

RECITAL INTERPRETATIVO
APASIONANTES SONIDOS DE TROMBON

DAVID FELIPE BENAVIDES CASTRO

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

2015

RECITAL INTERPRETATIVO
APASIONANTES SONIDOS DE TROMBON

Trabajo presentado cómo prerrequisito para
Optar el título de Licenciado en Música

PRESENTADO POR:
DAVID FELIPE BENAVIDES CASTRO

ASESOR:
DANNY EDISSON CABRERA PORTILLA
MAGISTER

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

2015

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

Art. 1º del acuerdo nº 324 del 11 de Octubre de 1966 emanado del Honorable
Consejo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, 26 de Octubre de 2015

RESUMEN

Este recital de grado que lleva por título “Apasionantes Sonidos de Trombón” contiene aspectos históricos del instrumento, datos biográficos de los compositores, análisis musical e interpretativo del repertorio escogido, necesarios para el montaje y ensamble con el pianista. Los periodos de la música en los que se hizo énfasis son barroco, romántico y contemporáneo y las obras que se encuentran en este trabajo son: “Sonata para trombón y piano” del compositor Georg Telemann, “Morceau Symphonique” (pequeña pieza concertante) de Alexandre Guilmant, “Romanza Appassionata” de Carl María von Weber, “Concierto Colombiano para trombón” de Ferney Lucero y “Estampa Andina Nariñense” de Javier Fajardo Chaves.

ABSTRACT

This grade recital named “Apasionantes Sonidos de Trombón” (exciting trombone sounds) contains the instrument’s historic aspects, composers’ bibliographic data, musical and interpretative analysis of the chosen repertoire, all this was necessary to the montage and the assembly with the pianist. The music periods in which it was done emphases are baroque, romantic and contemporary and the pieces of music in this elaboration are: “Sonata to Trombone and Piano” of George Telemann, “Morceau Symphonique” of Alexandre Guilmant, “Romanza Appassionata” of Carl María von Weber, “Concierto Colombiano para Trombon” (Colombian Concert to Trombone) of Ferney Lucero and “Estampa Andina Nariñense” (Nariño Andean Stamp) of Javier Fajardo Chavez.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	11
1. TÍTULO.....	12
2. OBJETIVOS.....	13
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	13
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	13
3. JUSTIFICACIÓN.....	14
4. MARCO DE REFERENCIA.....	15
4.1 MARCO DE ANTECEDENTES.....	15
4.2 MARCO TEÓRICO.....	16
4.2.1 El trombón.....	16
4.2.1.1 Historia del trombón.....	17
4.2.1.2 Principales Intérpretes.....	19
4.2.2 Técnica del trombón.....	20
4.2.2.1 Respiración.....	20
4.2.2.2 Articulación.....	21
4.2.2.3 Ligadura.....	21
4.2.2.4 Flexibilidad.....	22
4.2.3 Periodos de la música.....	23
4.2.3.1 Periodo Barroco.....	23
4.2.3.2 Periodo Romántico.....	25
4.2.3.3 Música Colombiana.....	27
4.2.4 Biografía de los compositores.....	30
5. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN.....	34
5.1 Análisis obra Sonata para trombón y Piano de Georg Telemann.....	34
5.2 Análisis obra Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	43
5.3 Análisis obra Romanza Appassionata de María Von Weber.....	47
5.4. Análisis obra Concierto colombiano para trombón de Ferney Lucero.....	52
5.5 Análisis obra Estampa andina nariñense de Javier Fajardo Chávez.....	57

CONCLUSIONES.....	62
BIBLIOGRAFIA.....	63
ANEXOS.....	65

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Fig.1 Registro del trombón tenor.....	17
Fig.2 Ligado natural.....	22
Fig.3 Ligado con lengua.....	22
Fig.4 Ejercicio de flexibilidad (Primera posición todos los armónicos).....	23
Fig.5 Primera frase del primer movimiento - Sonata de Telemann.....	34
Fig.6 Final de la primera frase del primer movimiento - Sonata de Telemann....	35
Fig.7 Lamenti voz principal y acompañamiento del primer movimiento - Sonata de Telemann.....	36
Fig.8 Reaparición de la frase para concluir primer movimiento - Sonata de Telemann.....	36
Fig.9 Presentación del Tema de la sección A del segundo movimiento – Sonata de Telemann.....	38
Fig.10 Frase de agilidad y frase contrastante del segundo movimiento - Sonata de Telemann.....	39
Fig.11 Exposición de la Primera frase del tercer movimiento - Sonata de Telemann.....	40
Fig.12 Pasaje melódico imitativo y final de movimiento sobre la dominante del tercer movimiento – Sonata de Telemann.....	41
Fig.13 Frase ágil virtuosística del cuarto movimiento – Sonata Telemann.	42
Fig.14 Aparición de dominante de la tónica central del cuarto movimiento Sonata de Telemann.....	43
Fig.15 Juego de frases simétricas y asimétricas - Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	44
Fig.16 Paso al nuevo tempo en el relativo mayor - Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	44
Fig.17 Melodía previa a la cadenza sobre Si bemol mayor - Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	45

	Pág.
Fig.18 Cambio de compas, frase principal - Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	45
Fig.19 Aparición de la idea central en re mayor - Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	46
Fig.20 Tema cíclico en re bemol mayor - Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	46
Fig.21 Re-exposición del tema allegro - Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	47
Fig.22 Salto interválico en forte - Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	48
Fig.23 Resolución momentánea - Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	49
Fig.24 Resolución hacia el relativo de la nueva tónica (Sol menor) - Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	50
Fig.25 Anuncia la nueva dominante (sol bemol mayor) - Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	50
Fig.26 La mayor como supertónica y resolución parcial a Si bemol mayor - Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	51
Fig.27 Material temático ahora en Do mayor - Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	51
Fig.28 Resolución sobre Si mayor como dominante - Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant.....	52
Fig.29 Juego polimétrico en la exposición del tema - Concierto colombiano de Ferney Lucero.....	54
Fig.30 Clímax del primer movimiento para llegar a la cadenza - Concierto colombiano de Ferney Lucero.....	54
Fig.31 Células rítmicas recurrentes en el tutti - Concierto colombiano de Ferney Lucero.....	55

	Pág.
Fig.32 Entrada en tempo de cumbia, último movimiento – Concierto colombiano de Ferney Lucero.....	56
Fig.33 Final de la obra, glissando del solista - Concierto colombiano de Ferney Lucero.....	56
Fig.34 Introducción del piano, secuencias rápidas – Estampa andina de Javier Fajardo.....	57
Fig.35 Punto de arranque de la exposición de los temas – Estampa andina de Javier Fajardo.....	58
Fig.36 Frase consecuente sobre La bemol mayor – Estampa andina de Javier Fajardo.....	58
Fig.37 Frase conclusiva por parte del trombón – Estampa andina de Javier Fajardo.....	59
Fig.38 Simulación de las tonadas del charango – Estampa andina de Javier Fajardo.....	59
Fig.39 Secuencias de sextas y cambio métrico – Estampa andina de Javier Fajardo.....	60
Fig.40 Modulación definitiva al relativo mayor de la tónica axial – Estampa andina de Javier Fajardo.....	60
Fig.41 Serie melódica entre la sub-dominante menor y la tónica – Estampa andina de Javier Fajardo.....	61

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A: Matriz Categorías.....	67
Anexo B: Sonata para trombón y Piano -- Georg Telemann.....	69
Anexo C: Morceau Symphonique -- Alexandre Guilmant.....	78
Anexo D: Romanza Appassionata – Carl María Von Weber.....	86
Anexo F: Concierto colombiano para trombón -- Ferney Lucero.....	95
Anexo G: Estampa andina nariñense -- Javier Fajardo.....	112

INTRODUCCION

El trombón ha sido un instrumento que ha despertado un mayor interés de ser estudiado por parte de los estudiantes de música, los recitales expuestos de generaciones pasadas lograron un incentivo para continuar con la investigación y la ampliación del repertorio, de igual forma este trabajo se convertirá como acicate para las personas que tengan propuesto realizar un recital o continuar con la exploración y búsqueda de más datos acerca del trombón.

El presente documento está dividido en tres partes, en la primera sección se encuentran los objetivos general y específico, la justificación y el marco teórico donde se expone datos biográficos, históricos y de técnica básica del instrumento, que orienta sobre las cualidades de la ejecución del trombón y que además nos brinda una mejor ubicación en el contexto de la vida del compositor, muy importante para descubrir detalles que influyen de manera directa en las obras.

En la segunda parte se ubica todo el análisis de la obras que contribuye a adentrarse en el estilo propio de cada época, como también en la del compositor, y de esta manera lograr comprender las características que hacen la diferencia una de otra, y así lograr una mejor interpretación. El ritmo, el movimiento melódico, las funciones armónicas, la tonalidad, las frases, son algunos de los temas que cada obra posee en su interior y que la hacen particular, el compositor debido a sus influencias sociales, culturales, políticas e incluso religiosa detenta peculiaridades que son plasmadas en las melodías, y que por medio del análisis musical nos damos cuenta de la existencia de ellas.

Por último en la tercera parte están la bibliografía y las conclusiones a las que se llegó después de los objetivos, justificación, marco teórico, análisis musical de las obras y el ensamble con el pianista acompañante, ya que todas las obras poseen este formato instrumental.

1. RECITAL INTERPRETATIVO APASIONANTES SONIDOS DE TROMBON

2. OBJETIVOS

2.1 Objetivo General

Interpretar obras de los compositores Georg Telemann, Alexandre Guilmant, Carl María Von Weber, Ferney Lucero, Javier Fajardo mediante un recital público de trombón con acompañamiento de piano.

2.2 Objetivos Específicos

- Comprender como se ejecuta el trombón de acuerdo a cada estilo y época musical
- Realizar un análisis musical teniendo en cuenta la armonía, forma, ritmo, y el contexto histórico de las obras
- Explorar todas las capacidades técnicas del trombón para el desarrollo interpretativo

3. JUSTIFICACION

Una de las necesidades más apremiantes para los intérpretes de instrumentos musicales como el trombón, es generar espacios para dar a conocer las posibilidades que estos ofrecen en el ámbito musical. Por ello, con este recital interpretativo se desea aprovechar las cualidades sonoras del trombón interpretando obras de los periodos Barroco y Romántico, como también del repertorio musical colombiano en un recital abierto al público en general.

Agregando a lo anterior, es de gran importancia difundir composiciones de reconocidos músicos, como lo son Georg Telemann, Alexandre Guilmant, Carl María Von Weber, Ferney Lucero, y Javier Fajardo, por lo tanto se ha escogido delicadamente cada obra a interpretar, no solo por sus requerimientos técnicos e interpretativos, sino pesando también en el valor propio de éstas obras por lo cual merecen ser divulgadas.

Del compositor Georg Telemann la sonata para Trombón y Piano que originalmente fue escrita para flauta y bajo continuo, contiene cuatro movimientos los cuales tienen diferentes tiempos siendo el segundo y el último los más virtuosos de la obra, del periodo Romántico la Romanza Appassionata del compositor Carl María Von Weber y Morceau Symphonique del compositor Alexandre Guilmant, esta última adaptada a la mayoría de formatos instrumentales, dos grandes obras del repertorio para los trombonistas en las salas de conciertos del mundo, finalmente en las obras colombianas del compositor Ferney Lucero el Concierto colombiano para Trombón, original para Trombón y Banda, adaptada para Trombón, Piano y Percusión, y del compositor nariñense Javier Fajardo Chávez, Estampa Andina Nariñense.

Se proyecta aportar herramientas teóricas, históricas e interpretativas de las obras aquí expuestas, para dejar un referente que beneficiará a futuros músicos quienes deseen realizar recitales interpretativos y motivar a las nuevas generaciones de músicos a que se inclinen por el estudio del trombón.

4. MARCO DE REFERENCIA

4.1 MARCO DE ANTECEDENTES. Para la elaboración de este trabajo se han tenido en cuenta documentos del contexto regional como también internacional, que aportan muchos detalles para comprender la historia, repertorio, análisis musical, entre muchos más detalles donde el trombón es el eje de investigación, a continuación se describe detalles de estos.

- VALDES Iván Didier, 2010, Uso cronológico del trombón desde el siglo XIV hasta el siglo XVIII y análisis fraseológico de cuatro de los primeros conciertos para trombón alto, Universidad de Panamá.

“Este documento brinda un marco cronológico sobre la trayectoria del trombón, nos ubica en el inicio de los compositores musicales para el mismo, nos hace referencia del primer concierto para trombón, identifica un repertorio selecto y hace énfasis en el repertorio inicial, señala las capacidades orquestales del instrumento y su potencial en la música de cámara y despierta el interés por la investigación del repertorio para solista del instrumento

- CALVACHE Oscar Andrés, 2007, Proyecto de recital en instrumento principal trombón, Universidad de Nariño.

