. Puente Conector.

**PUENTE**

**B°7**      **Cm**      **B°**      **Cm**  
**Vii°**      **i**      **Vii°**      **i**

La subseccion (b') también se compone de tres frases, la primera de ellas se desplaza entre cuatro compases terminando en semicadencia sobre grado V inmediatamente se desprende una segunda frase, con un compas mas, terminando en F mayor, el cual obstruye la conclusión con la que venía la frase sobre acorde de Ab.

El último acorde F mayor, desprende una tonalización, en los primeros compases pero en los tres siguientes se establece una Cadencia Simple Autentica, sobre Ab

Con anacrusa en acorde de C7 tomado como dominante para regresar a la tonalidad axial, comienza la Coda en la cual se resume toda la obra ya que en ella se encuentran pequeñas partes de las dos secciones.

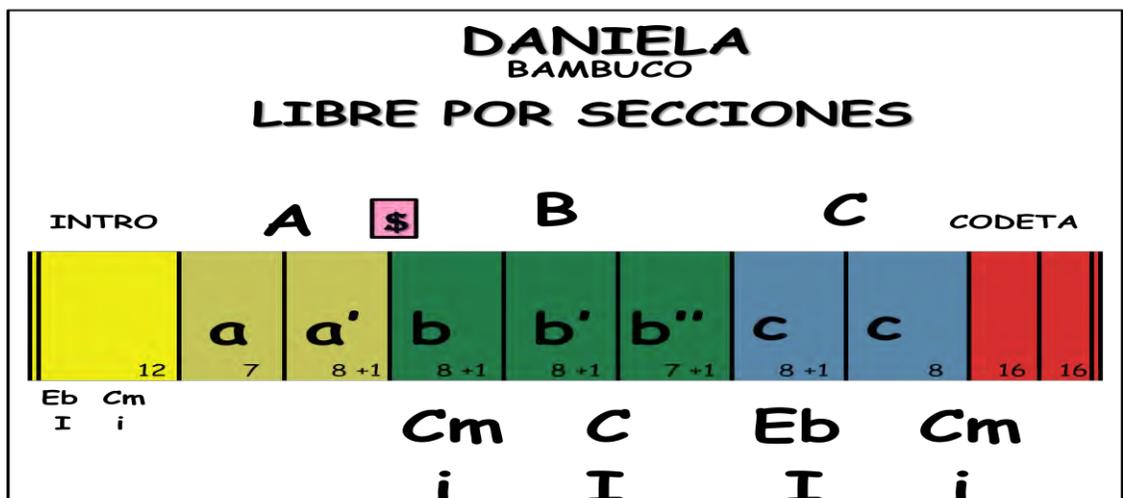
La Coda está conformada por cuatro frases, la primera de cuatro compases reexpone la primera parte de la sección A, esta termina en Semicadencia Autentica, sobre la dominante V, la siguiente, también con cuatro compases termina en el grado vii°, Eb°; la tercera de cinco compases, que comienza con anacrusa termina en la tónica menor y la ultima es una prolongación de la cadencia, terminando en Cadencia Simple Autentica.

5.4.8 Daniela (Bambuco). Inicialmente es escrita para coros por el compositor colombiano Guillermo Calderón en ritmo de Bambuco en 6/8, mas adelante es

adaptada para trompeta y piano por el maestro nariñense Javier Fajardo; también existe un arreglo para oboe y guitarra de la autoría del maestro José Revelo, y en esta oportunidad se escogió una adaptación para trompeta y guitarra, arreglada por Martin Hormaza, estudiante del programa de licenciatura en música de la universidad de Nariño, quien se está iniciando en el estudio de la composición y arreglos.

La obra colombiana es compuesta dentro de una estructura Binaria Simple, con Introducción, sección A, sección B y Codeta; en ritmo de Bambuco en 6/8, en una tonalidad inicial en Cm.

Grafico 90. Diagrama Morfológico.



Inicia con una introducción por parte de la guitarra, tiene tres frases simétricas de cuatro compases cada una, la primera está encabezada por puntos de repetición, contiene un motivo temático de tipo tético y desinencia femenina; esta frase se

expone un tipo de armonía muy usada en el Jazz y en el blues por desplegarse funciones ii – V – I, en tonalidad de Eb, terminando la frase en grado vi, continua la siguiente frase repitiendo el compas preliminar de la frase anterior, y consecutivamente se desprende una secuencia de dominantes que se instalan por las alteraciones tonales que van presentándose, la secuencia termina en acorde de C7 como grado V, con puntos de repetición se reexpone la frase preliminar y pasa a segunda casilla donde se puede establecer una modulación a Cm, al tomar Fm como acorde pivote, la frase termina con una Cadencia Simple Autentica sobre el primer grado menor.

