

**RECITAL DE TROMPETA, ESTUDIO PEDAGÓGICO BASADO EN  
ALGUNAS OBRAS DE DIFERENTES ÉPOCAS**

**JAVIER ORLANDO PARADA BOTIA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES – MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2005**

**RECITAL DE TROMPETA, ESTUDIO PEDAGÓGICO BASADO EN  
ALGUNAS OBRAS DE DIFERENTES ÉPOCAS**

**JAVIER ORLANDO PARADA BOTIA**

**Proyecto de grado para optar al Título de:  
Licenciado en Música**

**Director:  
ALBERTO LUIS SANCHEZ BETANCOURT**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES – MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2005**

## **DEDICATORIA**

A mis Padres y Hermanos; que siempre me han apoyado en todos mis proyectos y han estado siempre que los he necesitado.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres por el apoyo prestado, a lo largo de la carrera.

Al Maestro Janusz Kopytko, por su amistad y conocimientos proporcionados en estos semestres.

A Luis Carlos Orozco, por el apoyo y la recopilación del material utilizado en este recital.

Al Profesor Alberto Luis Sánchez, Director de Proyecto.

Dirección Cultural U.I.S.

Al Profesor Daniel Barbosa, pianista acompañante.

A Iván Fernando, Marcela, Gustavo, Nury, Leandro, Iván Arturo, Cesar, Chamizo, Uriel, Juan Omar, Juan Francisco, Milton por su amistad regalada en estos años

A los Compañeros del grupo de Jazz, Cesar Gallardo, Pedro Pablo, Fabián Cristancho, Javier Llamosa, Alvaro Martín Gómez y el Maestro Janusz Kopytko.

## CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	1
JUSTIFICACIÓN	2
OBJETIVO GENERAL	3
OBJETIVOS ESPECIFICOS	3
1. HISTORIA DE LA TROMPETA	4
1.1. LAS TROMPETAS EN LA ANTIGÜEDAD	5
1.2. LA TROMPETA NATURAL	7
1.2.1 El Clarino	8
1.3. LAS TROMPETAS EUROPEAS	9
2. BIOGRAFIAS DE LOS AUTORES	14
2.1. BREVE BIOGRAFÍA DE TOMMASO ALBINONI	14
2.2 BREVE BIOGRAFÍA DE JOHANN SEBASTIAN BACH	15
2.3. BREVE BIOGRAFÍA DE FRANZ JOSEPH HAYDN	18
2.4. BREVE BIOGRAFÍA DE ROBERT SCHUMANN	20
2.5. BREVE BIOGRAFÍA DE FRANZ SCHUBERT	22
2.6. BREVE BIOGRAFÍA DE DANA WILSON	25
3. CARACTERISTICAS GENERALES DE LOS PERIODOS	27
3.1. PERIODO BARROCO	27
3.2. PERIODO CLÁSICO	28
3.3. PERIODO ROMÁNTICO	31
3.4. EL GÉNERO JAZZ	32

3.4.1. Características	32
3.4.2. Los orígenes	34
3.4.3. La Historia	35
3.4.3.1. El jazz de Nueva Orleans	35
3.4.3.2- Dixieland	36
3.4.3.3. El impacto de Armstrong	39
3.4.3.4. Chicago y la ciudad de Nueva York	39
3.4.3.5. La era de las big bands	40
3.4.3.6. La interacción con la música popular y la culta	41
3.4.3.7. La década de 1940 y la posguerra	42
3.4.3.8. Final de la década de 1950. Las décadas de 1960 y 1970	44
3.4.3.9. La década de 1980	47
4. PROGRAMA DEL RECITAL	48
4.1. ADAGIO	49
4.1.1. Estilo	49
4.1.2 Estructura	49
4.1.3. Dificultades técnicas e interpretativas	50
4.2. AIRE - SUITE ORQUESTAL NO. 3, BWV 1068	51
4.2.1. Aire	51
4.2.2. Estructura	54
4.2.3. Dificultades técnicas e interpretativas	54
4.3. CONCIERTO PARA TROMPETA EN Eb	54

4.3.1. Primer movimiento	56
4.3.2. Forma de Concierto	56
4.3.3. Estructura	57
4.3.4. Dificultades técnicas e interpretativas	58
4.4. TRÄUMEREI	60
4.4.1. Estructura	60
4.4.2. Dificultades Técnicas e interpretativas	60
4.5. AVE MARIA	60
4.5.1. Texto en latín del Ave Maria. Musica de Franz Schubert	61
4.5.2. Estructura	61
4.5.3. Dificultades técnicas e interpretativas	62
4.6. I REMEMBER... POR DANA WILSON	63
4.6.1. Fantasía	63
4.6.2. Estructura:	64
4.6.3. Dificultades técnicas e interpretativas	65
CONCLUSIONES	66
RECOMENDACIONES	67
BIBLIOGRAFIA	68
ANEXOS	70

## LISTA DE FIGURAS

	<b>Pág.</b>
Figura 1. La trompeta	4
Figura 2. La Trompeta Natural. "Clarino"	9
Figura 3. La Trompeta Píccolo en Si Bemol – La	11
Figura 4. La Trompeta Contralto en Fa	11
Figura 5. La Trompeta en Si Bemol	12
Figura 6. Tommaso Albinoni	14
Figura 7. Johann Sebastián Bach	15
Figura 8. Franz Joseph Haydn	18
Figura 9. Robert Schumann	20
Figura 10. Franz Schubert	22
Figura 11. Dana Wilson	25
Figura 12. Aire en la Cuerda Sol. "Cuarteto de Cuerdas"	53
Figura 13. Trompeta de Llaves 1	54
Figura 14. Trompeta de Llaves 2	55
Figura 15. Ejercicio de trinos	59
Figura 16. Ejercicio de intervalos	59
Figura 17. Ayudas "I Remember"	65

## LISTA DE ANEXOS

Anexo A. Adagio : TOMMASO ALBINONI – REMO GIAZOTTO	70
Anexo B. Aire en la cuerda G (suite orquestal No. 3 BWV 1068) J. S. BACH	75
Anexo C. Allegro (Concierto para Trompeta en Eb) F. J. HAYDN	78
Anexo D. Träumerei Op. 15 (Sueño) R. SCHUMANN	90
Anexo E. Ave Maria Op. 52 No. 6 F.SCHUBERT	92
Anexo F. Instrumento solista	97
Anexo G. I Remember...DANA WILSON 1998.	105

## RESUMEN

### TITULO:

**RECITAL DE TROMPETA, ESTUDIO PEDAGÓGICO BASADO EN ALGUNAS OBRAS DE DIFERENTE ÉPOCA\***

### AUTOR:

**JAVIER ORLANDO PARADA BOTIA\*\***

### PALABRAS CLAVES

Obras de diferentes épocas

Estilo

Estructura

Dificultades técnicas e interpretativas

### DESCRIPCIÓN O CONTENIDO

En este proyecto de grado se presentaron una gran variedad de obras de diferentes épocas; Cada una de estas contiene una presentación de Estilo, Estructura y Análisis técnico e interpretativo

Estilo. Encontramos todo lo relacionado a las características de cada obra y su autor.

Estructura. Permite conocer como esta conformada cada obra (análisis morfológico)

Dificultades técnicas e interpretativas. Encontramos un análisis de los problemas que se presentan al estudiar cada una de las obra.

El análisis de la estructura, estilo y dinámica de estas obras permite a los estudiantes de música extender y conocer las características más importantes de las épocas Barroca, Clásica, Romántica y el Jazz.

Este trabajo esta acompañado de un recital de trompeta y piano, el cual permite mostrar el grado de preparación adquirido en la carrera de licenciatura en música y motivar a los alumnos de trompeta hacia el perfeccionamiento de la ejecución instrumental.

---

\* **Proyecto de Grado**

\*\* **Facultad de Ciencias Humanas, Licenciatura en Música. Alberto Luis Sánchez**

## SUMMARY

### TITLE:

**TRUMPET RECITAL, STUDY PEDAGOGIC BASED IN SOME WORKS OF DIFFERENT ERAS\***

**AUTHOR: JAVIER ORLANDO PARADA BOTIA\*\***

### KEY WORDS

Different Works through the ages

Style

Structure

Technical and Performing difficulties

### DESCRIPTION OR CONTENTS

This project presents a great variety of works corresponding to different eras; each one of these contains a presentation of Style, Structure and technical and Performing Analysis

Style. We find all the related to each work characteristics and to the author of the music.

Structure. It permits us to know how each work is conformed (morphological analysis)

Technical and Performing difficulties. We find an analysis about the problems presented each piece is studied.

The analysis of the structure, style and dynamics of these works allows music's students, to understand and to know the most important characteristics in the Baroque, Classic, Romantic times and the Jazz.

This work is accompanied by a trumpet and piano recital, which allows to show the acquired preparation in the career of degree in Music, and to motivate the trumpet students toward the improvement of the instrumental execution.

---

\* Degree project

\*\* Ability of Human Sciences, Licentiate in Music. Alberto Luis Sánchez

## INTRODUCCIÓN

Como estudiante de Licenciatura en Música, para mí es muy importante que se promuevan actividades artísticas como recitales, conciertos didácticos, etc.

Realizar un recital de Grado me ha permitido conocer datos de gran importancia, para el entendimiento de las obras contenidas en él, como las condiciones en que vivió su creador y el motivo que le llevó a realizar su obra.

La investigación llevada a cabo para este recital, nos muestra la evolución de la trompeta y la forma en que las innovaciones técnicas, la han dotado de un sonido cada vez más depurado y posibilidades técnicas que enriquecen enormemente su sonoridad.

Mi trabajo es de gran utilidad para los instrumentistas, en la medida que les aporta una valiosa ayuda para la mejor interpretación de estas obras.

## **JUSTIFICACIÓN**

Con un recital se pueden conocer las cualidades de un instrumentista, en la ejecución de obras pertenecientes a diversas épocas.

El proceso de realización del recital ayuda a profundizar mis conocimientos en el instrumento, por lo que puedo poner en práctica y afianzar los estudios en los diferentes semestres cursados.

Es una recopilación de una experiencia vivida, donde a lo largo del proceso encuentro dificultades tanto técnicas como de conocimiento y sus posibles soluciones.

Este documento permite dar una ayuda didáctica a personas interesadas en la trompeta y en las obras expuestas en este recital.

## **OBJETIVOS**

### **OBJETIVO GENERAL**

Realizar un recital donde pueda poner en práctica los conocimientos adquiridos en la carrera de Licenciatura en Música e incentivar a estudiantes de música, para que realicen actos culturales de este tipo y muestren a su entorno sus conocimientos y aptitudes.

### **OBJETIVOS ESPECIFICOS**

- Realizar un recital de trompeta con obras de los periodos Barroco, Clásico, Romántico y el genero Jazz.
- Incentivar a los alumnos de Trompeta para el estudio a conciencia del instrumento.
- Interpretar obras que no han sido incluidas en recitales anteriores en la Escuela de Música de la U.I.S.
- Incorporar nuevas composiciones para trompeta y piano al actual repertorio de la escuela de música.
- Mostrar pedagógicamente el trabajo técnico que se desarrolló durante la carrera.

