



**RECITAL DE TROMPETA: LA IMPORTANCIA DEL DESARROLLO DE
HABILIDADES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS EN LA FORMACIÓN
INTEGRAL DEL LICENCIADO EN MÚSICA**

NELSON SNEIDER SILVA LIZARAZO

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANA
ESCUELA DE ARTES Y MÚSICA
BUCARAMANGA**

2017

**RECITAL DE TROMPETA: LA IMPORTANCIA DEL DESARROLLO DE
HABILIDADES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS EN LA FORMACIÓN
INTEGRAL DEL LICENCIADO EN MÚSICA**

NELSON SNEIDER SILVA LIZARAZO

Trabajo de Grado como requisito para optar por el título de
LICENCIADO EN MÚSICA

Director

Robinson Giraldo Villegas

Maestro en Música con énfasis en Trombón bajo

Magíster en Educación

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANA
ESCUELA DE ARTES Y MÚSICA
BUCARAMANGA**

2017

*A mi familia
y todos aquellos que me han inspirado por cumplir mis sueños.*

AGRADECIMIENTO

A Dios

A mi familia por su apoyo y amor.

A mis padre Nelson Silva Nossa y Juana María Lizarazo Flores, por su esfuerzo y ejemplo.

A mis hermanos Jhayyers Stefan Silva Lizarazo y Farid Camilo Silva Lizarazo, por los buenos momentos vividos a su lado.

A Sheylla Tatiana Reyes Atuesta, por su amor y compañía.

A Robinson Giraldo Villegas, profesor y amigo, por su apoyo y orientación para la realización de este proyecto y por las experiencias vividas.

A Oleksandr Solomenyuk, mi maestro y guía en mi formación como trompetista.

A los profesores de la carrera por su orientación, aprecio y enseñanza.

A los maestros Juan Fernando Avendaño, Juan Carlos Valencia Ramos, Oscar Fernando Trujillo por sus aportes y contribución.

Y finalmente a los calificadores, los maestros Héctor Eduardo Mateus y Oleksandr Solomenyuk.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	14
1. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO	18
1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	18
1.1.1 Pregunta Problema	20
1.1.2 Preguntas Orientadoras	21
1.2 OBJETIVOS	21
1.2.1 Objetivo General	21
1.2.2 Objetivos Específicos	21
1.3 ESTADO DEL ARTE	22
1.4 JUSTIFICACIÓN	30
1.5 MARCO TEÓRICO	32
1.5.1 Semiótica Musical	32
1.5.2 Análisis Musical	34
1.5.3 Análisis del Repertorio	36
2. METODOLOGÍA	49
2.1 MÉTODO DE INVESTIGACIÓN	49
2.1.1 Características del Método Cualitativo	49
3. MARCO CONTEXTUAL	53
3.1 POBLACIÓN, PARTICIPANTES Y SELECCIÓN DE LA MUESTRA	53
3.2 INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS	54
3.3 ANÁLISIS DE DATOS	55
3.4 ANÁLISIS DE DATOS CUESTIONARIO	55
3.4.1 Pregunta No 1	56

3.4.2 Pregunta No 2	58
3.4.3 Pregunta No 3	59
3.4.4 Pregunta No 4	61
3.4.5 Pregunta No 5	61
3.5 ASPECTOS ÉTICOS	62
4. PLAN DE TRABAJO	63
4.1 ETAPA: RECOPIACIÓN BIBLIOGRÁFICA	63
4.2 ETAPA: RECOLECCIÓN DE DATOS	63
4.3 ETAPA: PREPARACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO	63
5. CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES (RED PERT O SISTEMA DE BARRAS)	65
5.1 PRESUPUESTO	68
6. CONCLUSIONES	69
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72
BIBLIOGRAFÍA	76
ANEXOS	80

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Proyectos de grado 2012-2016	23
Tabla 2. Partes de la semiótica	33
Tabla 3. Discursos semiológicos	36
Tabla 4. Características, estudio de caso	51
Tabla 5. Actividades Cualitativas	52
Tabla 6. Participantes, cuestionario	54
Tabla 7. Cronograma de actividades (red pert o sistema de barras)	65
Tabla 8. Presupuesto	68

LISTA DE GRAFICAS

	Pág.
Grafica 1. Habilidades técnicas e interpretativas	57
Grafica 2. Beneficios musicales y culturales	60

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Actas Enfoques De Grado	80
Anexo B. Plan de Estudio del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander	82
Anexo C. Cuestionario	86
Anexo D. Permiso Recolección de Datos, Nelson Sneider Silva Lizarazo	89
Anexo E. Concierto para Trompeta en Mib y Orquesta	90
Anexo F. Concierto para Piccolo en Sib y Piano, Tomaso Albinoni	98
Anexo G. Concierto para Trompeta en Sib y Piano, Vassily Brandt	102
Anexo H. La Leyenda de Pipinta, Juan Carlos Valencia Ramos	106

RESUMEN

TÍTULO: RECITAL DE TROMPETA: LA IMPORTANCIA DEL DESARROLLO DE HABILIDADES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS EN LA FORMACIÓN INTEGRAL DEL LICENCIADO EN MÚSICA*

AUTOR: SILVA LIZARAZO, Nelson Sneider**

PALABRAS CLAVES: Habilidades, interpretación, análisis musical.

DESCRIPCIÓN:

El desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas en un estudiante de licenciatura en música, son necesarias para fortalecer significativamente su formación integral. En este sentido, el estudio del instrumento es supremamente importante en su preparación profesional, ya que les permite no solo llegar a ser grandes intérpretes si no, a desempeñarse como buenos formadores, compositores, analíticos y entre otras ramas que un licenciado en música puede realizar. Esto, garantiza futuros profesionales con la capacidad de transmitir estas mismas habilidades a sus estudiantes de cualquier nivel educativo musical, fomentando la disciplina y la práctica como un agente formador de grandes propuestas musicales.

Por ende, el presente proyecto incluye algunas teorías de análisis musical interpretativo tomando como referente autores como Jean Jacques Nattiez y Ferdinand Saussure, utilizados como fundamento desde el sentido semiológico para facilitar una mejor comprensión de la música, lo que permite entender un hecho musical en su totalidad, ya sea desde los procesos de creación e interpretación de una obra hasta los de percepción, pasando por la estructura interna de la misma a partir del análisis de la partitura. Asimismo, se realizó una recolección de datos en la que participaron estudiantes, docentes y egresados del programa objeto de estudio, lo que permitió fundamentar los diferentes planteamientos hechos a lo largo del trabajo, además de llegar a conclusiones con un respaldo científico, pues dicha intervención, permitió conocer la importancia de la formación instrumental, como eje fundamental en la formación integral de un licenciado en música.

Finalmente, esta iniciativa pretende ser un material de apoyo para los futuros licenciados, con el fin de favorecer sus procesos de formación integral.

* Proyecto de grado

** Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de artes y Música, Director: Robinson Villegas Giraldo.

ABSTRACT

TITLE: TRUMPET RECITAL: THE IMPORTANCE OF THE DEVELOPMENT OF TECHNICAL AND INTERPRETATIVE SKILLS IN THE INTEGRAL TRAINING OF THE LICENSEE IN MUSIC*

AUTHOR: SILVA LIZARAZO, Nelson Sneider**

KEYWORDS: Skills, interpretation, musical analysis

DESCRIPTION:

The development of technical and interpretative skills in a student of music degree, are necessary to significantly strengthen their integral formation. In this sense, the study of the instrument is supremely important in its professional preparation, since it allows them not only to become great interpreters, but to perform as good trainers, composers, analytical and among other branches that a graduate in music can perform. This guarantees future professionals with the ability to transmit these same skills to their students of any level of musical education, promoting discipline and practice as an agent for great musical proposals.

Therefore, the present project includes some theories of interpretive musical analysis taking as referring to authors like Jean Jacques Nattiez and Ferdinand Saussure, used as a foundation from the semiological sense to facilitate a better understanding of the music, which allows to understand a musical fact in its Totality, from the processes of creation and interpretation of a work to those of perception, passing through the internal structure of the same from the analysis of the score. In addition, a data collection was carried out in which students, teachers and graduates of the program under study participated, which allowed to base the different approaches made throughout the work, in addition to reaching conclusions with a scientific support, since this intervention, allowed to know the importance of the instrumental formation, as fundamental axis in the integral formation of a Bachelor in music.

Finally, this initiative aims to be a support material for future graduates, in order to favor their processes of integral training.

* Degree Project.

** Faculty of Human Sciences. Bachelor of Art and Music School. Director: Robinson Giraldo Villegas.

INTRODUCCIÓN

El estudio de habilidades técnicas e interpretativas sin duda alguna son elementos primordiales para el buen rendimiento de un intérprete y dominio de su instrumento. Por ende, se ha manifestado su profundización, ya que logra el desarrollo integral, aprendizaje y enseñanza lo que facilita la producción, análisis y profundización en la práctica instrumental.

En el capítulo uno se expone brevemente la descripción del problema, tomando como referente la escuela de artes y música de la UIS, explicando las diferentes situaciones por las cuales los estudiantes del programa están pasando con respecto a su formación instrumental, hecho que se demuestra en la poca y baja producción musical llevado a un nivel interpretativo alto, lo que permite generar distintas incógnitas y preguntas con respecto al futuro de algunos estudiantes.

En este sentido el trabajo presentó una pregunta problema, de la cual se desplegaron tres preguntas orientadoras que sirvieron como apoyo en el proceso investigativo, brindando grandes hallazgos que sirvieron para sustentar la importancia para un licenciado en música de adquirir herramientas técnicas e interpretativas en su proceso formativo académico.

Por tal motivo se expone el objetivo general, el cual permite demostrar por medio de un recital de trompeta las distintas herramientas no solo interpretativas sino teóricas que se adquirieron en su proceso como estudiante del programa.

Para lograr y entender cómo realizar un análisis musical, se incluyó en el marco teórico un tipo de análisis semiológico, citando autores como Jean Jacques Nattiez que hablan y exponen las distintas posibilidades interpretativas que se pueden abordar en el momento de dar explicación o significado a cualquier tipo de obra musical.

Se implementa un tipo de análisis no formal, tomando como estructura interpretativa para estudiantes instrumentistas la guía de la academia internacional “The Royal Schools of Music de Inglaterra”¹, lo que permite analizar de manera general las obras que se interpretaran en el recital, nombrando el estilo, historia, periodo de la pieza, de igual forma una corta biografía del compositor y así le será más fácil entender lo que se ira a tocar de la mano del análisis semiológico.

Posteriormente a esto era de vital importancia saber las diferentes opiniones de los estudiantes, profesores y egresados con respecto a esta situación y a la importancia y adquisición de herramientas técnicas e interpretativas en el programa de licenciatura en música. Por tal motivo se realiza un cuestionario de tipo abierto incluyendo a estas personas anteriormente mencionadas, dando resultados favorables que servirán como apoyo en el proceso investigativo del proyecto.

Luego en el capítulo dos denominado metodología, se toma como enfoque de investigación cualitativo el cual ayudara a la recolección y de los datos sin medición numérica de las respuestas que presentaron los participantes en el momento de responder el cuestionario, tomando como estrategia investigativa el estudio de caso, con el propósito de comprender la particularidad del caso y conocer cómo funcionan todas las partes que los componen y las relaciones entre ellas para formar un todo, con las distintas opiniones que se obtuvieron.

En el capítulo tres se encuentra el marco contextual, el cual muestra la población con la que se trabajó en el proceso investigativo, tomando como instrumento de recolección de información el cuestionario. Posteriormente se llevó acabo el respectivo análisis por medio las bitácoras, resumiendo la esencia de la información y posteriormente el investigador procedió a encontrar los puntos en

¹ WRITING PROGRAMME NOTES. A guide for diploma candidates. Associated Board: Royal Schools of music, 2001.pdf.

común entre las respuestas dadas por los participantes, generando de esta forma la respuesta a cada pregunta de forma resumida, pero teniendo en los puntos de vista de los participantes.

En el capítulo cuatro se nombran las etapas con las cuales el proyecto se llevará a cabo, recopilando toda la información necesaria y preparación. Está dividida en tres etapas las cuales son: recopilación bibliográfica, que encierra todo lo referente a autores, libros, entrevistas, etc., las cuales sirven como soporte y guía en la investigación. La segunda etapa es recolección de datos, donde se implementa la herramienta para realizar la adquisición de la información, de igual forma analizarlos que generaran su respectivo resultado. La tercera etapa es la preparación e interpretación del repertorio, donde se aborda todos los conocimientos teóricos e interpretativos para llevarlos a cabo en el concierto o recital.

Finalmente se exponen las conclusiones, donde el investigador menciona los hallazgos del estudio a la pregunta de investigación Indicando de manera concisa y concreta si se alcanzaron los diferentes objetivos.

Por tal motivo es indispensable para el estudiante entender la manera correcta de abordar y comprender de manera práctica su material musical, de la mano de buenas bases y conceptos brindados por sus distintos maestros, que sirven de apoyo en su formación y acercamiento no solo a aprender a interpretar de manera adecuada un instrumento si no, a estar en la capacidad de implementar diversas teorías interpretativas de análisis musical en sus distintas obras que deberán abordar en su proceso instrumental.

En ese sentido el presente trabajo, ofrece una ayuda y acercamiento a las distintas posibilidades de análisis interpretativos y desarrollo de habilidades, que se logran con la práctica, logrando licenciados con fundamentos sólidos, lo cual

permite a los estudiantes comprender y dominar de manera correcta estos elementos, lo que logra una mayor producción y propuestas innovadoras que benefician a la institución y a la región. Para corroborar lo anteriormente expuesto se presentan cuatro obras del repertorio universal de la trompeta, utilizando y mostrando las distintas habilidades técnicas e interpretativas que se logran desarrollar durante el proceso formativo y de igual forma se expone un tipo de análisis que se implementará en las distintas obras mencionadas, mostrando finalmente una gran proyección musical e integral.

1. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Actualmente, el programa de licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander posee un mayor enfoque hacia la parte pedagógica que instrumental, hecho que se evidencia en la forma como están distribuidos los créditos en el plan de estudios del mismo (ver anexo No A), ya que asignaturas como inglés, fundamentos de pedagogía, psicología del desarrollo, tecnologías del aprendizaje entre otras y que se cursan durante los diez semestres de duración de la carrera, poseen una mayor asignación de créditos, exactamente cuatro. Por su parte, asignaturas prácticas y teóricas como teoría y solfeo, armonía, piano complementario, instrumento principal, practica coral e instrumental, se les otorga muy pocos créditos, exactamente dos. Esta situación, logra en cierta medida que el estudiante al momento de realizar su matrícula semestral, seleccione asignaturas con un mayor valor en cuanto a créditos se refiere, dejando un poco de lado la formación instrumental y musical. Sin embargo, cuando el estudiante de la escuela de Artes y Música matricula tanto asignaturas teóricas como instrumentales, se aprecia que su rendimiento en el área instrumental no es el adecuado, ya que dispone de poco tiempo para el estudio personal de su instrumento.

En lo que respecta a la asignatura instrumento principal, materia mediante la que los estudiantes pueden llegar a desarrollar habilidades técnicas e interpretativas en un instrumento específico, a diferencia de las demás asignaturas incluidas en el plan de estudios, ésta tiene una duración de diez semestres y se desarrolla de forma individual, por lo que en el programa se cuenta con docentes en la gran

mayoría de las líneas instrumentales. Esta característica, común en la educación musical mundial y heredada de los grandes conservatorios europeos y universidades estadounidenses, durante décadas ha permitido una relación académica y musical íntima entre estudiante y docente. Al respecto Keith Swanwick menciona que, *“es importante considerar el dialogo entre el maestro y el alumno, dónde el estudiante no sólo sea el sujeto pasivo al que se le transmiten saberes específicos sino también, desempeñe un papel activo e importante a la hora de recibir recomendaciones de su maestro, generando que la clase sea creativa, siempre y cuando el profesor lo estimule y sepa escucharle”*².

Dicha característica de la asignatura instrumento principal, podría contribuir al cumplimiento del perfil del egresado, cuando éste menciona que, *“El licenciado en música, tiene formación pedagógica y artística como maestro musical, con habilidades, conocimientos, experiencias y capacidad creadora. Responde a las características y proyecciones del campo artístico-cultural de la región y del país”*³, pero se hace necesario poder complementar la práctica individual con asignaturas grupales como música de cámara, es decir; una mayor y mejor oferta académica, pues actualmente el programa no cuenta con esta. Así, el estudiante podrá colocar en práctica los conocimientos adquiridos en su clase de instrumento principal como ataque, ligadura, escalas, sonido y conceptos aprendidos en otras

^{2 2} KEITH, Swanwick. Música, pensamiento y educación. [En línea]. 2ª ed. Madrid: Traducción por: Manuel Olasagasti. Revisión y notas: Jurjo Torres Santome. Edición, Morata. S.L. Ministerio de educación y cultura. Centro de publicaciones. Ciudad Universitaria, 2000. [Citado 11-julio-2016]. Disponible en Google académico online:

https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=TBycYcIN2XoC&oi=fnd&pg=PR9&dq=importancia+de+la+ense%C3%B1anza+del+instrumento+principal+en+la+m%C3%A9sica&ots=zSLUc7c8Aq&sig=2_w1H_SmJgC2ZnrQiJGozRAXMbs#v=onepage&q&f=false.

³ Universidad Industrial de Santander. Perfil egresado en licenciatura en música. Página virtual. [En línea], [Citado 14-julio-2016]. Disponibles en internet.

<http://www.uis.edu.co/webUIS/es/academia/facultades/cienciasHumanas/escuelas/artesMusica/programasAcademicos/licenciaturaMusica/perfilEgresado.jsp>. 2017.

asignaturas como historia, solfeo, armonía, análisis musical, entre otras, logrando una adecuada formación integral. Al respecto Swanwick menciona que la *“teoría no es lo contrario de la práctica si no su base, por lo que se hace necesario fortalecer más la parte interpretativa e instrumental en el programa”*⁴.

Los planteamientos anteriormente expuestos, podrían convertirse en un paradigma educativo, si se tiene en cuenta que en el programa por tradición se ha pensado que ser licenciado en música significa hacer a un lado la faceta interpretativa, siendo este pensamiento transmitido a las diferentes generaciones en generación. Asimismo, es importante mencionar que, los planteamientos hechos por Swanwick, podrían llegar a ser posible si en el programa se lograra complementar o equilibrar tanto la formación pedagógica como la instrumental, logrando dar una mayor proyección a los estudiantes, el programa, la Universidad y la región.

Por lo anteriormente dicho surge la siguiente pregunta problema:

1.1.1 Pregunta Problema. ¿Cómo a través del desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas en el instrumento, el futuro licenciado en música puede complementar su proceso de formación integral?

Asimismo, se plantean tres preguntas orientadoras que ayudarán al entendimiento del objetivo del proyecto.

⁴ KEITH, Swanwick. Música, pensamiento y educación. [En línea]. 2ª ed. Madrid: Traducción por: Manuel Olasagasti. Revisión y notas: Jurjo Torres Santome. Edición, Morata. S.L. Ministerio de educación y cultura. Centro de publicaciones. Ciudad Universitaria, 2000. [Citado 11-julio-2016]. Disponible en Google académico online:
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=TBycYcIN2XoC&oi=fnd&pg=PR9&dq=importancia+de+la+ense%C3%B1anza+del+instrumento+principal+en+la+m%C3%BAsica&ots=zSLUc7c8Aq&sig=2_w1H_SmJgC2ZnrQiJGozRAXMbs#v=onepage&q&f=false.

1.1.2 Preguntas Orientadoras. ¿Cuáles serían las habilidades técnicas e interpretativas que se desarrollan a través del estudio del instrumento principal y cómo estas benefician la formación integral de los estudiantes del programa de licenciatura en música UIS? ¿Justifique?