El soporte bibliográfico es de gran ayuda en la formación teórica y práctica del estudiante, ya que fundamenta los conceptos y teorías que aplica en la interpretación del recital de grado.

Realizar un análisis musicológico del repertorio para el recital en instrumento principal trombón, es un aporte importante para la interpretación musical del mismo y además coadyuva al interprete en su formación musical integral.

- AGUIRRE Pablo, 2011, Concierto interpretativo para trombón, Universidad de Nariño.

Esta investigación contiene un soporte bibliográfico que servirá como base para futuros proyectos que se relacionen con este recital interpretativo en instrumento principal trombón.

La preparación bibliográfica enriquece los recursos técnicos del instrumentista, que se ven reflejados a la hora de interpretar música del repertorio universal y colombiano.

4.2 MARCO TEORICO

4.2.1 El Trombón. Es un instrumento de viento metal, y su sonido se produce mediante la vibración de los labios en la boquilla.

En la actualidad el trombón que más se utiliza es el trombón de vara, aunque también se encuentra el trombón con válvulas el cual no se emplea constantemente.

Las notas se obtienen deslizando la vara, que permite siete posiciones cada una tiene con una determinada longitud en el tubo, entre más larga sea la distancia que recorre la vara el sonido será más grave.

“La vara también consiste en dos piezas: una es la “vara externa” o “libre”, formada por dos tubos paralelos unidos por un extremo mediante un tubo con forma de “U” que cuenta con una llave para desaguar la humedad condensada; en el extremo contrario un soporte mantiene la distancia fija entre ambos tubos y sirve para que el ejecutante deslice la vara con la mano derecha.”¹

La boquilla es grande en comparación con la trompeta, puede ser variable su tamaño y esto influye de manera directa en el registro y el timbre, depende del intérprete escoger la más adecuada.

¹ LATHAM Alison, Diccionario enciclopédico de la música, fondo de cultura económica, México D.F 2008, p.1532



Fig. 1 Registro del trombón tenor

4.2.1.1 Historia del Trombón. El trombón tiene parentesco medieval con la trompeta debido a su construcción en tubo cilíndrico y ensanchándose en un pabellón. “El trombón proviene de la trompeta primitiva importada de Egipto, la que era de forma recta, en su extremo superior ensancha la campana a veces representando la cabeza de un animal llamado Bausar, se dice que de allí se deriva el nombre de Posaune”². Este instrumento se le ha dado diferentes nombres como por ejemplo en Italia en la edad media “Trombone Spezzata”, en Alemania “Posaune”, en Francia “Saqueboute” durante los siglos XV y XVI.

Los “Saqueboute” en español sacabuches se utilizaron en el acompañamiento de corales y los compositores lo tenían muy en cuenta por su fácil manejo de la escala cromática, las trompetas y las trompas no podían variar sus notas fundamentales por tanto no podían completar las funciones armónicas que el compositor requería.

“En el renacimiento existía una asociación simbólica entre el sonido de los trombones y el misterio sombrío del infierno”³, se puede citar un ejemplo como “Orfeo” de Monteverdi, la armonía encargada a los trombones constituyen un modo de expresar solemnidad y dramatismo. Mozart utilizó estos efectos en sus óperas “La flauta mágica” y “Don Juan”, también en sus obras sacras como “Misa en Do menor” y “Réquiem”, de igual forma Beethoven en sus sinfonías quinta, sexta y novena y Wagner en “El oro del rin” entre otros pasajes de sus obras. En el siglo XVIII los compositores utilizaban el trombón alto en mi bemol para sus

² VALDES Iván Didier, Uso cronológico del trombón desde el siglo XIV hasta el siglo XVIII y análisis fraseológico de cuatro de los primeros conciertos para trombón alto, Universidad de Panamá, 2010, p.9

³DONINGTON Robert, La música y sus Instrumentos, Madrid alianza editorial 1986, p.264

conciertos, este instrumento suena una cuarta por encima del tenor y fue escogido por su facilidad en las notas agudas como también por su brillante sonoridad como solista, algunos compositores de la época fueron Leopold Mozart y Michael Haydn. “Hacia 1825 se fabricó en Viena por primera vez un trombón de válvulas, pero no ha llegado a conseguir los perfeccionamientos que le permitirían rivalizar con el trombón de varas”⁴. Con la invención de las válvulas las trompetas y las trompas pudieron completar la escala cromática, y de esta manera tener las mismas posibilidades que el trombón, sin embargo este instrumento en la actualidad conserva su origen del uso de la vara y aprovechando posibilidades como el glissando, legato, y muchos más efectos utilizando la sordina.

El trombón tenor es el más utilizado tanto en el estudio como en las bandas y la orquesta sinfónica, su afinación es en si bemol pero también puede tener afinación doble, cuando se incorpora un mecanismo llamado transpositor que se maneja con el dedo pulgar, este puede hacer descender el registro del instrumento hasta un Do grave, junto con los demás metales aporta un asombroso sonido, compositores como Mahler aprovechan esta cualidad en sus sinfonías.

“Desde el Renacimiento el trombón es el instrumento que menos modificaciones ha sufrido: un ligero ensanchamiento de la campana, un engrosamiento del metal de los tubos y la soldadura de los soportes y una llave de agua.”⁵

El trombón bajo es utilizado en bandas, orquestas sinfónicas y también en cuartetos o coro de trombones, su registro alcanza una tercera menor más grave que el tenor y dispone de doble transpositor, lo que lo hace más pesado por la incorporación de nuevos tubos, la tuba y el trombón bajo comparten características del registro y son los encargados del bajo en la parte armónica de un conjunto instrumental.

⁴ TRANCHEFORT François Rene, Los instrumentos musicales del mundo, Alianza editorial S.A, Madrid 1985, p.267

⁵ LATHAM Alison Op. Cit., p.1533

4.2.1.2 Principales Intérpretes. Se mencionan a continuación cuatro grandes trombonistas, por su gran carrera musical como solistas, profesores y músicos de orquestas sinfónicas de gran prestigio mundial, sus grabaciones tanto en audio como en video son un gran apoyo para comprender aspectos interpretativos de los periodos musicales.

- Michel Becquet. Nació el 4 de Febrero 1954 en Limoges (Francia). Con la delicadeza de su forma de tocar, su sensibilidad y su sonido único, es considerado mundialmente como uno de los mejores representantes de la escuela francesa de los instrumentos de viento. Después de varios años de estudio en el conservatorio de Limoges, paso al conservatorio nacional de París, donde obtuvo su grado muy rápidamente y posteriormente participó en concursos internacionales abierto a su instrumento (Ginebra, Munich, Praga y Toulon). En 1972 fundó el "Trombone Quartet de París" y actualmente es profesor en el Conservatorio Nacional Superior de Lyon y de la escuela de música conservatorio de Lausana.⁶
- Joseph Alessi. Nació en 1959 en EE.UU, comenzó sus estudios musicales en California con su padre Joseph Alessi. Fue nombrado trombón principal de la Filarmónica de Nueva York en la primavera de 1985. Fue segundo trombón de la orquesta de Filadelfia durante cuatro temporadas, y trombón principal de la orquesta sinfónica de Montreal por una temporada. Alessi se encuentra actualmente en la facultad de la Escuela Julliard y tiene su prestigiosa marca de trombones Edwards Instrument⁷
- Christian Lindberg. Nació en 1958 en Suecia, ha estrenado más de 300 obras para trombón, más de 90 conciertos y grabado más de 70 discos. En la cima de su carrera inigualable como trombonista Lindberg ahora también ha

⁶ <http://www.michelbecquet.fr/fr/main.php> (fecha de acceso 2/11/ 2014)

⁷ <http://www.slidearea.com/bio.html> (fecha de acceso 04/11/ 2014)

emprendido una carrera como director con gran éxito, y el futuro cercano incluye importantes compromisos en el Festival Beethoven, en Salzburgo Festspielhaus, Tonhalle Düsseldorf, Meistersingerhalle, Nürnberg, y la filarmónica nacional de Irlanda.⁸

4.2.2 Técnica del trombón. La técnica del trombón encierra muchos aspectos como la respiración, articulación, ligaduras, flexibilidad etc. Que se deben trabajar constantemente con el fin de tener las suficientes herramientas para abordar una obra musical, con estas herramientas los pasajes de dificultad se observan con mayor claridad, y de manera consciente se aplican para lograr una mejor interpretación. Es decir la técnica como un conjunto de ejercicios que permite un deseable resultado en el menor tiempo posible, si esta se ignora los resultados no serán los mejores con un exagerado gasto de tiempo.

4.2.2.1 Respiración. El aire es la materia prima del aparato respiratorio y también lo es para los instrumentos de viento, es necesaria una práctica consciente de los ejercicios de respiración para desarrollar una mejor interpretación en una obra musical, “la calidad y cantidad de nuestra respiración, influirá decisivamente en el nivel de nuestra técnica de ejecución”⁹

Principalmente el aire se toma por la boca para lograr obtener la mayor cantidad posible, aunque según los tipos de ejercicios puede tomarse por la nariz, es importante incluir en la rutina de estudio del instrumento un espacio de tiempo donde se trabaje este tema, de esta forma lograremos un mejor sonido y el control de los músculos que intervienen en este ejercicio.

La respiración diafragmática o respiración baja, es la más recomendada, el aire se ubica en la parte baja de los pulmones y hace que el diafragma se mueva provocando un abultamiento del estómago, es importante este tipo de respiración porque aporta mayor inspiración de aire, pero también relajación de las partes del

⁸ <http://www.tarrodi.se/cl/index.asp?show=5>, (fecha de Acceso 03/11/ 2014)

⁹ <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1/187-la-respiracion-en-los-instrumentos-de-viento>, (fecha de Acceso 06/11/2014)

cuerpo involucradas en la ejecución del instrumento, evitando así tensiones y cansancio rápido.

4.2.2.2 Articulación. Se conoce como articulación a la modificación del flujo de aire provocando un cambio en la sonoridad de una nota, el staccato por ejemplo se representa en la partitura con un punto encima de la figura musical, de esta forma el instrumentista entenderá que se trata de un sonido corto y por lo tanto enviara una cantidad limitada de aire utilizando la silaba “Ta”, de manera incisiva.

Por el contrario en el legato la intención es mantener constante la columna de aire para que no halla interrupción entre nota y nota, empleamos la silaba “Tu” generando un ataque más suave que ayude a separar los sonidos de manera que una melodía se escuche coherente y organizada, se debe tener en cuenta que de no realizar esta acción se produce un efecto conocido como glissando. “El término significa resbalar o deslizar y consiste en el deslizamiento sobre una serie de notas contiguas de forma ascendente o descendente, el trombón de vara es el único instrumento de la familia viento-metal que puede realizar este efecto de manera natural (solamente entre sonidos situados en un mismo piso armónico)”¹⁰. El frulato o flutter-tongue en Ingles es otro tipo de articulación especial de algunos instrumentos de viento, consiste en mantener una columna de aire constante mientras la lengua se mueve verticalmente produciendo un sonido “Frrrrr”, es muy utilizado en el Jazz y obras de compositores del siglo XX como Schoenberg y Shostakovich.

4.2.2.3 Ligadura. El objetivo de la ligadura es unir una nota a otra, si es el caso de tiempo la duración será la sumatoria del valor de estas dos o más notas, pero si el caso es de altura de los sonidos existen dos tipos, ligadura natural y ligadura de lengua. En la ligadura natural debemos tener en cuenta la escalera de armónicos y

¹⁰ MINISTERIO DE CULTURA, Plan Nacional de Música para la Convivencia, Programa Nacional de Bandas, Guía de Iniciación al Trombón de Varas Tenor, 2003. 44p

el cromatismo que se produce en cada piso, el paso de un piso a otro se produce solamente con el aire sin necesidad de la lengua.

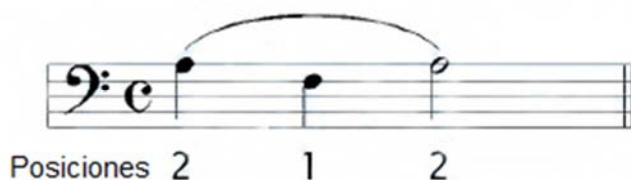


Fig. 2 Ligado Natural

La ligadura con lengua es utilizada para pasar de una nota a otra en el piso de la escalera de armónicos que estemos, puede ser cromático o diatónico y se usa la silaba “Ru”, de esta forma se delimita el paso entre una y otra nota evitando el glissando que como anteriormente explicamos es un efecto donde se desliza la vara y se utiliza en momentos específicos dados por el compositor.