Grafico 91. Tema Motivico.

**Tema**

Motivo 1 + Motivo 2

Tético D. Femenina

Guitarra

Con puntos de repetición comienza la sección A; con la melodía a cargo de la trompeta; este fragmento, consta de dos subsecciones denominadas de la siguiente manera, (a) y (a').

La primera parte, es encabezada con puntos de repetición, y se expone el motivo expuesto anteriormente esta vez por parte de la trompeta con una retrogradación en forma espejo horizontal refiriéndose a los motivos que componen el tema, es decir que el motivo numero dos pasa a ocupar el primer lugar, también se encuentra retrogradación y aumentación en la configuración inicial.

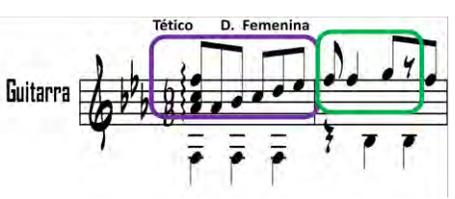
Grafico 92. Variación del Motivo.

**Tema**

Motivo 1

+

Motivo 2



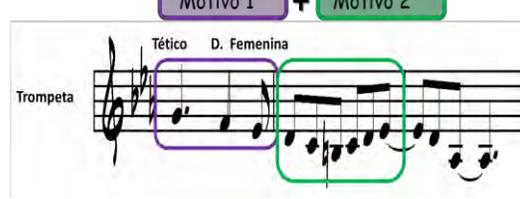
Guitarra

**Tema**

Motivo 1

+

Motivo 2



Trompeta

La subsección inicial se compone de dos frases asimétricas, una de siete compases y la siguiente con ocho, la frase antecedente termina sobre el cuarto grado haciendo una Semicadencia Plagal; la consecuente con una Cadencia Simple Auténtica sobre Cm6.

Continúa la segunda subsección guardando una simetría de cuatro compases en cada frases, la primera termina sobre primer grado menor; en la consecuente, se encuentra en sus dos compases iniciales una tonalización hacia G mayor, en el siguiente compas reitera en la tonalidad de Cm, terminando en semicadencia sobre la dominante V, continúa un compas más que cierra y con un compas ampliando externamente el periodo con acorde dado por la guitarra con la misma función de dominante; se reexpone la sección, por el retorno dado por los puntos; pasa a casilla dos, con el fin de hacer una variación en la frase consecuente, terminando en Cm, pero directamente, en la soldadura contigua, de un compas; aparece el acorde sin alteración en la tercera, dejando C7 como tónica mayor, estableciendo una tercera de picardía.

Grafico 93. Sección A.