¿Cuáles serían los beneficios musicales y culturales para la Universidad, la escuela de Artes-Música y la región con el mejoramiento de la calidad técnica e interpretativa de los estudiantes del programa?

¿Piensa usted que, la oferta académica en cuanto a espacios musicales que permitan poner en práctica los conocimientos adquiridos en las asignaturas teóricas y prácticas es suficiente? ¿Por qué?

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo General. Demostrar a través de un recital de trompeta, la importancia que tiene para el futuro licenciado en música el desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas en su instrumento principal, beneficiando su proceso de formación integral y proyección profesional.

1.2.2 Objetivos Específicos

- Identificar las percepciones que tienen estudiantes, profesores y egresados del programa acerca de la formación instrumental como complemento en el desarrollo integral del licenciado en música.
- Realizar un análisis interpretativo del repertorio propuesto para el recital, aplicando los conocimientos adquiridos durante la época de estudios.

- Motivar a los estudiantes del programa de las diferentes líneas instrumentales, para que desarrollen sus trabajos de grado enfocados hacia la interpretación musical, bien sea como solistas o en conjuntos de cámara, logrando contribuir al desarrollo instrumental del programa.

1.3 ESTADO DEL ARTE

La presente investigación propone el estudio del tema propuesto principalmente desde la óptica local, complementándolo con algunas experiencias del contexto musical e interpretativo nacional. En tal sentido y teniendo como objeto de estudio el área instrumental del programa de licenciatura en música UIS, una vez consultada la base de datos virtual de la biblioteca de dicha institución, se puede evidenciar tomando como línea de tiempo el año 2012 hasta la fecha, que actualmente se han desarrollado treinta y seis trabajos de grado enfocados hacia la interpretación musical, dividido en dos partes, solistas y grupos de cámara o similares, (ver tabla No 1). *“Esta cantidad en comparación con otros programas de licenciatura en música como la Universidad de Caldas, Universidad del Atlántico, Universidad Pedagógica Nacional, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia sede Tunja y Universidad del Valle, es menor; generando posiblemente poca producción músico-instrumental del mismo en cuanto a trabajos de grado se refiere”*.⁵

⁵ Biblioteca virtual, Universidad de Caldas. Biblioteca digital, Universidad del Atlántico. Sistema de bibliotecas UPN (Universidad Pedagógica nacional de Colombia. Nacional. Biblioteca UPTC (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia sede Tunja). Biblioteca virtual Universidad del Valle. [Citado 14-julio-2016]. Disponible en internet.

Tabla 1. Proyectos de grado 2012-2016

Proyectos de grado 2012	Proyectos de grado 2013	Proyectos de grado 2104	Proyectos de grado 2015	Proyectos de grado 2016
<p>RECITAL, LA FLAUTA EN PIEZAS DE MÚSICA UNIVERSAL Y COMO INSTRUMENTO MELÓDICO EN ADAPTACIONES DE MÚSICAS LATINOAMERICANAS PARA TRIO DE FLAUTA, VIOLA Y GUITARRA. Autor: Jefferson Guerrero Carreño.</p>	<p>LA PERCUSIÓN COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN TRES ÉPOCAS FUNDAMENTALES DEL DESARROLLO DE LA MÚSICA: EL BARROCO, EL PERIODO ROMÁNTICO Y EL MODERNO. AUTÓR: JUAN PABLO BOHÓRQUEZ HURTADO.</p>	<p>RECITAL: EL CLARINETE COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN LA MÚSICA ERUDITA LATINOAMERICANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX. Autor: Pedro Francisco Mantilla Duque.</p>	<p>LA MÚSICA VOCAL CULTA DE COMPOSITORES COLOMBIANOS DEL SIGLO XX: RECITAL DIDÁCTICO. Autor: Claudia Patricia Correa Espíndola.</p>	<p>RECITAL DE CLARINETE: TRES OBRAS REPRESENTATIVAS PARA ESTE INSTRUMENTO EN EL PERIODO ROMÁNTICO. Autor: Fredy Omar Orduz Gómez.</p>
<p>EL SAXOFÓN ALTO EN LA MÚSICA ERUDITA DEL SIGLO XX. Autor: Cibel Andrés Villate Quezada.</p>	<p>RECITAL DIDÁCTICO DE INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN SINFÓNICA, COMO HERRAMIENTA DE DIVULGACIÓN SOCIO-CULTURAL EN BUCARAMANGA. Autor: Erwin Leonardo Parra</p>	<p>TIEMPOS PARA FLAUTA TRAVERSA EN CINCO TIEMPOS: EJECUCIÓN DE CINCO PIEZAS DEL REPERTORIO, REPRESENTATIVAS DE CINCO ESCUELAS COMPOSITIVAS. Autor: Huan Yerince</p>	<p>RECITAL DE SAXOFÓN: CINCO OBRAS ERUDITAS REPRESENTATIVAS DE DIFERENTE NIVEL TÉCNICO E INTERPRETATIVO. Autor: Diana Carolina Ortiz Rueda.</p>	<p>RECITAL: LA TUBA COMO SOLISTA EN LA MÚSICA colombiana. Autor: Sergio Elías Uribe García.</p>

Proyectos de grado 2012	Proyectos de grado 2013	Proyectos de grado 2104	Proyectos de grado 2015	Proyectos de grado 2016
	Rincón.	Sotomonte Acevedo.		
EL RECITAL COMO ESTRATEGIA DE DIFUSIÓN, DIVULGACIÓN Y MOTIVACIÓN PARA EL ESTUDIO Y EJECUCIÓN DEL CORNO FRANCÉS EN BUCARAMANGA. Autor: Jesús David Quiñónez Carvajal.	RECITAL DE VIOLÍN: UN VIAJE A TRAVÉS DE LA HISTORIA. Autor: Juan José Cala Sarmiento.	REPERTORIO PARA VIOLA EN DISTINTOS PERIODOS DE LA MÚSICA (Consideraciones interpretaciones en la Sonata No 1 de Paul Hindemith). Autor: Pablo Illera Delgado.	LA GUITARRA DE CONCIERTO EN LA OBRA DEL MAESTRO SILVIO MARTÍNEZ RENGIFO. CONVERSATORIO Y RECITAL. Autor: Alexander Rueda Martínez.	RECITAL DE CLARINETE: TRES OBRAS REPRESENTATIVAS PARA ESTE INSTRUMENTO EN EL PERIODO ROMÁNTICO. AUTOR: FREDY OMAR ORDUZ GÓMEZ
INTERPRETACIÓN DE OBRAS PARA INSTRUMENTO SOLO COMO ESTRATEGIA METODOLÓGICA PARA EL DESARROLLO TÉCNICO DEL SAXOFÓN. Autor: Camilo Augusto Parada García.		RECITAL DIDÁCTICO: CUATRO FACETAS INTERPRETATIVAS DEL PIANO. Autor: Leonardo Fabio López Porras.	RECITAL: CINCO PIEZAS MUSICALES DE CONTEXTO POPULAR LATINOAMERICANO EN ARREGLO PARA SAXOFÓN CONTRALTO SOLISTA Y ENSAMBLE LATÍN. Autor: Cesar Augusto Rodríguez Ruiz.	EL TROMBÓN TENOR COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN DIFERENTES FORMAS MUSICALES SUITE, CONCIERTO, ROMANZA, PIEZA DE CONCIERTO, PASILLO. Autor: Carlos Fernando Sanabria Sinuco.
		RECITAL EL PIANO EN EL CONTEXTO ACADÉMICO Y POPULAR. Autor:	RECITAL DE GUITARRA SOLISTA COMO HERRAMIENTA DE DIFUSIÓN	

Proyectos de grado 2012	Proyectos de grado 2013	Proyectos de grado 2104	Proyectos de grado 2015	Proyectos de grado 2016
		Ludwig Javier Sanabria Rodríguez.	CULTURAL, A TRAVÉS DE UNA SELECCIÓN DE OBRAS DEL SIGLO XX. Autor: Iseth Paola Ortega Saquea.	ADAPTACIÓN E INTERPRETACIÓN DE SEIS OBRAS COLOMBIANAS PARA FLAUTA TRAVERSA. Autor: Rolando Azdrubal Hurtado Pedraza.
		LA TROMPETA COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN LAS DIFERENTES ÉPOCAS DE LA MÚSICA. Autor: Carlos Fernando Serrano Serrano.	RECITAL DIDÁCTICO DE 10 OBRAS DEL REPERTORIO ANDINO COLOMBIANO CON ADAPTACIÓN PARA GRUPO DE CÁMARA. Autor: Yerson Velandia Carrillo.	
		RECITAL DE GUITARRA COMO INSTRUMENTO SOLISTA, DE CÁMARA Y CONCERTANTE. Autor: Víctor Hugo Hernández Muñoz.	EL TROMBÓN TENOR COMO INSTRUMENTO SOLISTA DURANTE EL ROMANTICISMO Y POSROMANTICISMO. Autor: Sergio Armando Villate Quezada	

Proyectos de grado 2012	Proyectos de grado 2013	Proyectos de grado 2104	Proyectos de grado 2015	Proyectos de grado 2016
		<p>EL CLARINETE COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN EL PERIODO ROMÁNTICO. Autor: María Fernanda Luna Rodríguez.</p>	<p>RECITAL DE CONTRABAJO CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO INCLUYENDO PIEZAS DE LOS PERIODOS BARROCO, CLÁSICO Y ROMÁNTICO CON INDICACIONES TEÓRICAS Y TÉCNICAS PARA SU INTERPRETACIÓN. Autor: David Sinard Herrera Serna.</p>	
		<p>LA MÚSICA ERUDITA Y SU EVOLUCIÓN VISTA A TRAVÉS DEL CLARINETE COMO INSTRUMENTO DE CONCIERTO. Autor: Carlos Enrique Vega Rodríguez.</p>	<p>EL TROMBÓN TENOR COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN EL ÁMBITO DE LA MÚSICA ACADÉMICA Y POPULAR. Autor: Ricardo Andrés Rueda Pinto.</p>	
		<p>LA GUITARRA CLÁSICA EN UN RECORRIDO POR</p>	<p>RECITAL DE VIOLÍN: OBRAS DEL PERIODO BARROCO</p>	

Proyectos de grado 2012	Proyectos de grado 2013	Proyectos de grado 2104	Proyectos de grado 2015	Proyectos de grado 2016
		LATINOAMÉRICA (RECITAL). Autor: Edwin Gilberto Amorocho Ortega.	OBLIGATORIAS EN LA FORMACIÓN DEL INSTRUMENTISTA. Autor: Antonio Jose Hernández Valdivieso.	
		CONCIERTO DE PERCUSIÓN CON MATERIAL RECICLABLE. Autor: Bladimir Carrillo Pérez.	RECITAL: LA MÚSICA ERUDITA COMO UNA DE LAS FACETAS MÁS REPRESENTATIVAS EN LA INTERPRETACIÓN DEL SAXOFÓN ALTO. Autor: Mayerly Monsalve Barragan.	
		INTERPRETACIÓN DE MELODÍAS ESTÁNDAR DE JAZZ Y OTRAS PIEZAS DE CARÁCTER IMPROVISATORIO EN EL SAXOFÓN TENOR. Autor: Oscar Leonardo Vanegas Ramírez.	LA TROMPETA COMO INSTRUMENTO PRINCIPAL EN ADAPTACIONES DE MÚSICA POPULAR Y TRADICIONAL COLOMBIANA PARA BANDA. Autor: Silvia Rocio Bohórquez Vásquez.	

Proyectos de grado 2012	Proyectos de grado 2013	Proyectos de grado 2104	Proyectos de grado 2015	Proyectos de grado 2016
		RECITAL DE PERCUSIÓN SINFÓNICA, OBRAS DE LOS COMPOSITORES ALEMANES SIEGFRED FINK YECKHARD KOPETZK. Autor: Luís Emigdio Caballero García.		

Dicho análisis permite conocer que, desde el momento en que se incorporaron los trabajos de grado como requisito para optar por el título de licenciado en música en el programa en mención, sólo se han desarrollado dos trabajos de grado enfocados hacia la interpretación musical en lo que a la trompeta se refiere, específicamente, los proyectos de grado de los licenciados en música Carlos Fernando Serrano Serrano, titulado “*La trompeta como instrumento solista en las diferentes épocas de la música*”⁶ y Silvia Rocio Bohórquez Vásquez titulado : “*La trompeta como instrumento principal en adaptaciones de música popular y tradicional colombiana para banda*”⁷. La tendencia que se observa en la anterior tabla, es lógica y coherente si se tiene presente que, el programa de licenciatura en música UIS mediante el acuerdo 240 de 2008, definió que los enfoques para los trabajos de grado pueden ser creación artística, práctica social, investigación, seminario de investigación y pasantía de investigación, siendo el enfoque de

⁶ SERRANO SERRANO, Carlos Fernando. *La trompeta como instrumento solista en las diferentes épocas de la música*. [En línea]. Biblioteca virtual, Universidad Industrial de Santander. Trabajos de grados. Escuela de artes y música. [Citado 20-Agosto-2016]. Disponible en internet: <http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/>.

⁷ BOHORQUEZ VASQUEZ, Silvia Rocio. *La trompeta como instrumento principal en adaptaciones de música popular y tradicional para banda*. [En línea]. Biblioteca virtual, Universidad Industrial de Santander. Trabajos de grado. Escuela de artes y música. [Citado 20- agosto-2016]. Disponible en internet: <http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/>.

creación artística el que contempla la realización de recitales como el que se propone en el presente proyecto. La anterior información se puede corroborar en el (anexo A).

Finalmente, y con el propósito de fundamentar el presente estado del arte, una vez consultada la base de datos de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, se conoció que se han realizado dos trabajos de grado enfocados hacia la interpretación musical teniendo como instrumento principal la trompeta. El primero lleva por título Análisis formal e interpretativo del recital de grado, elaborado por Juan Pablo Rodríguez Palomino y que tuvo como objetivo general, realizar un análisis interpretativo del repertorio (trompeta y piano) del concierto de grado para obtener una mejor comprensión del sentido de las obras, como paso fundamental a una posición interpretativa propia.

El segundo trabajo se titula La evolución de la interpretación en la trompeta, elaborado por Iván Darío Gil Gaitán y enfocado a recrear la evolución de la interpretación de dicho instrumento representada en el barroco tardío, romanticismo y el siglo XX. Por su parte, a nivel nacional existen trabajos de grado de programas de pregrado enfocados a la interpretación de la trompeta, como es el caso del trabajo titulado “recital de trompeta”, interpretando obras para trompeta solista con piano acompañante con obras del repertorio universal, elaborado por Juan Felipe Lince Ramírez en el año 20110 para optar por el título de licenciado en música de la Universidad de Caldas, buscando demostrar que es posible que un licenciado en música pueda desarrollar en su instrumento principal habilidades técnicas e interpretativas a un nivel competitivo, en beneficio de su proceso de formación integral.

1.4 JUSTIFICACIÓN

Existe una realidad cultural e instrumental en la sociedad actual de la escuela de artes y música de la Universidad Industrial de Santander, dónde el estudiante del programa posiblemente desconoce los aportes que la formación instrumental hace a su proceso como estudiante y profesional integral, hecho que se evidencia en la actitud hacia el estudio de su instrumento y en la poca producción musical e interpretativa en cuanto a solistas y agrupaciones de cámara que actualmente se observa en el programa. Por tal motivo esta situación genera una inadecuada formación en el estudiante, logrando que su preparación sea básica con respecto a la preparación que debería tener un estudiante de pregrado de una universidad. El programa de licenciatura en música UIS como otros similares en el país, posee algunas características que deben permitir que los estudiantes adquieran un alto nivel interpretativo en su instrumento principal, como lo es la inclusión en su plan de estudios de la asignatura que lleva por nombre instrumento principal, que se desarrolla durante diez semestres.

Actualmente, el programa objeto de estudio ofrece la mayoría de prácticas en su instrumento principal, con la excepción de corno y fagot, información que se puede corroborar en la página web institucional del programa, así como en el plan de estudios (ver anexo B), pero lo que se abarca dentro del currículo por parte de los docentes, está enfocado al desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas básicas. Por lo tanto, se hace necesario además de una reforma curricular, un nuevo enfoque en la forma de enseñar y aprender por parte de docentes y estudiantes como lo mencionan Pozo, Bautista y Torrado (2008), con el propósito de lograr que los estudiantes en su gran mayoría puedan obtener durante sus estudios un nivel instrumental competitivo, que les permita complementar su formación musical de manera integral.

Al respecto Faubel, Molina, Quirant y Zaragoza, 2011, proponen que, “*para mejorar la calidad interpretativa en los estudiantes, se hace necesario evaluar la calidad docente en las diferentes asignaturas de formación instrumental*”⁸, que para el caso de esta investigación sería instrumento principal y práctica coral e instrumental, siendo ésta bajo la metodología cuantitativa. Dicha evaluación debe verificar no sólo el desempeño del profesor a nivel pedagógico y musical, sino también en aspectos investigativos, de gestión y planeación, convirtiéndose este proceso en un elemento determinante, dinamizador y beneficioso que contribuye a brindar una adecuada formación a los futuros licenciados en música.

Teniendo en cuenta la amplia oferta en formación instrumental que el programa actualmente tiene, es importante mencionar que la modalidad a la que pertenece el presente proyecto es la Creación Artística, ya que “*Comprende la realización de conciertos instrumentales y de orientación didáctica, recitales como solistas, composiciones, arreglos y adaptaciones a obras musicales, de igual forma, la línea de dirección coral e instrumental en sus diversas modalidades*”⁹, lo cual quiere decir que, el programa de licenciatura en música sí cuenta con un enfoque para que los estudiantes puedan profundizar en el estudio de su instrumento como solistas o en grupos de cámara, dándoles la oportunidad de beneficiar su proceso formativo para su futuro rol profesional.

Cabe destacar que, si bien el presente proyecto plantea entre sus objetivos motivar a los estudiantes de Licenciatura en Música UIS para que enfoquen sus trabajos de grado hacia la interpretación musical, como objetivo oculto también se busca que el estudiante cambie su actitud frente al estudio de su instrumento principal y por ende, que el docente haga parte de dicho cambio, involucrándose

⁸ J.M, Esteve Faubel, M.A. Molina Valero; M.T. Botella Quirant; J.A. Espinosa Zaragoza y R.P. Esteve Faubel. La docencia en la asignatura formación instrumental. Departamento de Didáctica General y Didácticas Específicas: UNIVERSIDAD DE ALICANTE. [En línea],02 de agosto de 2016. NTC 4490. [Citado el 11-Agosto-2016]. disponible en: <http://web.ua.es/es/ice/jornadas-redes-2011/documentos/posters/182419.pdf>

⁹ Acta del concejo de escuela del acuerdo 240 de 2008

no sólo en el proceso de formación del estudiante sino, en el mejoramiento constante de su asignatura y labor docente. En tal sentido, se estima que a través del desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas a un nivel competitivo en el instrumento principal y que posteriormente puedan aplicarse no sólo en las diferentes prácticas instrumentales, si no, en los trabajos de grado enfocados a la interpretación musical como intérprete o en agrupaciones de diversos formatos, se pueda mejorar el nivel técnico, musical, conceptual e interpretativo de los estudiantes del programa, generando espacios que contribuyan al desarrollo cultural y musical de la Universidad y la región, además de alcanzar los estándares de calidad musical ya propuestos por otras entidades de educación superior a nivel nacional e internacional.

1.5 MARCO TEÓRICO

El siguiente marco teórico estará enfocado al estudio del repertorio a interpretar y que está propuesto en los objetivos de este proyecto. Dicho estudio se plantea desde tres planos, con el propósito de alcanzar un mayor entendimiento de la propuesta interpretativa hecha por cada autor de las obras seleccionadas. El primer plano, busca contextualizar una de las teorías musicales encargadas del análisis de la música, llamada semiótica musical. En este apartado, se presentarán los principales conceptos de dicha teoría.