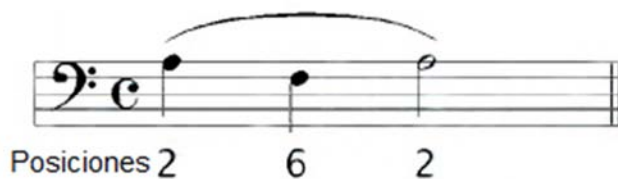


Fig. 3 Ligado con Lengua

4.2.2.4 Flexibilidad. La flexibilidad tiene como finalidad el control del labio, para lograr esto se debe tener en cuenta una columna de aire constante como principio básico, de igual forma la presión del aire y el diafragma. Los ejercicios como aparecen en la mayoría de métodos son progresivos tanto en figuras rítmicas como en registro, lo cual nos ayuda a desarrollar un enlace homogéneo entre los armónicos que se desprenden de cada posición.

“La Flexibilidad es un capítulo muy importante en la enseñanza de los metales y en especial del trombón de varas. Cada vez más, los restantes instrumentos de metal se suman al estudio de estos ejercicios reconociendo los beneficios que

supone su práctica, ya que mejoran el dominio técnico y musical del instrumento.”¹¹

Ejercicio de flexibilidad



Fig.4 Ejercicio de flexibilidad (Primera posición todos los armónicos)

4.2.3 Periodos de la Música. Cada periodo de la música encierra unas características políticas, sociales, culturales, etc. Los compositores rodeados por estas influencias desarrollan una estética propia de cada momento de la historia que en nuestros días se analiza, compara y admira en cada una de sus obras.

Para los griegos la filosofía y la música tenían una extensa relación, el valor educativo de esta era considerado muy importante en la sociedad, Pitágoras por ejemplo afirmaba que es la medicina para el alma. Los instrumentos musicales también fueron evolucionando tanto en sus materiales de construcción como en el repertorio propio para cada uno, también en las grandes obras donde los compositores encargan a uno en particular una bella melodía en el momento adecuado.

4.2.3.1 Periodo Barroco. Este periodo comprende desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII aproximadamente, se divide en tres sub-periodos temprano de 1580 a 1630, pleno de 1630 a 1680 y tardío de 1680 a 1750. Italia es el país que más influyo musicalmente en esta época y cabe resaltar que la música vocal e instrumental tiene un gran desarrollo en este momento de la música, por otra parte “Roma ejerció una constante influencia sobre la música sacra, y durante

¹¹ ESTEVE, José Nicolás, La flexibilidad, volumen cuatro, Piles editorial de música S.A. 2005 p.6

un lapso, en el siglo XVII, fue un importante centro de la ópera y la cantata”¹². En otros países como Francia, se iniciaba un proceso para desarrollar un estilo propio, mientras que Alemania e Inglaterra los inconvenientes de las guerras hicieron que estos se incorporen después con brillantes compositores.

“En la música vocal del barroco se encuentra: La ópera que consiste en un drama cantado de tipo profano presentado en escena con elementos del teatro como la escenografía, vestuario y actuación fue creada en Florencia a fines del siglo XVI por iniciativa del conde Bardi creador de la Camerata Florentina”¹³. También se encuentra el oratorio que tiene un cierto parecido con la ópera pero en este se trata un tema religioso donde no se requiere ni vestuario ni escenario para la presentación, la iglesia católica con sus representantes la congregación del oratorio de San Felipe Neri son los precursores de esta forma musical, posteriormente George Frideric Haendel lleva lo lleva a la cumbre con obras como Judas Macabeo, El mesías, Josué, entre otros.

La cantata aparece en Italia, sus grandes maestros fueron Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel, se trata de una pieza corta escrita para una o más voces solistas con acompañamiento que pueden ser religiosas o profanas.

La sonata en cambio consta de tres o cuatro movimientos para instrumentos ya sea de cuerda o viento y un bajo continuo, que consistía en tocar la armonía correcta según las cifras escritas sobre las notas. El violín fue muy utilizado por los compositores aprovechando sus posibilidades como el sonido y la agilidad, sin embargo otros instrumentos como la flauta, violonchelo, oboe también estaban en lista. “Corelli estableció la forma de la sonata barroca como la de una obra de cuatro movimientos. Comienza con un movimiento lento, al que sigue un allegro en estilo fugado y un andante melodioso en estilo homofónico, para terminar con

¹² JAY GROUT Donald, Historia de la música occidental 1, Madrid, Alianza Editorial. 1984. p.320

¹³ PAREDES, Elisa Yanet, El sentimiento romántico y la majestuosidad de la trompeta, San Juan de Pasto. 2013. p.25

un movimiento rápido que suele estar en ritmo triple”¹⁴ Este tipo de composición se denomina “Sonata da Chiesa” (Sonata de Iglesia) utilizada para acompañar un rito religioso por su carácter formal, contrario a esto se encuentra la “Sonata da Cámara” (Sonata de Cámara) hecha para recintos pequeños con aires de danza muy elegante, en los dos tipos de sonata está presente el bajo continuo como la base armónica característica de este periodo. “Las sonatas de los compositores italianos son más melódicas y menos polifónicas que las de los alemanes, aunque el estilo de la música instrumental de Händel recuerda grandemente la de los maestros italianos”¹⁵

Durante el Barroco no solo la música hacia parte de este periodo, también la literatura y otras artes como la escultura, su mejor representante Lorenzo Bernini, genio de esta rama donde recibía encargos del papa Urbano VIII y diseño la plaza de san pedro en el Vaticano, entre sus esculturas más importantes se encuentra “Éxtasis de Santa Teresa” realizada entre 1647 y 1652 ubicada en la Iglesia de Santa María de la Victoria (Roma), “Neas, Anquises y Ascanio” realizada entre 1618 y 1619 ubicada en la Galería Borghese al norte de Roma. La arquitectura también es muy reconocida por los adornos tanto en el exterior como en el interior de las edificaciones, un representante es Francesco Borromini, que en 1634 y 1637 le fue encomendado la reconstrucción de la iglesia de “San Carlo alle Quattro Fontane” considerada obra maestra en este periodo.

4.2.3.2 Periodo Romántico. El romanticismo se caracteriza por la libertad de expresión de los sentimientos, sin tener relación alguna con lo religioso, moral o material. La literatura, la filosofía, la historia entre otras áreas del conocimiento, fueron de mucho interés para el artista, donde su papel en la sociedad no solo estaba ligado a las artes, sino que también como líder y un intérprete del mundo. “En el periodo Romántico hay una disolución del esquema clásico, lo que prima es

¹⁴ MOORE Douglas, Guía de los estilos musicales, versión castellana Jose Maria Martin, editorial tauros ediciones S.A. 1981. P.54

¹⁵ Ibid., p.54

la imaginación del compositor por tanto su espíritu revolucionario, durante los periodos Barroco y Clásico la música fue impersonal y generalmente se concentraba en Dios o estaba dedicada a él, mientras el hombre del romanticismo es consciente de su naturaleza expresiva y busca a través de sus manifestaciones artísticas trascender en sus experiencias”¹⁶

Este periodo se extiende durante todo el siglo XIX y tiene su culminación al terminar la primera guerra mundial, la música estaba dirigida a un público mayor en cantidad, donde las ciudades están en constante crecimiento y la industria como tal avanza a pasos de gigante, la difusión de la música y la educación ya tenía mayor auge, el mecenazgo que anteriores épocas lograba reunir importantes artistas en una ciudad, en este periodo prácticamente ya no existe, por tanto el compositor crea su música que proviene de sus sentimientos y pensamientos íntimos y la vende para obtener sus ingresos. “Un hecho importante durante el periodo Romántico será la extinción de la figura del compositor adscrito al servicio de una iglesia o de un príncipe, algo que se mantuvo inmutable hasta Haydn y que incluso el mismo Mozart no logro romper sin graves consecuencias. Desde Beethoven, el compositor será un artista libre que compone por propia decisión y que asume una responsabilidad como creador independiente ante su sociedad. Aceptará el mecenazgo pero no la servidumbre y en general, a lo largo de todo el siglo intentara ganar su vida como una profesión liberal que sus obras puedan proporcionarle”¹⁷

Los compositores en esta época cuentan con unos instrumentos musicales de mejor elaboración y de una técnica desarrollada, con estas posibilidades el sonido se hizo más dulce y rico en colores, la escala cromática ejerció mucha influencia en la melodía y por ende en la tonalidad. El lied es un claro ejemplo del sentir

¹⁶ MILA Massimo, Historia de la musica (breve storia de lla música). Barcelona – España. bruguera S.S. 1980. p.192

¹⁷ CALVACHE, Oscar Andres, Proyecto de recital en instrumento principal trombón, San Juan de Pasto, Universidad de Nariño. 2007. p.18

romántico y está ligado a la poesía, el piano logra un acompañamiento perfecto a la voz donde Franz Schubert lo lleva a su máximo esplendor, la expresividad es algo que se evidencia en este estilo musical que llega a un público más sensible y valorativo.

La industria del piano nace en este periodo de la música y compositores como Chopin, Liszt, Schumann y Beethoven logran con este instrumento una evolución armónica, melódica y tímbrica que sus antecesores no habían experimentado.

“El ideal de la música y el músico romántico hallan en Beethoven el modelo perfecto, habiendo sido catalogado su arte, a lo largo de muchos decenios, como el cenit de la historia de la música”¹⁸

4.2.3.3 Música Colombiana. La música colombiana tiene variedad de ritmos como también instrumentos propios para cada uno de ellos, los compositores de las diferentes regiones del país utilizan mayoritariamente el ritmo típico de su población, de esta manera se han determinado por el ministerio de cultura ejes en todo el territorio nacional.

“El vals europeo en ritmo más rápido dio las bases para el pasillo colombiano y para el vals venezolano que ya eran muy populares en la segunda mitad del siglo XIX. El vals en Colombia desde 1800 era de aire lento y reposado de 16 compases y de origen clásico llamado valse redondo mientras que el vals de Strauss de 32 compases llegó al país en 1843 los instrumentos de cuerda como la bandola y la guitarra se usaron hacia 1846 para interpretar el vals colombiano. El compás de 3/4 que nos llegó con el vals se difundió por todo el territorio colombiano y entró a folclorizarse en múltiples formas de manifestación musical la más importante de los cuales fue el pasillo (vals al estilo del país) todo el proceso entre el vals clásico y el pasillo duro más de cincuenta años y la diferencia

¹⁸ FUBINI Enrico, La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX, Madrid, Alianza, 1990. P.277

comenzó a establecerse cuando el vals se mantuvo como un aire aristocrático y el pasillo se fue arraigando lenta pero firmemente en las clases populares.”¹⁹

El bambuco cuyo esquema rítmico es 6/8 ha sido acompañamiento de canciones muy conocidas como “Soy Colombiano” del compositor Rafael Godoy, y en nuestro departamento de Nariño a obras como “Fantasía en 6/8” de José Revelo Burbano, interpretada en diferentes formatos instrumentales incluyendo banda sinfónica. El tiple, la guitarra, la bandola son algunos de los instrumentos que más utilizan las agrupaciones, siendo este género musical uno de los más importantes en el país. “Para algunos historiadores, investigadores y folclorólogos, su origen es africano; para otros Chibcha, y para algunos mas, español. Pero muy por encima de esas teorías, se puede decir con certeza, que el Bambuco cuenta con un estilo propio y completamente colombiano. Este género musical que se expandió desde el suroccidente de Colombia (departamento del Cauca), hacia el sur (Ecuador y Perú) y hacia el nororiente (departamentos de Antioquia, Tolima, Cundinamarca, Boyacá y Santander), logró en menos de 50 años, convertirse en la música y danza nacional, pasando del anonimato de la música rural, a ser considerado símbolo nacional. Pero su crecimiento va más allá, pues el bambuco llega a Centro América, las Antillas y México, principalmente debido a las giras de Pelón Santa marta por esas tierras, con su dueto “Pelón y Marín”, quien después de varios años de residencia en Yucatán, siembra en los músicos de la península mexicana el interés por nuestro bambuco, logrando el surgimiento de una serie de conocidos bambucos mexicanos, con la forma exacta del colombiano”²⁰

La cumbia es un ritmo propio de la región del caribe colombiano, su esquema rítmico es 2/2 y los instrumentos que más se utilizan en este género son: la tambora, el llamador, la gaita, entre otros y su característica principal es la

¹⁹ PAREDES, Elisa Yanet, El sentimiento romántico y la majestuosidad de a trompeta, San Juan de Pasto. 2013. p.32

²⁰ <http://bambuco.org/index.html> (fecha de Acceso 15/09/2015)

acentuación del contratiempo, una de las canciones más conocidas es “Yo me llamo cumbia” del compositor Mario Gareña.