## 1. HISTORIA DE LA TROMPETA

**Figura 1. La trompeta**



Los orígenes de la trompeta, como los de otros instrumentos de viento, se remontan a épocas milenarias. Todas las grandes civilizaciones de la antigüedad hicieron corriente uso de ella; si entre los hebreos y los egipcios se consideraba sagrada, entre los griegos y romanos tenía más bien una función militar. La encontramos en las Sagradas Escrituras, en las que su timbre brillante provoca la caída de Jericó, y en el Apocalipsis es también el toque de trompeta el anunciador del Juicio Final. En la Edad Media y el Renacimiento, la trompeta no puede faltar en las ceremonias oficiales, pero no se integrará en la orquesta hasta 1607, en el Orfeo de Monteverdi.

Su forma es recta en un principio y no se incurva hasta el siglo XV, adoptando así gradualmente la forma que presenta hoy en día. Hacia 1770 se le añaden "tubos de recambio" que permiten a los instrumentistas tocar en casi todos los tonos. Hacia 1815 se adoptan los pistones, perfeccionamiento que aún se mejorará un siglo después, gracias a los trabajos de Merry Franquin, profesor del Conservatorio de París, que han permitido a los ejecutantes modificar a voluntad la altura de los sonidos del instrumento.

En nuestros días se utiliza mucho la trompeta en do, pero existen numerosos

modelos, desde el trompetín en re, que tanto empleó Bach y más cerca de nosotros Stravinsky en La Consagración de la Primavera, y que exige al ejecutante un gran esfuerzo físico; la trompeta en si bemol, muy extendida; la trompeta contralto en mi bemol o en fa, la que usó Debussy en Pelléas; la trompeta baja, a la que Wagner recurrió en la Tetralogía. Citemos también la trompeta de Aida, creada especialmente por Adolphe Sax para las representaciones de la ópera de Verdi en París, en 1871, y la trompeta de jazz en si bemol, más estrecha pero de sonido más claro, que ilustraron L. Armstrong, D. Gillespie, M. Davis.

Después de Lully, Charpentier, Vivaldi, Bach, Haendel, Haydn, Hummel, Berlioz y Saint-Saëns, ya en el siglo XX, compositores tan diversos como Shostakovich, Janacek, Jolivet, Messiaen, Landowski, Elliot Carter han contribuido ampliamente a enriquecer el repertorio de este instrumento en el que Charles Koechlin veía una de las luces de la orquesta.

## **1.1 LAS TROMPETAS EN LA ANTIGÜEDAD**

Las trompetas metálicas eran ya conocidas en la más lejana Antigüedad, siendo la mayor parte de ellas de bronce, fabricadas por el método de cera perdida. Todas ellas tuvieron un uso militar o religioso, y excepcionalmente de carácter civil: eran instrumentos para transmitir señales, especialmente para comunicar informaciones. Los sonidos producidos llegaban a inspirar terror y su timbre, según lo evocan autores de la Antigüedad, parece haber sido especialmente desagradable.

Los egipcios, que atribuían la invención de su trompeta al dios Osiris, la utilizaron como accesorio militar y cultural. Se descubrieron dos trompetas en la tumba del faraón Tutankhamon, que vivió hacia el 1350 a. de C.: miden respectivamente 50,5 cm. y 58 cm. de largo, presentando un ancho pabellón, pero sin una embocadura propiamente dicha; la primera es de bronce, la segunda de plata, lo cual constituyó sin duda una excepción; en el Museo del

Louvre, en París figura una tercera trompeta egipcia. Entre los hebreos lo que dominó fue el carácter sagrado de éste instrumento: la chatzótzrah, que exclusivamente tocaban los sacerdotes anunciaba las asambleas y acompañaba las consagraciones y los sacrificios; tuvo sin embargo un uso militar ya fuera para dar la alarma o bien para levantar los campamentos. La trompeta hebrea era corta -unos 45cm de largo- con un tubo cónico de plata batida que, según un comentarista de traducciones bíblicas, producía "un sonido homogéneo e interrumpido", o bien en dúos de dos trompetas, es decir "articulando distintamente varias notas diferentes"; sin duda era así como sonaban en las batallas.

El salpinx de los griegos, cuya invención se atribuía a Atenea, fue uno de los instrumentos específicamente militares aunque también acompañaba ciertas ceremonias religiosas -procesiones y sacrificios- y se tocaba con ocasión de los pregones; el arte de tocar la trompeta figuró también entre las disciplinas olímpicas. Era más largo que la trompeta hebrea -aproximadamente un metro- hecho de hierro, de bronce, a veces de plata, de tubo estrecho y embocadura de cuerno o de hueso; antes del pabellón, que era esférico y de dimensiones modestas, solían colocarse anillas decorativas o corredizas.

Los romanos conocieron dos tipos de trompetas copiadas de los etruscos: la tuba era más corta que el salpinx griego (un ejemplar conservado en el museo etrusco de Roma mide 1,17 mts. de largo) y conservaba la forma recta; el tubo cónico era de bronce, con una embocadura móvil y un pabellón ligeramente ensanchado; la tuba era utilizada en la infantería, pero también ocupó su lugar en la palestra con ocasión de los combates de gladiadores junto con la trompa y el órgano hidráulico, utilizándose ocasionalmente en determinados sacrificios religiosos. El lituus, por el contrario, fue un instrumento de uso exclusivamente militar que se empleó en la caballería: era una larga trompeta cilíndrica, de dimensiones variables (de 75 cm. aproximadamente a 1,40 mts de largo) que tenía el extremo opuesto al de la

embocadura doblado en forma de J, abierto sobre un pabellón a veces recortado. Como en el caso de la tuba, el tubo del lituus era de bronce; el timbre de estos instrumentos debía resultar sin duda poco agradable: los autores romanos califican el timbre de la tuba de "ronco" y "aterrador". El del lituus era más agudo y sin duda bastante más estridente.

Los celtas disponían de una trompeta militar llamada karnyx que seguramente influyó en la forma del lituus romano. El tubo de la karnyx, enteramente de bronce, se dobla en ángulo recto y acababa en un pabellón en forma de cabeza de dragón; este tipo de trompeta fue reproducido en el 113 d. de C. en el arco de Adriano, en Roma. Los pueblos nórdicos - Escandinavia, norte de Alemania, Irlanda- han utilizado una gran trompeta llamada lure o luur de la cual nos han llegado ejemplos perfectamente conservados a través de las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo sobre todo en Dinamarca; la lure, de excelente construcción, medía entre 1,50 y 2,50 mts por término medio, era ligeramente cónica y presentaba la forma de S; el tubo se componía de dos partes curvas de diferente longitud, la segunda de las cuales estaba situada en un plano distinto a la primera. Por lo general los ejemplares que se han descubierto aparecen unidos de dos en dos, de idéntico tamaño y simétricos, lo cual hace suponer que se tocaban por parejas afinadas al unísono, o bien simultáneamente, o en alternancia; se colgaban en la bandolera y los dos músicos, uno junto a otro, debían sujetar cada instrumento en vertical por encima de su cabeza, se han hecho intentos con los ejemplares mejor conservados en los cuales se han conseguido los doce primeros armónicos y una escala cromática de una séptima a partir del sonido fundamental. Pero es poco probable que los antiguos aprovecharan esta extensión sonora.

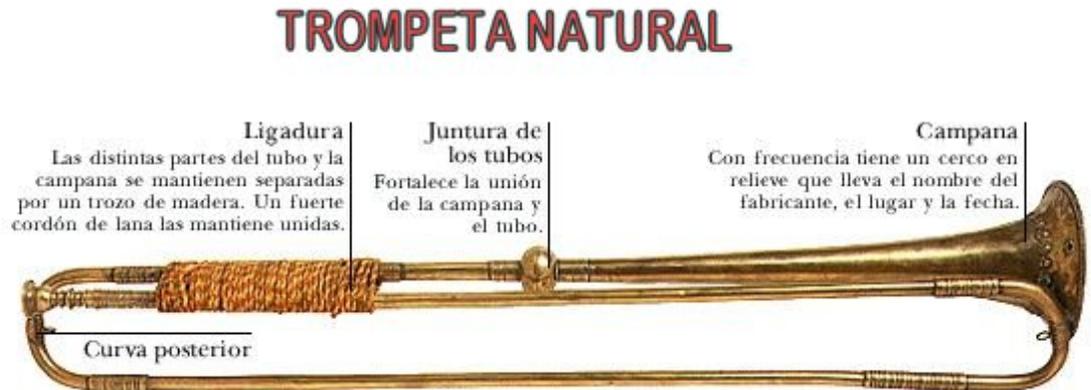
## **1.2 LA TROMPETA NATURAL**

La llamada trompeta "natural" fue el instrumento para el que escribieron Monteverdi, Lully, Purcell, Bach o Haendel: se trata de una trompeta

"sencilla", vaciada en metal y de forma moderna (sección cilíndrica hasta el pabellón que se ensancha progresivamente), pero que no podía emitir -por la presión del aire- más que los armónicos naturales del sonido fundamental el cual venía determinado por la longitud del tubo (longitud teórica = 2,34 m). La trompeta natural estaba en do, más corrientemente en re (a veces en fa en la Alemania del siglo XVIII). Su sonoridad clara y penetrante, brillantísima, perfectamente adaptada a las interpretaciones al aire libre, hizo que se pasaran por alto sus limitaciones por lo que hay muchos pasajes que, aún tocados en modelos de válvulas, siguen pareciendo de una dificultad increíble. Las trompetas naturales que se tocaban en conjunto -en "fanfarrias"- eran idénticas, es decir, todas ellas estaban en la misma tonalidad: el músico que tocaba la parte superior utilizaba una embocadura más pequeña para facilitar la producción de notas sobreagudas. La actual trompeta de caballería es una trompeta natural.

**1.2.1 El Clarino.** La palabra "clarino" estuvo en uso durante los siglos XVII y XVIII tanto en Italia como en Alemania: en un principio servía para designar una trompeta natural de pequeñas dimensiones adaptada al registro agudo y después, poco a poco, acabó por aplicarse a cualquier parte escrita en este registro para trompeta de orquesta. Incluso en obras de Bach y Haendel, las partes correspondientes al clarino se interpretaban con una pequeña trompeta en re, aunque el instrumento figura por primera vez de una manera explícita en la partitura del Orfeo de Monteverdi (1607). En el siglo XX, las partes de clarino se tocan con pequeñas trompetas de válvulas (trompeta piccolo en si bemol-la, de cuatro válvulas); sin embargo, desde los años 60 vuelve a utilizarse nuevamente una trompeta natural en re a la que también se ha bautizado con el nombre de "clarino", muy apreciada en interpretaciones de música barroca.