El segundo plano se enfoca en el tipo de análisis interpretativo a utilizar principalmente bajo la mirada del semiólogo musical Jean-Jacques Nattiez. Finalmente, y basados en los planos anteriores, se expondrá la propuesta de análisis interpretativo del repertorio a interpretar.

1.5.1 Semiótica Musical. Para entender qué es la semiótica musical, es necesario definir el término semiótica, que se refiere a la teoría que tiene como objeto de estudio los signos. El nombre fue dado por Ferdinand de Saussure, considerado el

padre de la lingüística, quien trabajó incansablemente por analizar y diferenciar la lengua y el habla. Esta ciencia se encarga de analizar la presencia de dichos signos en la sociedad, por lo tanto, la semiótica musical será la encargada de estudiar todos los signos musicales, en busca de una conexión directa con la interpretación musical.

Para Charles Pierce (1839 -1914), el “*signo es una entidad compuesta por el significante (el soporte material), el significado (la imagen mental) y el referente (el objeto, ya sea imaginario o real, al que alude el signo)*”¹⁰.

La semiótica según “Pérez Julián y Gardey Ana 2010”¹¹ se encuentra dividida en cinco partes que a continuación se presentan en la siguiente tabla.

Tabla 2. Partes de la semiótica

Semántica	Es la encargada de estudiar qué relación existe entre significantes y significados; es decir, el significado de las palabras, de los enunciados y de las oraciones.
Onomasiología	Se encarga de nombrar a los objetos y establecer las mismas denominaciones para una sola cosa.
Semasiología	Estudia la relación que existe entre un objeto y su nombre.
Pragmática	Es la encargada de estudiar las relaciones entre significantes y usuarios; es decir, de qué forma emplean los seres humanos los diferentes signos a la hora de comunicarse.
Sintaxis	Estudia las relaciones entre los significantes.

¹⁰ PORTO PÉREZ Julián y GARDEY, Ana. Definición de semiótica. Publicado: 2010. Actualizado: 2012. [Citado 13-septiembre-2016]. Disponible en internet:(<http://definicion.de/semiotica/>).

¹¹ PORTO PÉREZ Julián y GARDEY, Ana. Definición de semiótica. Publicado: 2010. Actualizado: 2012. [Citado 13-septiembre-2016]. Disponible en internet:(<http://definicion.de/semiotica/>).

Pierre Guiraud *“incluye a la lengua como objeto de estudio de la semiología, puesto que toda lengua, así sea la más remota de la tierra, está estructurada con base a un sistema semiológico”*¹²

Por tal motivo se incluyó en este proyecto la semiótica en el ámbito musical, ya que analiza todo aquello que nos permite entender un hecho musical en su totalidad: desde los procesos de creación e interpretación de una obra hasta los de percepción, pasando por la estructura interna de la misma a partir del análisis de la partitura. *“Por ello, es dominio de la semiología musical el estudio de las influencias que tuvo un compositor para crear determinada pieza, es decir las diferentes sensaciones, pensamientos y recursos musicales que utilizó para la realización de la pieza”*¹³.

1.5.2 Análisis Musical. La música debe ser vista desde diferentes ángulos con el fin de ser comprendida y encontrar su significado. Nattiez 1987 menciona que la música como hecho musical total se encuentra dividida en tres niveles. En primer lugar, se encuentra el nivel neutral o inmanente, que consiste en tomar la obra como estructura. En segundo lugar, se encuentra el nivel poético, que se basa en los procesos compositivos que contiene la obra. Finalmente se encuentra el nivel estésico, que se enfoca en los interpretantes, es decir; el ejecutante o intérpretes y el receptor de la obra. Estas triparticiones según Nattiez 1987 son denominadas la base de la semiología y análisis musical.

¹². GISSELLE, et al. Semiótica y su desarrollo. [En línea]. Publicado por: Jimena Carvajal. Septiembre 12 2012. [Citado en 2-noviembre-2016]. Disponible en internet: <http://semioticaydesarrollo.blogspot.com.co/2012/09/pierre-guiraud.html>.

¹³ FRANCISCO, Sans Juan. Semiología de la música (Jean Jacques Nattiez). Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación Escuela de Artes Cátedra de Análisis Musical. Pdf.

Ingarden Roman (1962), menciona que *“la identidad de una obra o pieza musical no reside simplemente en una partitura”*¹⁴, por lo que se hace necesario hacer uso del nivel estésico, pues la partitura representa algo más que un simple esquema en la obra. Esto según Nattiez 1987 se define bajo la siguiente frase *“La partitura es el texto que actúa como el substituto simbólico del hecho sonoro. Por tal motivo la partitura es la obra y el proceso estésico comienza en el instante en el cual el ejecutante interpreta la obra, no sólo en un sentido físico (como ejecutante), sino también como interpretante”*¹⁵.

Como se mencionó anteriormente, el análisis musical puede estudiarse desde la semiología, pues de esta manera se facilita la comprensión de la música, sin embargo, para lograr que dicha comprensión sea aún más fundamentada, se requiere conocer los discursos musicales propuestos por Nattiez 1987, los cuáles están basados en los tres niveles propuestos por el mismo autor y que tienen como objeto la música y la metodología. Por lo tanto, para lograr una interpretación fundamentada del repertorio propuesto, así como su análisis, se hará uso de algunos de los discursos propuestos por Nattiez 1987, por lo que se hace necesario conocerlos en su totalidad de una manera somera.

Los discursos propuestos por Nattiez 1987 son: Inmanente, Poiético inductivo, Poiético externo, Estésica inductiva, Estésica experimental y Tripartición¹⁶, donde nos centraremos solo en cuatro de los discursos anteriormente mencionados, pues son parte esencial para el correcto trabajo de análisis interpretativo del repertorio propuesto en este proyecto. A continuación, se presenta su definición.

¹⁴ FRANCISCO, Sans Juan. Semiología de la música (Jean Jacques Nattiez). Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación Escuela de Artes Cátedra de Análisis Musical. Pdf.

¹⁵ FRANCISCO, Sans Juan. Semiología de la música (Jean Jacques Nattiez). Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación Escuela de Artes Cátedra de Análisis Musical. Pdf.

¹⁶ FRANCISCO, Sans Juan. Semiología de la música (Jean Jacques Nattiez). Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación Escuela de Artes Cátedra de Análisis Musical. Pdf.

Tabla 3. Discursos semiológicos

Poiético inductiva	Es aquella que parte de un análisis del nivel neutral para obtener conclusiones acerca del nivel Poiético. Es decir, intenta realizar lo que el compositor quiere.
Poiético externa:	Es lo contrario a la anterior. El analista parte de un documento – borradores, cartas, planes – y analiza la obra a partir de esta información, realiza un análisis más general.
Estésica inductiva	Se ubica en el lugar del interpretante, donde él trata de percibir lo que oye de la obra y de igual forma demostrarlo o interpretarlo.
Estésica experimental	Se basa en recoger varias informaciones de lo que se oye, es decir, se necesita la ayuda no de un oyente si no de varios para analizar y comprender las distintas precepciones de los participantes. Esta situación es usada con preferencia por los psicólogos.

Finalmente, es importante mencionar que estos dos tipos de discurso (poiético y estésico), benefician el presente proyecto debido a sus características explicativas, que permiten analizar de manera más sencilla y general el repertorio propuesto, dándole también importancia al intérprete y su concepto sobre la música que pretende interpretar.

1.5.3 Análisis del Repertorio. La elaboración del presente análisis, se efectuó teniendo en cuenta las teorías anteriormente expuestas y se utilizó como modelo estructural la guía propuesta por la academia Internacional de música “The Royal Schools of Music de Inglaterra”¹⁷ para la realización de las notas de programa, requisito que deben cumplir las personas que aspiran a la obtención de alguna titulación en dicha institución musical como complemento a sus procesos de formación integral y musical.

¹⁷ WRITING PROGRAMME NOTES. A guide for diploma candidates. Associated Board: Royal Schools of music, 2001.pdf.

Concierto para trompeta y orquesta en mi bemol mayor

Allegro (sonata), en mi bemol mayor

Franz Joseph Haydn

Andante (sonata), en la bemol mayor

Finale Allegro (rondó), en mi bemol mayor

Franz Joseph Haydn nació el 31 de marzo de 1732 en Rohrau, una pequeña población cercana a Viena (Austria), capital en aquella época del Sacro Imperio Romano Germánico y muy próxima a la frontera con Hungría. Fue el segundo de doce hijos. Estudió música en la casa de su pariente Johann Matthias Frankh, director de la escuela y maestro del coro en Hainburg, comenzó sus estudios musicales allí y pronto pudo tocar el clavecín y el violín, así como cantar las partes de piano en el coro de la iglesia de Hainburg. Haydn pasó con éxito una prueba de audición ante Georg von Reutter “*quien era el maestro de capilla de la catedral de san Sebastián en Viena donde se trasladaría en 1740 a esta ciudad, donde permaneció como corista durante los siguientes nueve años*”¹⁸.

En 1749 trabajó en Viena como acompañante del compositor italiano Nicola Porpora, compuso sus primeros cuartetos de cuerda y su primera ópera, Teufel, trabajó como cantante y profesor de teclado para la condesa María Christine Thun, después de algunos años, el Barón Carl Josef Fürnberg empleó a Haydn en su hacienda campestre, Weinzierl, dónde el compositor escribió el primer cuarteto para cuerdas. En 1757 fue maestro de capilla del Conde Wenzel Morzin, al mismo tiempo componía sus primeras sinfonías para orquesta y dirigía el conjunto del conde. Luego pasó a ser asistente del maestro de capilla de la familia Esterházy y en 1762 empezó a trabajar para el príncipe Pál Antal Esterházy, dónde tuvo entre sus responsabilidades componer música para cada ocasión, dirigir la orquesta e

¹⁸ HEINLEIN, Federico. Haydn. Revista Musical Chilena. [En línea]. revistas.uchile.cl. 1959.[Citado en 19-noviembre-2016]. Disponibles en internet:

interpretar música de cámara con los miembros de la misma. Durante los próximos 30 años, Haydn trabajó en este cargo y compuso un sinnúmero de obras.

Entre sus principales obras se encuentran las sinfonías compuestas en París (1785-1786), las *“siete últimas palabras de Cristo en la cruz (1786), las sinfonías compuestas en Londres (Sinfonía Sorpresa, Sinfonía Militar, Sinfonía Redoble de timbal y Sinfonía Londres)”*¹⁹.

Concierto para trompeta y orquesta en mi bemol mayor

*“Fue compuesto por Haydn en 1796 cuando contaba con 64 años de edad y a petición de Anton Weidinger, trompetista del teatro y la corte imperial de Viena”*²⁰. Se estrenó el 22 de marzo de 1800 en Viena en el antiguo Burgtheater o Teatro imperial ubicado en Austria, actualmente ya demolido.

Es el primer concierto para trompeta en mi bemol mayor creado para un instrumento solista capaz de superar las limitaciones de los tradicionales instrumentos de bronce (trompetas tonales), las que sólo podían desarrollar las notas de la serie armónica natural, es decir fue el primer instrumento cromático de bronce diseñado por el trompetista Anton Weidinger en 1792, *“siendo un instrumento o trompeta de cinco llaves capaz de ejecutar cromatismo. Al pasar del tiempo, este instrumento fue superado por la trompeta de tres pistones creada a partir de 1813 y base de la usada actualmente en las orquestas sinfónicas”*²¹.

¹⁹ HAYDEN. Heinlein, Federico. Revista Musical Chilena. Revistas.uchile.cl. 1959.pdf.

²⁰ Apresiasi Musical. [En Línea]. 19 De Diciembre De 2013. [Citado El 11-Enero-2017]. Disponible En Internet: <http://apreciacionmusicalencuentros.blogspot.com.co/2013/12/joseph-haydn-concierto-para-Trompeta-En.Html>.

²¹ SEXTON, Jeremy W. (2015) "Anton Weidinger and the Emergence of His Voice: The Keyed Trumpet". [En línea]. Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology: Vol. 8: Iss. 1, Article 5. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1074&context=notabene>.

Instrumentación

La pieza está escrita para los siguientes instrumentos: 2 flautas, 2 oboes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas (en Mi bemol), sección de cuerda y timbales. Las trompetas de la masa orquestal actúan en apoyo de las trompas y los timbales.

Primer movimiento

Está escrito en forma sonata, comienza con un allegro en el que la trompeta usa de sus características de majestuosas, fuerza y brillantes marcando la entrada principal en forma de fanfarria, hecho que se repite en varios momentos de la obra.

Como es habitual en las composiciones para solista con orquesta acompañante en el periodo clásico, el movimiento se inicia con una introducción de la orquesta sola que presenta los temas principales del mismo. Sin embargo, hay unos toques de la trompeta en dicha introducción, un toque fuerte y dos arpegios a modo de fanfarria, supuestamente para permitir al solista calentar el tubo del instrumento y poder realizar su entrada temática perfectamente afinado. Aquí sorpresivamente para la época, aparece la primera manifestación melódica y lírica de esta trompeta en su registro bajo, con uso del cromatismo. El movimiento termina con toques de fanfarria más típicos.

Segundo movimiento

Es un andante que tiene forma sonata como el primer movimiento y está escrito en la tonalidad vecina de La bemol mayor. De tono romántico, con una melodía lírica parecida al himno austriaco que el autor compondría al año siguiente para dar a su país un equivalente al “*Dios salve al rey*» británico (y que derivaría del 2º

*movimiento del Cuarteto Emperador, Op. 76 n.º 3, de 1797)*²², lo que permite con este nuevo diseño de trompeta que el intérprete muestre las distintas sonoridades de este instrumento.

Tercer movimiento

Concluye con el tercer movimiento finale-allegro en forma rondó de carácter virtuosístico, con fanfarrias y gran energía, donde el trompetista demuestra su virtuosismo y dominio del instrumento, mostrando las distintas técnicas como la flexibilidad, trinos, doble estacato, que se necesita tener muy claro, ya que dentro de este movimiento hay muchos saltos de intervalos muy extensos, que deben ser muy precisos en el momento de interpretar este movimiento.

Concierto para trompeta y piano en B flat No 2 Opus 12

Pieza de concierto

Allegro con fuoco

Willy (Vassily Georgyevich)

Brandt

Allegro moderato

Andante quasi largo

Allegro enérgico

Tempo di marcha

Allegro moderato

²² APRESIACIÓN MUSICAL. [En línea]. 19 de diciembre de 2013. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://apreciacionmusicalencuentros.blogspot.com.co/2013/12/joseph-haydn-concierto-para-trompeta-en.html>.

Willy (Vassily Georgyevich) Brandt (1869-1923) de Coburg. Trompetista, compositor y director. Inició sus estudios musicales en la escuela de música de Coburgo bajo el director Carl Zimmermann.

Se desempeñó en 1887 como miembro de la orquesta de spa de Bad Oeynhausen (en el norte Alemania), una corta distancia al sur de Hamburgo. Brandt era famoso por su tono magnífico, su técnica imaculada, y su noble fraseo. Al igual que Herbert L. Clarke, le gustaba practicar doble y triple estacato, mientras caminaba en la calle.

Se convirtió en trompeta principal del Teatro Bolshoi en 1890 y pasó a ser primera corneta en 1903. Sucedió a Friedrich Richter (1826-1901) como profesor de trompeta del Conservatorio de Moscú en 1900, enseñando también orquestación para banda. Es considerado el fundador de la escuela de trompeta rusa. *“Sus 34 Estudios Orquestales, es un material de estudio importante para los intérpretes de trompeta modernos. Sus dos piezas de concierto para trompeta y piano también se interpretan constantemente hoy en día. Brandt se unió a la facultad del Conservatorio de Saratov en 1912”*²³.

Concierto para trompeta y piano en B flat No 2 Opus 12

Compuesta originalmente para corneta en la tonalidad de Si (B) mayor. Es una pieza de concierto que por lo general se interpreta en su versión original para trompeta solista y piano acompañante.

La obra está escrita en forma Rondó. Está dividida por diferentes indicaciones de tempo, Allegro con fuoco, que se encuentra en los primeros 27 compases de la

²³ . TARR, Edward. Willy Vassily Georgyevich Brandt. [En línea]. Agencia de publicidad Millideas. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://www.brandtbrass.com/ob-ansamble/v-brandt.html?lang=en>.

obra y en dónde el piano, termina la sección con un retardo para pasar a la tonalidad principal, es decir (Mib) o (Fa) para la trompeta en (B) mayor culminado la primer parte o letra.

Posteriormente inicia la segunda parte con la indicación de tempo allegro moderato en la tonalidad de Lab mayor, demostrando un carácter más expresivo y melancólico, donde la melodía principal es expuesta por la trompeta y de igual manera más adelante será re expuesta por el pianista, terminando en una cadencia perfecta que permite el retorno a la tonalidad principal en la letra A con el mismo tempo primo. Dicha tonalidad es Mib mayor o Fa mayor para la trompeta en sib.

La tercer parte o letra C, se expone con una indicación de tempo andante quasi largo en tonalidad de G menor, expresando una melodía intensa y triste, donde la trompeta va interpretando de manera modulante diferentes motivos hasta terminar en G menor. Seguidamente se expone una melodía en el piano en un tempo Allegro enérgico y la trompeta el re expone para entrar a un tempo di marcha terminando en cadencia perfecta. Para finalizar, se re expone el tempo principal de la letra A y se va desarrollando con melodías modulantes de la trompeta hasta llegar a la coda y culminar nuevamente en cadencia perfecta. Esto demuestra que el compositor aplicaba mucho este tipo de candencia para concluir las frases y movimientos de las obras es decir utilizaba la dominante de la tonalidad para finalizar en la tónica o tonalidad principal.

Concierto in B flat Op 7 no.3- Albinoni

Adaptado para trompeta en mib

Allegro

Andante

Allegro

Tomaso Giovanni Albinoni

Tomaso Giovanni Albinoni (Venecia, 8 de junio de 1671-ibídem, 17 de enero de 1751) fue un compositor italiano del Barroco. En su época fue célebre como compositor de ópera, pero actualmente es conocido sobre todo por su música instrumental, parte de la cual se graba con regularidad. “*Entre sus obras más importantes de encuentra el Adagio en sol menor, escrita para cuerda y órgano en sol menor*”²⁴, constituye su obra más difundida pese a que, en realidad, se trata de una obra apócrifa compuesta en el siglo XX, fue rehecha por el musicólogo italiano Remo Giazotto.

Estudió violín y canto, logró su temprana fama como compositor de ópera en muchas ciudades de Italia, incluyendo Venecia, Génova, Bolonia, Mantua, Udine, Piacenza y Nápoles. Durante esta época compuso abundante música instrumental, algunas de ellas fueron, sonatas en trío y conciertos para violín, escritas en 1705, pero entre esa fecha y 1719 se dedicó más a sonatas para solo y conciertos para oboe. “*De igual manera se le atribuye por ser el primer italiano en componer conciertos para oboe (Op. 7, 1715). Antes de Op.7. Albinoni murió en 1751 en su lugar de nacimiento*”²⁵.

Algunas de sus obras composiciones:

“Op. 1 (1694): 12 Sonate a tre

Op. 2 (1700): 6 Sinfonie & 6 Concerti a cinque

36 Sonate (Sonate da camera, da chiesa, Balleti e Canoni) a tre

18 Sonate a due

42 Concerti a cinque”²⁶.

²⁴ DE LUCAS, Javier. Historia musical. [En línea]. Blogger, febrero, 2007. [Citado el 11 enero-2017]. Disponible en internet: <http://javierclassic.blogspot.com.co/2010/08/tommaso-albinoni-venecia-1671-id.html>

²⁵ Compositores y músicos barrocos. [En línea] Blogger. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://www.baroquemusic.org/bioalbinoni.html>.