“La cumbia es un ritmo Colombiano por excelencia, cuyo origen parece remontarse alrededor del siglo XVIII, en la costa atlántica de este país, y es el resultado del largo proceso de fusión de tres elementos etno-culturales como son los indígenas, los blancos y los africanos, de los que adopta las gaitas, las maracas y los tambores. Su lejano origen se entreteje en la historia latinoamericana cuando una vez agotadas las fuerzas indígenas para los trabajos de explotación de las minas y otras rudas labores, los españoles resuelven importar negros. De la mezcla de esos tambores africanos y la romanza española, nace la cumbia.”²¹

La mayoría de los compositores del departamento de Nariño han manifestado un interés creciente por la formulación de una estética regional, la cual constituya un elemento diferenciador entre los demás subgéneros musicales de la zona andina colombiana, la búsqueda de una música propia con un substrato único se ha convertido en un reto en la creación artística y es de verse cómo los elementos foráneos son en su totalidad imprescindibles a la hora de plasmar un arte, pues solo esos elementos foráneos dan forma a algo primitivo. Es cuando el artista nariñense cae muchas veces sin quererlo, en un latino-americanismo tardío en el que se dice que se está buscando un arte popular desprendido de toda influencia centroeuropea, y sin embargo el resultado casi siempre es el mismo; existe una estética original pero no existen los elementos académicos que sean también propios en la construcción de esa estética, pues el fin de una colonización o invasión, o como se la quiera denominar, ha consistido lastimosamente en una desaparición casi que absoluta de la substancia pura de lo indigenista y solo algunos países han logrado resistir a esta invasión.

²¹ <http://cumbia.info/index.html> (fecha de Acceso 15/09/2015)

4.2.4 Biografía de los compositores. Estos datos históricos aportan significativamente para ubicarnos en el contexto socio-cultural y musical que tuvo el compositor, de forma que haya un acercamiento a las influencias y experiencias que vivió y que de alguna forma hacen parte de su obra.

- Félix Alexandre Guilmant. Organista y compositor francés, nació en Boulogne en 1837 y murió en Meudon en 1911. Estudio con su padre, con Garulli y con Lemmens, Se estableció en Paris en 1871 y fue organista en la Trinité hasta 1901, fue profesor de órgano y uno de los fundadores de la “Schola Cantorum” de Paris. Entre sus alumnos están Dupre y Cellier, produjo la escena lirica Belsazar, dos sinfonías para órgano y orquesta, sonatas, motetes y misas, también escribió las colecciones para órgano “Ecole Classique de L’orgue y archives des maitres de L’orgue” en colaboración con Andre Pirro.

- Ferney Lucero Calvachi. Nació en Puerres - Nariño en 1978, se crio en un entorno familiar musical, desde niño perteneció a la banda Municipal, destacándose como trompetista y Director. A partir de 1996 se radica en Cali donde realizó estudios musicales en la Universidad del Valle y el Conservatorio Antonio María Valencia, enfatizando su estudio hacia la trompeta y la pedagogía de la misma bajo la orientación de los maestros, Kostantyn Barichev, Pierre Malempre y Ángel Hernández. En el 2010 recibió el título de Especialista en Educación Musical de la Universidad del Valle. En su carrera como trompetista ha sido miembro de la Orquesta Filarmónica del Valle, orquesta y banda del conservatorio de Cali, Banda Sinfónica Univalle, Banda Sinfónica de la FAC, Cali Brass, Banda y Orquesta de la Universidad del Cauca, así como también ha actuado como solista, recitales y música de cámara en diferentes instituciones y escenarios nacionales. En la Actualidad es profesor de trompeta de la Universidad del Cauca y director del ensamble de trompetas “Clarino” dentro de la institución. Durante su formación y por estimulación de sus profesores de piano, Armonía, contrapunto y Análisis musical, se inclinó también hacia la composición y arreglos

musicales, especialmente en el estudio de los ritmos Colombianos. Entre sus principales obras están: “Canto al Pacifico” (Homenaje al Pacifico Colombiano), ganadora del concurso de Música inédita para banda San Pedro Valle 2007, el 38 “Concierto Colombiano para Trombón y Banda”, esta pieza fue escogida por el Ministerio de Cultura y fue grabada por la Banda Departamental del Valle en el CD Música por la convivencia en el 2008, “La Pasión de Cristo”, obra ganadora del primer concurso de composición Semana Santa Popayán 2011, Fantasía “Manuela” Obra Inédita ganadora en el concurso de Bandas Paipa 2013.

- Javier Fajardo Chávez. Nació en 1959 y falleció el 19 de febrero 2011. Licenciado en música y maestro de piano de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, especializado en Educación Musical con el convenio Intem de Chile - OEA - Universidad de Nariño. Participó en numerosos talleres de canto, técnica vocal y coro, composición, armonía contemporánea y composición e informática musical con distinguidos maestros como Detlef Scholz, Raymond Koster, Juan Carlos Rivas, Mario Gómez Vignes, Mario Arenas Blas, Emilio Atehortua. También participó en numerosos cursos como tallerista en dirección coral y coros. En 2006 fue profesor asociado del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño y tuvo a su cargo las cátedras de piano preparatorio, técnica vocal y ensambles vocales. Entre sus obras orquestales se encuentran el Divertimento con aire sureño nariñense para 2 clarinetes, xilófono, orquesta pequeña; Morasurco al Amanecer, para orquesta pequeña; y Tres estructuras, para orquesta sinfónica. Entre sus obra corales se destacan: Alegorías sobre un paisaje, a una historia y una raza para solistas, coros mezclados y orquesta pequeña; El Carnaval, para coros mezclados; Chamones, Los Chiguacos, El Cuco, Curillo, El cuspe, En mi tierra la del sur, para 2 voces; Ensueño para soprano, tenor y barítono; Laberintos, Raíz Americana, Tus Manos, El vendaje vecino, Voces al viento, entre otras. Sus obras piano son Evocación, Nocturno, Romanza, Siete aforismos concertantes para piano a 4

manos, Siete bocetos, Vals Tatiana y algunos arreglos como Agualongo, la banda navideña y El Chachiri.

- Carl Maria von Weber. Compositor, pianista y director alemán, uno de los creadores del movimiento romántico musical alemán. Puede considerarse, después de Mozart y de Beethoven, como el fundador del drama popular alemán, con sus óperas y su treintena de obras de música de escena. Nació el 18 de noviembre 1786, en Eutin, cerca de Lübeck Alemania, en un ambiente muy musical su padre era violinista y maestro de capilla en Eutin, y su madre una buena cantante. Tuvo como profesor al compositor austriaco Michael Haydn en Salzburgo, hermano de Joseph Haydn. A la edad de 13 años, Weber debutó como pianista, y a la edad de 18 años se presentó como director con la Ópera de Breslau (actual Wrocław, Polonia). En 1810 escribió su primera obra dramática: “Silvana”. Posteriormente trabajó para la nobleza alemana, dirigiendo la opera. Entre las innovaciones musicales de Weber cabe citar el empleo de Leitmotiv, de la declamación melódica, del comentario descriptivo y pintoresco confiado a la Orquesta y de Recitativos cantados en lugar del habitual diálogo hablado de la ópera alemana. Weber fue muy admirado por su brillante colorido orquestal romántico, gusta de describir la naturaleza en todo lo que presenta de fantástico. Las Oberturas de su obra siguen siendo célebres y es importante destacar su invitación al Vals, las sonatas y diversas piezas para piano, sus lieder, su Misa, sus dos Sinfonías, sus numerosas obras de música instrumental, su obertura jubel, cantatas y sus piezas para clarinete, con la opera “El cazador furtivo”, basada en el Folclore nacional alemán y en una combinación de elementos legendarios y sobrenaturales, Weber creó la Escuela romántica de ópera alemana, fue esta la obra que le valió ser considerado el padre de la ópera nacional alemana.²²

²² http://www.ecured.cu/index.php/Carl_Mar%C3%ADa_von_Weber, (fecha de acceso 5/12/2014)

• Georg Philipp Telemann. Nació en Magdeburgo (actual Alemania) en 1681 y murió en Hamburgo en 1767, autodidacta en el campo musical, cuya actividad se desarrolló principalmente en Frankfurt a partir de 1712, fue un trabajador infatigable; una somera relación de sus obras recoge unas 40 obras teatrales, 50 pasiones, y alrededor de 600 obras instrumentales. La música de Telemann es la música de la burguesía ilustrada, atenta a los valores de la cultura y ella misma creadora de cultura, que ya no dependía de las especulaciones de la aristocracia. Es sintomático el hecho de que para dar a la imprenta su “musique de table” Telemann no haya recurrido a la protección de un mecenas, ni a la ayuda de un editor, sino que haya grabado con sus propias manos y de forma lujosa las planchas, logrando así cubrir los gastos con una suscripción preventiva. La lectura del cuadro que contiene la “musique de table” ofrece una información suficiente de la manera de trabajar de Telemann, se deducen simetrías y concordancias, variedad del empleo instrumental y en la estructura formal, diferencias tonales y dinámicas. Es una música de entretenimiento, pero a veces técnicamente comprometedor; una música para ejecutarse en la cámara, pero también al aire libre; una música que se dirige al público en general y a ejecutantes que no necesariamente han de formar parte de una corte; una música que se apoya en la inteligencia, pero también en los sentimientos; una música, en fin, que da paso a los últimos avances de la sonata barroca a tres o a cuatro. A Telemann le preocupa la coloratura de la celular original, de modo que su música es a menudo una creación pictórica, tímbrica, una manifestación del arete de la instrumentación, un muestrario de soluciones rítmicas a menudo inspiradas en la música de los pueblos eslavos.²³

²³ BASSO, Alberto, Historia de la música 6, la época de Bach y Haendel, Editorial Edizioni di Torino, 1977. P.64

5. ANALISIS DE LA INFORMACION

5.1 Análisis de la obra Sonata para trombón y Piano de Georg Philipp Telemann (sonata original para flauta y bajo continuo). Esta obra está construida de cuatro movimientos típicos de la sonata de iglesia italiana de principios del barroco, Andante cantabile, Allegro, Andante y Vivace, aunque esta obra pertenece al barroco tardío, cada movimiento posee unas características particulares en cuatro a métrica, melodía y figuras rítmicas que se describen a continuación.

I Andante Cantabile

Tónica axial: Fa menor

Textura: Homofónica

Métrica: Tres cuartos

El primer movimiento se caracteriza por una entrada a contra tiempo preparada por la base armónica sobre la tónica axial dando paso al esquema ritmo melódico de la voz principal de silencio de corchea, corchea y tresillo de corchea con sus respectivas combinaciones. Las funciones que rodean el tema antecedente se basan en la sucesión de tónica en estado fundamental, el compositor emplea las funciones de subdominante y dominante para dar paso nuevamente a la tónica

1 2 3 4

Andante cantabile

Fig.5 Primera frase del primer movimiento

Seguidamente aparece el tema consecuente transformado en su estructura rítmica y melódica partiendo de la síncopa silencio de corchea, tres corcheas y cuatro semicorcheas sobre la tónica y su respectiva modulación al relativo mayor en posición melódica del bajo en tercera, dando fin a la primera frase sobre la región de la bemol mayor.



Fig.6 Final de la primera frase del primer movimiento

El compositor realiza una serie de progresiones armónicas sobre dominantes auxiliares que concluyen en la nueva tónica Do menor como quinto grado modal de la tónica central, los esquemas rítmicos y melódicos de la nueva frase transcurren en ligeras variaciones hasta la dominante de la nueva tónica. La base armónica prepara la síncopa de la melodía principal con el empleo de una figura retórica muy típica del renacimiento tardío y gran parte del barroco, es decir, el “lamenti”, basado en una progresión melódica cromática ascendente y descendente, reflejada en el caso de la presente obra, en el ascenso cromático de la melodía para posteriormente realizarse una imitación más o menos exacta en el bajo continuo. De este modo, la frase ya descrita cumple la función de elemento transicional que concluye en la nota do del primer tiempo del compás 19 para dar paso a la reaparición del tema principal ahora sobre Do menor.

15 16 17 18 19

Fig.7 Lamenti voz principal y acompañamiento

El compositor irrumpe en el compás 21 con la dominante auxiliar de do menor la cual es a su vez la subdominante de la tónica central, a partir de aquí, aparece el recurso de acordes pivote que concluyen en el relativo menor como transición hacia la tónica real. Sobre ésta, reaparece la frase descrita entre los compases 15-18 ahora sobre la escala de Sol menor. Finalmente, las progresiones de interdominantes se desarrollan sobre la escala de la tónica real con el empleo del cromatismo invertido o descendente en estrecha imitación con el bajo hasta su conclusión.