Figura 2. La Trompeta Natural. "Clarino"



### 1.3 LAS TROMPETAS EUROPEAS

La trompeta que se ha utilizado en Europa desde la Alta Edad Media es la que se conoce normalmente con el nombre de bocina; la etimología del nombre sigue siendo objeto de controversia: algunos la relacionan con el término latino "bucina" (pero la bucina romana era una especie de trompa); otros relacionan el término con "buse" que en francés antiguo significa tubo. En el siglo XI, un verso de la Chanson de Roland nos aclara que trompa y bocina eran dos instrumentos diferentes, aunque ambos tenían un uso militar; en el siglo XII, Chrétien de Troyes explica que la bocina aparecía en los torneos de caballería y en las grandes fiestas al aire libre: al mismo tiempo se utilizaban términos como "araine" (instrumento de metal), "trompa" (instrumento de registro grave), y "grele" (instrumento que evolucionó en el registro agudo); el uso del término se mantuvo sin embargo hasta el siglo XIII en Francia y hasta principios del XVI en Alemania. Pero parece que cuando el mundo occidental descubrió realmente la trompeta fue después de las Cruzadas gracias a las bocinas de los Sarracenos que subsisten en la actualidad en todo el Oriente y que gozan de un especial prestigio a finales de la Edad Media.

Hay dos tipos que parecen ser los que han prevalecido, uno de tubo largo rectilíneo, y otro de sección estrecha: el primero se iba ensanchando progresivamente en un pabellón en forma de embudo, y el segundo se abría bruscamente en un pabellón en forma de plato; este último perdura en las grandes trompetas orientales en tanto, que el primero acabó por convertirse - debido a que su tubo se plegó sobre sí mismo- en la trompeta utilizada en Europa hasta mediados del siglo XVII. La trompeta, que durante mucho tiempo había sido recta, se curvó en forma de S en el siglo XV; parece que el enrollamiento completo no se efectuó hasta finales del siglo XVI momento en que el instrumento adoptó un aspecto similar al actual. En los siglos XVII y XVIII se construyeron instrumentos de diferentes modelos y tonalidades que los compositores más importantes introdujeron en sus obras instrumentales o dramáticas. Pero hacia 1770, los constructores se interesaron especialmente en los problemas que planteaba la realización de un instrumento con mayores posibilidades que la trompeta "natural"; le adaptaron unos "tonos de recambio" destinados a modificar la longitud del tubo y, en consecuencia, la tonalidad. La trompeta de válvulas apareció hacia 1815 aunque no adquirió su forma definitiva hasta 1830, en Alemania: como en el caso de la trompa, la invención del sistema de válvulas se debió a Blühmel y Stölzel; sin embargo, dicho sistema solo logró imponerse con dificultades y hasta finales del siglo XIX la trompeta de válvulas no ocupó un lugar en la orquesta. Tuvo que imponerse frente a la corneta de pistones, más fácil de tocar pero que quedó relegado a usos muy limitados.

La trompeta moderna está formada por un tubo de cobre de longitud variable (según la lleva también una vara para la afinación y se va ensanchando progresivamente en un pabellón menos grande, por ejemplo, que el de la trompa; en el otro extremo del tubo aparece una embocadura curvilínea. Las principales variedades de este tipo de trompeta son las siguientes:

\* La trompeta en re o en si bemol (raras veces en fa) se creó a finales del

siglo pasado para interpretar las obras barrocas (por ejemplo, los conciertos de Bach y Haendel). Pero, para usos de este tipo se tiende a utilizar la trompeta p ccolo en si bemol-la agudo, con tres o cuatro válvulas (la cuarta válvula desempeña la función de "transpositora"), que alcanza con mayor facilidad el registro sobreagudo.

Figura 3. *La Trompeta P ccolo en Si Bemol - La*



- \* La trompeta contralto en Fa, de tubo más largo, utilizada por Debussy en Pell as; suena una octava grave respecto de lo escrito (fundamental: do1 o si bemol 1).

Figura 4. *La Trompeta Contralto en Fa*



Todos estos tipos son transpositores, excepto los modelos en do. La técnica es bastante similar a la de la trompa, y con ella se consigue sobre todo modificar el sonido y obtener efectos característicos utilizando diferentes sordinas: por ejemplo, la "wa-wa", tomada del jazz, se presta a efectos cómicos o caricaturescos. Al igual que la flauta, la trompeta dispone de una articulación de golpe de lengua cuando el destacado simple no permite una repetición rápida de notas; a esto hay que añadir el "flutterzunge", movimiento rápido de la lengua efectuado normalmente al mismo tiempo que se emiten sonidos roncós. La trompeta, más que aire exige unos labios muy resistentes ya que la boquilla se apoya sobre todo en el labio superior; de cualquier manera, es uno de los instrumentos más difíciles de tocar. Goza, sin embargo, de un prestigioso repertorio muy apreciado: la primera música escrita para trompeta que ha llegado hasta nosotros es el Orfeo de Monteverdi (un clarín y tres trompetas con sordina); en el teatro, donde aparece en "fanfarrias", participa más frecuentemente (Alceste de Lully, o Diocletian de Purcell, ópera en la que hay un pasaje en que la voz dialoga con la trompeta); a pesar de ello a finales del siglo XVIII fue empleada también en algunas obras religiosas (por ejemplo, los oratorios de Haendel) o concertantes (Bach, Mozart...).

Figura 5. *La Trompeta en Si Bemol*



Hasta finales del siglo XIX la trompeta de válvulas no encuentra su puesto definitivo en la orquesta: Berlioz seguía utilizando la trompeta natural, y hasta 1920 se usará una trompeta de válvulas en fa que hoy día ya no se utiliza. En la actualidad el éxito lo detenta la trompeta en si bemol aunque el timbre peculiar de la trompeta moderna en re haya tentado a compositores como Honegger o Messiaen, y a pesar de que después de Wagner, Stravinsky haya prestado atención a la trompeta -el más agudo de los instrumentos de metal-, sus colores agresivos o tornasolados, a veces místicos, le aseguran un lugar de excepción en la música sinfónica y de cámara contemporánea. Para terminar, no podríamos dejar de mencionar la decisiva aportación a la literatura para trompeta de músicos de jazz como Louis Armstrong, King Oliver, Dizzie Gillespie o Miles Davis.

## 2. BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES

### 2.1 BREVE BIOGRAFÍA DE TOMMASO ALBINONI

Figura 6. *Tommaso Albinoni*



(Venecia, 1671-id., 1751) Músico italiano. Estudió violín y canto, actividades a las que quiso dedicarse sin entrar a formar parte de una corte, como era entonces frecuente. Fue así como pasó a formar parte de los llamados dilettanti del siglo XVIII, antecesores del artista independiente que aparecería con el Romanticismo. De este modo, se dedicó a la composición tanto vocal como instrumental, y su primera ópera, *Zenobia, reina de los palmirenos* (1694), fue estrenada en su ciudad natal. A pesar de que en su época consiguieron cierto éxito, aunque éste fuera irregular, sus obras vocales cayeron pronto en el olvido, al contrario que su obra instrumental, de la que Bach tomó algunos temas. También en 1694 publicó en Venecia, donde

desarrolló su actividad musical, sus Doce sonatas y Sinfonías y conciertos (1700). En 1704 aparecieron sus Seis sonatas de iglesia para violín y violoncelo, y entre 1707 y 1722 escribió treinta y seis conciertos, que fueron recopilados en una sola edición. En ellos se adscribe a la tradición del concerto grosso que por los mismos años desarrolló Marcello bajo la influencia de Corelli, combinando al mismo tiempo dicha tradición con las innovaciones expresivas de su también contemporáneo Antonio Vivaldi. Se conservan algunas composiciones manuscritas de Albinoni, como las 6 Sinfonías (1735); según Torre Franca, él fue quien introdujo el minué en la sinfonía. En 1740 aparecieron sus últimas Seis sonatas para violín, y un año más tarde se publicó la ópera Artamene, su última obra. Compuso con regularidad música teatral e instrumental hasta 1740, año en que abandonó su actividad creadora.

## 2.2 BREVE BIOGRAFÍA DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Figura 7. *Johann Sebastián Bach*



(Eisenach, actual Alemania, 1685-Leipzig, 1750) Compositor alemán. Considerado por muchos como el más grande compositor de todos los tiempos, Johann Sebastian Bach nació en el seno de una dinastía de músicos e intérpretes que desempeñó un papel determinante en la música alemana durante cerca de dos siglos y cuya primera mención documentada se remonta a 1561. Hijo de Johann Ambrosius, trompetista de la corte de Eisenach y director de la música de dicha ciudad, la música rodeó a Johann Sebastian Bach desde el principio de sus días.

A la muerte de su padre en 1695, se hizo cargo de él su hermano mayor, Johann Christoph, a la sazón organista de la iglesia de San Miguel de Ohrdruf. Bajo su dirección, el pequeño Bach se familiarizó rápidamente con los instrumentos de teclado, el órgano y el clave, de los que sería un consumado intérprete durante toda su vida.

Su formación culminó en el convento de San Miguel de Lüneburg, donde estudió a los grandes maestros del pasado, entre ellos Heinrich Schütz, al tiempo que se familiarizaba con las nuevas formas instrumentales francesas que podía escuchar en la corte.

A partir de estos años, los primeros del siglo XVIII, Bach estaba ya preparado para iniciar su carrera como compositor e intérprete. Una carrera que puede dividirse en varias etapas, según las ciudades en las que el músico ejerció: Arnstadt (1703-1707), Mühlhausen (1707-1708), Weimar (1708-1717), Köthen (1717-1723) y Leipzig (1723-1750).

Si en las dos primeras poblaciones, sobre todo en Mühlhausen, sus proyectos chocaron con la oposición de ciertos estamentos de la ciudad y las propias condiciones locales, en Weimar encontró el medio adecuado para el desarrollo de su talento. Nombrado organista de la corte ducal, Bach centró su labor en esta ciudad sobre todo en la composición de piezas para su instrumento músico: la mayor parte de sus corales, preludios, tocatas y fugas

para órgano datan de este período, al que también pertenecen sus primeras cantatas de iglesia importantes.

En 1717 Johann Sebastian Bach abandonó su puesto en Weimar a raíz de haber sido nombrado maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt, en Köthen, uno de los períodos más fértiles en la vida del compositor, durante el cual vieron la luz algunas de sus partituras más célebres, sobre todo en el campo de la música orquestal e instrumental: los dos conciertos para violín, los seis *Conciertos de Brandemburgo*, el primer libro de *El clave bien temperado*, las seis sonatas y partitas para violín solo y las seis suites para violoncelo solo.

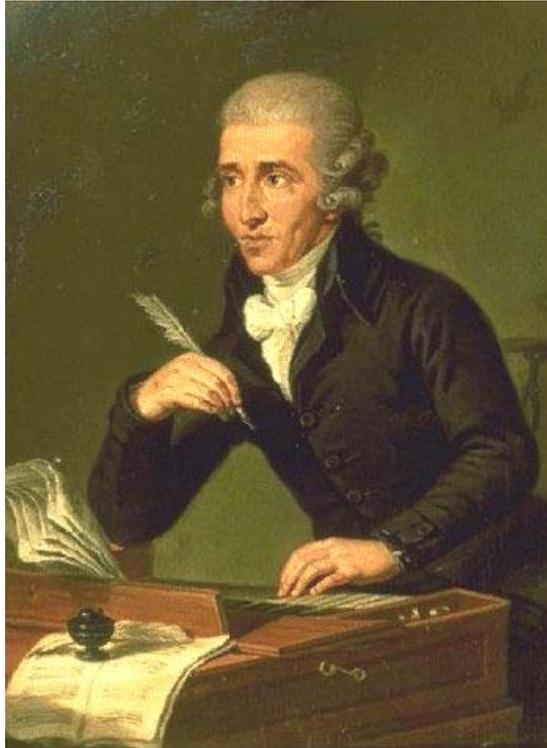
Durante los últimos veintisiete años de su vida fue *Kantor* de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, cargo éste que comportaba también la dirección de los actos musicales que se celebraban en la ciudad. A esta etapa pertenecen sus obras corales más impresionantes, como sus dos *Pasiones*, la monumental *Misa en si menor* y el *Oratorio de Navidad*. En los últimos años de su existencia su producción musical descendió considerablemente debido a unas cataratas que lo dejaron prácticamente ciego.