²⁶ Compositores y músicos barrocos. [En línea] Blogger. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://www.baroquemusic.org/bioalbinoni.html>.

Concierto en Sib flat originalmente para oboe, su forma es ternaria simple, está dividida en tres movimientos.

Primer movimiento

Allegro, donde el piano expone la melodía principal que se irá repitiendo en pequeños fragmentos en toda la obra, llegando a letra A; inmediatamente la trompeta imita esta melodía que expuso el piano en dos pequeños compases, viéndose reflejado el juego interpretativo de pregunta y respuesta del piano y la trompeta característica de esta época barroca y del compositor Albinoni, en pequeñas frases, repitiendo del mismo modo en la letra B y así sucesivamente. Después exponen melodías modulantes hasta retomar la melodía principal en la letra H para finalmente concluir en un pequeño ritardando terminado en tónica perfecta.

El segundo movimiento

Andante en tonalidad menor, específicamente Gm real es decir Am para la trompeta en sib, la trompeta interpreta melodías líricas y melancólicas. Es importante mencionar que Albinoni en esta obra y específicamente en este movimiento usa un recurso interpretativo denominado retardo o suspensión utilizado desde los inicios de la época polifónica, el cual consiste en “*la prolongación de una nota real de un acorde que se convierte en una nota extraña del siguiente acorde generando tensión o disonancia antes de resolver*”²⁷, en este caso se hace énfasis en la nota G# de la trompeta que indica un retardo en todas las frases para hacer ver y oír la resolución a la tonalidad principal de este movimiento es decir Am. El piano acompaña esta melodía con figuras rítmicas

²⁷ J. RODRÍGUEZ, Alvira. Funciones armónicas. [En línea].2017. [Citado el 12-enero-2017]. Disponible en internet: <http://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/adorno/04-retardo.php>.

entre negras, para finalizar en un ritardando en cadencia perfecta o tonalidad principal de este movimiento es decir Am.

Tercer movimiento

Allegro en la tonalidad principal B real y C mayor para la trompeta, este último movimiento se caracteriza por su numeración de compas 6/8, pero cumple las mismas funciones que el primer movimiento, es un juego de pregunta y respuesta entre el piano y la trompeta con melodías cortas y de igual manera terminando en cadencia perfecta.

Concierto para trompeta y piano en sib (LA LEYENDA DE PIPINTA)

Cumbia

Poco piu mosso

Juan Carlos Valencia Ramos

Lento

Tempo de cumbia

Juan Carlos Valencia Ramos. Docente, trompetista, compositor, arreglista y director. Nacido en Pácora – Caldas 1978. Inicio su formación musical en la Banda Estudiantil de la misma población entre 1988 - 92. Licenciado en Música de la Universidad de Caldas con Postgrado en Jazz y Música Moderna del Conservatorio del Liceo en Barcelona – España becado por la Fundación Carolina entre 2008-2009. Magister en Música con énfasis en composición y arreglos en Jazz de la Universidad EAFIT de Medellín. *“Ha participado en Festivales, Seminarios y talleres de pedagogía e interpretación de la trompeta, música de*

*cámara y orquesta en Colombia, Venezuela, México, Puerto Rico y España*²⁸. Como trompetista ha tocado como invitado en la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, Orquesta Sinfónica del Festival Instrumenta – México, Orquesta Sinfónica Juvenil de las Américas (FOSJA) – Puerto Rico y por algunos años fue *“trompetista principal de la Orquesta Sinfónica de Caldas, Banda Municipal y diversos proyectos de Jazz y música moderna”*²⁹. Como compositor y arreglista su producción abarca música con diferentes estéticas, estilos, niveles y formatos instrumentales como: Banda, Orquesta Sinfónica, Big Band y formatos de música de cámara, especialmente en el área de los metales.

Sus obras han sido premiadas en diferentes concursos nacionales, sobre todo en el ámbito de las Bandas Sinfónicas. Las comisiones más importantes han sido:

Concierto No. 1 para trompeta y orquesta que estrenó el trompetista Juan Fernando Avendaño con la Orquesta Sinfónica de Caldas y la Orquesta Sinfónica Nacional. Concierto No. 2 para trompeta y Orquesta comisionado por el trompetista Matthew Simón y estrenado con la Orquesta Sinfónica de Sant Cugat en España. Conquerous para Quinteto de metales comisionado por el trompetista James Ackley y grabado en el Cd “PASSPORTS” del Quinteto de metales Bala Brass. Vertigo para dos trompetas y trombón, comisionado para la Yamaha Brass Academy. Pimana para trompeta y piano para, comisionado para el concurso Interuniversitario de trompeta en Colombia, bandas Sinfónicas y Orquestas Sinfónicas también han solicitado comisiones importantes entre las que cabe mencionar: Movimiento Pacífico de la Suite Colombia, comisionado por el Ministerio de Cultura para los 10 años del PNMC junto a otros tres compositores más que se encargaron de realizar los movimientos restantes. Agrupaciones como

²⁸ Orquesta Sinfónica De Colombia. Compositores. [En Línea]. Página Virtual. [Citado El 12-Enero-2017]. Disponible En Internet: [Http://Sinfonica.Com.Co/Vercompositor.Php?Id=144](http://Sinfonica.Com.Co/Vercompositor.Php?Id=144).

²⁹ Universidad De Caldas. Obra De Docente U. De Caldas Será Interpretada Por La Sinfónica De Colombia. [En Línea]. Publicado El Febrero 14th, 2014. Por Oficina De Prensa [Citado El 13-Enero-2017]. Disponible En Internet: [Http://Www.Ucaldas.Edu.Co/Portal/Obra-De-Docente-U-De-Caldas-Sera-Interpretada-Por-La-Sinfonica-De-Colombia/#More-318](http://Www.Ucaldas.Edu.Co/Portal/Obra-De-Docente-U-De-Caldas-Sera-Interpretada-Por-La-Sinfonica-De-Colombia/#More-318).

la Orquesta Filarmónica de Bogotá, Banda Sinfónica del Valle del Cauca, entre otras, también le han comisionado obras. Actualmente es docente asociado en la Universidad de Caldas para los Programas de Licenciatura en Música y Maestro en Música, director de la Tribu Big Band y el Ensamble de Metales de la Universidad de Caldas.

Canal Soundcloud:

<https://soundcloud.com/indiotrompeta>.

Canal you tube:

<https://www.youtube.com/user/INDIOTROMPETA>

**Concierto para trompeta y piano en sib
(LA LEYENDA DE PIPINTA)**

Es un concierto para trompeta y piano en Cm real y Dm para la trompeta en Bb. Muestra diferentes sonoridades de ritmos colombianos como la cumbia. Maneja tres tipos de tempos, respectivamente 4/4, 6/8 y ¾. Es un concierto compuesto de forma libre, donde la primera parte empieza con un tempo en ritmo de cumbia a manera de una breve introducción que, a su vez, es interpretada por el piano, quién expone un bajo continuo a octavas en C o tónica y se desplaza entre acordes en la dominante y la subdominante con séptima, interpretando un pequeño “tumbao” de la cumbia combinándolo entre compases como 4/4 y 3/4.

En el número 1 de ensayo, entra la trompeta creando un diálogo con el piano hasta llegar al número 2 de ensayo, donde el piano hace una pequeña escala entre grados conjuntos, manteniendo el bajo continuo para que nuevamente la trompeta exponga una pequeña melodía modulante que tiene énfasis en el 4 grado aumentado a manera de modo lidio, mostrando la entrada al tema principal de la cumbia que se encontrará en la numero 3 de ensayo, lugar en que la trompeta expone como se dijo anterior mente el tema principal de la cumbia

acompañado de un ritmo repetitivo del piano, utilizando una armonía entre la dominante con su segundo grado y haciendo un préstamo modal entre la séptima mayor y menor, logrando un adecuado contraste para la melodía principal que expone la trompeta, que mantiene la melodía característica que se aprecia a lo largo de la obra. Posteriormente se llega al tempo poco piu mosso, donde el autor combina los ritmos de 6/8 y 4/4. De igual manera el piano empieza expandiendo la rítmica que llevará en toda esta sección del poco piu mosso, interpretando sonoridades entre dominante con séptima y cambiando el bajo entre los grados quinto, tercero y cuarto. Simultáneamente la trompeta interpreta melodías con pequeñas variaciones del tema principal.

Finalmente se expone en el número 4 de ensayo, donde se encuentra una melodía lírica y melancólica a un tempo lento interpretada por la trompeta en modo lidio, haciendo énfasis en el cuarto grado acompañado de un bajo Alberti que realiza el piano en la dominante, esto hasta llegar a retomar el tema principal de cumbia. Se aborda el poco piu mosso hasta llegar a una pequeña coda en la que se presentan grados conjuntos modulantes para concluir en la dominante de la tonalidad.

2. METODOLOGÍA

2.1 MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

El enfoque que se utilizó para la realización de este proyecto fue la investigación cualitativa, que consiste en la recolección y análisis de datos sin medición numérica para descubrir o presentar preguntas de investigación en el proceso de interpretación, (como en la mayoría de los estudios cuantitativos), los estudios cualitativos pueden desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante o después de la recolección y el análisis de los datos. *“Con frecuencia, estas actividades sirven, primero, para descubrir cuáles son las preguntas de investigación más importantes, y después, para refinarlas y responderlas, de igual manera es un enfoque naturalista (porque estudia a los objetos y seres vivos en sus contextos o ambientes naturales y cotidianidad) e interpretativo (pues intenta encontrar sentido a los fenómenos en función de los significados que las personas les otorguen)”*³⁰.

2.1.1 Características del Método Cualitativo. Bajo la búsqueda cualitativa, en lugar de iniciar con una teoría particular y luego “voltear” al mundo empírico para confirmar si ésta es apoyada por los hechos, el investigador comienza examinando el mundo social y en este proceso desarrolla una teoría coherente con los datos, de acuerdo con lo que observa, frecuentemente denominada teoría fundamentada (Esterberg, 2002), con la cual observa qué ocurre. Dicho de otra forma, las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo (explorar, describir, y luego generar perspectivas teóricas). Van de lo particular a lo general. Por ejemplo, en un típico estudio cualitativo, el investigador entrevista a una persona, analiza los datos que obtuvo y saca algunas

³⁰ HERNADEZ SAMPIERI, Roberto, et al. Metodología de la investigación. [En línea]. Quinta edición. DERECHOS RESERVADOS © 2010, 2006, 2003, 1998, 1991 respecto a la quinta edición por: McGraw-Hill / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V. A Subsidiary of The McGraw-Hill Companies, Inc. Prolongación Paseo de la Reforma 1015, Torre A, Piso 17, Colonia Desarrollo Santa Fe, Delegación Álvaro Obregón, C.P. 01376, México D.F. Miembro de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana, Reg. Núm. 736.pdf.

conclusiones; posteriormente, entrevista a otra persona, analiza esta nueva información y revisa sus resultados y conclusiones; del mismo modo, efectúa y analiza más entrevistas para comprender lo que busca. Es decir, procede caso por caso, dato por dato, hasta llegar a una perspectiva más general.

El investigador cualitativo utiliza técnicas para recolectar datos, como la observación no estructurada, entrevistas abiertas, revisión de documentos, discusión en grupo, evaluación de experiencias personales, registro de historias de vida, e interacción introspección con grupos o comunidades. El proceso de indagación es más flexible y se mueve entre las respuestas y el desarrollo de la teoría. Su propósito consiste en “reconstruir” la realidad, tal como la observan los actores de un sistema social previamente definido. A menudo se llama holístico, porque se precia de considerar el “todo” sin reducirlo al estudio de sus partes. El enfoque cualitativo evalúa el desarrollo natural de los sucesos, es decir, no hay manipulación ni estimulación con respecto a la realidad (Corbetta, 2003).

Es de vital importancia mencionar que este proyecto utilizó la estrategia investigativa estudio de caso, que *“permite comprender a profundidad la realidad social y educativa de gran relevancia para el desarrollo de las ciencias humanas y sociales, que implica un proceso de indagación caracterizado por el examen sistemático de un caso o situación que puede darse en entidades sociales o educativas”*³¹, por ejemplo, en educación, un aula, un alumno autista o un programa de enseñanza pueden considerarse un caso. El propósito fundamental es comprender la particularidad del caso y conocer cómo funcionan todas las partes que los componen y las relaciones entre ellas para formar un todo (Muñoz y Serván, 2001).

³¹ BARRIO DEL CASTILLO, Irene, et, al. Métodos de investigación educativa. El estudio de casos. [En línea]. Universidad Autónoma de Madrid. 3º Magisterio Educación Especial. [Citado el 15-enero2017]. Disponible en internet: https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Est_Casos_doc.pdf).

“Según Pérez Serrano (1994) señala las siguientes características del estudio de caso las cuales se exponen en la siguiente gráfica.”³².

Tabla 4. Características, estudio de caso

Particularista:	Se caracteriza por un enfoque claramente ideográfico, orientado a comprender la realidad singular.
Descriptivo:	Como producto final de un estudio de casos se obtiene una rica descripción de tipo cualitativo.
Heurística:	porque puede descubrir nuevos significados, ampliar su experiencia o bien confirmar lo que ya sabe, es una estrategia encaminada a la toma de decisiones.
Inductivo:	Se basa en el razonamiento inductivo para generar hipótesis y descubrir relaciones y conceptos.

Finalmente, es importante mencionar que la utilización del método cualitativo contribuyó a la toma de información en el proceso de investigación, logrando que estudiantes, docentes y egresados, expresaran a través de sus vivencias y experiencias tanto académicas como laborales en la institución, sus pensamientos respecto a la importancia de una adecuada educación instrumental como complemento en el proceso formación integral de un licenciado en música.

“Creswell (1997) y Neuman (1994) sintetizan las actividades principales del investigador(a) cualitativo(a) con los siguientes comentarios ver”³³.

³² BARRIO DEL CASTILLO, Irene, et al. Métodos de investigación educativa. El estudio de casos. [En línea]. Universidad Autónoma de Madrid.3º Magisterio Educación Especial. [Citado el 15-enero2017]. Disponible en internet: https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Est_Casos_doc.pdf.

³³ HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto, et al. Metodología de la investigación. [En línea]. Quinta edición. DERECHOS RESERVADOS © 2010, 2006, 2003, 1998, 1991 respecto a la quinta edición por: McGraw-Hill / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V. A Subsidiary of The McGraw-Hill Companies, Inc. Prolongación Paseo de la Reforma 1015, Torre A, Piso 17, Colonia Desarrollo Santa Fe, Delegación Álvaro Obregón, C.P. 01376, México D.F. Miembro de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana, Reg. Núm. 736.pdf.

Tabla 5. Actividades Cualitativas

<ul style="list-style-type: none">• Adquiere un punto de vista “interno”, aunque mantiene una perspectiva analítica o una cierta distancia como observador(a) externo(a).• Utiliza diversas técnicas de investigación y habilidades sociales de acuerdo a la situación.
<ul style="list-style-type: none">• Produce datos en forma de notas extensas, diagramas, mapas o “cuadros humanos” para generar descripciones bastante detalladas.
<ul style="list-style-type: none">• Extrae significado de los datos y no necesita reducirlos a números ni debe analizarlos estadísticamente.
<ul style="list-style-type: none">• Entiende a los participantes que son estudiados y desarrolla empatía hacia ellos; no sólo registra hechos objetivos, “fríos”.
<ul style="list-style-type: none">• Observa los procesos sin irrumpir, alterar o imponer un punto de vista externo, sino tal como los perciben los actores del sistema social.

3. MARCO CONTEXTUAL

La presente investigación se desarrolló en la Universidad Industrial de Santander, ubicada en la ciudad de Bucaramanga, localidad que pertenece al departamento de Santander. A dicha institución por ser pública, ingresan a la sede principal en Bucaramanga *“aproximadamente 3000 estudiantes cada semestre, procedentes de diferentes municipios del departamento, así como de otros municipios aledaños al mismo, como Norte de Santander, Cesar, entre otros, de igual forma la universidad ofrece programas a distancia en las cuatro sedes regionales, que se encuentran en Málaga, Socorro, Barbosa y Barrancabermeja, de esta manera ofrece mayores oportunidades de formación a más de 22.000 estudiantes del nororiente colombiano”*³⁴

El programa de licenciatura en música adscrito a la Escuela de Artes-Música de la Universidad en mención, fue el objeto de estudio del presente proyecto. Dicho programa actualmente alberga aproximadamente a trescientos estudiantes y 25 profesores tanto de planta como catedra. Según el plan de estudios, el programa cuenta con una oferta académica compuesta en mayor medida por asignaturas pedagógicas y teóricas, siendo las asignaturas prácticas mínimas. El programa cuenta con acreditación educativa de alta calidad vigente y durante los últimos 10 años, recibe en promedio a cuarenta estudiantes nuevos cada semestre.

3.1 POBLACIÓN, PARTICIPANTES Y SELECCIÓN DE LA MUESTRA

La población estuvo conformada por personas que tenían algún tipo de vínculo con el programa de licenciatura en música y que ostentaban diferentes roles dentro del misma. Concretamente se contó con la participación de estudiantes y

³⁴ UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER. Información estudiante matriculados. [En línea]. Página virtual. [Citado el 15-enero-2017]. Disponible en internet: <https://www.uis.edu.co/webUIS/es/busqueda/index.html>

docentes activos del programa, así como de egresados del mismo. A cada participante le fue asignado un código de identificación como lo recomienda Fernández, Hernández y Baptista (2010), con el propósito de conservar el anonimato, mantener organizada la información a través de bitácoras de análisis, así como facilitar el análisis de la información. En total fueron ocho participantes que como se mencionó, ostentaron para el momento de la investigación diferentes roles, lo que benefició el presente trabajo, ya que sus experiencias y diferentes puntos de vista, permitieron llegar a conclusiones claras y concisas para dar respuesta a los diferentes planteamientos propuestos. A continuación, se presenta de manera global la anterior información.

Tabla 6. Participantes, cuestionario

Población	Código	Cantidad
Estudiantes Programa	EP	4
Docentes Programa	DP	2
Licenciados Programa	LP	2
Total, Población		8

3.2 INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS

La recolección de los datos consistió en la elaboración de un cuestionario con preguntas tipo abiertas, ya que éstas permiten obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes (sus emociones, prioridades, experiencias, significados y otros aspectos subjetivos) a profundidad, como lo recomiendan Hernández, Fernández y Baptista (2010), resultando también de interés la interacción entre el investigador y los participantes. Dichos instrumentos, tuvo el respectivo proceso de validez por parte del director de este proyecto.

3.3 ANÁLISIS DE DATOS

Se utilizó el análisis cualitativo, que consiste en encontrar un común denominador de los marcos de interpretación cualitativos llamado PATRÓN CULTURAL, el cuál según (Colby, 1996), parte de la premisa de que toda cultura o sistema social tiene un modo único para entender situaciones y eventos, por lo tanto los modelos culturales se encuentran en el centro del estudio de lo cualitativo, pues son entidades flexibles y maleables que constituyen marcos de referencia para el actor social y están contruidos por el inconsciente, lo transmitido por otros y por la experiencia personal.

A continuación, se presenta el análisis de cada una de las preguntas que se incluyeron en el cuestionario. La información se expone de forma resumida y busca dar respuesta a cada pregunta a través de las percepciones de los participantes. Es importante mencionar que las respuestas que cada participante se transcribieron a una bitácora de análisis, con el propósito de reducir la información hasta adquirir la esencia de la misma para llegar a dar respuesta los diferentes planteamientos hecho al inicio del trabajo.