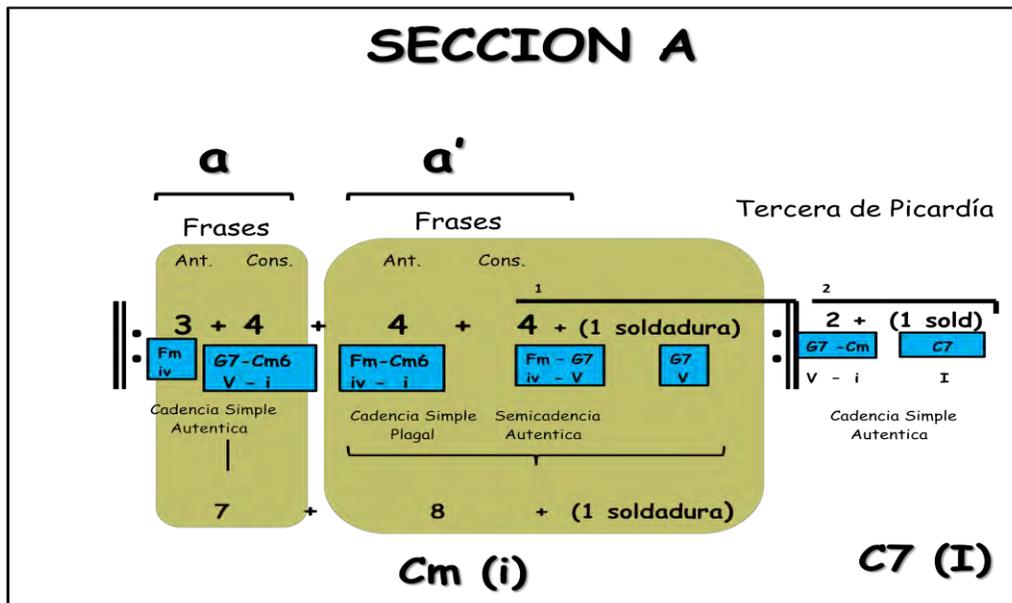


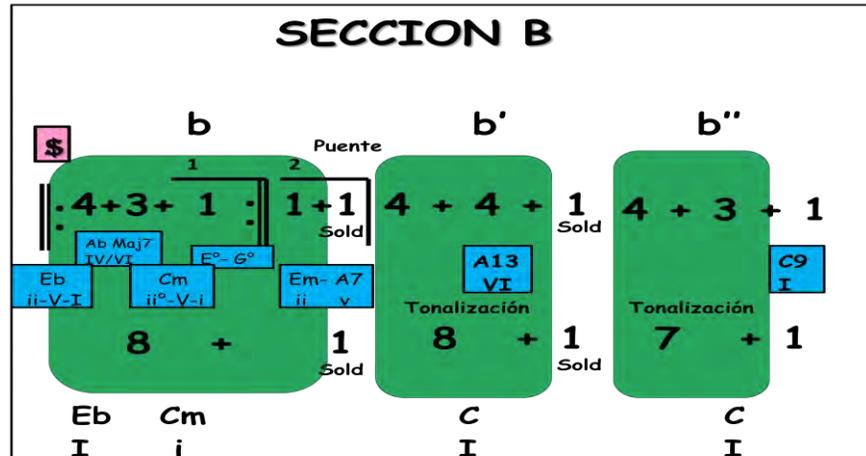
Grafico 94. Frase Consecuente, 2da Casilla.

Soldadura

G7                      Cm                      C7

V                      i                      I

Grafico 95. Sección B.



La sección B comienza con la tonalidad de Eb; se divide en tres subsecciones que son (b), (b'), (b''), la primera de ellas es conformada por dos frases simétricas con una reexposición, la antecedente presenta una sucesión en acordes con funciones ii - V - I; como en la introducción luego en el cuarto compas se establece un acorde pivote para modular en la consecuente a la relativa menor desplegando funciones ii° - V - i ; al surgir la casilla número 1 en el ultimo compas de esta frase se establecen dos acordes E° y G°, y se reexpone la subsección; saltando a casilla 2, la frase consecuente se amplía por un compas mas, dicha casilla provoca una variación en la frase, haciendo una tonalización, por medio de los grados ii - V hacia D mayor.

Grafico 96. Frases de Subseccion b.

<p><b>Frase Antecedente</b></p>	<p><b>Frase Consecuente</b></p>
<p>Fm      Bb7      EbMaj7      AbMaj7 ii      V      I      IV/VI</p>	<p>D°      G7      Cm ii°      V      i</p>

Continúa la subseccion (b') con armadura en C mayor, tiene dos frases simétricas de cuatro compases cada una y uno más en la consecuyente, que es la soldadura por parte de la guitarra; en la primera frase se encuentra un ii V de la reciente tonalidad en sus dos primeros compases y en los siguientes las mismas funciones insinuando D mayor como una nueva tonalidad la cual no es concretada, entendiéndose como una tonalización, en la siguiente frase se presenta ii V I, sobre la tonalidad establecida por la armadura, en el compas siguiente se presenta nuevamente otra tonalización hacia D mayor por medio de un V grado sobre acorde de A13 que es corroborado por la soldadura en la guitarra.

Grafico 1. Frase Consecuente, Subsección (b').

<p><b>Frase Consecuente</b></p>	<p><b>Tonalización</b></p>
<p>Dm7      G7      CMaj9      A13 ii      V      I      V</p>	

Comienza la tercera subsección con la misma simetría de las anteriores subsecciones sin soldadura, debido a las alteraciones tonales que se presentan en las dos frases se observa tonalizaciones hacia Gb, Ab y F.

Grafico 2. Frases Subsección (b'').

The image shows two musical phrases with their respective chord progressions and Roman numeral analyses.   
**Frase Antecedente** (measures 51-54):   
 - Measure 51: Abm7 (ii)   
 - Measure 52: Db9 (V)   
 - Measure 53: Bbm7 (iii/ii)   
 - Measure 54: Eb7 (V)   
 The analysis shows two tonal centers: Gb (I) for measures 51-52 and Ab (I) for measures 53-54.   
**Frase Consecuente** (measures 55-58):   
 - Measure 55: Abm7 (ii)   
 - Measure 56: Db9 (V)   
 - Measure 57: Gm7 (ii)   
 - Measure 58: C9 (V)   
 The analysis shows two tonal centers: Gb (I) for measures 55-56 and F (I) for measures 57-58.