21 22 23 24 25 26 27 28

Fig.8 Reparación de la frase para concluir primer movimiento

II Allegro

Tónica axial: Sol menor

Métrica: Cuatro cuartos

Textura: Homofónica

El segundo movimiento de la presente obra constituye un ejemplo típico de la influencia italiana de la ópera sobre los compositores contemporáneos de Telemann, incluso éste trazó un estilo en el que se combinan los dos estilos, tanto italiano como germánico sin caer en un extranjerismo radical, de modo que las melodías que caracterizan este segundo movimiento son más equilibradas, sin caer en la seriedad y la alegría desbordada.

Además habrá de mencionarse que la única excepción a la regla en cuanto al segundo movimiento de la sonata de iglesia solo consiste en eliminar el fugato en las exposiciones melódicas entre la voz principal y el bajo continuo. Lo antes dicho sobre la influencia de la ópera italiana en la música alemana queda expuesto de manifiesto en el aria da capo que caracteriza el allegro de esta sonata, es decir, A, B, y retorno a A.

La sección A está construida en 52 compases de mucha variedad rítmica y melódica que suponen para el ejecutante un amplio despliegue de posibilidades técnicas. El tema antecedente posee unas particularidades muy notables en cuanto al desplazamiento de los acentos o emiolas que dan la sensación de polimetría, generando así una asimetría entre la pregunta y la respuesta del tema antecedente. Sin embargo, este efecto dura unos pocos compases pues el bajo continuo proporciona el equilibrio rítmico con figuras repetitivas que preparan el desarrollo pleno del tema consecuente tomando como base el tema antecedente.



Fig.9 Presentación del Tema de la sección A del segundo movimiento

Seguidamente reaparece el tema con su repetición exacta hasta el compás 14 sobre el tercer tiempo en función de dominante, a partir de los compases 15-20 transcurre una nueva frase con carácter anacrúico desde el compás 14, generando una asimetría que concluye con la reaparición del tema sobre la nueva función o Do menor

El compositor emplea el material melódico del bajo continuo ya descrito en los primeros compases que equilibran la emiola resultante de los desplazamientos rítmicos, solo que esta vez la voz principal también toma parte de esta secuencia inmediatamente después de un corto silencio; empero, esta secuencia se interrumpe para dar paso a una frase repetitiva que avanza hasta el tercer tiempo del compás 35, acto seguido, comienza una frase anacrúica desde el compás 35 caracterizada por su agilidad expuesta en semicorcheas, dando la sensación de algo ligeramente difícil en lo que respecta a las particularidades técnicas del instrumento. Este efecto dura momentáneamente pues surge una frase que sirve como elemento equilibrante a la rapidez de ejecución.

The image displays a musical score for Figure 10, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 35 to 38, and the second system covers measures 39 to 43. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system (measures 35-38) features a melodic line in the bass clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and a piano accompaniment in the treble and bass clefs. The second system (measures 39-43) features a melodic line in the bass clef with a piano (*p*) dynamic, and a piano accompaniment in the treble and bass clefs. The score shows a contrast between agility and softness.

Fig.10 Frase de agilidad y frase contrastante

Finalmente el compositor realiza el mismo tratamiento contrastante entre agilidad y suavidad de la última frase que va desde el cuarto tiempo del compás 45 hasta el compás 52. El tema antecedente de la frase que da comienzo a la sección B es encargado por el compositor al bajo continuo en el relativo mayor de la tónica axial, se plantea una modulación pasajera a la dominante de la nueva tónica con un fraseo ritmo melódico variado, que toma forma definitiva cuando se emplea la dominante con séptima utilizando el recurso imitativo de los compases 29 y 30 respectivamente hasta concluir en una frase sumamente elaborada que da fin a la segunda sección para proceder a la recapitulación de la primera sección.

III Andante

Tónica axial: Fa menor

Textura: Homofónica

Métrica: Cuatro cuartos

El tema antecedente de la primera frase de este movimiento comienza a tejerse lentamente en una serie de cambios armónicos inmediatos que confluyen en la dominante de la tónica axial en el tercer tiempo del segundo compás para dar paso al tema consecuente que en este caso se presenta en forma anacrúzica.

The image shows a musical score for the first phrase of a movement. It consists of three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and another bass staff at the bottom. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first measure is marked with a '1' above it, and the second measure is marked with a '2' above it. The first measure contains a half note in the bass staff, a quarter rest in the treble staff, and a quarter note in the bottom bass staff. The second measure contains a half note in the bass staff, a quarter note in the treble staff, and a quarter note in the bottom bass staff. The dynamic marking 'mf' is placed below the first measure, and 'dolce' is placed below the second measure. The music is written in a style characteristic of the Baroque period, with clear phrasing and articulation.

Fig.11 Exposición de la Primera frase

Las frases subsiguientes son elaboradas en modulaciones pasajeras que surgen lentamente de acuerdo con la retórica del barroco que consiste en el clímax de las ideas en tanto que se puedan argumentar de todos los modos posibles. Así por ejemplo, se observa que el compositor opta por una modulación pasajera al relativo mayor partiendo desde la dominante de la subdominante de la tónica central, la cual a su vez se convierte en la supertónica del relativo mayor para proceder a su respectivo establecimiento en la nueva región tonal.

La siguiente región tonal es concebida por el autor partiendo de la triada de la tónica real, es decir, fa, como primer grado, la bemol como tercer grado y por último do, que en este caso se convierte en do menor como nueva modulación pasajera. Esta modulación es obtenida mediante el recurso de cadencia conclusiva que se expone brevemente sobre Si bemol menor, que a su vez es

alterada esta función en su estado fundamental para crear una nueva dominante y de ese modo poder resolver a do menor.

La frase que constituye esta nueva tonalidad es más elaborada y juega con ascensos melódicos más definidos entre tónica y dominante con su respectiva cadencia compuesta. Seguidamente, el compositor altera el tercer grado de la nueva tónica para que esta se convierta finalmente en la dominante de la tónica real; en adelante reaparece el tema principal y es completamente desarrollado hasta el punto de crear un breve pasaje melódico imitativo con obtención de la respuesta por parte de la base armónica del acompañamiento y de esa forma dar fin al movimiento sobre la dominante.

The image shows a musical score for measures 13, 14, 15, and 16. It consists of three staves: a top staff in bass clef, a middle staff in treble clef, and a bottom staff in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 13 starts with a piano (*p*) dynamic. Measures 14 and 15 continue with piano dynamics. Measure 16 ends with an *attacca* marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Fig.12 Pasaje melódico imitativo y final de movimiento sobre la dominante

IV Vivace

Tónica axial: Fa menor

Textura: Homofónica

Métrica: Tres octavos

A modo de conclusión, el compositor plantea en este movimiento una serie de pasajes muy ágiles en los cuales se pone de manifiesto el virtuosismo del solista mediante la combinación de galopas invertidas con sus respectivos ecos en la repetición melódica. Las frases que componen la sección A son perfectamente simétricas y parecen diferir en absoluto de los anteriores movimientos y sin duda

alguna, sigue fielmente los cánones de último movimiento de sonata de iglesia como recordando a su vez el movimiento final de la sonata para flauta y bajo continuo en mi menor B. W. V.1034 de Johann Sebastián Bach, movimiento este que también se caracteriza por la forma binaria simple y compás ternario aunque con más pasajes imitativos entre la melodía superior y el bajo continuo.

No obstante, la presente obra, aunque carente de esa imitación estrecha en el estilo bachiano, es, sin duda, uno de los momentos más interesantes de toda la sonata, tanto por su estructura melódica como por el colchón armónico del bajo que proporciona una suavidad en los cambios de acordes que concluyen en el quinto modal de la tónica axial.

The image shows a musical score for a five-measure phrase. The top staff is the bass line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The time signature is 3/8. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The bass line starts with a forte (f) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The piano part starts with a mezzo-forte (mf) non legato dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The measures are numbered 1 through 5 above the bass staff.

Fig.13 Frase ágil virtuosística

Por último, como es lógico en los casos en los que predomina la forma binaria simple, las nuevas frases son elaboradas a partir del material temático de la sección A, pero ahora desde el relativo mayor o nueva tónica, cuyo transcurrir dura solo unos compases pues luego aparece sin ningún tipo de transición la dominante de la tónica central y de este modo dar fin a la obra.

34

35

36

37

38

39



Fig.14 aparición de dominante de la tónica central

5.2 Análisis de la obra Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant. La tradición melódica de la escuela francesa ha sido el punto de partida en la influencia de compositores que incluso no están dentro de esa nacionalidad, por ejemplo Tchaikovski, en el episodio de amor de su fantasía sinfónica Romeo y Julieta, hace gala de esa tradición melódica que se caracteriza por la sutileza en la progresión armónica, llena de lirismo y carente de toda meta virtuosística desde lo técnico instrumental, pues el virtuosismo se mide en este caso en el manejo de la expresividad mediante los contrastes dinámicos y el manejo de un tempo cómodo. Guilmant, un hombre convencido de su fe católica y quien en pleno cambio de siglo continuó cultivando la práctica común del centro tonal, su sinfonía No.1 op.42 en re menor para órgano y orquesta es un ejemplo de esto, pero también con la síntesis de su trabajo en algo tan íntimo como la presente obra.

Tónica axial: Mi bemol menor con modulación posterior a Mi bemol Mayor

Métrica: Cuatro cuartos en tempo lento y tres cuartos en tempo Allegro

Textura: Homofónica

Esta pieza presenta un juego de frases simétricas y asimétricas que dan forma al lirismo del tempo lento, los temas antecedente y consecuente van desarrollándose con forme a las progresiones armónicas del acompañamiento que concluyen en la dominante de si bemol menor en el primer tiempo el compás 10.



Fig.15 Juego de frases simétricas y asimétricas

La asimetría de las frases queda al descubierto en un tema que no se desarrolla totalmente pero que sin embargo logra dar esa sensación de tensión y reposo sobre la dominante, para dar paso a un tempo piú mozzo (con anima) donde el piano realiza diferentes progresiones armónicas para llegar al relativo mayor en el compás 18.



Fig.16 Paso al nuevo tempo en el relativo mayor

El nuevo material temático presenta rasgos marciales con un puntillismo típicamente francés en el ritmo; este efecto se ve reforzado por la imponentia del acompañamiento incluso en la resolución por cadencia rota. Sucede a continuación un interludio disperso que concluye con la aparición de la melodía del solista desarrollándose sobre la dominante de la tónica axial la cual a su vez da paso a una cadenza que prepara el cambio de tempo y armonía.

31 32 33 34 35

Fig.17 Melodía previa a la cadenza sobre Si bemol mayor

Con el cambio de compás ternario a binario, sucede una simetría clásica en el conjunto de frases. El piano introduce la frase principal y acto seguido es expuesta por el trombón en forma exacta con figuras ágiles que contrastan sobre el tempo anterior hasta concluir en la dominante compases 54, 55.

39 40 41 42 43

Allegro moderato ($\text{♩} = 104$)

Fig.18 Cambio de compas, frase principal

La dominante se convierte ahora en la nueva tónica, el grupo de frases que siguen a continuación se desarrollan sobre esa función y su modulación a sol bemol mayor en forma parcial. Durante el desarrollo de los temas se genera un breve episodio de inversiones motivicas entre el piano y el trombón hasta desvanecer la idea central, la cual aparecerá intempestivamente sobre re mayor en forte entre los compases 89 y 91.

87 88 89 90 91 92



Fig.19 Aparición de la idea central en re mayor

Finaliza esta sección con el tema principal modulado a fa mayor, el cual a su vez sirve de nota común para concluir en re bemol mayor y su respectiva dominante. Como ya se había expuesto anteriormente, el compositor acude a la técnica del tema cíclico, esto es, volver al tempo primo y jugar con breves progresiones melódicas en las que se insinúa el tema principal de mi bemol menor pero ahora sobre re bemol mayor compas 110, como afirmando la tradición de César Frank en su Sinfonía en Re menor que acude a los elementos del tema principal del primer movimiento pero ahora desde el final del tercero. Finaliza esta sección sobre la dominante de mi bemol mayor en calderón para dar paso a la re exposición.

110 111 112



Fig.20 Tema cíclico en re bemol mayor

La pieza finaliza con la re-exposición del tema allegro reafirmando la tónica principal y acudiendo a una coda de complejos giros melódicos llenos de cromatismos y arpeggios complejos sobre la fundamental para terminar en un acorde pleno de mi bemol.