3.4 ANÁLISIS DE DATOS CUESTIONARIO

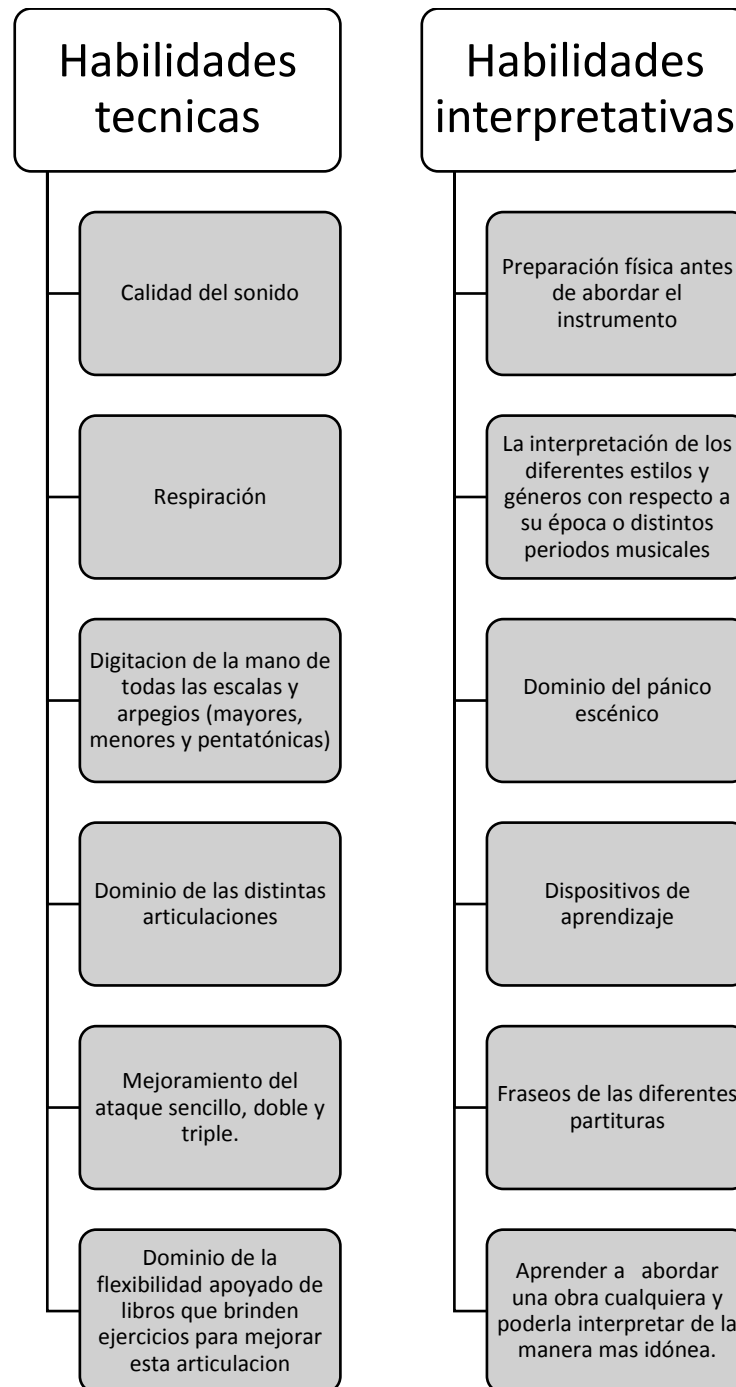
En este apartado se analizaron las respuestas dadas por los participantes a cada pregunta propuesta en el cuestionario. Dicho análisis se hizo teniendo en cuenta todos los puntos de vista de cada participante, lo que permitió dar respuesta a cada pregunta de manera coherente y fundamentada además de extraer información útil para generar conclusiones en el capítulo final. Es importante mencionar que, una vez transcrita toda la información recolectada a las bitácoras de análisis, se procedió a resumir cada respuesta con el fin de extraer la esencia de la información, posteriormente el investigador procedió a encontrar los puntos en común entre las respuestas dadas por los participantes, generando de esta

forma la respuesta a cada pregunta de forma resumida, pero teniendo en cuenta como se mencionó, todos los puntos de vista de los participantes. A continuación, se presenta la información.

3.4.1 Pregunta No 1. ¿Cuáles cree usted que son las habilidades técnicas e interpretativas que se desarrollan a través del estudio del instrumento principal?

Al analizar la información presentada por las fuentes, se concluye que las habilidades técnicas e interpretativas que se desarrollan a través del estudio del instrumento son diversas pero muy importantes para lograr dominar el instrumento y llegar a interpretar obras a un alto nivel de cualquier tipo de música que se les presenten, gracias al desarrollo y manejo de las habilidades técnicas e interpretativas, como menciona EP4, que es importante “Aprender a interpretar cada género y estilo de la música y técnicamente superar las debilidades”. En la siguiente grafica se presentarán las habilidades técnicas e interpretativas mencionadas por los participantes:

Grafica 1. Habilidades técnicas e interpretativas



Fuente 1. Nelson Sneider Silva Lizarazo. Cuestionario.

Sin embargo, la fuente DP1, menciona “que los ejercicios de apropiación y motivación en el instrumento son de gran importancia, ya que, para algunos alumnos, desafortunadamente el programa los obliga a elegir otro instrumento distinto por falta de cupos, por tal motivo, deben empezar de cero con otro instrumento que nunca habían interpretado y desde sus clases de instrumento principal ser motivados por sus propios profesores del área podría ayudarles en su proceso de formación”.

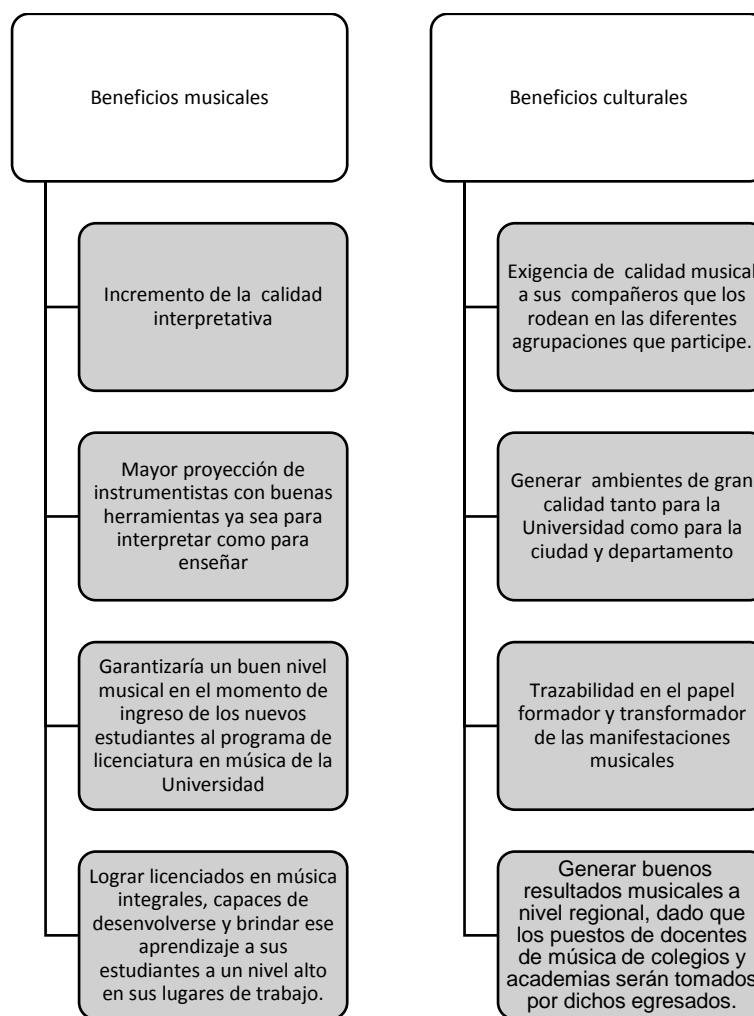
3.4.2 Pregunta No 2. Considera usted que, ¿El desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas a través de la asignatura instrumento principal y prácticas instrumentales, benefician la formación integral de los estudiantes del programa de licenciatura en música UIS? ¿Por qué?

Tomando las distintas respuestas de las fuentes, se concluyó que sí es importante adquirir habilidades técnicas e interpretativas durante el proceso formativo en el pregrado, ya que esto garantiza un estudiante con distintas herramientas que le sirven para desenvolverse en cualquier espacio musical que se encuentre. Según el participante EP3, menciona que es importante el desarrollo de estas habilidades porque “realizan un proceso de formación, el cual el estudiante a medida del tiempo y estudio va desarrollando las habilidades y técnicas, buscando la mejora constante de su proceso”. De igual manera estos procesos se pueden desarrollar, bien sea como solista o en ensambles, grupos de cámara o agrupaciones latinas, ayudando que gradualmente mejore su proceso como intérprete. De igual manera, es importante destacar la respuesta del participante LP2, quién menciona “que, fortaleciendo las diferentes herramientas técnicas e interpretativas, se garantiza que los futuros licenciados en música puedan replicarlas a sus estudiantes de cualquier nivel educativo musical, logrando procesos de alta calidad musical”.

3.4.3 Pregunta No 3. ¿Cuáles serían los beneficios musicales y culturales para la Universidad y la región con el mejoramiento de la calidad técnica e interpretativa de los estudiantes del programa?

Una vez analizadas las respuestas expuestas por los participantes, se evidencia que coincidieron en que los beneficios musicales y culturales serían muchos, Según el participante EP3 menciona que “Formar egresados con alta calidad instrumental, pedagógico musical, el cual esté capacitado para resolver diferentes tipos de problemas y poder desenvolver en cualquier ámbito musical”. Algunos de los beneficios musicales y culturales mencionados por los demás participantes se presentarán en la siguiente gráfica:

Grafica 2. Beneficios musicales y culturales



Fuente 2. Nelson Sneider Silva Lizarazo. Cuestionario.

Como menciona el participante EP1 “que el mejoramiento de la calidad técnica, habrán mejores instrumentistas y por ende la calidad musical del departamento será mejor y acompañado esto la calidad docente será buena”.

Finalmente se concluye, que los beneficios musicales y culturales serian enormes, ya que genera un licenciado integral estando en la capacidad de enseñar de manera adecuada y a un alto nivel ya sea como interprete, docente, compositor y entre otras modalidades, logrando que el nivel en la región incremente, mostrando

como ejemplo un gran trabajo no solo para la Universidad y región sino para el país.

3.4.4 Pregunta No 4. ¿Piensa usted que, la oferta académica en cuanto a espacios musicales que permitan poner en práctica los conocimientos adquiridos en las asignaturas teóricas y prácticas es suficiente? ¿Por qué?

Al analizar la información brindada por los participantes, se concluye que son muy pocos los espacios musicales que actualmente se ofertan desde el programa, ya que los estudiantes interesados en la interpretación musical no cuentan con la posibilidad de realizar sus prácticas instrumentales y docente, en agrupaciones que les permitan fortalecer sus conocimientos. Según el participante LP1, “esto se debe a que la Universidad cuenta con un programa de licenciatura, por tal motivo el currículo tiene un enfoque limitado a los procesos instrumentales”, por lo tanto, no es suficiente la intensidad horaria ni los espacios de práctica de conjunto a los que tienen acceso los estudiantes, sin embargo, es importante mencionar que algunos docentes realizan trabajos extracurriculares con el fin de incentivar a los estudiantes a producir música, ya que en el programa existen muy pocas agrupaciones que permitan fortalecer su proceso interpretativo y por tal motivo, es muy baja la producción y calidad musical del programa de licenciatura en música, Según el participante DP1, menciona que “la oferta académica de espacios es muy baja pues hace falta más espacios donde el estudiante explore los diferentes estilos y repertorios musicales”.

3.4.5 Pregunta No 5. ¿Cree usted que, con un mayor énfasis en la formación instrumental en el programa de licenciatura en música, se beneficiaría la faceta profesional de los futuros licenciados en música? ¿Por qué?

Analizando las diferentes respuestas dadas por las fuentes, se concluyó que para lograr un licenciado integral es importante no solo brindar formación en el área

pedagógica, sino, que se debe tener en cuenta las distintas facetas que maneja un licenciado como, por ejemplo, compositor, investigador, docente y por supuesto intérprete. Al respecto el participante LP1 menciona, “que debería considerarse las orientaciones pedagógicas y didácticas brindadas actualmente en el programa sobre la enseñanza del instrumento, lo que garantizaría una mayor apropiación del enfoque instrumental en el que hacer del licenciado en formación”, ya que actualmente el programa de licenciatura en música maneja distintas materias pedagógicas que no son dirigidas al área musical ni instrumental, por lo tanto, los estudiantes del programa están desorientados en su proceso formativo como instrumentistas. El mismo participante menciona que es de vital importancia considerar que todo estudiante de licenciatura en música de la UIS, debería contar con diferentes posibilidades de planificar su futuro, siendo orientado de la mejor manera por parte de sus profesores y del programa, permitiendo como menciona el participante LP2, *“que los egresados puedan adquirir puestos con más calidad y prestigio, pensar en maestrías instrumentales, aspirar a becas en el exterior y formar parte de agrupaciones profesionales, lo que le permitiría tener una mejor calidad tanto instrumental como de vida”*.

3.5 ASPECTOS ÉTICOS

- Acta concejo de escuela (enfoques trabajos de grado escuela de artes y música de la UIS). Ver anexo A
- Plan de estudio del programa de licenciatura en música UIS. Ver anexo B
- Consentimiento informado para la elaboración del cuestionario. Ver anexo C
- Permiso para recolectar datos en la escuela de Artes-Música. Anexo D

4. PLAN DE TRABAJO

El presente trabajo se desarrolló durante tres etapas que ayudaron al cumplimiento de los objetivos. A continuación, se presentan.

4.1 ETAPA: RECOPIACIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Recopilar y analizar los diferentes documentos pertenecientes a los programas de licenciatura en música tomados como referentes como planes de estudio, bases de datos sobre trabajos de grado, entre otros.
- Adquirir documentos institucionales como misión, visión del programa de licenciatura en música UIS, así como el perfil del licenciado en música UIS.
- Seleccionar el repertorio que se pretende interpretar y adquirir las partituras tanto de la trompeta solista como del piano acompañante.
- Consultar libros sobre investigación, artículos científicos, bases de datos sobre historia de la música, entre otros, con el propósito de elaborar el marco teórico y la metodología.

4.2 ETAPA: RECOLECCIÓN DE DATOS

- Diseñar y aplicar el instrumento de recolección de datos (ver anexo C).
- Seleccionar la población participante.
- Analizar los datos y generar las conclusiones.

4.3 ETAPA: PREPARACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO

- Realizar la fundamentación técnica e interpretativa para abordar las cuatro obras seleccionadas para el recital, a través de estudios técnicos y melódicos, que permitan el desarrollo de estas habilidades, necesarias para llegar a interpretar de forma correcta el repertorio seleccionado.

- Análisis no formal de las obras que se interpretaran, donde se tomará como apoyo los libros “Semiología de la música”³⁵ y “Semiótica y su desarrollo”³⁶, lo cual sirve como guía a quien desee capacitarse para la comprensión de la semiología y análisis musical, cosa que se considera indispensable para quien aspire a ser un buen interprete o un buen profesor, de igual manera se tomará el modelo analítico de la guía de la académica internacional de música “Royal Schools of Music”³⁷, donde centrará en la historia del compositor, estilo de la obra, forma y estructura y periodo de manera general y no formal del repertorio escogido.
- Sustentar el trabajo de investigación y su respectivo recital de trompeta, demostrando las diferentes habilidades técnicas e interpretativas alcanzadas durante los diez semestres de estudio, interpretando distintas obras del repertorio universal para trompeta solista, que se llevará a cabo en el auditorio Luis A. Calvo dentro de las fechas de sustentación establecidas.

³⁵ ZAMACOIS, Joaquín Curso de formas musicales. Director del conservatorio superior municipal de música de Barcelona. Editorial Labor, S. A. Barcelona, Madrid, México, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Motevideo.1960.pdf.

³⁶ GISSELLE, et al. Semiótica y su desarrollo. [En línea]. Publicado por: Jimena Carvajal. Septiembre 12 2012. [Citado en 2-noviembre-2016]. Disponible en internet: <http://semioticaydesarrollo.blogspot.com.co/2012/09/pierre-guiraud.html>.

³⁷ WRITING PROGRAMME NOTES. A guide for diploma candidates. Associated Board: Royal Schools of music, 2001.pdf.

5. CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES (RED PERT O SISTEMA DE BARRAS)

Tabla 7. Cronograma de actividades (red pert o sistema de barras)

		MESES						
ETAPA	ACTIVIDAD	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero
1. Investigación y recopilación bibliográfica.	Revisar distintos programas de Universidades en el país con programas de Licenciatura en música.							
	Investigar la base de datos de proyectos de grado de la Universidad Industrial de Santander, obteniendo información sobre los estudiantes que			Recolección de datos y análisis				

		MESES						
ETAPA	ACTIVIDAD	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero
	han realizado recitales de grado.							
	Selección del repertorio que se interpretaran en el concierto.							
2. Montaje.	Revisión histórica de las obras (compositores, estilo y evolución del instrumento).							
	Preparación técnica e interpretativa de las 4 obras escogidas para el concierto.							
	-Análisis no formal interpretativo - Recolección							

		MESES						
ETAPA	ACTIVIDAD	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero
	de datos. - Elaboración de conclusiones							
3. Presentación.	Sustentación del concierto.							SUSTENTACIÓN

5.1 PRESUPUESTO

Tabla 8. Presupuesto

ENSAYOS PIANISTA			
MES	NUMERO DE ENSAYOS	COSTO POR HORA DE ENSAYO	TOTAL
ago-16	\$70.000	\$70.000	\$70.000
sep-16	\$70.000	\$70.000	\$70.000
oct-16	\$70.000	\$70.000	\$70.000
nov-16	\$70.000	\$70.000	\$70.000
dic-16	\$70.000	\$70.000	\$70.000
ene-17	\$70.000	\$70.000	\$70.000
feb-17	\$70.000	\$70.000	\$70.000
VALOR TOTAL			490.000

GASTOS EXTRAS		
IMPRESIONES AFICHES	FOTOCOPIAS	TOTAL
\$20.000	\$5.000	\$25.000

Valor total: \$ 515.000

6. CONCLUSIONES

El presente capítulo presenta de forma puntual los principales hallazgos y conclusiones a las que llega esta investigación. En primer lugar, se expondrá la forma en que se cumplieron los objetivos y paralelo a esto, se dará respuesta a la pregunta de investigación. Finalmente, el investigador principal, presentará su opinión personal a cerca del tema principal de investigación.

Objetivos y pregunta problema

En este apartado, se presentará la forma en que se cumplieron los objetivos propuestos y las principales conclusiones a las que se llegó. Por lo tanto, en cuanto a los objetivo específicos, se puede concluir que, en cuanto a las percepciones expuestas por la población participantes, el desarrollo de las diferentes habilidades técnicas e interpretativas que pueden llegar a desarrollarse en el instrumento principal, benefician positivamente el procesos de formación integral de los estudiantes y futuros licenciados en música, ya que al adquirir habilidades como registro, ataque, ligadura, conocimiento de diferentes estilos musicales y dominio del pánico escénico, le permite a los beneficiarios lograr un amplio dominio tanto en el instrumento como en el entendimiento de la música. Éste objetivo a su vez, permite dar respuesta a la pregunta problema propuesta, pues a través de los datos recolectados, se logró comprobar la importancia y necesidad de la formación instrumental en el ciclo formativo del licenciado en música no sólo en la Universidad Industrial de Santander si no, en los diferentes programas de licenciatura en música del país.

Respecto al segundo objetivo específico, que propone la realización del análisis interpretativo del repertorio propuesto para el recital, se puede mencionar que se cumplió, pues en el apartado “Marco teórico”, se presenta el análisis de cada una de las obras a interpretar. Dicho análisis fue realizado basado en la semiología

musical propuesta por Jaque Nattiez. Adicionalmente se concluye que, para los estudiantes que desean enfocarse en su instrumento principal, realizar este tipo de análisis es de gran importancia, pues les permite entender de forma macro la propuesta del compositor y por ende, justificar y fundamentar la interpretación de la misma. Por lo tanto, se recomienda que los trabajos de grado enfocados a la interpretación musical, incluyan un breve análisis del repertorio que se plantea interpretar, ya que esto permite entre otras cosas globalizar los conceptos musicales, académicos e investigativos.