Casado en dos ocasiones, con su prima Maria Barbara Bach la primera y con Anna Magdalena Wilcken la segunda, Bach tuvo veinte hijos, entre los cuales descollaron como compositores Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich y Johann Christian.

Pese a que tras la muerte del maestro su música, considerada en exceso intelectual, cayó en un relativo olvido, compositores como Mozart o Beethoven siempre reconocieron su valor. Recuperada por la generación romántica, desde entonces la obra de Johann Sebastian Bach ocupa un puesto de privilegio en el repertorio. La razón es sencilla: al magisterio que convierte sus composiciones en un modelo imperecedero de perfección técnica, se une una expresividad que las hace siempre actuales.

## 2.3 BREVE BIOGRAFÍA DE FRANZ JOSEPH HAYDN

Figura 8. *Franz Joseph Haydn*



(Rohrau, Austria, 1732 - Viena, 1809) Compositor austriaco. Con Mozart y Beethoven, Haydn es el tercer gran representante del clasicismo vienés. Aunque no fue apreciado por la generación romántica, que lo consideraba excesivamente ligado a la tradición anterior, lo cierto es que sin su aportación la obra de los dos primeros, y tras ellos la de Schubert o Mendelssohn, nunca habría sido lo que fue. Y es que a Haydn, más que a ningún otro, se debe el definitivo establecimiento de formas como la sonata y de géneros como la sinfonía y el cuarteto de cuerda, que se mantuvieron vigentes sin apenas modificaciones hasta bien entrado el siglo XX.

Nacido en el seno de una humilde familia, el pequeño Joseph Haydn recibió

sus primeras lecciones de su padre, quien, después de la jornada laboral, cantaba acompañándose al arpa. Dotado de una hermosa voz, en 1738 Haydn fue enviado a Hainburg, y dos años más tarde a Viena, donde ingresó en el coro de la catedral de San Esteban y tuvo oportunidad de perfeccionar sus conocimientos musicales.

Allí permaneció Haydn hasta el cambio de voz, momento en que, tras un breve período como asistente del compositor Nicola Porpora, pasó a servir como maestro de capilla en la residencia del conde Morzin, para quien compuso sus primeras sinfonías y divertimentos.

El año 1761 se produciría un giro decisivo en la carrera del joven músico: fue entonces cuando los príncipes de Esterházy –primero Paul Anton y poco después, a la muerte de éste, su hermano Nikolaus– lo tomaron a su servicio. Haydn tenía a su disposición una de las mejores orquestas de Europa, para la que escribió la mayor parte de sus obras orquestales, operísticas y religiosas.

El fallecimiento en 1790 del príncipe Nikolaus y la decisión de su sucesor, Paul Anton, de disolver la orquesta de la corte motivó que Haydn, aun sin abandonar su cargo de maestro de capilla, instalara su residencia en Viena. Ese año, y por mediación del empresario Johann Peter Salomon, el músico realizó su primer viaje a Londres, al que siguió en 1794 un segundo. En la capital británica, además de dar a conocer sus doce últimas sinfonías, tuvo ocasión de escuchar los oratorios de Haendel, cuya impronta es perceptible en su propia aproximación al género con *La Creación* y *Las estaciones*.

Fallecido Paul Anton ese mismo año de 1794, el nuevo príncipe de Esterházy, Nikolaus, lo reclamó de nuevo a su servicio, y para él escribió sus seis últimas misas, entre las cuales destacan las conocidas como *Misa Nelson* y *Misa María Teresa*. Los últimos años de su existencia vivió en Viena, entre el reconocimiento y el respeto de todo el mundo musical.

La aportación de Haydn fue trascendental en un momento en que se asistía a la aparición y consolidación de las grandes formas instrumentales. Precisamente gracias a él, dos de esas formas más importantes, la sinfonía y el cuarteto de cuerda, adoptaron el esquema en cuatro movimientos que hasta el siglo XX las ha caracterizado y definido, con un primero estructurado según una forma sonata basada en la exposición y el desarrollo de dos temas melódicos, al que seguían otro lento en forma de aria, un minueto y un rondó conclusivo.

No es, pues, de extrañar que Haydn haya sido considerado el padre de la sinfonía y del cuarteto de cuerda: aunque ambas formas existían como tales con anterioridad, por ejemplo entre los músicos de la llamada Escuela de Mannheim, fue él quien les dio una coherencia y un sentido que superaban el puro divertimento galante del período anterior. Si trascendental fue su papel en este sentido, no menor fue el que tuvo en el campo de la instrumentación, donde sus numerosos hallazgos contribuyeron decisivamente a ampliar las posibilidades técnicas de la orquesta sinfónica moderna.

## **2.4 BREVE BIOGRAFÍA DE ROBERT SCHUMANN**

Figura 9. *Robert Schumann*



(Zwickau, actual Alemania, 1810-Endenich, id., 1856) Compositor alemán. Tanto su vida como su obra lo convierten en uno de los paradigmas del Romanticismo musical alemán. Hijo de un librero, la literatura y la música compartieron sus inquietudes artísticas durante su juventud, hasta el punto de que Schumann estuvo dudando entre ambas vocaciones. Aunque acabó imponiéndose la música, nunca abandonó la escritura de poemas en la más pura tradición romántica, la de sus admirados Goethe, Schiller, Novalis, Byron y Hölderlin. Fue, además, fundador y redactor de la *Neue Zeitschrift für Musik* (1834), publicación que se convirtió en el órgano difusor de las teorías musicales más progresistas de su época, a través de una serie de artículos apasionados y polémicos redactados por él mismo. Alumno de piano de Friedrich Wieck, en casa de éste encontró a la que, y a pesar de la inicial oposición paterna, desde 1840 sería su esposa: Clara Wieck (1819-1896), una excelente pianista que se convertiría en la principal intérprete de su música para teclado, además de ser también ella una apreciable compositora. El deseo de Schumann de llegar a ser un virtuoso del piano se truncó a causa de una lesión en la mano derecha, de la que no consiguió recuperarse. A raíz de su matrimonio, el compositor alemán, que hasta ese momento había centrado su producción en la música para piano y el lied, empezó a concebir proyectos más ambiciosos, tanto sinfónicos como camerísticos y operísticos, estimulado por su esposa. La primera de sus cuatro sinfonías data de 1841, mientras que su célebre Concierto para piano en la menor es sólo cuatro años posterior. Los últimos años de vida de Schumann estuvieron marcados por el agravamiento de la inestabilidad nerviosa que lo había acompañado desde su juventud, tras un intento de suicidio en 1854, fue internado en una casa de salud en Endenich, donde permaneció recluido hasta su muerte.

Su obra supone una de las cumbres del romanticismo y destaca por el espléndido tratamiento del piano y de la voz. De su obra orquestal se

destacan sus sinfonías (segunda, de 1845-1846; tercera o *Renana*, de 1850; y cuarta, de 1841), el *Concierto para piano* (1841-1845), el *Concierto para violoncelo* (1850) y el *Concierto para violín* (1853). De su música de cámara son interesantes el primer trío en re menor (1847), el primer cuarteto en la menor (1842), los *Escenas de cuentos* para viola o violín y piano (1851), las dos sonatas para violín y piano (1851), las *Cinco piezas en tono popular* para violoncelo y piano (1849) y las *Fantasías* para clarinete y piano (1849). También escribió música coral y religiosa (*Requiem para Mignon*, 1849; *Requiem*, 1952; los oratorios *El Paraíso y la Peri*, 1841-1843, y *El peregrinaje de la rosa*, 1851) y para la escena (*Escenas de Fausto*, 1844-1853, *Genoveva*, ópera, 1847-1850; música para el *Manfred*, de Byron, 1949). De entre sus canciones hay que destacar *Mirtos*, *Liederkreis* (dos series), *Kerner Lieder*, *Los amores del poeta* y *Vida amorosa de una mujer* (todos de 1840). Finalmente, su música para piano comprende *Mariposas* (1829-1832), *Carnaval* (1834-35), *Estudios sinfónicos* (1834), *Fantasía* en do mayor (1836), *Escenas de niños* (1838), *Fantasía kreisleriana* (1838), *Novelletten* (1838), *Sonata nº 2* (1833-1838), *Arabeske* (1839), *Carnaval de Viena* (1839), *Album para la juventud* (1848) y *Escenas del bosque* (1848-1849), entre otras.

## 2.5 BREVE BIOGRAFÍA DE FRANZ SCHUBERT

Figura 10. *Franz Schubert*



(Himmelfortgrund, actual Austria, 1797-Viena, 1828) Compositor austriaco. Nacido en las proximidades de la misma Viena que acogió a Haydn, Mozart y Beethoven, a menudo se le considera el último gran representante del estilo clásico que llevaron a su máximo esplendor esos tres compositores y uno de los primeros en manifestar una subjetividad y un lirismo inconfundiblemente románticos en su música. El lied para canto y piano, uno de los géneros paradigmáticos del Romanticismo, encontró en él a su primer gran representante, cuyas aportaciones serían tomadas como modelo por todos los músicos posteriores, desde Robert Schumann hasta Hugo Wolf y Gustav Mahler. Hijo de un modesto maestro de escuela, Schubert aprendió de su padre la práctica del violín y de su hermano mayor, Ignaz, la del piano, con tan buenos resultados que en 1808, a los once años de edad, fue admitido en la capilla imperial de Viena como miembro del coro y alumno del Stadtkonvikt, institución ésta en la que tuvo como maestro al compositor Antonio Salieri. La necesidad de componer se reveló en el joven Schubert durante estos años con inusitada fuerza, y sus primeras piezas fueron interpretadas por la orquesta de discípulos del Stadtkonvikt, de la que él mismo era violinista. Tras su salida de este centro en 1813, Schubert, a instancias de su padre, empezó a trabajar como asistente en la escuela de éste, a pesar del poco interés demostrado por el músico hacia la labor pedagógica. En estos años es cuando ven la luz sus primeras Obras Maestras, como el lied El rey de los elfos, inspirado en un poema de Goethe, uno de sus escritores más frecuentados. Después de abandonar sus funciones en la escuela paterna, Schubert intentó ganarse la vida únicamente con su música, con escaso éxito en su empresa. El único campo que podía reportar grandes beneficios a un compositor de la época era el teatro, la ópera, y aunque éste fue un género que Schubert abordó con insistencia a lo largo de toda su vida, bien fuera por la debilidad de los libretos escogidos o por su propia falta de aliento dramático, nunca consiguió destacar en él. Sus óperas, entre las que merecen citarse Los amigos de

Salamanca, Alfonso y Estrella, La guerra doméstica y Fierabrás, continúan siendo la faceta menos conocida de su producción. Si Schubert no consiguió sobresalir en el género dramático, sí lo hizo en el lied. Un solo dato da constancia de su absoluto dominio en esta forma: sólo durante los años 1815 y 1816 llegó a componer más de ciento cincuenta lieder, sin que pueda decirse de ellos que la cantidad vaya en detrimento de la calidad. Escritos muchos de ellos sobre textos de sus amigos, como Johann Mayrhofer y Franz von Schober, eran interpretados en reuniones privadas, conocidas con el elocuente nombre de «schubertiadas», a las que asistía, entre otros, el barítono Johann Michael Vogl, destinatario de muchas de estas breves composiciones. Los ciclos La bella molinera y Viaje de invierno constituyen quizás la cima de su genio en este campo, a los que hay que sumar títulos como El caminante, La trucha, A la música, La muerte y la doncella, o el celeberrimo Ave Maria. A pesar de la belleza de estas composiciones y de la buena acogida que encontraron entre el público, la vida de Schubert discurrió siempre en un estado de gran precariedad económica, agravada considerablemente a partir de 1824 por los primeros síntomas de la enfermedad que acabaría prematuramente con su existencia. Admirado en un círculo muy restringido, la revalorización del compositor se llevó a cabo a partir de su muerte: obras inéditas o que sólo se habían interpretado en el marco familiar, empezaron a ser conocidas y publicadas, y defendidas por músicos como Robert Schumann o Felix Mendelssohn. Es, sobre todo, el caso de su producción instrumental madura, de sus últimas sonatas para piano, sus cuartetos de cuerda y sus dos postreras sinfonías, a cuyo nivel sólo son equiparables las de Beethoven.