Fig.21 Re-exposición del tema allegro

5.3 Análisis de la obra Romanza Appassionata para trombón y piano de Carl María Von Weber. La forma Romanza, constituye lo que se denomina “formas musicales pequeñas”, esto significa que su estructura formal varía de acuerdo con un estado anímico o con los postulados estéticos referidos a la composición de una época determinada. Así por ejemplo, la Romanza en sol mayor No.1 op.40 de Beethoven para violín y orquesta, perteneciente a la transición del período clásico al romántico, en su esencia es una pieza tranquila, con una alegría mesurada que es evidente desde el solo del violín sin acompañamiento de la orquesta y el tutti posterior, en cambio con las romanzas de Schumann, el carácter es trágico y a veces un tanto resignado como reflejando la función del individuo y su función dentro de una colectividad.

Tónica axial: Do menor

Textura: Homofónica

Métrica: Cuatro cuartos

En primer lugar, desde lo puramente formal de la pieza, el piano comienza con un coral dramático durante diez compases con el empleo de crescendos y decrescendos que dan un punto de arranque a la obra, de manera casi etérea, la melodía del solista da comienzo a una frase muy simétrica que va en ascenso expresivo conjuntamente con el canto coral del acompañamiento, aunque este efecto desaparece con el forte de la melodía en el salto interválico de dieciochoava para resolver de modo tranquilo en mitad de compás.

Fig.22 Salto interválico en forte

Después de la resolución de la frase principal, el compositor plantea una segunda frase de tipo contrastante, y desde luego con una extensión considerable en su simetría; así, los compases 18 a 21 son rodeados por una melodía dulce sobre la relativa mayor de la tónica axial con ligeras modificaciones en el bajo del acompañamiento, sin embargo, a partir de los compases 22 a 28, aparece una melodía desconcertante que hace juego con el leve cromatismo del acompañamiento sobre do mayor como dominante de fa menor; este mismo procedimiento aparece ahora sobre Re mayor como dominante de sol menor, y es en esta función en donde el compositor decide plantear una resolución momentánea sobre la nueva tónica, que a su vez es afirmada con un corto interludio del acompañamiento.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 26-28) has a bass line with a melodic line and a piano accompaniment. The second system (measures 29-31) has a treble line with a melodic line and a piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *p espress.*, and performance instructions like *rit.* and *a tempo*.

Fig.23 Resolución momentánea

El compositor expone ahora desde la nueva tónica una frase de transición carente de toda similitud con las frases anteriores; ésta arranca desde la dominante con un leve puntillero que es afirmado en forma imitativa por el acompañamiento en octavas paralelas únicamente en la exposición del tema antecedente. Posterior a éste, el tema consecuente tiende a resolver progresivamente hacia el relativo mayor de la nueva tónica, efecto que finalmente se logra tras el interludio del acompañamiento sobre la dominante del relativo y su lógica resolución.

Fig.24 Resolución hacia el relativo de la nueva tónica (Sol menor)

Los compases 43 a 51 reafirma la nueva tonalidad, (si bemol mayor) con una serie melódica de ropaje mozartiano que contrasta con lo trágico de las primeras frases, sin embargo, esa suavidad parece desvanecerse lentamente a medida que se acerca una nueva modulación mediante interdominantes empleadas sutilmente.

El compás 51 ofrece un panorama distinto; con una serie rítmica de corcheas se anuncia la nueva dominante (sol bemol mayor) con su respectiva dominante; aquí, como ya es natural, el compositor emplea un nuevo material temático como en un armazón de ideas dispersas.

Fig.25 Anuncia la nueva dominante (sol bemol mayor)

Su estructura ritmo-melódica es un tanto más intensa y de este modo el compositor realiza una nueva modulación por nota común y enarmonía a la tonalidad de si menor, que a su vez se emplea como supertónica de La mayor; esta función también se convierte a su vez en algo aproximado a una dominante, pero aquí el procedimiento es interrumpido por una progresión armónica de acordes disminuidos como cadencias evitadas que resuelven parcialmente sobre Si bemol mayor, acorde que es expuesto completamente por el tema de transición del acompañamiento.

Fig.26 La mayor como supertónica y resolución parcial a Si bemol mayor

Como insinuando la forma sonata, el compositor ya no plantea más temas dispersos sino que acude al material temático antes expuesto sobre sol menor, pero esta vez desde la dominante de la tónica axial. Finalmente, el procedimiento obtenido a partir del relativo de sol menor en el compás 43 descrito anteriormente, se emplea ahora desde do mayor.

Fig.27 Material temático ahora en Do mayor

En el Compas 92 el compositor emplea nuevamente una serie rítmica de corcheas, que en lugar de modular a sol bemol mayor (dominante), expuesto en el compás 51 ahora se propende por La bemol mayor y su enarmonía respectiva, (compases 94 a 101) para resolver sobre si mayor como dominante.

Fig.28 Resolución sobre Si mayor como dominante

Aparece nuevamente la progresión de acordes disminuidos (compases 106 a 109) para de este modo concluir sobre el paralelo mayor de la tónica axial y una codeta de notas breves. (Compases 110 a 116).

5.4. Análisis obra Concierto colombiano para trombón de Ferney Lucero, si bien los orígenes del concierto solista con acompañamiento de una masa orquestal, tuvo fines netamente academicistas, y además este tipo de composición tuvo que ajustarse a los procedimientos propios de la forma sonata, con el pasar de los siglos y más concretamente desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días, el concepto original de lo que constituye un concierto ha ido cambiando y se ha alineado con las necesidades propias de una estética muy individual y algunas veces con carácter de pretensión universalista, el concierto para solista y acompañamiento orquestal o pianístico si es el caso de una reducción, ha sido muy útil para expresar el sentimiento nacional o individual del compositor, y lo que

es más, el formato típico de una orquesta bien proporcionada ha sido paulatinamente sustituido por combinaciones instrumentales insólitas.

En la segunda mitad del siglo XIX cuando aparece un fuerte movimiento nacionalista en Europa oriental, en donde se pone al servicio de las tonadas tradicionales un gran aparato orquestal que sirve de peso a un solista grandilocuente como un piano, un violín, un violonchelo o incluso una viola y un contrabajo, este es el caso de compositores como Edward Grieg y su único concierto para piano en La menor revisado en 1907, que plantea una visión muy general de lo que puede constituir un nacionalismo musical propiamente dicho.

Tónica axial: Sol menor

Textura: Homofónica

Métrica: cuatro cuartos, tres cuartos, seis octavos en tempo de bambuco, tres cuartos en tempo de pasillo, dos medios en tempo de cumbia.

La presente obra es un concierto con tres movimientos según la estructura clásica, solo que en esta ocasión, los tres movimientos están ligados en una sola unidad temática sin pausa a modo de un poema sinfónico, en los que aparecen tres imágenes de ritmos tradicionales de la zona andina y la costa norte de Colombia, precedidos de una introducción polimétrica como en el caso del Concierto para guitarra y orquesta de cámara de Heitor Villa-Lobos. La obra original está escrita por el compositor para trombón solista y banda sinfónica, se ha realizado una reducción para trombón, piano y percusión, con el objetivo de facilitar la ejecución de esta obra ya que muchas veces no se cuenta con la disponibilidad de una banda sinfónica completa, de esta manera queda al alcance de presentarse en recintos pequeños pero conservando su esencia y originalidad.

El compositor inicia la obra con un fuerte contraste entre el tutti y el solo, consiste en el juego polimétrico en la exposición de los temas en compás ternario y cuaternario respectivamente

Finalmente el tema central se re-expone después de la Cadenza sin ninguna modificación para dar paso a la sección central o tempo de pasillo sobre la tónica de sol menor, después del tempo de bambuco se produce un fuerte contraste con el empleo del tempo de pasillo esta vez con células rítmicas muy recurrentes por parte del tutti.

52 53 54 55

Pasillo Lento

A

Fig.31 Células rítmicas recurrentes en el tutti

En adelante, aparece una estructura de Lied dividida en dos secciones contrastantes en las que el solista deberá articular el contenido temático a modo de un susurro, efecto que desaparece momentáneamente con el crescendo del tutti para dar paso a la recurrencia rítmica de éste, los procedimientos armónicos están mezclados con progresiones típicas y modales que no difieren de la tónica central, sino que la enriquecen, así la segunda sección se caracteriza por una ambigüedad tonal en la que se altera suavemente la tercera para dar paso a nuevos acordes que dan la sensación de modulaciones inconclusas pero que finalmente resuelven en la introducción de la sección prima.

El compositor interrumpe la pasividad del pasillo por una fuerte entrada en tempo de cumbia por parte del tutti y una breve Cadenza acompañada por los tambores sobre la tonalidad de Mi bemol mayor.

74 75 76 77 78

⊖ Cumbia

Fig.32 Entrada en tempo de cumbia, último movimiento

En este último movimiento se realiza una evocación a antiguos conciertos en los que el tema virtuosístico debe estar ablandado por la recurrencia a un material temático tranquilo y cantábil. De modo que el movimiento de cumbia transcurre en fragmentos de frases dispersas estructurado en un fuerte ritornelo hasta el Glissando del solista que anuncia el final de la obra.

126 127 128 129

Fig.33 Final de la obra, glissando del solista

5.5 Análisis de la obra Estampa Andina Nariñense de Javier Fajardo Chávez, el caso de la presente obra constituye un ejemplo claro de la búsqueda constante de un elemento diferenciador de otras regiones de Colombia, aunque con un resultado de hibridación cultural que no es ajeno a la música de Nariño.

El título “Estampa andina” pretende manifestar una visión aproximada sobre dos ritmos de la zona andina colombiana, en especial aquella que comprende el sur de Colombia, el Huaino y el son sureño, cada uno de éstos diferenciado por pautas de compás muy precisas y características.

Tónica axial: Do menor

Textura: Homofónica

Métrica: Dos cuartos en la primera sección con polimetría en seis octavos y tres cuartos en la segunda sección.

El compositor propone una introducción sobre la tónica en estado fundamental con secuencias rápidas en la mano izquierda del piano durante seis compases de tipo asimétrico como en las primeras sonatas para piano de Beethoven.

1 2 3 4 5

Fig.34 Introducción del piano, secuencias rápidas

El trombón expone ahora un tema muy sugestivo en el que aparecen combinaciones de escala menor diatónica con el empleo de un descenso

napolitano sobre la tónica como intentando representar la serie de micro tonos típicos de los tocadores de quena en la música andina del sur de América. Sobre este esquema ritmo-melódico se modelan dos frases perfectamente simétricas no tanto en su número de compases como sí en su contenido temático; así los compases 7 a 23 son el punto de arranque para la exposición de los temas antecedente y consecuente con la breve aparición de cortos interludios en el piano, con el empleo mínimo de funciones adyacentes a la tónica.

Fig.35 Punto de arranque de la exposición de los temas

Los compases 24 a 35 corresponden a la frase consecuente que parte de la submediante o la bemol mayor con un breve paso por el relativo y su resolución lógica a través del empleo de la sub-tónica.

Fig.36 Frase consecuente sobre La bemol mayor

A modo de una exposición de sonata o de concierto para solista clásico, aparece nuevamente la frase antecedente esta vez en la mano derecha del piano en tanto que las funciones armónicas progresan sin ninguna modificación hasta el anuncio de la frase conclusiva por parte del trombón.

Fig.37 Frase conclusiva por parte del trombón

El compositor asigna ahora al piano en la mano derecha un tema que simula las tonadillas del charango mediante el intercambio de trinos en intervalos de octava justa, sin embargo este efecto desaparece con el empleo recurrente del napolitano sobre la tónica que a su vez también se desvanece con el recurso de la aumentación sobre la tónica.

Fig.38 Simulación de las tonadas del charango

La sección de son sureño en seis octavos comienza con la secuencia de sextas paralelas en la escala pentafónica hasta su interrupción por un tutti fortísimo que reafirma el cambio métrico entre seis octavos y tres cuartos.

83 84 85 86 87 88

The musical score for Figure 39 consists of three staves. The top staff is a bass clef with a 6/8 time signature. The middle staff is a treble clef with a 6/8 time signature. The bottom staff is a bass clef with a 6/8 time signature. The music starts with a series of parallel sixths in the upper voice, which are interrupted by a tutti fortissimo (f) section. The dynamics are marked as mf and f.

Fig.39 Secuencias de sextas y cambio métrico

El compositor prosigue con una frase simétrica que arranca con un tema anacrúxico, aparece intempestivamente el segundo grado napolitano como en la primera sección, aunque este efecto desaparece con la modulación pasajera al relativo con el empleo muy fugaz de la escala menor melódica sobre la dominante de la tónica principal. A partir de esta función aparece un interludio en progresión cromática descendente que anuncia la modulación definitiva al relativo mayor de la tónica central, y aquí el compositor da comienzo a una nueva serie temática en piu mozzo.