Como último objetivo específico, se buscó motivar a los estudiantes del programa pertenecientes a las diferentes líneas instrumentales, para que enfoquen sus trabajos de grado hacia la interpretación musical. Al respecto se puede mencionar que este objetivo también se cumplió, pues es una labor que se encuentra inmersa en este trabajo, desde la recolección de datos a la población participante, quienes manifestaron total apoyo a la propuesta, hasta las personas que asistieron al recital y posterior sustentación, ya que además de proponer un nivel de ejecución instrumental específico, los asistentes tuvieron la oportunidad de conocer en este caso, repertorio universal de la trompeta, gracias al recital enmarcado dentro de la sustentación, contribuyendo a la oferta musical de la Universidad además de convertirse en un punto de referencia y motivación para estudiantes y docentes.

En cuanto al objetivo general, se puede mencionar que se cumplió, ya que se realizó el recital de trompeta propuesto en el que a través de obras del repertorio universal del instrumento, el investigador pudo demostrar las diversas habilidades técnicas e interpretativas adquiridas durante su proceso formativo en la época de estudios, complementando su interpretación con los conocimientos adquiridos en asignaturas como teoría y solfeo, audición y análisis, armonía, entre otras.

Retroalimentación investigador principal

La asignatura instrumento principal, incluida en el plan de estudios, se convierte en la principal alternativa para que los estudiantes del programa, puedan desarrollar de manera correcta las diferentes habilidades técnicas e interpretativas que se requieren para una adecuada interpretación musical, permitiéndoles explorar diversos repertorios y formatos musicales, lo que sin duda enriquece el proceso de formación musical, académico e integral de los estudiantes.

Este trabajo de investigación, busca entonces reflexionar sobre la importancia de la formación instrumental en el programa, pues teniendo en cuenta que éste se encuentra adscrito a la principal Universidad pública del departamento, es desde ahí, que se pueden lograr cambios importantes en la percepción que se tiene del enfoque de un licenciado en música, pues en este caso, se logró demostrar que sí es posible adquirir un adecuado nivel instrumental que además de ser competitivo, le garantiza al licenciado una mayor posibilidad de éxito laboral y profesional.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ACTA, concejo de escuela. Líneas estratégicas escuela de artes. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 22 de agosto de 2011. NTC 5613. . (s.f.).
2. J.M, Esteve Faubel, M.A. Molina Valero; M.T. Botella Quirant; J.A. Espinosa Zaragoza y R.P. Esteve Faubel. La docencia en la asignatura formación instrumental. Departamento de Didáctica General y Didácticas Específicas: UNIVERSIDAD DE ALICANTE. [En línea. (s.f.).
3. TARR, Edward. Willy Vassily Georgyevich Brandt. [En línea]. Agencia de publicidad Millideas. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://www.brandtbrass.com/ob-ansamble/v-brandt.html?lang=en>. . (s.f.).
4. TARR, Edward. Willy Vassily Georgyevich Brandt. [En línea]. Agencia de publicidad Millideas. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://www.brandtbrass.com/ob-ansamble/v-brandt.html?lang=en>. . (s.f.).
5. ALBINONI, Tomaso. Concierto para trompeta piccolo en sib y piano. [En línea]. (Op. 7 No3 / as played by Maurice Andre). [Citado el 9-septiembre-2016]. Disponible en: www.erikveldkamp.com. (s.f.).
6. APRESIACIÓN MUSICAL. [En línea]. 19 de diciembre de 2013. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://apreciacionmusicalencuentros.blogspot.com.co/2013/12/joseph-haydn-concierto-para-trompeta-en.html>. . (s.f.).
7. APRESIACIÓN MUSICAL. [En línea]. 19 de diciembre de 2013. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://apreciacionmusicalencuentros.blogspot.com.co/2013/12/joseph-haydn-concierto-para-trompeta-en.html>. . (s.f.).
8. BARRIO DEL CASTILLO, Irene, et, al. Métodos de investigación educativa. El estudio de casos. [En línea]. Universidad Autónoma de Madrid. 3º Magisterio Educación Especial. [Citado el 15-enero2017]. Disponible en internet: https://www.uam.es/personal_pdi/s. (s.f.).

9. Compositores y músicos barrocos. [En línea] Blogger. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://www.baroquemusic.org/bioalbinoni.html>. (s.f.).
10. FRANCISCO, Sans Juan. Semiología de la música (Jean Jacques Nattiez). Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación Escuela de Artes Cátedra de Análisis Musical. Pdf. (s.f.).
11. FRANCISCO, Sans Juan. Semiología de la música (Jean Jacques Nattiez). Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación Escuela de Artes Cátedra de Análisis Musical. Pdf. (s.f.).
12. GISSELLE, et al. Semiótica y su desarrollo. [En línea]. Publicado por: Jimena Carvajal. Septiembre 12 2012. [Citado en 2-noviembre-2016]. Disponible en internet:
<http://semioticaydesarrollo.blogspot.com.co/2012/09/pierre-guiraud.html>. . (s.f.).
13. HAYDEN, Joseph. Concierto para trompeta en mib y orquesta. Haydn Mozart Presse in der Universal Edition, HMP 223. Edited by Edwar H. Tarr. H.C. Robbins Landon. 5 p. . (s.f.).
14. HERNADEZ SAMPIERI, Roberto, et al. Metodología de la investigación. [En línea]. Quinta edición. DERECHOS RESERVADOS © 2010, 2006, 2003, 1998, 1991 respecto a la quinta edición por: McGraw-Hill / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V. A Subsidiary of The M. (s.f.).
15. <http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/>. . (s.f.).
16. INSTITUTO COLOMBIANO DE NORMAS TÉCNICAS. Normas Colombianas para la presentación de trabajos de investigación. Sexta actualización. Santafé de Bogotá D.C.: ICONTEC,1996. 41p. NTC 1486. (s.f.).
17. J. RODRÍGUEZ, Alvira. Funciones armónicas. [En línea].2017. [Citado el 12-enero-2017]. Disponible en internet:
<http://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/adorno/04-retardo.php>. . (s.f.).

18. KEITH, Swanwick. Música, pensamiento y educación. [En línea]. 2ª ed. Madrid: Traducción por: Manuel Olasagasti. Revisión y notas: Jurjo Torres Santome. Edición, Morata. S.L. Ministerio de educación y cultura. Centro de publicaciones. Ciudad Universitari. (s.f.).
19. KEITH, Swanwick. Música, pensamiento y educación. [En línea]. 2ª ed. Madrid: Traducción por: Manuel Olasagasti. Revisión y notas: Jurjo Torres Santome. Edición, Morata. S.L. Ministerio de educación y cultura. Centro de publicaciones. Ciudad Universitari. (s.f.).
20. LINCE RAMÍREZ, Juan Felipe. Recital de trompeta. Manizales: Universidad de Caldas, 2011. (s.f.).
21. Orquesta Sinfónica de Colombia. Compositores. [En línea]. Página virtual. [Citado el 12-enero-2017]. Disponible en internet: <http://sinfonica.com.co/vercompositor.php?id=144>. . (s.f.).
22. PLAN DE ESTUDIO, Licenciatura en Música. Cali: UNIVERSIDAD DEL VALLE. [On line],20 de julio de 2016. NTC 4490. disponible en:. (s.f.).
23. PLAN DE ESTUDIO, Licenciatura en Música. Manizales: UNIVERSIDAD DE CALDAS. [On line],20 de julio de 2016.NTC 4490. disponible en:. (s.f.).
24. PORTO PÉREZ Julián y GARDEY, Ana. Definición de semiótica. Publicado: 2010.Actualizado: 2012. [Citado 13-septiembre-2016]. Disponible en internet: (<http://definicion.de/semiotica/>). (s.f.).
25. RODRÍGUEZ PALOMINO, Juan Pablo. Análisis formal e interpretativo del recital de grado. Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga, 2016. 84 p. (s.f.).
26. SERRANO SERRANO, Carlos Fernando. La trompeta como instrumento solista en las diferentes épocas de la música. [En línea]. Biblioteca virtual, Universidad Industrial de Santander. Trabajos de grados. Escuela de artes y música. [Citado 20-Agosto-2016]. Di. (s.f.).

27. SEXTON, Jeremy W. (2015) "Anton Weidinger and the Emergence of His Voice: The Keyed Trumpet". [En línea]. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*: Vol. 8: Iss. 1, Article 5. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://ir.lib>. (s.f.).
28. SILVA LIAZRAZO, Nelson Sneider. Permiso recolección de datos. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga: diciembre 9 2016. 1 p. (s.f.).
29. UNIVERSIDAD DE CALDAS. Obra de docente U. de Caldas será interpretada por la Sinfónica de Colombia. [En línea]. Publicado el febrero 14th, 2014. Por Oficina de Prensa [Citado el 13-enero-2017]. Disponible en internet: <http://www.ucaldas.edu.co/portal/ob>. (s.f.).
30. UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER. Información estudiante matriculados. [En línea]. Página virtual. [Citado el 15-enero-2017]. Disponible en internet: <https://www.uis.edu.co/webUIS/es/busqueda/index.html>. (s.f.).
31. Universidad Industrial de Santander. Información estudiante matriculados. Página virtual online. <https://www.uis.edu.co/webUIS/es/busqueda/index.html>. (s.f.).
32. Universidad Industrial de Santander. Perfil egresado en licenciatura en música. Página virtual. [En línea], [Citado 14-julio-2016]. Disponibles en internet. <http://www.uis.edu.co/webUIS/es/academia/facultades/cienciasHumanas/escuelas/artesMusica/program>. (s.f.).
33. VALENCIA RAMOS, Juan Carlos. La leyenda de pipinta. Dedicada para, Jorge Alberto Giraldo Franco. 2015. 4 p. (s.f.).
34. VASSILY, Brandt. Concertpiece, Concierto para trompeta y piano. Edited by Robert Nagel. Opus 12. Copyright 1960 by International Music Company, New York. 4 p. (s.f.).
35. ZAMACOIS, Joaquín Curso de formas musicales. Director del conservatorio superior municipal de música de Barcelona. Editorial Labor, S. A. Barcelona, Madrid, México, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Motevideo. 1960.pdf. (s.f.).

BIBLIOGRAFÍA

- ACTA, concejo de escuela. Líneas estratégicas escuela de artes. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 22 de agosto de 2011. NTC 5613. . (s.f.).
- ALBINONI, Tomaso. Concierto para trompeta piccolo en sib y piano. [En línea]. (Op. 7 No3 / as played by Maurice Andre). [Citado el 9-septiembre-2016]. Disponible en: www.erikveldkamp.com. (s.f.).
- APRESIACIÓN MUSICAL. [En línea]. 19 de diciembre de 2013. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://apreciacionmusicalencuentros.blogspot.com.co/2013/12/joseph-haydn-concierto-para-trompeta-en.html>. . (s.f.).
- APRESIACIÓN MUSICAL. [En línea]. 19 de diciembre de 2013. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://apreciacionmusicalencuentros.blogspot.com.co/2013/12/joseph-haydn-concierto-para-trompeta-en.html>. . (s.f.).
- BARRIO DEL CASTILLO, Irene, et, al. Métodos de investigación educativa. El estudio de casos. [En línea]. Universidad Autónoma de Madrid. 3º Magisterio Educación Especial. [Citado el 15-enero2017]. Disponible en internet: https://www.uam.es/personal_pdi/s. (s.f.).
- Compositores y músicos barrocos. [En línea] Blogger. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://www.baroquemusic.org/bioalbinoni.html>. (s.f.).
- FRANCISCO, Sans Juan. Semiología de la música (Jean Jacques Nattiez). Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación Escuela de Artes Cátedra de Análisis Musical. Pdf. (s.f.).
- FRANCISCO, Sans Juan. Semiología de la música (Jean Jacques Nattiez). Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación Escuela de Artes Cátedra de Análisis Musical. Pdf. (s.f.).

- GISSELLE, et al. Semiótica y su desarrollo. [En línea]. Publicado por: Jimena Carvajal. Septiembre 12 2012. [Citado en 2-noviembre-2016]. Disponible en internet:
<http://semioticaydesarrollo.blogspot.com.co/2012/09/pierre-guiraud.html>. . (s.f.).
- HAYDEN, Joseph. Concierto para trompeta en mib y orquesta. Haydn Mozart Presse in der Universal Edition, HMP 223. Edited by Edwar H. Tarr. H.C. Robbins Landon. 5 p. . (s.f.).
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto, et al. Metodología de la investigación. [En línea]. Quinta edición. DERECHOS RESERVADOS © 2010, 2006, 2003, 1998, 1991 respecto a la quinta edición por: McGraw-Hill / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V. A Subsidiary of The M. (s.f.).
- INSTITUTO COLOMBIANO DE NORMAS TÉCNICAS. Normas Colombianas para la presentación de trabajos de investigación. Sexta actualización. Santafé de Bogotá D.C.: ICONTEC,1996. 41p. NTC 1486. (s.f.).
- J. RODRÍGUEZ, Alvira. Funciones armónicas. [En línea].2017. [Citado el 12-enero-2017]. Disponible en internet:
<http://www.teoria.com/es/aprendizaje/funciones/adorno/04-retardo.php>. . (s.f.).
- J.M, Esteve Faubel, M.A. Molina Valero; M.T. Botella Quirant; J.A. Espinosa Zaragoza y R.P. Esteve Faubel. La docencia en la asignatura formación instrumental. Departamento de Didáctica General y Didácticas Específicas: UNIVERSIDAD DE ALICANTE. [En líne. (s.f.).
- KEITH, Swanwick. Música, pensamiento y educación. [En línea]. 2ª ed. Madrid: Traducción por: Manuel Olasagasti. Revisión y notas: Jurjo Torres Santome. Edición, Morata. S.L. Ministerio de educación y cultura. Centro de publicaciones. Ciudad Universitari. (s.f.).
- KEITH, Swanwick. Música, pensamiento y educación. [En línea]. 2ª ed. Madrid: Traducción por: Manuel Olasagasti. Revisión y notas: Jurjo Torres Santome. Edición, Morata. S.L. Ministerio de educación y cultura. Centro de publicaciones. Ciudad Universitari. (s.f.).

- LINCE RAMÍREZ, Juan Felipe. Recital de trompeta. Manizales: Universidad de Caldas, 2011. (s.f.).
- Orquesta Sinfónica de Colombia. Compositores. [En línea]. Página virtual. [Citado el 12-enero-2017]. Disponible en internet: <http://sinfonica.com.co/vercompositor.php?id=144>. . (s.f.).
- PLAN DE ESTUDIO, Licenciatura en Música. Cali: UNIVERSIDAD DEL VALLE. [On line],20 de julio de 2016. NTC 4490. disponible en:. (s.f.).
- PLAN DE ESTUDIO, Licenciatura en Música. Manizales: UNIVERSIDAD DE CALDAS. [On line],20 de julio de 2016.NTC 4490. disponible en:. (s.f.).
- PORTO PÉREZ Julián y GARDEY, Ana. Definición de semiótica. Publicado: 2010.Actualizado: 2012. [Citado 13-septiembre-2016]. Disponible en internet: (<http://definicion.de/semiotica/>). (s.f.).
- RODRÍGUEZ PALOMINO, Juan Pablo. Análisis formal e interpretativo del recital de grado. Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga, 2016. 84 p. (s.f.).
- SERRANO SERRANO, Carlos Fernando. La trompeta como instrumento solista en las diferentes épocas de la música. [En línea]. Biblioteca virtual, Universidad Industrial de Santander. Trabajos de grados. Escuela de artes y música. [Citado 20-Agosto-2016]. Di. (s.f.).
- SEXTON, Jeremy W. (2015) "Anton Weidinger and the Emergence of His Voice: The Keyed Trumpet". [En línea]. Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology: Vol. 8: Iss. 1, Article 5. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://ir.lib>. (s.f.).
- SILVA LIAZRAZO, Nelson Sneider. Permiso recolección de datos. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga: diciembre 9 2016. 1 p. (s.f.).
- TARR, Edward. Willy Vassily Georgyevich Brandt. [En línea]. Agencia de publicidad Millideas. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://www.brandtbrass.com/ob-ansamble/v-brandt.html?lang=en>. . (s.f.).

- TARR, Edward. Willy Vassily Georgyevich Brandt. [En línea]. Agencia de publicidad Millideas. [Citado el 11-enero-2017]. Disponible en internet: <http://www.brandtbrass.com/ob-ansamble/v-brandt.html?lang=en>. . (s.f.).
- UNIVERSIDAD DE CALDAS. Obra de docente U. de Caldas será interpretada por la Sinfónica de Colombia. [En línea]. Publicado el febrero 14th, 2014. Por Oficina de Prensa [Citado el 13-enero-2017]. Disponible en internet: <http://www.ucaldas.edu.co/portal/ob>. (s.f.).
- UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER. Información estudiante matriculados. [En línea]. Página virtual. [Citado el 15-enero-2017]. Disponible en internet: <https://www.uis.edu.co/webUIS/es/busqueda/index.html>. (s.f.).
- Universidad Industrial de Santander. Información estudiante matriculados. Página virtual online. <https://www.uis.edu.co/webUIS/es/busqueda/index.html>. (s.f.).
- Universidad Industrial de Santander. Perfil egresado en licenciatura en música. Página virtual. [En línea], [Citado 14-julio-2016]. Disponibles en internet. <http://www.uis.edu.co/webUIS/es/academia/facultades/cienciasHumanas/escuelas/artesMusica/program>. (s.f.).
- VALENCIA RAMOS, Juan Carlos. La leyenda de pipinta. Dedicada para, Jorge Alberto Giraldo Franco.2015. 4 p. (s.f.).
- VASSILY, Brandt. Concertpiece, Concierto para trompeta y piano. Edited by Robert Nagel. Opus 12. Copyright 1960 by International Music Company, New York. 4 p. (s.f.).
- ZAMACOIS, Joaquín Curso de formas musicales. Director del conservatorio superior municipal de música de Barcelona. Editorial Labor, S. A. Barcelona, Madrid, México, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Motevideo.1960.pdf. (s.f.).

ANEXOS

Anexo A. Actas Enfoques De Grado

Se digitó todo — OK
JUSP

Año	Lugar	Autor	Concepto clave
-----	-------	-------	----------------

Retorn.
No es la idea del
expos
JEP

6220 204- pac
Bucaramanga, 22 AGO 2011 09126

Doctor
Álvaro Gómez Torrado
Vicerrector Académico
UIS/ presente

Apreciado señor Vicerrector:

En reunión sostenida el día 1° de agosto con el Claustro de Profesores y la ingeniera María del Pilar Díaz Jaimes, Profesional de su dependencia, se debatieron las líneas estratégicas que actualmente la Escuela de Artes va a ofrecer a los estudiantes en sus trabajos de grado.

Las modalidades que ofrece la Escuela según Acuerdo 240 de 2008, son las siguientes:

- Creación Artística
- Práctica Social
- Investigación
- Seminario de Investigación
- Pasantía de Investigación

Sobre estas modalidades, la Escuela definió y actualizó las líneas estratégicas que están conformadas de la siguiente manera y que detallaremos con más precisión:


1. Creación Artística: comprende la realización de conciertos instrumentales y de orientación didáctica, recitales como solistas, composiciones, arreglos y adaptaciones a obras musicales; la línea de dirección coral e instrumental en sus diversas modalidades.
2. ^{Práctica Social} Pedagogía Musical Aplicada: comprende proyectos de impacto social que se generan a través de la creación de grupos artísticos musicales, en las instituciones educativas con énfasis en los estratos menos favorecidos.