## 2.6 BREVE BIOGRAFÍA DE DANA WILSON

Figura 11. *Dana Wilson*



Compositor, pianista del jazz, y Director. Él sostiene un doctorado de *Eastman School of Music* y ha recibido las concesiones de la *Nacional Endowment for the Arts*, premio de la composición internacional, premio de composición de *Ostwald*, y el premio *Internacional Trumpet Guild* de composición.

Los trabajos de Dana Wilson han sido comisionados y realizados por los conjuntos diversos tales como Chicago Chamber Musicians, Detroit Chamber Winds and Strings, Buffalo Philharmonic, Memphis Symphony, Washington military bands, Netherlands Wind Ensemble, Syracuse Symphony, and Tokyo Kosei Wind Orchestra. Los trabajos que ha escrito para los artistas renombrados como el cornista Gail Williams, el clarinetista Larry Combs, el trompetista James Thompson, y el oboista David Weiss.

Dana Wilson lleva realizó un doctorado en Eastman School of Music, y es actualmente Charles A. Dana profesor de música School of Music at Ithaca College. Él es co-autor del Contemporary Choral Arranging, publicado por Prentice Hall/Simon y Schuster, y ha escrito los artículos en temas musicales diversos.

### **3. CARACTERISTICAS GENERALES DE LOS PERIODOS**

#### **3.1 PERIODO BARROCO**

Periodo que abarcó finales del siglo 17 hasta 1750. Su principal característica fue la Exageración de las Artes.

La música barroca fue una novedad dirigida hacia el público, donde el violín es el instrumento preferido por excelencia para el espectador, con su sonido brillante y más extrovertido. Desde 1600 comienza el empleo del bajo continuo.

El periodo barroco se divide en 3 partes.

La primera parte abarca una época de experimentación caracterizada por la hegemonía de estilos monódicos que habían persistido en el renacimiento en Géneros como el madrigal, el Aria para solista, la ópera. El concierto sacro vocal, la sonata para solista y para trío.

El barroco central de 1640 – 1690 aproximadamente, es la segunda parte y de consolidación, se controla más la disonancia, se pierde el recitativo expresivo, aparecen rasgos operísticos en géneros vocales, la cantata desplaza la monodia, la sonata a trío y la solista toman una forma definitiva en estilo y en orden.

Por ultimo tenemos al Barroco tardío de 1690 hasta mediados del siglo XVIII. En esta parte la regularidad alcanzada genera esquemas más amplios, así como el aria da capo y la forma ritornello del concierto.

### 3.2 PERIODO CLÁSICO

En GENERAL, la música clásica es objetiva, contenida en las emociones, cortesana, refinada, elegante; algo superficial, pero no pobre.

FORMAS, perfección de las grandes formas y su estabilización. Estructura formal, clara y transparente.

-Las *formas instrumentales* que *desaparecen* gradualmente son: suite, coral orgánico, preludio, concierto grosso, fantasía, antigua cantata, toccata; la fuga sólo se practica esporádicamente.

-Las formas que *sobreviven*: variación..., escasean los oratorios...

-*Formas nuevas*:

- Nace la moderna forma de sonata, procedente de la suite antigua, aplicable al trío, cuarteto, sinfonía y sonata para un solo instrumento.

- Incorpora la antigua obertura introductoria de las óperas a la música sinfónica instrumental, dando origen así a la sinfonía moderna que culmina en la Escuela Vienesa.

- El antiguo "concerto grosso" da paso al concierto de un instrumento solista acompañado de orquesta (violín, piano...) en la forma de sonata de tres movimientos.

MELODÍA. Claridad y simplicidad melódicas. Frases melódicas nítidas y más cortas, regulares y cuadradas que en época precedente (es corriente la frase de ocho compases), las cuales se abren y cierran con ciertos reposos

Incorpora en parte los característicos adornos del Barroco. Su contorno melódico deriva del acompañamiento armónico vertical.

ESTILO HOMÓFICO O VERTICAL. El conjunto aparece como acompañamiento armónico de una melodía o tema, al que las restantes voces están subordinadas.

Desaparece el bajo continuo y se abandonan las formas contrapuntísticas que utiliza sólo esporádicamente, especialmente en los desarrollos temáticos.

ARMONÍA transparente, no cromatizante; menos compleja que en Bach; a base de acordes sencillos. Los cambios armónicos relacionan gradualmente temas y secciones en las formas más variadas (=modulaciones). Las disonancias resuelven satisfactoriamente sin dejar sensación de aspereza.

INSTRUMENTACIÓN Y ORQUESTACIÓN. La música instrumental es más importante que la vocal.

Sientan las bases de la moderna orquestación.

Combinación de las diferentes combinaciones musicales.

Atención especial al colorido y sonoridad de cada instrumento y a su individualidad dentro la orquesta.

La extensión de los instrumentos es aún reducida (generalmente evitan registros extremos).

Los *instrumentos que aún o son usuales* en la orquesta clásica son: trombones, tuba, flautines, corno inglés, clarinete bajo, contrafagot, arpa, celesta, platillos, xilofón...

Empieza a *desarrollarse el piano* que nació a principios del siglo XVIII.

DINÁMICA (matices y signos expresivos). Atención especial a los contrastes expresivos (nunca bruscos) a base de fuerte y piano y al uso del crescendo y diminuendo, en vez de tratar de obtener ingeniosamente (como sucedió en el

barroco) efectos expresivos, contratando grupos de muchos y de pocos instrumentos (por ejemplo, la contraposición del tutti o de toda la orquesta al concertino o pequeño grupo del concerto grosso).

Esta música no tiene aún los arrebatos ni apasionamientos del romanticismo, sino que es mesurada, tranquila, sin bruscos crescendos o diminuendos.

El RITMO es sencillo y regular (cuadratura rítmica), con silencios intercalados, como descansos contratantes entre temas y melodías; por regla general, guarda un movimiento regular a través de una sección. En el acompañamiento del bajo es frecuente el diseño a base de acordes de tres sonidos en forma sucesiva, que se repiten como muestra rítmica (llamando “bajo de Alberti”, por atribuirse a éste su invención)

En ÓPERA triunfa la reforma de Gluck.

La ópera cómica y bufa rivaliza con la ópera seria.

En general la ópera, la misa y la cantata continúan su desarrollo, amoldados al nuevo estilo.

La MÚSICA RELIGIOSA adquiere menos desarrollo o predominio. Está dominada generalmente por el espíritu operístico e instrumental; por lo que parece más bien hecha para el concierto que para el culto.

La MÚSICA DE CÁMARA comprende todas las obras escritas para un reducido número de instrumentos, que llevan generalmente la forma de sonata: trío, cuarteto, quinteto, serenata, divertimiento, casación...

Es MÚSICA PURA (especialmente la instrumental): No describe, imita o significa nada, sino que crea sensaciones.

Las OBRAS SE CLASIFICAN no por nombres, sino por números agregados a la palabra latina “opus”, que significa “obra” (op. en abreviatura). Muchos de los nombres que actualmente llevan han sido puestos por sus cotáneos o

por la posterioridad. Así, los nombres de “Heroica” a la 3ª sinfonía, sonata “Claro de luna” y “Aurora”, de Beethoven, y los de sinfonía “Sorpresa” y “Londres”, de Haydn.

Los CONCIERTOS PÚBLICOS de orquesta se implantan en la mayoría de las naciones. Se produce ya una gran CONSUMICIÓN MUSICAL y expansión de la MÚSICA EDITADA.

### **3.3 PERIODO ROMÁNTICO**

El Romanticismo se produjo en todas las Artes y sobre todo en la poesía. Desde el punto de vista historicista, el comienzo del romanticismo musical puede situarse en el cambio decisivo de la historia del espíritu occidental, que se produjo en el siglo XIX impulsado por los ideales de la libertad proclamados por la Revolución Francesa.

El músico romántico es un artista libre, ya no está al servicio de un potentado, sino que dispone plenamente de sí mismo y realiza de forma autónoma sus propias elecciones artísticas sin expresiones externas. Tampoco depende de instituciones civiles o religiosas a las que hallan que seguir.

El lenguaje musical no le es impuesto ni por la escuela, ni por el ambiente; sino que él mismo plasma la libre expresión de su personalidad, sus sentimientos, ideales y sensibilidad.

El compositor se caracteriza además por su incesante búsqueda de un lenguaje nuevo por la actitud que asume ante la música. Para el romántico la música es un medio de traducir su interior.

En el periodo romántico nacerán nuevas realidades sonoras, un lenguaje

armónico de inaudita riqueza y de gran ductibilidad, que encuentra su más significativa expresión en Tristán e Isolda de Wagner, una melodiosidad espaciosa que supera los ámbitos vocales tradicionales y juega con el timbre de diversos registros de la voz como juega el sinfonista con la orquesta.

Los temas que prefiere el romanticismo son los cultos a lo misterioso, lo nocturno, lo original, lo pavoroso, lo macabro, lo espectral y lo diabólico. El romanticismo inauguró el periodo moderno de la música nutriendo movimientos posteriores como el impresionismo, expresionismo, etc.

Es necesario hablar de la fuente de inspiración; el músico dedica sus obras a las princesas, duquesas o mecenas novias y amantes. También la literatura popular, temas para el desarrollo del canto, ritmo, armonía y contrapunto.

### **3.4 EL GÉNERO JAZZ**

Forma musical nacida hacia 1900 en Estados Unidos. Posee una historia definida y una evolución estilística específica. En su desarrollo ha tomado elementos de la música folclórica; a su vez, la música popular los ha tomado del jazz.