126 127 128 129 130 131

The musical score for Figure 40 consists of three staves. The top staff is a bass clef with a 6/8 time signature. The middle staff is a treble clef with a 6/8 time signature. The bottom staff is a bass clef with a 6/8 time signature. The music starts with a chromatic descending progression in the upper voice, which is interrupted by a tutti fortissimo (f) section. The dynamics are marked as f, mf, and mp.

Fig.40 Modulación definitiva al relativo mayor de la tónica axial

Finaliza la obra con una secuencia rítmica y melódica más o menos típica de las tonadas tradicionales del departamento de Nariño conjuntamente con progresiones armónicas predecibles sobre la nueva tónica, dando paso finalmente a la coda en la cual el trombón realiza una serie melódica entre la sub-dominante menor y la tónica nueva con el empleo corto de la sub-tónica en el acompañamiento.

The musical score consists of three staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line for the trombone, marked *mf*. The middle staff is in treble clef and contains piano accompaniment, marked *mp* in the first measure and *mf* in the third measure. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line, marked *mf*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 177, 178, 179, and 180 are indicated above the staves. The melodic line in the top staff moves from a sub-dominant minor chord (F7) to the new tonic (B-flat major) over the four measures.

Fig.41 Serie melódica entre la sub-dominante menor y la tónica

CONCLUSIONES

- Cada estilo y época poseen características diferentes, las cuales modifican la interpretación y la forma de composición en cada periodo de la música, esto hace que cada uno tenga su particularidad en el sonido que se produce en el instrumento.
- El análisis musical aporta un conocimiento integral de las obras a interpretar, conocer la estructura, armonía, melodía son un apoyo para llevar en el sonido la idea del compositor.
- La exploración de las capacidades técnicas del trombón lleva a una mejor interpretación, aprovechando los avances físicos que ha tenido en la historia como el transpositor, de manera que se logran mejores resultados en pasajes rápidos.
- En montaje de las obras con el pianista acompañante ayudo a fortalecer la práctica instrumental de cámara que todo músico debe experimentar, para una formación integral profesional.

BIBLIOGRAFIA

- BASSO, Alberto, Historia de la música 6, la época de Bach y Haendel, Editorial Edizioni di Torino, 1977
- CALVACHE, Oscar Andrés, Proyecto de recital en instrumento principal trombón, San Juan de Pasto, Universidad de Nariño. 2007
- DUFOURCQ Norbert, La Música, desde el alba del clasicismo al periodo contemporáneo, Madrid, Editorial Planeta Barcelona, 1988, 191pag
- DONINGTON Robert, La música y sus Instrumentos, Madrid alianza editorial 1986, 264pag
- ESTEVE, José Nicolás, La flexibilidad, volumen cuatro, Piles editorial de música S.A. 2005.
- FUBINI Enrico, La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX, Madrid, Alianza, 1990.
- <http://www.michelbecquet.fr/fr/main.php> (fecha de acceso 02/11/2014)
- <http://www.slidearea.com/bio.html> (fecha de acceso 04/11/2014)
- <http://www.tarrodi.se/cl/index.asp?show=5> (fecha de acceso 03/11/2014)
- <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1/187-la-respiracion-en-los-instrumentos-de-viento> (fecha de acceso 06/11/2014)

- http://www.ecured.cu/index.php/Carl_Mar%C3%ADa_von_Weber, (fecha de acceso 5/12/2014)
- JAY GROUT Donald, Historia de la música occidental 1, Madrid, Alianza Editorial. 1984. 320pag
- LATHAM Alison, Diccionario enciclopédico de la música, fondo de cultura económica, México D.F 2008
- MOORE Douglas, Guía de los Estilos Musicales, Editorial Taurus Ediciones S.A, 1981
- MINISTERIO DE CULTURA, Plan Nacional de Música para la Convivencia, Programa Nacional de Bandas, Guía de Iniciación al Trombón de Varas Tenor, 2003. 52p
- MILA Massimo, Historia de la musica (breve storia de lla música). Barcelona – España. bruguera S.S. 1980. 192p
- PAREDES, Elisa Yanet, El sentimiento romántico y la majestuosidad de a trompeta, San Juan de Pasto. 2013.
- TRANCHEFORT François Rene, Los instrumentos musicales del mundo, Alianza editorial S.A, Madrid 1985, p.267
- VALDES Iván Didier, Uso cronológico del trombón desde el siglo XIV hasta el siglo XVIII y análisis fraseológico de cuatro de los primeros conciertos para trombón alto, Universidad de Panamá, 2010.

ANEXOS

ANEXO A: Matriz de Categorías

MATRIZ DE CATEGORIAS

PREGUNTA ORIENTADORA	SUBPREGUNTAS	OBJETIVO GENERAL	OBJETIVOS ESPECIFICOS	CATEGORIAS	SUBCATEGORIAS	ITEMS ESPECIFICOS	I.R.I	FUENTE
¿Cómo interpretar obras de los compositores Georg Telemann, Alexandre Guilmant, María Von Weber, Ferney Lucero, Javier Fajardo, mediante un recital interpretativo de trombón con acompañamiento de piano?	¿Cómo se ejecuta el trombón de acuerdo a cada estilo y época musical?	Interpretar obras de los compositores Georg Telemann, Alexandre Guilmant, María Von Weber, Ferney Lucero, Javier Fajardo, mediante un recital interpretativo de trombón con acompañamiento de piano	Comprender cómo se ejecuta el trombón de acuerdo a cada estilo y época musical	1.El Trombón 2.La Técnica	1.1. Historia del trombón 1.2. Principales interpretes 2.1 Respiración 2.2 Articulación 2.3 Ligadura 2.4 Flexibilidad	¿Cómo ha evolucionado el trombón hasta nuestros días? ¿Cómo se debe manejar la respiración? ¿Qué articulación se debe utilizar?	-Diario de Campo -Lecturas -Asistencia a talleres -Videos	-Profesores -Audios -Videos -Libros -Trabajos de grado -Internet
	¿Qué aspectos técnicos e interpretativos son necesarios para la ejecución de las obras de los periodos musicales?		Explorar aspectos técnicos e interpretativos de los periodos Barroco, Romántico y Contemporáneo.	Interpretación	Periodo Barroco Periodo Romántico Repertorio Colombiano Biografía de los compositores	¿Qué adornos se utilizan en cada periodo musical? ¿Qué influencias musicales tuvieron los compositores colombianos para hacer las obras?	-Diario de Campo -Lecturas -Asistencia a talleres -Videos	-Profesores -Audios -Videos -Libros -Trabajos de grado -Internet
	¿Cuál es el estilo que maneja cada obra de acuerdo al periodo musical?		Realizar un análisis del estilo de las obras a interpretar	Análisis Musical	-Armonía -Forma -Movimiento melódico -Ritmo -Agógica	¿Cómo es la armonía en los diferentes periodos musicales? ¿Cómo es la forma en los diferentes periodos musicales?	-Diario de Campo -Lecturas	-Profesores -Audios -Videos -Libros -Trabajos de grado -Internet

ANEXO B: Sonata para trombón y Piano -- Georg Telemann

SONATA

Realization of the Figured Bass

by ROBERT VEYRON-LACROIX

GEORG PHILIPP TELEMANN

(1681-1767)

Bassoon
or
Trombone
or
Baritone

Andante cantabile

Musical score for measures 1-6. The bassoon part (top staff) features a melodic line with dynamics *mf*, *p*, and *mf*. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of chords and arpeggiated figures with dynamics *mf*, *p*, *mf*, *mp*, and *p*.

Musical score for measures 7-13. The bassoon part includes a crescendo from *p* to *f* and a *p* dynamic. The piano accompaniment features a *mp* dynamic and a *p* dynamic.

Musical score for measures 14-19. The bassoon part includes a crescendo from *p* to *mf*. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking and a *mf* dynamic.

Musical score for measures 20-26. The bassoon part features a *p* dynamic and a *mf* dynamic. The piano accompaniment features a *p* dynamic and a *mf* dynamic.

27

27

p *p* *cresc.*

This system contains measures 27 through 32. It features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The bass line has a melodic line with slurs and accents, marked with *p* (piano) at measures 27 and 28, and *cresc.* (crescendo) starting at measure 30. The treble line has a more rhythmic accompaniment, also marked with *p* at measure 27 and *cresc.* at measure 30.

33

33

p *cresc.* *mf* *mf* *pp* *cresc.* *mf*

This system contains measures 33 through 38. The bass line continues with a melodic line, marked with *p* at measure 33, *cresc.* at measure 34, and *mf* (mezzo-forte) at measure 35. The treble line has a rhythmic accompaniment, marked with *mf* at measure 33, *pp* (pianissimo) at measure 34, *cresc.* at measure 35, and *mf* at measure 36.

Allegro

f *mf*

This system contains measures 39 through 44. The tempo is marked **Allegro**. The bass line has a fast, rhythmic melodic line, marked with *f* (forte) at measure 39. The treble line has a rhythmic accompaniment, marked with *mf* at measure 39.

6

p

This system contains measures 45 through 50. The bass line continues with a fast, rhythmic melodic line, marked with *p* (piano) at measure 45. The treble line has a rhythmic accompaniment.

11

f

This system contains measures 51 through 56. The bass line continues with a fast, rhythmic melodic line, marked with *f* (forte) at measure 51. The treble line has a rhythmic accompaniment.

16

System 16: A three-staff musical score. The top staff is a single melodic line with slurs and ties. The middle staff is a piano accompaniment with chords and some melodic fragments. The bottom staff is a bass line with a steady eighth-note rhythm.

21

System 21: A three-staff musical score. The top staff features a melodic line with a *p* dynamic marking and a *cresc.* (crescendo) marking. The middle and bottom staves provide piano accompaniment.

26

System 26: A three-staff musical score. The top staff begins with a *f* (forte) dynamic marking. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment.

30

System 30: A three-staff musical score. The top staff has a *p* dynamic marking. The middle and bottom staves show the piano accompaniment.

35

System 35: A three-staff musical score. The top staff has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The middle and bottom staves show the piano accompaniment.

39

p

Musical score for measures 39-43. The system consists of three staves: a bass staff with a melodic line starting on a high note, a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

44

p
cresc.

Musical score for measures 44-48. The system consists of three staves. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning, and a *cresc.* (crescendo) marking is present in the middle of the system.

49

f
Fine

Musical score for measures 49-52. The system consists of three staves. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning, and a *Fine* marking is present at the end of the system.

53

mf
mp

Musical score for measures 53-56. The system consists of three staves. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano) are present.

57

f
p

Musical score for measures 57-60. The system consists of three staves. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are present.

1908

61

61

f

mf

Musical score for measures 61-64. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. Measure 61 starts with a forte (*f*) dynamic in the bass staff. The grand staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece concludes with a fermata over the final measure.

65

65

mp

f

mf

Musical score for measures 65-68. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. The music continues in the same key and time signature. Measure 65 begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the bass staff. The grand staff starts with a forte (*f*) dynamic. The piece ends with a fermata over the final measure.

69

69

p

pp

Musical score for measures 69-72. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. The music continues in the same key and time signature. Measure 69 begins with a piano (*p*) dynamic in the bass staff. The grand staff starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The piece concludes with a fermata over the final measure.

73

73

mf

p

cresc.

f

Musical score for measures 73-76. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. The music continues in the same key and time signature. Measure 73 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass staff. The grand staff starts with a piano (*p*) dynamic. A crescendo (*cresc.*) is indicated in the bass staff, leading to a forte (*f*) dynamic in the grand staff by measure 76. The piece ends with a fermata over the final measure.

77

77

f

tr

D. C. al Fine

D. C. al Fine

Musical score for measures 77-80. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. The music continues in the same key and time signature. Measure 77 begins with a forte (*f*) dynamic in the grand staff. A trill (*tr*) is marked in the bass staff in measure 79. The piece concludes with a double bar line and the instruction *D. C. al Fine* in both the bass and grand staves.

Andante

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. Each system contains a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante'. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, *pp*, and *ff*, as well as articulation marks like accents and slurs. The word 'dolce' is written in the first system. The piece concludes with the instruction 'attacca' in both the treble and bass staves of the final system.

1903

Vivace

First system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and another bass staff at the bottom. The key signature has three flats. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The grand staff begins with a mezzo-forte non legato (*mf non legato*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic.

Second system of musical notation, starting at measure 6. It features three staves. The top staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The middle grand staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom staff has a piano (*p*) dynamic. There are various markings including slurs and accents throughout the system.

Third system of musical notation, starting at measure 11. It features three staves. The top staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The middle grand staff has a piano (*p*) dynamic. The bottom staff has a piano (*p*) dynamic. There are several circled dynamics and slurs in this system.