- 3. Investigación en el campo musical: comprende los trabajos sobre el rescate del árbol cronológico del folclor colombiano, sus raíces, sus identidades y sus nuevas tendencias.
- 4. Tic Aplicado a la Formación Musical: comprende la utilización de los recursos tecnológicos, sistemas de información y finallé para la elaboración de la producción musical.

Estas líneas de estrategia obedecen a las necesidades que actualmente presentan los estudiantes para el análisis y reflexión que conlleven a una solución de continuidad en sus proyectos de grado que puedan ser extendidos hacia la comunidad que gira en su entorno.

Estas modalidades y líneas estratégicas que diseña la Escuela serán socializadas con los estudiantes que tienen matriculado Proyectos de Grado I y los que están próximos a matricularlo, es decir, los de noveno y décimo semestre.

Cordialmente,


 Nelson Henry Cruz Rivas
 Director Escuela de Artes

Anexo C

 Vicerrectoría Académica
 Entregó: 
 Recibió: _____
 Fecha: 22-03-11 Hora: 11:09 am

Anexo B. Plan de Estudio del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander

NIVEL I					
CODIGO ASIGNATURA	Nombre Asignatura	Créditos	Horas Teóricas	Horas Practicas	Requisitos
20510	EXPRESION CORPORAL	1	0	2	
20517	PIANO COMPLEMENTARIO	1	1	0	
20519	PRINCIPIOS DE ACUSTICA	1	1	0	
23423	CILTURA FISICA Y DEPORTIVA	1	0	2	
23424	INGLES I	4	5	0	
23427	TALLER DE LENGUAJE	3	4	0	
24948	VIDA Y CULTURA UNIVERSITARIA	0	1	0	
25044	HISTORIA Y APRECIACION MUSICAL I	1	1	0	
25069	TEORIA Y SOLFEO	2	3	0	
		2		0	
Total, créditos:		16			

NIVEL II					
CODIGO ASIGNATURA	Nombre Asignatura	Créditos	Horas Teóricas	Horas Practicas	Requisitos
20526	PIANO COMPLEMENTARIO	1	1	0	R:20517
23425	INGLES II	4	5	0	R:23424
24736	FUNDAMENTOS DE PEDAGOGIA	3	3	0	
25070	TEORIA Y SOLFEO II	2	3	0	R:25069
25071	CORAL	1	0	2	
25108	HISTORIA Y APRECIACION MUSICAL II	1	1	0	R:25044
25109	ELEMENTOS DE FLOKLOR I	1	1	0	
25110	ORGANOLOGIA I	1	1	0	
		2			
Total, créditos:		16			

NIVEL III					
CODIGO ASIGNATURA	Nombre Asignatura	Créditos	Horas Teóricas	Horas Practicas	Requisitos
20535	PIANO COMPLEMENTARIO III	1	1	0	R:20526
20537	ORGANOLOGIA II	4	5	0	R:25110
24737	PSICOLOGIA DEL DESARROLLO	3	3	0	
25072	TEORIA Y SOLFEO III	2	3	0	R:25070
25074	HISTORIA Y APRECIACION MUSICAL III	1	0	2	R:25108
25075	ELEMENTOS DE FLOKLOR II	1	1	0	R:25109
25406	PRACT.CORAL.E. INSTRUMENTAL I	1	1	0	R:25071
	ASIGNATURA DE CONTEXTO	3			
	ASIGNATURA DE CONTEXTO	2			
Total, créditos:		16			

NIVEL IV					
CODIGO ASIGNATURA	Nombre Asignatura	Créditos	Horas Teóricas	Horas Practicas	Requisitos
20535	PIANO COMPLEMENTARIO III	1	1	0	R:20526
20537	ORGANOLOGIA II	4	5	0	R:25110
24737	PSICOLOGIA DEL DESARROLLO	3	3	0	
25072	TEORIA Y SOLFEO III	2	3	0	R:25070
25074	HISTORIA Y APRECIACION MUSICAL III	1	0	2	R:25108
25075	ELEMENTOS DE FLOKLOR II	1	1	0	R:25109
25406	PRACT.CORAL.E. INSTRUMENTAL I	1	1	0	R:25071
	ASIGNATURA DE CONTEXTO	3			
	ASIGNATURA DE CONTEXTO	2			
Total, créditos:		16			

NIVEL V					
CODIGO ASIGNATURA	Nombre Asignatura	Créditos	Horas Teóricas	Horas Practicas	Requisitos
20554	PIANO COMPLEMENTARIO V	1	1	0	R:20544
24739	DISEÑO Y PLANEACION CURRICULAR	3	3	0	R:24736
25076	ENTRENAMIENTO AUDITIVO	2	3	2	R:25076
25079	CONTRAPUNTO II	1	2	0	R:25077
25082	INSTRUMENTO PEDAGOGICO I	1	1	0	
25111	INFORMATICA MUSICAL	1	0	1	
25112	DIDACTICA MUSICAL I	2	2	0	
25113	ARMONIA FUNCIONAL II	2	2	0	R:25073
25408	PRACT.CORAL. E INSTRUM.III	2	0	2	R:25407
	ASIGNATURA DE CONTEXTO	2			
	ASIGNATURA DE CONTEXTO	2			
Total, créditos:		18			

NIVEL VI					
CODIGO ASIGNATURA	Nombre Asignatura	Créditos	Horas Teóricas	Horas Practicas	Requisitos
20564	PIANO COMPLEMENTARIO VI	1	1	0	R:20554
24740	MEDIACIONES PEDAGOGICAS	3	3	0	R:24739
25080	INFORMATICA MUSICAL II	1	0	1	R:25111
25081	DIDACTICA MUSICAL II	1	2	0	R:25112
25083	ARMONIA FUNCIONAL III	2	2	0	R:25113
25084	CONTRAPUNTO III	1	2	0	R:25079
25114	INTRUMENTO PEDAGOGICO II	1	1	0	R:25082
25115	FORMAS MUSICALES I	1	2	0	R:25113
25116	SEMINARIO DE AUDIPERCEPTIVA I	1	1	0	R:25078
25409	PRACT.CORAL.E. INSTRM, IV	2	0	2	R:25408
	ASIGNATURA DE CONTEXTO	2			
	Total, créditos:	16			

NIVEL VII					
CODIGO ASIGNATURA	Nombre Asignatura	Créditos	Horas Teóricas	Horas Practicas	Requisitos
20576	PIANO COMPLEMENTARIO VII	1	1	0	R:20564
24741	EVALUACION DEL APRENDIZAJE	4	4	0	R:24740 R:24738
25085	LECTURA MUSICAL AVANZADA I	1	1	1	R:25083
25086	SEMINARIO DE AUDIPERCEPTIVA II	1	1	0	R:25116
25087	FORMAS MUSICALES II	1	2	0	R:25115
25088	INTRUMENTO PEDAGOGICO III	1	2	0	R:25114
25089	ARMONIA FUNCIONAL IV	2	1	4	R:25083
25117	PRACTICA DOCENTE I	5	0	2	R:25081
25410	PRACT.CORAL.E. INSTRM, V	2			R:25409
	ASIGNATURA DE CONTEXTO	2			
	Total, créditos:	20			

NIVEL VIII					
CODIGO ASIGNATURA	Nombre Asignatura	Créditos	Horas Teóricas	Horas Practicas	Requisitos
20585	PIANO COMPLEMENTARIO VIII	1	1	0	R:20576
24742	TECNOLOGIAS Y EDUCACION	3	2	3	
25090	LECTURA MUSICAL AVANZADA II	1	1	0	R:25085
25118	PRACTICA DOCENTE II	10	0	10	R:25117
25411	PRACT.CORAL.E. INSTRM, VI	2	0	2	R:25410
	ASIGNATURA DE CONTEXTO	2			
	TOTAL, CREDITOS:	19			

NIVEL IX					
CODIGO ASIGNATURA	Nombre Asignatura	Créditos	Horas Teóricas	Horas Practicas	Requisitos
20557	ELEMENTOS DE DIRECCION I	1	1	0	R:25087
20584	AUDICION Y ANALISIS MUSICAL I	2	2	0	R:25089
20592	PIANO COMPLEMENTARIO IX	1	1	0	R:25585
25599	SEMINARIO DE INTERPRETACION MUSICAL		2	0	
25061	PROYECTO DE GRADO I	3	2	0	
25120	TEXTURAS CONTEMPORANEAS	1	1	0	R:25089
25412	PRACT.CORAL.E. INSTRM, VII	2	0	2	R:25411
	ASIGNATURA TECNICAS PROFESIONALES	1			
	ASIGNATURA TECNICAS PROFESIONALES	2			
Total, créditos:		15			

NIVEL X					
CODIGO ASIGNATURA	Nombre Asignatura	Créditos	Horas Teóricas	Horas Practicas	Requisitos
20566	ELEMENTOS DE DIRECCION II	1	1	0	R:20557
20591	AUDICION Y ANALISIS MUSICAL II	2	2	0	R:20584
20597	PIANO COMPLEMENTARIO X	1	1	0	R:20592
25064	PROYECTO DE GRADO II	7	2	0	R:25061
25121	ELEMENTOS INSTRUMENTOS Y COMPOSICION	2	2	0	R:20557
25413	PRACT.CORAL.E. INSTRM, VIII	2	1	0	R:25412
	ASIGNATURA TECNICAS PROFESIONALES	1	0	2	
	ASIGNATURA TECNICAS PROFESIONALES	2			
Total, créditos:		18			

ELECTIVAS				
CODIGO ASIGNATURA	Nombre Asignatura	Créditos	Horas Teóricas	Horas Practicas
20488	ELEMENTOS DE INSTRUMENT. Y COMPOS II	2	2	0
20508	TOPICOS ESPECIALES	1	1	0
24193	IMPROVISACION DEL JAZZ	2	2	0
24229	EXPRESION CORPORAL Y DANZA CONTEMPORANEA	2	2	0
27708	GESTION CULTURAL	1	1	0

Anexo C. Cuestionario



Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes y Licenciatura en Música.

Universidad Industrial de Santander

Fecha: -----

RECITAL DE TROMPETA: LA IMPORTANCIA DEL DESARROLLO DE HABILIDADES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS EN LA FORMACIÓN INTEGRAL DEL LICENCIADO EN MÚSICA.

Cuestionario con preguntas de tipo abiertas.

El presente cuestionario tiene como objetivo, conocer lo que piensan un grupo de estudiantes de diferentes semestres y líneas instrumentales de un programa de licenciatura en música, sobre la práctica del instrumento principal, adquisición de las distintas habilidades técnicas e interpretativas y como ésta puede beneficiar su proceso de formación a nivel académico, interpretativo y pedagógico. Las respuestas consignadas aquí, serán fundamentales para soportar y complementar las teorías propuestas en el presente trabajo, además de dar respuesta a la pregunta de investigación y demás planteamientos propuestos.

1. ¿Cuáles cree usted que son las habilidades técnicas e interpretativas que se desarrollan a través del estudio del instrumento principal?

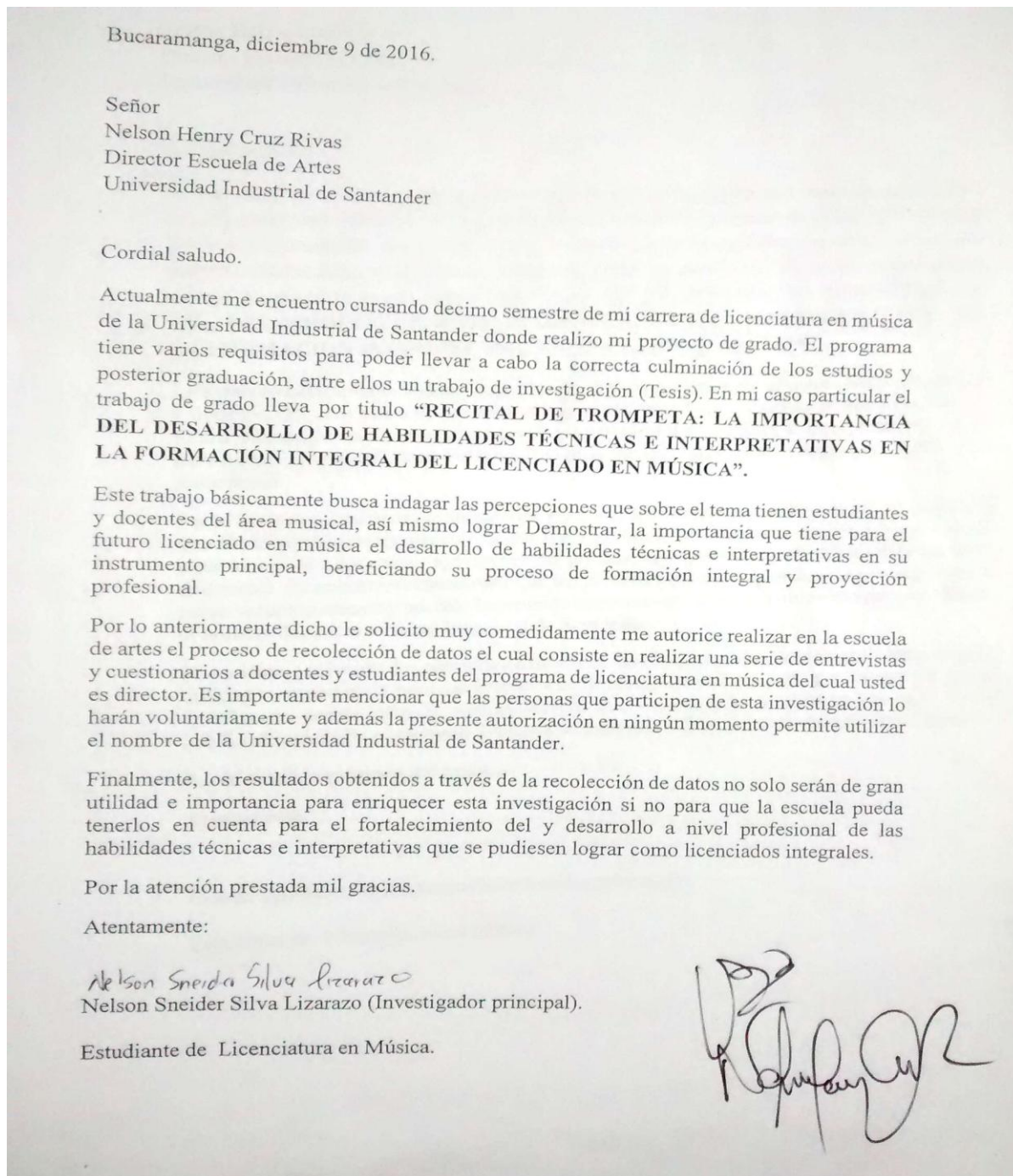
2. Considera usted que, ¿El desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas a través de la asignatura instrumento principal y prácticas instrumentales, benefician la formación integral de los estudiantes del programa de licenciatura en música UIS? ¿Por qué?

3. ¿Cuáles serían los beneficios musicales y culturales para la Universidad y la región con el mejoramiento de la calidad técnica e interpretativa de los estudiantes del programa?

4. ¿Piensa usted que, la oferta académica en cuanto a espacios musicales que permitan poner en práctica los conocimientos adquiridos en las asignaturas teóricas y prácticas es suficiente? ¿Por qué?

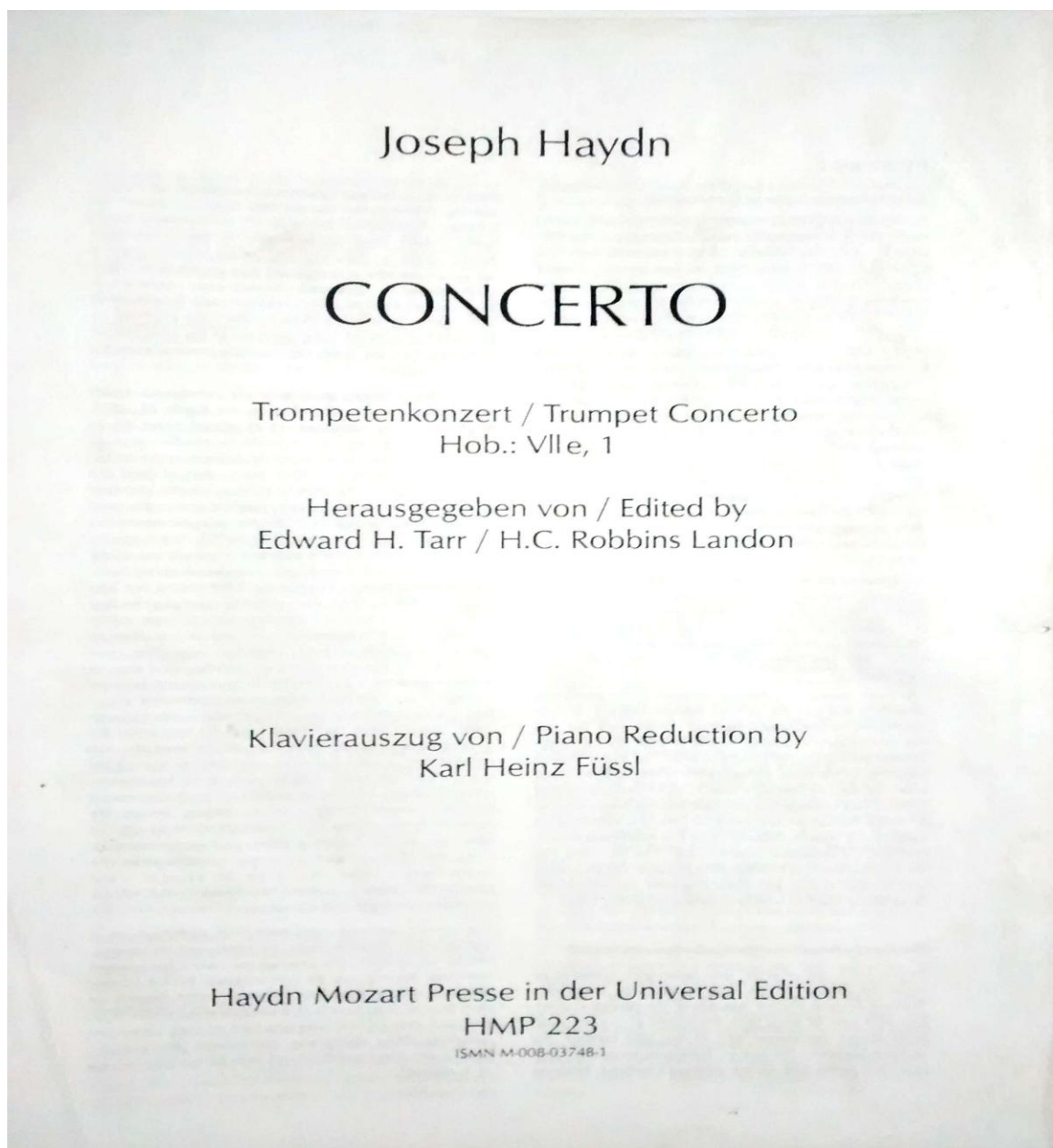
5. ¿Cree usted que, con un mayor énfasis en la formación instrumental en el programa de licenciatura en música, se beneficiaría la faceta profesional de los futuros licenciados en música? ¿Por qué?

Anexo D. Permiso Recolección de Datos, Nelson Sneider Silva Lizarazo³⁸



³⁸ SILVA LIZARAZO, Nelson Sneider. Recolección de datos. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga: diciembre 9 del 2016.

Anexo E. Concierto para Trompeta en Mib y Orquesta³⁹



³⁹ HAYDEN, Joseph. Concierto para trompeta en mib y orquesta. Haydn Mozart Presse in der Universal Edition, HMP 223. Edited by Edwar H. Tarr. H.C. Robbins Landon. 5 p.