**3.4.1. Características.** Desde sus comienzos, el jazz se ha ramificado en muchos subestilos, lo que hace difícil la realización de una descripción única que se adapte a todos ellos con fiabilidad absoluta. Sin embargo, pueden hacerse algunas generalizaciones, teniendo en cuenta que en todos los casos hay excepciones.

Los intérpretes de jazz improvisan dentro de las convenciones del estilo que han elegido. Por lo general la improvisación se acompaña de una progresión de acordes de una canción popular o una composición original que se repiten. Los instrumentistas imitan los estilos vocales negros, incluso el uso de glisandos y portamentos (sonidos arrastrados de una nota a otra), las

ligeras variaciones de tono (incluidas las llamadas blue notes, tonos de la escala del blues desafinados a la baja en un intervalo microtonal respecto a la afinación occidental), y los efectos sonoros, como gruñidos y gemidos.

La voluntad de crear un sonido personal de color tonal —con un sentido del ritmo y forma individual, y con un estilo propio de ejecución— ha llevado a los músicos a la utilización de ritmos que se caracterizan por una sincopación constante (los acentos aparecen en momentos inesperados del compás) y también por el swing, un pulso rítmico único del jazz que se manifiesta en las complejas relaciones entre notas largas y breves. Las partituras escritas, si existen, se usan tan sólo como guías de la estructura dentro de la cual se desarrolla la improvisación. La instrumentación típica comienza con una sección rítmica, formada por el piano, el contrabajo, la batería y una guitarra opcional, a la que se pueden añadir instrumentos de viento. En las big bands los vientos se agrupan en tres secciones: saxofones, trombones y trompetas.

Si bien hay excepciones en algunos subestilos, el jazz en general se basa en la adaptación de infinitas melodías a algunas progresiones de determinados acordes. El músico improvisa nuevas melodías que se ajustan a la progresión de los acordes, y éstos se repiten tantas veces como se desee a medida que se incorpora cada nuevo solista.

Si bien para la improvisación de jazz se usan piezas cuyas pautas formales son muy distintas, hay dos estructuras, en particular, que se usan con más frecuencia en sus temas. Una es la forma AABA de los estribillos de las canciones populares, que consta de 32 compases divididos en cuatro secciones de ocho compases cada una: la sección A, la repetición de la sección A, la sección B (el puente, que suele comenzar en una tonalidad nueva), y la repetición de la sección A. La segunda forma tiene hondas raíces en la música folclórica de la comunidad negra estadounidense, el blues de 12 compases. A diferencia de la forma de 32 compases en AABA,

los blues tienen una progresión de acordes casi uniforme.

**3.4.2. Los orígenes.** El jazz hunde sus raíces en el eclecticismo musical de los afroamericanos. En esta tradición sobreviven huellas de la música del África occidental, de las formas musicales de la comunidad negra del Nuevo Mundo, de la música popular y clásica europea de los siglos XVIII y XIX y de formas musicales populares posteriores que han influido en la música negra o que son obras de compositores negros. Entre los rasgos africanos se encuentran los estilos vocales, que destacan por una gran libertad de coloración vocal, la tradición de la improvisación, las pautas de pregunta y respuesta, y la complejidad rítmica, tanto en la síncopa de líneas melódicas individuales como en los ritmos complejos que tocan los distintos miembros de un conjunto. Otras formas de música afroamericana son los cantos que acompañaban el trabajo, las nanas y, aunque posteriores, los cánticos espirituales y los blues.

La música europea ha aportado estilos y formas específicas: himnos, marchas, valeses, cuadrillas y otras músicas de baile, de teatro, y de ópera italiana, así como elementos teóricos —en especial la armonía—, un vocabulario de acordes y la relación con la forma musical.

Entre los elementos negros de la música popular que han contribuido al desarrollo del jazz se incluyen la música de banjo de los minstrel shows (derivados de la música de banjo de los esclavos), los ritmos sincopados de influencia negra procedentes de la música latinoamericana (que se escuchaba en las ciudades sureñas de Estados Unidos), los estilos de pianola de los músicos de las tabernas del Medio Oeste, y las marchas e himnos interpretados por las bandas de metales de negros a finales del siglo XIX. En estos años surgió otro género que ejerció una poderosa influencia; se trataba del ragtime, música que combinaba muchos elementos, incluidos los ritmos sincopados (originarios de la música de banjo y otras fuentes

negras) y los contrastes armónicos y las pautas formales de las marchas europeas. A partir de 1910 el director de orquesta W. C. Handy tomó otra forma, el blues, y la llevó más allá de su tradición precedente —estrictamente oral—, con la publicación de sus originales blues. En las manos de los músicos de jazz, sus blues encontraron en la década de 1920 a quien sería quizá su mejor intérprete: la cantante Bessie Smith, que grabó muchos de ellos.

La fusión de estas múltiples influencias en el jazz resulta difícil de reconstruir, dado que esto ocurrió antes de que el fonógrafo pudiera ofrecer testimonios fiables.

**3.4.3. La Historia.** La mayor parte de la música primitiva de jazz se interpretaba en pequeñas bandas de marcha o la tocaban pianistas solistas. Aparte del ragtime y las marchas, el repertorio incluía himnos, espirituales y blues. Las bandas tocaban esta música, modificándola mediante síncopas y aceleraciones, en las fiestas campestres, bodas, desfiles y funerales. Era típico que las bandas tocasen endechas de camino a los funerales, y marchas alegres al volver. Si bien el blues y el ragtime surgieron con independencia del jazz y continuaron coexistiendo con él, influyeron en su estilo y sus formas, y sirvieron de vehículo importante para la improvisación jazzística.

**3.4.3.1. El jazz de Nueva Orleans.** Con el inicio del siglo XX surgió el primer estilo de jazz documentado, cuyo centro estaba en la ciudad de Nueva Orleans, en el estado de Luisiana. En él la corneta o la trompeta llevaba el peso de la melodía, el clarinete tocaba floridas contramelodías y el trombón interpretaba sonidos rítmicos mientras hacía sonar las notas fundamentales de los acordes o una armonía simple. Detrás de este trío básico, la tuba o el contrabajo interpretaban la línea del bajo, y la batería el acompañamiento

rítmico. La exuberancia y el volumen eran más importantes que la delicadeza: la improvisación se centraba en el sonido del conjunto.

Un músico de nombre Buddy Bolden parece haber sido el artífice de las primeras bandas de jazz, pero su música y su sonido se han perdido. Si bien se pueden percibir ciertas influencias del jazz en las pocas grabaciones primitivas en discos, la primera grabación de una banda de jazz hubo de esperar hasta 1917. Esta banda, un grupo de músicos blancos de Nueva Orleans, que se llamaba The Original Dixieland Jazz Band, tuvo un enorme éxito tanto en Estados Unidos como a nivel internacional (el término dixieland sería utilizado para definir más tarde al estilo Nueva Orleans interpretado por músicos blancos). Después aparecerían dos destacados grupos, uno blanco y otro negro: en 1922 los New Orleans Rhythm Kings y en 1923 la Creole Jazz Band, esta última liderada por el cornetista King Oliver. La serie de grabaciones realizadas por el grupo de Oliver son los registros más significativos del estilo de Nueva Orleans. Otros destacados músicos de esta ciudad fueron los trompetistas Bunk Johnson y Freddie Keppard, el saxofonista soprano Sidney Bechet, el percusionista Warren Baby Dodds, y el pianista y compositor Jelly Roll Morton. Sin embargo, el músico más influyente del estilo de Nueva Orleans fue el segundo trompeta de King Oliver, Louis Armstrong.

**3.4.3.2 Dixieland.** En Nueva Orleans el Jazz no era un privilegio exclusivo de los negros. Desde el comienzo parecen haber existido también *bands* de blancos. Desde 1891, "Papa" Jack Laine tenía *bands* en Nueva Orleans. Se le considera el padre del Jazz blanco. Las *bands* iban por las calles de Nueva Orleans en carretas, las llamadas "band-wagon" o marchaban a través de la ciudad. Cuando se encontraban dos conjuntos se improvisaba un contest o una battle: es decir una competencia. Muchas veces también tocaban *bands* blancas o negras unas contra otras y cuando era "Papa" Laine el jefe de la banda blanca ocurría a menudo que la banda negra era

vencida.

Desde muy temprano se formó un estilo especial de los blancos en Nueva Orleans: menos expresivo pero con mayores recursos técnicos. Las melodías eran más pulidas, las armonías más limpias. La formación del sonido no era tan primitiva; pasaron a segundo término los glissandi, el vibrato expresivo, los sonidos arrastrados, y cuando se empleaba todo esto adquiría siempre un poco el acento de lo consciente, de que era así pero podría ser también de otra manera, con lo que se acercaba más a la broma excéntrica, mientras que en las bands negras la necesidad respaldaba tanto el entusiasmo y alegría vital como el ambiente cargado de los blues...

Las primeras orquestas blancas de Jazz que tuvieron éxito provienen de "Papa" Jack Laine, y fueron sin duda las orquestas blancas las que tuvieron los primeros éxitos para el Jazz. Ante todo, la Original Dixieland Jazz Band y los New Orleans Rhythm Kings. La ODJB como llegó a abreviarse, con su estilo decidido de improvisación colectiva en la que apenas si hay solistas, ha dado a conocer muchas de las piezas de éxito del Jazz, como "Dixie Jazz Band One Step" y "Tiger Rag", grabadas en 1917, o "At the Jazz Band Ball", grabada en 1919. Los New Orleans Rhythm Kings, con sus dos destacados solistas, el trombonista George Brunies y el clarinetista Leon Rappolo, dieron ya mayor lugar a la improvisación de los solistas. Hicieron sus primeras grabaciones en el año 1922 y fueron una de las orquestas estrella de los años 20. En 1917, la ODJB tocó con éxito increíble en el restaurante de Reisenweber en el Columbus Circle de Nueva York. Con esto se dió a conocer al público más amplio la palabra "Jazz", escrita entonces la mayoría de las veces "jass". Tom Brown, jefe de la otra band blanca, afirma que esta palabra la empleó él por primera vez cuando tocó en Chicago en 1915. Pero ya en 1913 se relaciona esta palabra musicalmente en un diario de San Francisco. Antes se usaba la palabra "jass", todavía anteriormente "jasm" y "gism", como expresión dialectal para la velocidad y la energía en el deporte

y juego, a veces también haciendo alusión a fenómenos sexuales.

Es usual designar la manera de tocar Jazz de los blancos como "Dixieland Jazz" para limitarla del Jazz de Nueva Orleans. No obstante los límites siguen siendo fluctuantes, sobre todo en los años posteriores, en que los músicos negros tocaban en band blancas y los músicos blancos en bands negras, por lo que ni con la mejor voluntad puede decirse si una band hace Jazz Dixieland o Jazz de New Orleans.

Con el Ragtime, el Jazz de Nueva Orleans y el Jazz Dixieland comienza la historia de la música de Jazz. Lo anterior a ésta pertenece -según dice Marshall Stearns- a la "prehistoria del Jazz". El Jazz no pertenece al África donde era desconocido en tiempos de su surgimiento, y donde hoy mismo se le entiende bien poco.