Continúa la tercera y última sección, en tonalidad de Eb; se divide en dos subsecciones (c) y (c'), la primera fragmentación igualmente, como en los casos antepuestos presenta una simetría de cuatro compases en cada una de las dos frases, antes de terminar la frase antecedente se presenta una semicadencia y en el compas final hay una tonalización dejando a C mayor como grado V pero no se concreta, la siguiente frase, termina haciendo ii – V – I en tonalidad de Eb mayor y se aumenta un compas para la soldadura en la guitarra con el mismo grado, prosigue la segunda subsección conservando la simetría en las frases sin soldadura, se presenta en la antecedente la misma progresión armónica ii – V – I y en el cuarto compas hay un modulación por medio de acorde pivote sobre el grado IV para pasar a Cm concretada en la siguiente frase, con funciones ii° – V – i, terminando sobre acorde de Cm.

Termina la tercera sección y se presenta una Codeta por parte de la guitarra, conformada por un doble periodo al concluir con dos finales, especificados en casilla uno y dos, las secuencia armónica es la mismas de la introducción, con

algunas variaciones en la frase consecuente de la segunda casilla, al terminar en acordes disminuidos E° y G°, luego se indica en la partitura regresar al Signo, mencionado anteriormente; se retoma la sección B, sigue el recorrido por la sección C y salta a exponer la introducción, se presenta con iguales características, pero omitiendo el doble final por no presentar las casillas; la frase antecedente tiene la misma secuencia armónica, en sus tres primeros compases se encuentra ii- V- I en tónica de Eb, en el cuarto compas se hay acorde pivote sobre el grado vi menor para modular a Cm confirmada en la frase consecuente que termina con una Cadencia Compuesta de Primer aspecto, sobre la tónica menor.

## 6 CONCLUSIONES

- Haber realizado una investigación tanto musical como técnica, ha permitido que el desarrollo de este trabajo sea más consciente, racional y lógico, lo cual se enfoca a cada una de las obras.
- El estudio teórico e indagaciones realizadas sobre las obras le da un soporte a la calidad interpretativa.
- Cada una de las obras estudiadas han permitido un avance significativo al intérprete.
- Se conoció y fortaleció aspectos teóricos y técnicos de las obras en cuanto a forma, armonía e interpretación.
- El estudio bibliográfico tanto teórico como musical de las obras permitió mejorar notablemente la calidad interpretativa de las mis

## 7 BIBLIOGRAFIA

ALCHOURRÓN Rodolfo Composicion y arreglos, El Motivo [Sección del libro] // Composicion y arreglos, El Motivo. - Bogotá : Editorial Ricordi, 1991. - Vol. I. 111 p

ARBAN'S Joseph Jean Baptiste Laurent ARBAN'S Cornet Method Version en ingles [Libro]. - New York : Carl Fischer, Inc, 343 p.

COPLAND Aaron Como escuchar la música. [Libro]. - Nueva York : McGraw Hill Book Company, 1939, 215 p.

Estudios musicales, Capitulo II, La suite [Informe] : copias biblioteca Jose Guerrero Mora.

Hagase la Musica [En línea]. - <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/vanguardias/>.

HERRERA Enric Teoria Musical y Armonia Moderna [Sección del libro] // Teoria Musical y Armonia Moderna. - [s.l.] : Editor Antoni Bosch, 1987. - Vol. II. 260 p

HILL Walter John La Música Barroca, Música en Europa Occidental, La Música Barroca, Música en Europa Occidental, Madrid, España : Akal, S.A., 2008.

KHÜN Klemens Tratado de forma musical [Libro]. - [s.l.] : Ideas Books, S.A, 269 p.

LLOBET Jaume Roset ODAM George El Cuerpo del Musico, Manual de Mantenimiento para un Máximo Rendimiento [Libro]. - Badalona, España : Editorial Paidotribo, 2007. - Vol. I.

MARULANDA Octavio, GONZALEZ, Gladys Palabra sonora, Cali, Colombia : Fundación promúsica Nacional de Ginebra, Funmusica, 1995.

MOORE Duglas Guia de los Estilos Musicales, Madrid : Taurus editores S.A., 1981.

RANDEL Don Michael Diccionario de Harvard de música [Libro]. - Mexico : Diana, 1984, 1113 p

SCOTT Marion M Beethoven [Libro]. - Barcelona : Salvat Editores, S.A., 1985, 227 p.

Slideshare <http://es.slideshare.net/inmamusic/musicacontemporanea>.

Taringa <http://www.taringa.net..>

VALENCIA Rincón victoriano Francisco Cartilla de arreglos para Banda, Nivel I [Sección del libro] // Cartilla de arreglos para Banda, Nivel I. - Bogotá : Programa Nacional de Bandas, 2005. - Vol. I, 124 p

VIGNES Mario Gómez Formas Musicales I. 171 p.

wikipedia enciclopedia <http://www.es.wikipedia.org/wiki/suite>.

ZAMACOIS Joaquín Curso de formas musicales, Barcelona, Idea Books, 2002, 275 p.