PREFACE

Haydn's Trumpet Concerto Then and Now

During the last 30 years, Joseph Haydn's Trumpet Concerto (No. VIIe: 1 in Hoboken's thematic catalogue of the composer's works) has become not only the most important concerto for the trumpet, being required material in nearly every orchestral audition, but with over 20 recorded versions on long-playing records is also the composer's best-known concerto, rivalled only by similar works by Vivaldi, Bach, Mozart, Tchaikovsky, and a few others.

The facts about its origin are well known and need only to be summarized here¹. The concerto was written in 1796 for Anton Weidinger (1767-1852), who had been a trumpeter in the Royal Imperial Theater since 1792². According to his own testimony, Weidinger had started to develop a keyed trumpet, which was referred to in contemporary sources as an "organized trumpet" ("*organisirte Trompete*") as early as 1793³. He did not present it to the public, however, until March 28, 1800, only then feeling he had brought it "to what he believes may be described as perfection"⁴. On this occasion — a benefit concert only five days before Beethoven's first benefit concert — Weidinger also gave the world premiere performance of the Haydn concerto.

We know of no other performances of the work for over 100 years. A copy of the work exists in the library of the Brussels conservatory, and from this the conservatory pupils played the concerto around 1907⁵. Alphonse Goeyens, the trumpet professor there, published a piano reduction in 1929⁶, and two years later the full score appeared in Germany⁷.

The great impetus in restoring the work to the permanent repertoire was not the printed edition, however, but an incomplete gramophone recording — only the last two movements were included — made in 1938-39 by George Eskdale on the English Columbia label. The first complete recording of the work, played by Harry Mortimer, followed after the war on the same label. One of the undersigned (HCRL) was privileged to participate in the preparation of a critical edition of the score for the first recording on long-playing records, made in 1950. The soloist was Helmut Wobisch, the conductor Anton Heiller. This recording, like the previous two, was an astonishing bestseller (30,000 copies sold in four years); and from this time the Haydn concerto was a favorite with trumpeters and public alike⁸.

The First Performance of the Haydn Concerto in 1800

Before 1796, the trumpet was laden with symbolic associations related to its close links with aristocracy. Trumpet fanfares can be regarded as the musical counterpart of a coat of arms. With the decline of the old social order during the second half of the 18th century, the trumpet gradually fell out of fashion as an obligato or solo instrument and in the orchestra became relegated

largely to a fanfare function. Throughout its long illustrious history, the trumpet had been a "natural" instrument confined to the notes of the harmonic series, which permit scale passages only in the instrument's fourth octave — beginning one octave above middle *c'* (or *e_b'*, in the case of transposing instruments in this key). When Weidinger developed an instrument capable of chromaticism throughout its entire compass, he performed a revolutionary act, transforming the nature of his instrument for all time⁹. (The invention of the valve around 1815 was but the final step towards chromaticism for brass instruments.)

The reader is invited to imagine the atmosphere in the concert hall shortly after 7 p. m. on March 28, 1800. Weidinger having announced in an advertisement his intention of presenting "to the world for the first time, so that it may be judged, an organized trumpet which he has invented and brought — after seven years of hard and expensive labour — to what he believes may be described as perfection: it contains several keys and will be displayed in a concerto specially written for this instrument by Herr Joseph Haydn, Doctor of Music"¹⁰. The orchestra members have taken their places and tuned up, the soloist enters to enthusiastic applause, the audience quiets down, the orchestral introduction begins. After only a few bars the soloist lifts his instrument to his lips and plays his first note (bar 8): middle *c'* (sounding *e_b'*), a mere minim propelling the first orchestral tutti into action. Nothing special, just a little warm-up. Then Weidinger plays again (bars 13-16); but these notes are nothing new: they lie in the clarino register, available to any natural brass instrument. The audience becomes uneasy, Weidinger's "organized trumpet" seems to be nothing special at all: and such unrest prevails until the soloist raises his instrument for a third time. The amazement which followed the solo entry in bar 37 must have been complete, on hearing the trumpet play an entire diatonic scale in its low register, where a natural trumpet is capable of producing only a dominant seventh arpeggio. Haydn artfully devised the principal theme of the first movement to show off this very fact: of the first three notes, *c' d' e'* (sounding *e_b' f' g'*), the first and third are in the harmonic series, the second being a keyed note. In bar 39, *a'* and *b'* — also outside the harmonic series — are heard. In bar 47, the chromatic notes *b_b'* and *a_b'* follow.

The concert audience must have been dumbfounded at hearing such novelties from an instrument so severely limited up to then, and although no review has survived from that evening, we do have a review form a concert Weidinger gave in Leipzig in December, 1802. From it we learn that he must have been a virtuoso at the height of his skill, and that he not only was able to play keyed and non-keyed notes evenly and convincingly, but also performed with great sensitivity, his tone being similar to that of a clarinet:

The Imperial Royal Court Trumpeter, Mr. Weidinger, of Vienna, gave us the opportunity of judging for ourselves his significant invention concerning the perfection of the trumpet . . . and at the same time of admiring his masterly playing. It is completely founded in fact that Mr. W. is fully conversant with all the half-tones lying within the compass of his instrument, and to such an extent that he plays running passages through them. Furthermore, the fear that we uttered (on the occasion of the first report concerning this invention), that this instrument might thereby have lost something of its pompous character, has been completely refuted by [Weidinger's] public demonstrations. The instrument still possesses its full, penetrating tone, which is at the same time so gentle and delicate that not even a clarinet is capable of playing more mellowly¹¹.

Unfortunately, the revolutionary characteristics of Haydn's Trumpet Concerto so apparent at that time are totally lost on modern audiences so used to hearing the modern valved trumpet. The modern instrument can truly be said to produce all the chromatic notes with perfect evenness, whereas the slight gradations of colour brought about on a keyed instrument by the opening of various vent-holes can no longer be properly appreciated. One of the undersigned (EHT) has made extensive experiments with original keyed trumpets and their reconstruction, and can report that the difference in tone colour between keyed and natural notes is by no means so great as one might imagine, but instead can be utilized by a true artist to bring about a much greater variety of tone than a valve instrument is capable of. The effect is similar to that produced on a horn by hand-stopping (an "imperfection" which did not hinder Mozart from writing four concertos, or Beethoven from writing a sonata, for hand horn), or on a Baroque or Classical flute by forked fingerings. The presence of more or fewer keyed notes (on the keyed trumpet) or forked fingerings (on a Baroque flute) will, of course, give a more precise "feeling" for particular tonalities and chromatic modulations. For example, the tone colour of the second movement of the Haydn concerto is determined by the fact that the very first note, *f*' (sounding *ab*'¹²) is a keyed note, and the audacious modulation to *C* \flat (bars 21, with the pickup, through 26) calls for 19 out of 25 notes to be played with an open key – as opposed to the passage-work in the first and last movements, most of these tones being in the clarino register and thus lying within the harmonic series.

So much for the nature of Weidinger's amazing instrument and the no less amazing concerto Haydn wrote for it.

Let us look briefly at a few sections of the work with regard to some aspects of editorial technique and modern performance.

Remarks on the Present Edition

The only surviving source for the Trumpet Concerto is Haydn's autograph manuscript, now in the library of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. In view of the wildly differing readings of many important passages of this concerto both in modern editions and in recordings¹², the

critical edition offered here is long overdue¹³. The following commentary is intended to cast light on a number of aspects of the work from the point of view of performance practice, with particular regard to the technical possibilities of the original solo instrument, the keyed trumpet.

At the outset it must be said that although Haydn wrote the manuscript with great care, as far as the notes themselves are concerned, making only one mistake in notation¹⁴, he proceeded very hastily when he added bowing and slur marks. One can not always be sure about the beginning and ending of such markings, even when parallel passages are collated. Even the undersigned, with their more than 50 year's collective experience with this one work, admit to frequent frustration, faced with the task of presenting to the world with what is supposed to be the definitive reading of this masterpiece – simply an impossible task. We have tried to preserve Haydn's notational peculiarities, in particular his articulation marks, as faithfully as possible, using broken lines to amend them into some semblance of unity to facilitate modern performance. (A glance at the score will show the reader how inconsistent Haydn's notation was. See for example the orchestral accompaniment to a thrice-recurring three-bar passage in the first movement, starting in bars 20, 73, and 157 respectively.)

In addition, the following specific points are to be noticed:

1. As stated above, we have tried to indicate the length of Haydn's original bowing and slur marks as found in the autograph manuscript, unifying them in simultaneously sounding parts by using broken lines. (However, in the piano reduction only solid lines were used. Only the score and the solo part represent a "critical edition".)
2. The five-note passage in the flute in bar 4, and in the first violin in bar 5 (later: flute in bar 40, solo trumpet in bar 41), poses editorial problems. Is the quaver pickup intended to be slurred to the following four quavers, or is it detached? In bars 4, 5, 40, and 41 the slur mark seems to start after the pickup note, but in bars 128 and 129 it definitely includes the pickup. Only in the middle section (bars 96 and 98) is it clearly detached (first violin part). Haydn is clearly inconsistent here. A related five-note motif is in bars 9 and 11 (first violin part). Here the pickup note is quite carefully and unequivocally slurred to the following four. On the basis of this information, we have indicated the slur or bowing mark (in broken lines) in all but bars 96 - 100 to include all five notes, but performers are encouraged to disagree with our solution.
3. It would have been possible to have added an editorial slur mark over the five notes on the first half of bar 42 (solo trumpet part), analogous to bars 6 (first violin part) and 130 (solo trumpet part). However, one of the undersigned's (EHT) experience with keyed trumpets suggests that in many slurred passages, the performer may have used a kind of soft tonguing, much as a trombonist does in slurred passages, to give precision to the way in which the individual notes are expected to "speak"¹⁵. (See also § 6 below.)

4. The editors are grateful to Leonard Cecil and Paul Plunkett for having examined the original manuscript carefully in 1978 with regard to the trill mark found in our edition over the second note in bar 136 (solo trumpet part). Even in the excellent photocopy made available to us by the publisher, this mark could have been a fly speck; but examination and transcription onto transparent paper of all other trill marks in this concerto shows that this sign, too, is a trill mark. It does occur at a logical place, besides.

5. We offer three cadenzas for the first movement, and one for the last, as possible examples for performers – who are hereby encouraged to go further and write their own. Those interested in seeing the original version of Helmut Wobisch's 1950 cadenza, which he revised slightly for his two gramophone recordings, can find it on p. 233 of the fourth volume of HCRL's Haydn biography.

6. Many performers slur the demisemiquavers in the second movement (solo part, bar 14 etc.). We feel that such sections are in the tradition of Baroque passage-work which was never slurred, and that Haydn did not err by not including slur marks here. The same situation applies to the rapid passage-work in the first movement, bars 107 f. and 152 f., and in several places in the last movement.

7. By contrast, the quavers in bar B (first violin part), bar 16 (solo trumpet part), and parallel sections of the second movement, are not intended to be executed as detached, as one hears so often; Haydn's slur mark over the first three notes is unequivocal.

8. The cadenza in the third movement is in bar 124. There is no second cadenza shortly before the end of the movement (bars 280 - 281), although one is often performed here. In the second instance Haydn did not write a fermata sign – the identification mark of a cadenza at that time – but wrote out clearly a two-bar grand pause, with individual bar lines in all the parts and individual rests in three of the parts (first and second violin, solo trumpet).

We thank the publishers for going to the trouble of including two solo parts, for E \flat and B \flat trumpets, to facilitate performance, and are indebted to Karl Heinz Füssl for preparing the piano score with a chamber-music ideal in mind. Particular thanks go to Jaap Schröder for assisting us with our interpretation of the bowing marks (April 1981).

E. H. Tarr

H. C. Robbins Landon

Notes

1 For more details, see Reine Dahlqvist, *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger* (Nashville, The Brass Press, 1975 / Brass Research Series, No. 1), and H. C. Robbins Landon, *Haydn: the Years of 'The Creation' 1796-1800* (London, Thames and Hudson, 1977), henceforth quoted as "Dahlqvist" and "Robbins Landon".

2 Cf Dahlqvist, 10.

3 Cf Robbins Landon, 227-228.

4 Cf Robbins Landon, loc. cit.

5 Cf Dahlqvist, 20. The Viennese trumpeter Paul Handke made a copy of the trumpet part in 1899 prior to leaving for the New World. In 1901-03 he was first trumpeter of the Philadelphia Orchestra, and from 1903 to 1912 was first trumpeter of the Chicago Symphony Orchestra (second in the 1907-08 season). Renold Schilke Music Products published a facsimile of his manuscript of the Haydn solo part in the 1960's. It is not entirely free of copying errors.

6 Brussels, Ch. Walpot.

7 Edited by Walheim, Alfa-Verlag Berlin.

8 For more information on these recordings, see Dahlqvist, 20, and Robbins Landon, 233 and 238-240.

9 Weidinger was, of course, not the first to develop a trumpet with keys. Cf Dahlqvist for other experiments going back to ca. 1770.

10 Robbins Landon, 227-228.

11 Dahlqvist, 14-15.

12 Cf Fred Willener, "The Haydn Trumpet Concerto: 1796-1996", *Brass Bulletin* 35 (1981), 33-40 and 36 (1981), 34-41 (to be continued).

13 In 1951, Hans Ferdinand Redlich made an attempt at a critical edition (Eulenburg pocket score, No. 798), but his version has more than the usual number of mistakes.

14 II, bars 25-26, trumpet part; see score.

15 This experience is corroborated by independent observations made by two performers who have actually played this concerto in public on a keyed trumpet. Åke Öst and Bjarne Volle. We do not agree with Donald Bullock's articulations presented in his article, "Articulations for the Haydn Trumpet Concerto", *Journal of the International Trumpet Guild*, Vol. 4 (October 1979), 26-28. Bullock, in our opinion, derives the slur marks in the keyed trumpet too much from bowing marks in the violin parts and does not take the nature of the keyed trumpet into account.

Fotokopieren
grundsätzlich
erlaubt,
ausdrücklich
verboten

CONCERTO

Hob.: VII e, 1

1796

Tromba in Sib

Joseph Haydn

(Edward H. Tarr,
H. C. Robbins Landon)

Allegro

7 4

17 7 13 *f* Solo

42 *tr*

48 1 *B*

56 *tr* *tr*

63

69 1

77

84 9 *C*

99

104

109 1

Musical score for a piano piece, measures 125-160 and 14-45. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system (measures 125-160) includes a key signature change to one flat (B-flat) at measure 135. It features various musical notations including slurs, trills (tr), and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). A section labeled [Cadenza] begins at measure 160. The second system (measures 14-45) starts with a new section marked 'Andante' and 'cantabile' in a 6/8 time signature, with a key signature change to one flat (B-flat) at measure 14. It includes a repeat sign (II) at measure 14, a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at measure 20, and a key signature change to one flat (B-flat) at measure 26. The score concludes with measure 45.

FINALE
Allegro

III

44

9

3

1

[Cadenza] K

5

1

1

6

L

179

186

192

204

210

217

227

238

250

271

279

286

292

*jossia (frühere Lesart)
(earlier reading)

Anexo F. Concierto para Piccolo en Sib y Piano, Tomaso Albinoni⁴⁰

Piccolo Trumpet in Bb

Concerto in Bb

(Op.7 No.3 / as played by Maurice André) T. Albinoni

Allegro

9

16

20

28 *melodioso*

31

35

40

43

53

60

www.erikveldkamp.com

⁴⁰ ALBINONI, Tomaso. Concierto para trompeta piccolo en sib y piano. [En línea]. (Op. 7 No3 / as played by Maurice Andre). [Citado el 9-septiembre-2016]. Disponible en: www.erikveldkamp.com. 4 p.

2
63 Albinoni - Concerto in Bb

67 *p* *mf* *p*

71 *mf* *tr* *rit.*

74 **Andante** 3

83

90 *tr* 2 *tr*

98 *tr*

104 *rit.*

Allegro

Albinoni - Concerto in Bb

3

110 **18**
mf

127 **5**
f

136
mp

140
crescendo

145 **3**
mf

151
crescendo

155 *tr* **3**
p *mp*

163
mf

Albinoni - Concerto in Bb

167

tr 2

Musical staff 167-173: Treble clef, 167 measures. Features a trill (tr) and a second ending bracket (2).

174

Musical staff 174-178: Treble clef, 174 measures. Continuation of the melodic line.

179

tr rit. tr

f mp crescendo f

Musical staff 179-183: Treble clef, 179 measures. Includes trills (tr), a ritardando (rit.) marking, and dynamic markings: *f*, *mp*, *crescendo*, and *f*.

Anexo G. Concierto para Trompeta en Sib y Piano, Vassily Brandt⁴¹

Handwritten number: 740

Handwritten signature: Juan Fernando A. A. R.

TRUMPETA

CONCERTPIECE

Opus 12 for Trumpet and Piano

Edited by ROBERT NAGEL

TRUMPET in B flat

VASSILY BRANDT (1909-1923)

f appassionata

Allegro con fuoco

ff

Meno mosso

Allegro moderato

p *mp* *poco a*

poco cresc. *f* *p*

mf *f* *rall.* *p*

Copyright © 1960 by International Music Company, New York

⁴¹ VASSILY, Brandt. Concertpiece, Concierto para trompeta y piano. Edited by Robert Nagel. Opus 12. Copyright 1960 by International Music Company, New York. 4 p.

The musical score consists of ten staves of music. The first five staves are in a single melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *p cresc.*. The sixth staff is marked **Tempo I^o** and begins with a *ff* dynamic. The seventh and eighth staves feature triplet markings (3) and a *mf* dynamic. The ninth staff contains sixteenth-note runs with sextuplet markings (6) and a *f* dynamic. The tenth staff concludes with a final triplet (3) and a fermata over a whole note.

And^{te} quasi largo 8

pp

mf

p

mf *pp* *mf* **Agitato**

a Tempo *f* *cresc. molto* *ten.*

mf *mp* *pp* *moderato*

All^o energico **T^o di Marcia**

(alla breve) 18 *ten.* *mf risoluto* *ten.*

ten. 2

Allegro moderato *(come sopra)* 8

Musical score for a single melodic line in 4/4 time. The score consists of 12 staves of music. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and grace notes throughout. A *rall.* (rallentando) marking appears in the fourth staff, followed by a *Tempo I* (return to first tempo) marking. The score includes numerous triplets and sextuplets. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The piece concludes with a *cresc.* (crescendo) marking and a *tr.* (trill) over a final note.

LA LEYENDA DE PIPINTA
Trumpet in B \flat
A MI QUERÍSIMO ESTUDIANTE, AMIGO Y COLEGA: JORGE ALBERTO GIRALDO FRANCO (PUNONO)
TEMPO CUMBIA $\text{♩} = 80$
Juan Carlos Valencia Ramos
2015

FLUTTER

Juan Carlos Valencia Ramos

⁴² VALENCIA RAMOS, Juan Carlos. La leyenda de pipinta. Dedicada para, Jorge Alberto Giraldo Franco.2015. 4 p.

A handwritten musical score for a piece in 2/4 time. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The second staff continues the melodic line. The third staff includes the instruction "Accel." above a note, followed by a double bar line and the instruction "POCO PIU MODO" above the next measure. The fourth staff features a series of rests, with the instruction "MARCATO" above the final measure. The fifth staff begins with a change to 8/8 time, indicated by a new time signature. The remaining staves continue the piece with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score concludes with a final measure in 8/8 time.

4 LENTO

5 TIEMPO DE CUMBIA $\text{♩} = 80$

6 FLUTTER

7

A handwritten musical score consisting of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). It contains several measures of music, including a half note with the marking "AZZUR" above it, followed by a double bar line and a second common time signature. The marking "POCO PIU MOSSETO" is written above the staff. The second staff starts with a common time signature, followed by a double bar line and a second common time signature. It features a half note with the marking "MARCATO" above it and a double bar line with a repeat sign below. The remaining staves contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score concludes with a double bar line and repeat sign on the final staff.