La frase más citada respecto a estos problemas procede de Barry Ulanov: "Hay más sonido del Jazz en los violines gitanos del centro de Europa que en todo un conjunto de tambores africanos", a lo que añade Leonard Feather que los comienzos del Jazz tenían, en su construcción melódica y armónica, mayor parecido con las populares melodías norteamericanas de finales del siglo antepasado, como digamos "Arkansas Traveler" o "Turkey in the Straw" que con cualquier música africana que haya llegado a conocerse hasta ahora. Cuando el baterista Art Blackey regresó de un viaje a África, donde estudió la música negra, dijo: "No es posible mezclar lo que proviene de una cultura africana con lo que salió de nuestra cultura".

El Jazz surgió del encuentro entre "negro" y "blanco": se produjo, pues, en el lugar en que este encuentro fue más intenso: en el sur de los Estados Unidos. Hasta hoy solamente puede imaginarse este encuentro. Pierde los cimientos de su existencia, si debido a la situación racial de los Estados Unidos se acentúa demasiado el elemento blanco, o si, por el contrario, especialmente en los círculos intelectuales de *fans*, con su frecuente

recentimiento racial, se acentúa el elemento negro.

En la reunión de las razas tan importante para el surgimiento y el desarrollo del jazz se halla el símbolo de la "reunión" a secas, que caracteriza al jazz en su naturaleza musical nacional e internacional, social y sociológica, política, expresiva y estética, ética y etnológica.

**3.4.3.3. El impacto de Armstrong.** Primer auténtico virtuoso de jazz, Armstrong fue un sorprendente improvisador, tanto en el plano técnico, como en el emocional e intelectual. Cambió el formato del jazz y puso al solista al frente de la orquesta. Los grupos con los que grabó, los Hot Five y los Hot Seven, demostraron que la improvisación podía ser mucho más que una simple ornamentación de la melodía; para ello creó nuevas variaciones basándose en los acordes de la melodía inicial. También creó escuela para todos los cantantes de jazz posteriores, no sólo en la manera de alterar las palabras y la melodía de las canciones, sino también al improvisar sin palabras, usando la voz como un instrumento (técnica denominada scat singing).

**3.4.3.4. Chicago y la ciudad de Nueva York.** Para el jazz, la década de 1920 fue una época de gran experimentación y numerosos descubrimientos. Muchos músicos de Nueva Orleans, incluido el mismo Armstrong, emigraron a Chicago; allí ejercieron su influencia sobre los intérpretes locales y estimularon la evolución de un estilo identificable, derivado del estilo Nueva Orleans pero acentuando la actuación de los solistas y añadiendo con frecuencia el saxofón a la orquestación. Este subestilo también se caracterizó por ritmos más tensos y texturas más complejas. Entre los instrumentistas que trabajaron en Chicago o que fueron influidos por el estilo Chicago se incluyen el trombón Jack Teagarden, el intérprete de banjo Eddie Condon, el batería Gene Krupa y el clarinetista Benny Goodman. En Chicago también trabajaba Bix Beiderbecke, cuyo lirismo como cornetista era el

contrapunto del estilo trompetístico de Armstrong. Muchos de los músicos de Chicago se establecerían luego en la ciudad de Nueva York, otro centro importante de jazz en la década de 1920.

**3.4.3.5. La era de las big bands.** Durante la década de 1920 hubo grupos de jazz que comenzaron a tocar siguiendo el modelo de las bandas de baile de sociedad, formando las que se dieron en llamar big bands. Fueron tan populares en las décadas de 1930 y 1940 que este periodo se conoce como la era del swing. Uno de los aspectos más importantes en el nacimiento de la era del swing fue un cambio en el ritmo que suavizaba los compases en dos tiempos del estilo Nueva Orleans, utilizando un compás más fluido, de cuatro tiempos. Los músicos también desarrollaron el uso de estructuras melódicas cortas, llamadas riffs, con pautas de pregunta y respuesta. Para facilitar dicho procedimiento las orquestas se dividieron en secciones instrumentales, cada una con sus propios riffs, dando la oportunidad a los músicos para que tocasen solos o improvisaciones extensas.

El desarrollo de las big bands como medio jazzístico se debió en gran parte a Duke Ellington y Fletcher Henderson. Henderson y su arreglista, Don Redman, contribuyeron a la introducción de las partituras en la música de jazz, aunque también intentaron captar la calidad improvisatoria que caracterizaba a la música de los conjuntos reducidos. Para la consecución de sus objetivos contaron con la colaboración de solistas muy dotados, como el saxofonista tenor Coleman Hawkins.

Ellington dirigió durante la década de 1920 una banda en el Cotton Club de Nueva York. Continuó dirigiendo su orquesta hasta su muerte en 1974, y compuso piezas de concierto, coloristas y experimentales, con una duración que podía ir de los tres minutos de “Koko” (1940) a la hora de Black, Brown and Beige (1943), así como los temas “Solitude” y “Sophisticated Lady”. La música de Ellington, más compleja que la de Henderson, hizo de su orquesta

un conjunto conexionado, con solos escritos especialmente para instrumentos y músicos determinados. Otras bandas en la tradición de Ellington y Henderson fueron las lideradas por Jimmie Lunceford, Chick Webb y Cab Calloway.

Durante la década de 1930 se desarrolló en Kansas City un estilo diferente de jazz para big band, cuyo máximo exponente fue la banda de Count Basie. La banda de Basie es un reflejo del énfasis del suroeste estadounidense en la improvisación, a la vez que conserva pasajes escritos (o memorizados) relativamente cortos y simples. Los instrumentos de viento intercambiaban los riffs de conjunto, e interactuaban con grandes dosis de ritmo y pausas para acomodarse a los extensos solos instrumentales. El saxofonista tenor Lester Young tocaba sobre todo con una libertad rítmica que raramente se encontraba en las improvisaciones de los solistas de otras bandas. La delicadeza del tono de Young, sus melodías fluidas, a las que ocasionalmente dotaba de un toque vanguardista y de una especie de gorjeos (juego de voz en tonos agudos), abrirían un nuevo camino, como sucediera con la manera de tocar de Armstrong en la década de 1920.

Otras figuras que hicieron escuela a finales de la década de 1930 fueron el trompetista Roy Eldridge, el guitarrista Charlie Christian, el batería Kenny Clarke y el vibrafonista Lionel Hampton. Los cantantes de jazz de la década de 1930 utilizaron una forma de interpretar más flexible y estilizada. Ivie Anderson, Mildred Bailey, Ella Fitzgerald y, sobre todo, Billie Holiday fueron las figuras más destacadas.

**3.4.3.6. La interacción con la música popular y la culta.** Los esfuerzos pioneros de Armstrong, Ellington, Henderson y otros músicos hicieron que el jazz adquiriera una influencia dominante en la música estadounidense de las décadas de 1920 y 1930. Músicos tan populares como el director de banda Paul Whiteman utilizaron algunos de los recursos rítmicos y melódicos más

llamativos del jazz, aunque con menor libertad y talento improvisatorio que el que caracterizaba la música de los principales intérpretes del género. En un intento de fusionar el jazz con la música ligera, la orquesta de Whiteman estrenó piezas sinfónicas de estilo jazzístico de compositores estadounidenses como George Gershwin. Más cerca de la tradición jazzística de la improvisación y del virtuosismo de los solos se encontraba la música de las bandas de Benny Goodman (que utilizó muchos arreglos de Henderson), Gene Krupa y Harry James.

Desde los días del ragtime, los compositores de jazz han admirado la música clásica. Varios músicos de la era del swing "jazzearon a los clásicos" en grabaciones como "Bach Goes to Town" (Benny Goodman) o "Ebony Rhapsody" (Ellington y otros). Por su parte, los autores de música clásica rindieron tributo al jazz en obras como Contrastes (1938, encargada por Goodman) del húngaro Béla Bartók y Ebony Concerto (1945, dirigido por la orquesta liderada por Woody Herman) del ruso Ígor Stravinski. Otros compositores, como el estadounidense Aaron Copland o el francés Darius Milhaud, homenajearon al jazz en sus obras.

**3.4.3.7. La década de 1940 y la posguerra.** El músico de jazz más influyente de la década de 1940 fue Charlie Parker, que se convirtió en el líder de un nuevo estilo conocido como bebop, rebop o bop. Al igual que Lester Young, Charlie Christian y otros solistas destacados, Parker tocaba con big bands. Sin embargo, durante la II Guerra Mundial la economía de guerra y los cambios en los gustos del público llevaron a la disolución de muchas de estas orquestas. Esta decadencia, en combinación con el estilo radicalmente nuevo del bebop, produjo una revolución en el mundo del jazz.

El bebop se basaba igualmente en la improvisación sobre una progresión de acordes, pero sus tempos eran más rápidos, las frases más largas y complejas, y la gama emocional más amplia, hasta incluir sensaciones

menos agradables que las habituales hasta entonces. Los músicos de jazz tomaron mayor conciencia de sus capacidades expresivas como artistas e intentaron promocionar su arte mediante el añadido de vocalistas, danzas y comedia, tal como lo habían hecho sus predecesores.

En el centro de este proceso de transformación destacaba Parker, que podía hacer cualquier cosa con el saxofón, a cualquier velocidad y tonalidad. Creó bellas melodías relacionadas con los acordes subyacentes, pero de una manera muy elaborada. Su música poseía una variedad rítmica infinita. Los colaboradores frecuentes de Parker fueron el trompetista Dizzy Gillespie, conocido por su formidable velocidad y registro, y por su sugestivo sentido armónico, el pianista Earl Bud Powell y el batería Max Roach, ambos líderes por méritos propios. También eran apreciados el pianista-compositor Thelonious Monk y el trompetista Fats Navarro. La cantante de jazz Sarah Vaughan estuvo relacionada en los inicios de su carrera con los músicos de bop, sobre todo con Gillespie y Parker.

A finales de la década de 1940 hubo una explosión de experimentalismo en el jazz. Las big bands modernizadas llevaron al florecimiento de artistas de la talla de Gillespie y Stan Kenton, que trabajaban junto a pequeños grupos con músicos innovadores como el pianista Lennie Tristano. La mayoría de estos grupos extrajeron sus ideas de piezas contemporáneas firmadas por maestros como Bartók y Stravinski.

Los experimentos más importantes de mediados de siglo con un jazz influido por la música culta se dieron en las grabaciones de 1949-1950 realizadas por el inusual noneto que lideraba un alumno de Parker, el joven trompetista Miles Davis. Los arreglos escritos por Davis y por otros eran de sonoridad tranquila pero tímbrica y armónicamente muy complejos. Muchos grupos adoptaron ese estilo cool, sobre todo en la costa oeste. Refinado por músicos como los saxofonistas tenores Zoot Sims y Stan Getz, y el barítono

Gerry Mulligan, el cool jazz tuvo su momento culminante en la década de 1950. En ese mismo periodo el pianista Dave Brubeck (que era un alumno de Milhaud), y el saxofonista alto Paul Desmond, alcanzaron la popularidad con una mezcla de música culta y jazz.

No obstante, la mayoría de los músicos, sobre todo en la costa oeste, continuaron acrecentando la tradición más caliente y estimulante del bebop. Entre las máximas figuras del hard bop —estilo heredero del bebop en la década de 1950— se encuentran el trompetista Clifford Brown, el batería Art Blakey y el saxofonista tenor Sonny Rollins, uno de los mayores talentos de su generación. Otra derivación del estilo de Parker sería el soul jazz, que tocaban el pianista Horace Silver, el saxo alto Cannonball Adderley y su hermano, el corneta Nat Adderley.