Fourth system of musical notation, starting at measure 17. It features three staves. The top staff has a piano (*p*) dynamic. The middle grand staff has a piano (*p*) dynamic. The bottom staff has a piano (*p*) dynamic. A crescendo (*cresc.*) marking is present in the bottom staff. There are circled dynamics and slurs.

23

Handwritten musical score for measures 23-28. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. Measure 23 starts with a forte (*f*) dynamic. The bass staff features a complex, rhythmic line with many sixteenth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines. A second forte (*f*) dynamic is marked at the end of measure 28.

29

Handwritten musical score for measures 29-33. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues in 4/4 time with two flats. Measure 29 has a circled piano (*p*) dynamic. The bass staff continues with its rhythmic pattern. The grand staff shows some changes in harmony. A piano (*p*) dynamic is also marked in the grand staff at measure 33.

34

Handwritten musical score for measures 34-39. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues in 4/4 time with two flats. Measure 34 has a circled piano (*p*) dynamic. The bass staff continues with its rhythmic pattern. The grand staff shows some changes in harmony. A piano (*p*) dynamic is also marked in the grand staff at measure 39.

40

Handwritten musical score for measures 40-44. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues in 4/4 time with two flats. Measure 40 has a circled piano (*p*) dynamic. The bass staff continues with its rhythmic pattern. The grand staff shows some changes in harmony. A piano (*p*) dynamic is also marked in the grand staff at measure 44.

45

Handwritten musical score for measures 45-50. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues in 4/4 time with two flats. Measure 45 has a circled piano (*p*) dynamic. The bass staff continues with its rhythmic pattern. The grand staff shows some changes in harmony. A piano (*p*) dynamic is also marked in the grand staff at measure 50. The system ends with a first and second ending bracket.

ANEXO C: Morceau Symphonique -- Alexandre Guilmant

MORCEAU SYMPHONIQUE

Solo for Trombone (or Baritone)
with Piano Accompaniment

ALEXANDRE GUILMANT
Edited by E. Falaguerra

SOLO *Andante sostenuto* (♩ = 63) *p con espressione*

PIANO *Andante sostenuto* (♩ = 63) *p sostenuto*

cresc. *dim.*

p *Ped.* *

con anima *cresc.* *f con anima* *sfz*

This musical score consists of five systems of music, each with a bassoon part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4.

- System 1:** The bassoon part begins with the instruction *marcato*. The piano accompaniment also features *marcato* dynamics.
- System 2:** The piano accompaniment is marked *ff marcato*. The bassoon part continues with *marcato* dynamics.
- System 3:** The piano accompaniment is marked *cantando* and *p*. The bassoon part is marked *tranzillamento* and *dolce*.
- System 4:** The piano accompaniment is marked *rel. a1* and *p*. The bassoon part continues with *dolce* dynamics.
- System 5:** The bassoon part includes a *Cadenza ad lib.* section marked *raill.* (rallentando). The piano accompaniment is marked *p*.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and symbols, including asterisks and the letters "Ed." in the piano part.

4521-7

Allegro moderato (♩ = 104)

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of *Allegro moderato* (♩ = 104). The first system includes a handwritten note "Me 120" above the piano staff. The score is divided into five systems, each with a piano and bass staff. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). There are also markings for "Ped. *" (pedal) and a triplet of eighth notes in the first system. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Performance markings include *dolce* above the upper staff, *ffz* in the lower staff, *p* in the middle, and *mf* in the lower staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same grand staff and key signature. The accompaniment in the lower staff continues with a steady rhythmic pattern.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a *dim.* marking. The lower staff has a *pp* marking and a triplet of eighth notes. The marking *pp con calma* is written in the lower staff, and *Ped.* is written below the bass clef.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a *pp con calma* marking. The lower staff features a triplet of eighth notes and a *pp subito* marking.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a *p* marking. The lower staff has a *con fuoco* marking. The music becomes more rhythmic and intense. A handwritten signature *D. May* is written on the right side of the page.

f con fuoco

marcato *calmato*

p *cresc.* *calmato* *calmato* *pp*

p *cresc.* *rall.* *rall.* *dim.* *pp*

Andante sostenuto *Andante sostenuto* *cresc.* *cresc.*

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The upper staff begins with a dynamic marking of *f marcato* and later has a *dim.* marking. The lower staff begins with a *cresc.* marking and later has a *ff* marking. There are several *ped.* (pedal) markings and asterisks (*) at the end of the system.

Second system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo marking *Allegro moderato* is placed above both staves. The music is in a key with two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. The upper staff begins with a *p* (piano) dynamic marking. The lower staff begins with a *p* marking and later has a *gva...* (ritardando) marking. There are *ped.* markings and an asterisk (*) at the end of the system.

Third system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Fourth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. There are *ffz* (fortissimo zingando) markings in both staves.

Fifth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo marking *più mosso* is placed above both staves. The music is in a key with two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. There are *con fuoco* markings and *ff con fuoco* markings in both staves. There are *ped.* markings and asterisks (*) at the end of the system.

4521-7

ANEXO D: Romanza Appassionata – Carl María Von Weber

ROMANCE
FOR TROMBONE AND PIANO

WEBER
(1786-1826)

Andante sostenuto

The musical score is arranged in five systems. The first system shows the piano accompaniment with a dynamic of *p* and a section marked *f marcato*. The second system includes a *lim* marking. The third system introduces the Trombone part, labeled "Тромбон" and *p dolce*, with a piano accompaniment marked *p*. The fourth system features dynamics of *mf* and *f*, with a *trm* marking above the Trombone line. The fifth system concludes with *mf* and *f* dynamics, and a *rall. colla parte* instruction.

BELWIN/MILLS PUBLISHING CORP.

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system begins with the tempo marking 'a tempo' and the dynamic 'p'. The second system features the dynamic 'f' and the instruction 'energico'. The third system includes the dynamic 'mf' and the instruction 'rit.'. The fourth system includes the dynamic 'p' and the instruction 'rit.'. There are also markings for 'ad lib.' in the second and third systems. The score is numbered '3' in the top right corner.

K 4566

The musical score is written for piano and bass. It consists of four systems of three staves each. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system includes the tempo marking "a tempo" and the dynamic marking "p *espress.*". The second system features a "cresc." marking and a triplet of eighth notes. The third system includes a forte "f" dynamic and a mezzo-forte "mf" dynamic. The fourth system concludes with a mezzo-forte "mf" dynamic. The score contains various musical notations, including slurs, ties, and articulation marks.

p dolce
dim.
pp
sf
p
p con anima
p
mf

2. Пьесы

К 4566

This musical score consists of two systems, each with three staves (bass, treble, and bass). The first system begins with a *cresc.* marking in the bass staff and a *ff* marking in the treble staff. The second system starts with a *p* marking in the bass staff. The third system includes a *colla parte* instruction with a dashed line connecting the two staves. The fourth system features *p espress.* markings in both the bass and treble staves, along with *cresc.* markings. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets.

First system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and another bass staff at the bottom. The music features triplets and a forte (*f*) dynamic marking.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another bass staff at the bottom. The music includes a *rit.* (ritardando) marking, an *al lib.* (ad libitum) marking, and an *a tempo* marking.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another bass staff at the bottom. The music includes a *p dolce* marking and a *mf* (mezzo-forte) marking.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another bass staff at the bottom. The music includes a *fp* (fortissimo) marking and a *p* (piano) marking.

2*

K 4566

First system of musical notation. It consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and another single bass staff at the bottom. The music features a melodic line in the top bass staff and a complex accompaniment in the grand staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another single bass staff at the bottom. The top staff begins with the instruction *p con anima*. The music continues with melodic and harmonic development.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another single bass staff at the bottom. The music continues with melodic and harmonic development.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff in the middle, and another single bass staff at the bottom. The music continues with melodic and harmonic development. The instruction *cresc.* appears in both the top and middle staves.

This musical score consists of four systems of staves. Each system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures. The vocal line contains melodic phrases with some handwritten annotations. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

ANEXO F: Concierto colombiano para trombón -- Ferney Lucero

Concierto Colombiano para Trombon

Score

version para piano

Ferney Lucero C.

Adap piano: Felipe Benavides C.

Allegro

Trombone

Piano

Platillos
Snare Drum
Bass Drum

Tbn.

Pno.

Perc.

Agosto 2014

Andante

Tbn. 9

Pno. 9

Perc. 9

Bambuco

Tbn. 13

Pno. 13

Perc. 13

Concierto Colombiano para Trombon

3

18

Tbn.

Pno.

Perc.

23

Tbn.

Pno.

Perc.

38

Tbn.

Pno.

Perc.

43

Tbn.

Pno.

Perc.

Pasillo Lento

Tbn. 48

Pno. 48

Perc. 48

A

Tbn. 53

Pno. 53

Perc. 53

58

Tbn.

Pno.

Perc.

63

Tbn.

Pno.

Perc.

8

Concierto Colombiano para Trombon

68

Tbn.

Pno.

Perc.

68

68

72

Tbn.

Pno.

Perc.

a la A

72

72

72

74 **Cumbia**

Musical score for measures 74-75. The score is for Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), and Percussion (Perc.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. Measure 74 features a Cumbia rhythm. The Trombone part has a whole rest. The Piano part has a complex chordal accompaniment. The Percussion part has a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

76

Musical score for measures 76-77. The score is for Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), and Percussion (Perc.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. Measure 76 features a Cumbia rhythm. The Trombone part has a melodic line. The Piano part has a complex chordal accompaniment. The Percussion part has a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

80

Tbn.

Pno.

Perc.

84

Tbn.

Pno.

Perc.

88

Tbn.

f

Pno.

mp

Perc.

mp

92

Tbn.

Pno.

Perc.

96

Tbn.

Pno.

Perc.

100

Tbn.

Pno.

Perc.

104

Tbn.

Pno.

Perc.

108

Tbn.

Pno.

Perc.

112

Tbn. 1. 2.

Pno.

Perc.

116

Tbn.

Pno.

Perc.

Concierto Colombiano para Trombon

120

Tbn.

Pno.

Perc.

124

Tbn.

Pno.

Perc.

The image shows a musical score for three instruments: Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), and Percussion (Perc.). The score covers measures 128 to 131. The Trombone part is in a bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins at measure 128 with a melodic line. The Piano part consists of two staves, with the upper staff in a treble clef and the lower staff in a bass clef, both with a key signature of two flats. The Percussion part is on a single staff with a key signature of two flats and uses a drumstick icon. The score concludes at measure 131 with a double bar line. A handwritten treble clef is visible at the bottom right of the page.

ANEXO G: Estampa andina nariñense -- Javier Fajardo

ESTAMPA ANDINA NARIÑENSE
Trombón y Piano

Javier Fajardo

Moderato laconico

Trombón

Piano

mf

mp

p

6

mf

mf

15

mf

f

24

mf

mp

mf

mp

mf

33

mp f mf

42

f

51

mf mp mf mp mf

60

p mp f

67

mp *p*

Tempo de Bambuco - libremente

(♩ = ♩-)

Tempo IV

75

lento Tempo de Bambuco - libremet

mf

Tempo III

84

mf *f*

92

f *mf*

(simile)

100

Musical score for measures 100-105. The system consists of three staves: a bass staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass) with a piano accompaniment, and a separate bass staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

108

Musical score for measures 108-115. The system consists of three staves. The piano part has a melodic line with dynamic markings *sfz* and *f*. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment. The grand staff accompaniment is consistent with the previous system.

116

Musical score for measures 116-123. The system consists of three staves. The piano part has a melodic line with dynamic markings *ff*, *f*, and *mf*. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment. The grand staff accompaniment is consistent with the previous system.

124

Accelerando al Aire Danzable Nariñense Allegro fiestero

Musical score for measures 124-131. The system consists of three staves. The piano part has a melodic line with dynamic markings *mp*, *ff*, *f*, *mf*, *mp*, and *mf*. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment. The grand staff accompaniment is consistent with the previous system.

132 *Tempo V* 5

f (simile)

140

148

156

Detailed description: This is a page of musical notation for a piece in a minor key, marked 'Tempo V'. The score is divided into four systems, each containing a bass line and a piano accompaniment. The first system starts at measure 132 and ends at 139. The piano part features a complex texture with chords and moving lines, marked with a forte 'f' dynamic and a '(simile)' instruction. The second system covers measures 140-147, the third covers 148-155, and the fourth covers 156-159. The bass line consists of eighth and sixteenth notes, often with slurs. The piano accompaniment includes chords and melodic fragments in both hands.

164

sffz
ff *f* *mf* *mp*

6

172

p *mp*

178

mf *f* *Glissando* *Gliss.* *Gliss.*

184

sffz *f* *ff* *sffz*