**3.4.3.8. Final de la década de 1950. Las décadas de 1960 y 1970.** Durante el tercer cuarto del siglo XX se crearon nuevas tendencias en el jazz. La década de 1960 rivalizó con el final de las décadas de 1920 y 1940 como uno de los periodos más fértiles de la historia del jazz.

**El jazz modal.** En 1955 Miles Davis organizó un quinteto que contaba en sus filas con el saxofonista tenor John Coltrane, cuyo enfoque contrastaba vivamente con las líneas melódicas de serenas sonoridades y expresivas de Davis. Coltrane vertía torrentes de notas con velocidad y pasión, explorando cada célula melódica, no importa cuán exótica fuera. Pero también tocaba baladas lentas con aplomo y serenidad. En sus solos revelaba un sentido excepcional de la forma y del tiempo. En 1958 apareció en un álbum legendario de Miles Davis, *Kind of Blue*. Junto con el pianista Bill Evans, Davis compuso para este álbum un grupo de piezas que pertenecen todas a la misma tonalidad, con un mismo acorde y modalidad mantenidos durante 16 compases cada vez —que justificó el nombre de jazz modal— lo que suponía gran libertad para el improvisador.

Coltrane, negándose a sí mismo, impulsó en principio la complejidad del bop hasta sus últimas consecuencias en "Giant Steps" (1959), para luego establecerse en el otro extremo, en el jazz modal. Este último estilo dominó su repertorio a partir de 1960, cuando grabó "My Favourite Things" usando un arreglo con final abierto donde cada solista permanecía en un mismo modo durante el tiempo deseado. El cuarteto de Coltrane incluía al pianista McCoy Tyner y al batería Elvin Jones, dos músicos que, a causa de sus cualidades musicales, fueron muy imitados.

**Los movimientos de la tercera corriente y la vanguardia.** Otro producto de la experimentación de finales de la década de 1950 fue el intento del compositor Gunther Schuller, junto con el pianista John Lewis y su Modern Jazz Quartet, de fusionar el jazz y la música clásica en una tercera corriente, uniendo músicos de los dos mundos en un repertorio que se nutría con técnicas de ambas músicas.

También esos fueron los años de mayor actividad del compositor, bajista y líder de banda Charlie Mingus, que dotó a sus improvisaciones basadas en progresiones de acordes de la vehemencia más cruda y salvaje. Más controvertida aún sería la obra del saxofonista alto Ornette Coleman, cuyas improvisaciones, a veces casi atonales, suprimían las progresiones de acordes, aunque mantenían el constante swing rítmico característico del jazz. Si bien el sonido y la técnica áspera de Coleman resultaban incómodos para muchos críticos, otros reconocieron el ingenio, la sinceridad y el extraño sentido de la forma que caracterizaban sus solos. Inspiró a toda una escuela de jazz de vanguardia que floreció en las décadas de 1960 y 1970 y que incluía al Art Ensemble of Chicago, al clarinetista Jimmy Giuffre, al pianista Cecil Taylor e incluso a Coltrane, que se aventuró en la improvisación vanguardista en 1967 poco antes de su muerte.

**El desarrollo del mainstream.** Mientras tanto, la corriente principal del jazz,

o mainstream, aunque incorporaba muchas de las ideas melódicas de Coltrane e incluso algunas piezas de jazz modal, continuó construyendo sus improvisaciones sobre las progresiones de acordes de las canciones populares. Las canciones brasileñas, en especial las del estilo de la bossa-nova, lograron incorporarse al repertorio de principios de la década de 1960. Sus ritmos latinos y sus refrescantes progresiones de acordes llamaron la atención de los músicos de jazz de varias generaciones, en especial de Stan Getz y el flautista Herbie Mann. Incluso después de la decadencia de la bossa nova, las sambas que provocaron su aparición siguieron en el repertorio del jazz, a la vez que muchos grupos enriquecieron sus percusiones con instrumentos caribeños.

El trío que formó el pianista Bill Evans interpretaba las canciones populares con profundidad, y los músicos interactuaban de modo constante en lugar de limitarse a esperar su turno en los solos. Esta interacción se acentuó todavía más en la sección rítmica del quinteto de Davis a partir de 1963, cuando incluyó al batería Tony Williams, al bajista Ron Carter, al pianista Herbie Hancock y, más adelante, al singular saxofonista tenor Wayne Shorter.

**Jazz de fusión.** El jazz atravesó una crisis de público y ventas a finales de la década de 1960. Las audiencias juveniles estaban a favor de la música de soul y de rock, mientras que los aficionados adultos se sentían ajenos a las abstracciones y falta de emoción de gran parte del jazz moderno. Los músicos de jazz se dieron cuenta de que para volver a ganar al público debían extraer ideas de la música popular. Algunas de éstas provendrían del rock, pero la mayoría tendrían su origen en los ritmos de baile y las progresiones de acordes de músicos de soul como James Brown. Ciertos grupos añadieron también elementos musicales de otras culturas. Los ejemplos iniciales de este nuevo jazz de fusión están algo mezclados con otros subestilos, pero en 1970 Davis grabó *Bitches Brew*, un álbum de mucho éxito que combinaba ritmos soul e instrumentos electrónicos con un

jazz sin compromisos y muy disonante. No debe por ello sorprender que los epígonos de Davis crearan algunos de los discos de fusión de mayor éxito de la década de 1970: Herbie Hancock, Wayne Shorter y el pianista austriaco Joe Zawinul (los dos últimos líderes del conjunto Weather Report), el guitarrista británico John McLaughlin y el brillante pianista Chick Corea con su grupo Return to Forever. Por su parte, los músicos de rock comenzaron a incorporar frases y solos de jazz sobre ritmos de rock. Entre estos grupos estaban Chase, Chicago y Blood, Sweat and Tears.

Durante este mismo periodo otro discípulo de Davis, el pianista iconoclasta Keith Jarrett, alcanzó el éxito comercial mezclando instrumentos electrónicos y estilos populares. Sus interpretaciones de estándares populares y temas originales con un cuarteto, así como sus improvisaciones solistas al teclado, lo convirtieron en el más importante pianista de jazz contemporáneo.

**3.4.3.9. La década de 1980.** A mediados de la década de 1980 los artistas de jazz utilizaban nuevamente una gran variedad de estilos para públicos distintos y diferentes audiencias, y había un renovado interés por el jazz serio (por oposición al de orientación pop). Uno de los interesados era el trompetista Wynton Marsalis, también aclamado por sus interpretaciones de música clásica. Si bien el jazz siguió siendo en esencia un feudo de los músicos estadounidenses, su público internacional floreció hasta el punto de que los músicos de otros países formaron un subgrupo cada vez más importante dentro del jazz en las décadas de 1970 y 1980; algunos de sus predecesores son el guitarrista belga Django Reinhardt y el violinista francés Stéphane Grappelli. En España han destacado sobre todo el pianista y compositor Tete Montoliu, y el saxo tenor y compositor Pedro Iturralde

#### **4. PROGRAMA DEL RECITAL**

**4.1. *Adagio* : TOMMASO ALBINONI – REMO GIAZOTTO**

**4.2. *Aire en la cuerda G (suite orquestal No. 3 BWV 1068)* J. S. BACH**

**4.3. *Allegro (Concierto para Trompeta en Eb)* F. J. HAYDN**

**4.4. *Träumerei Op. 15 (Sueño)* R. SCHUMANN**

**4.5. *Ave Maria Op. 52 No. 6* F.SCHUBERT**

**4.6. *I Remember...*DANA WILSON 1998.**

## 4.1. ADAGIO

El «Adagio de Albinoni» está basado en un fragmento de un manuscrito hallado tras la 2a Guerra Mundial por el musicólogo italiano Remo Giazotto, que estaba completando la biografía y el listado de las obras del compositor.

Con las apenas 6 líneas de la melodía y la línea del bajo que quedaban en el manuscrito, Giazotto «reconstruyó» el Adagio, que era probablemente el movimiento lento de una Sonata a Trío, y añadió también un órgano por parecerle que la pieza estaba pensada para ser tocada en una iglesia

**4.1.1. Estilo.** Este movimiento que fuera probablemente una sonata a trío; las sonatas se escribieron para muchas combinaciones de diferentes instrumentos. Un medio común eran 2 violines y continuo. La textura de las 2 partes melódicas agudas, vocales e instrumentales por encima de un bajo continuo, ejercía una atracción especial para los compositores del siglo XVII.

**4.1.2. Estructura.** Contiene por lo general 4 movimientos, Lento – Rápido – Lento -Rápido .

*TEMA A: Compases 1 - 20*

<i>A1</i>	<i>Compases</i>	<i>1 - 8</i>
<i>A2</i>	<i>Compases</i>	<i>9 – 12</i>
<i>A3</i>	<i>Compases</i>	<i>13 – 20</i>
	<i>Soldadura</i>	<i>21</i>

*TEMA B: Compases 22- 28*

*DESARROLLO*

<i>C1</i>	<i>Compases</i>	<i>32 – 35</i>
<i>C2</i>	<i>Compases</i>	<i>36 – 39</i>
<i>Reexposición C1</i>	<i>Compases</i>	<i>40 – 44</i>
<i>Reexposición C2</i>	<i>Compases</i>	<i>45 - 48</i>

*Reexposición A en tono vecino*

<i>A1</i>	<i>Compases</i>	<i>52 – 59</i>	
<i>A2</i>	<i>Compases</i>	<i>60 – 63</i>	
<i>Desarrollado A3</i>	<i>Compases</i>	<i>64 – 73</i>	
<i>Puente con elementos episódicos de B</i>	<i>Compases</i>	<i>74 - 86</i>	
<i>Reexposición desarrollada de B</i>	<i>Compases</i>	<i>89 – 96</i>	
<i>Coda facultativa modulante a la tonalidad original</i> <i>- 116</i>	<i>Compases</i>	<i>97</i>	

#### **4.1.3 Dificultades técnicas e interpretativas**

1. En este movimiento lento, encontramos frases muy extensas que pueden dificultar la respiración; para evitar cortar las frases, recomiendo que ejecute en lugares donde el acompañamiento realiza respuestas melódicas y cortar un poco las notas largas.
2. En el compás 88 encontramos unos motivos rítmicos de *Fusa, Fusa, Corchea, Fusa, Fusa*, que el acompañamiento también realiza y pueden sonar disparejos; recomiendo un estudio aparte de estos compases con el acompañamiento hasta homogeneizar las figuras.
3. Otra dificultad es el carácter melancólico y pesado que requiere la obra, como una ayuda se puede recurrir al vibrato en las notas largas.
4. La obra le exige al instrumento la totalidad de su registro ( 2 octavas y media), lo cual puede variar el sonido en diferentes registros; como sugerencia, no cambiar la posición de la boquilla, ni presionara la a los labios para que el sonido sea homogéneo.

## 4.2. AIRE - SUITE ORQUESTAL NO. 3, BWV 1068

De las cuatro suites orquestales de Bach, la tercera es indudablemente la más conocida, en gran parte debido a la fama de su segundo movimiento, el famoso " *Aire para la cuerda de G* ". La tercera suite, en la tonalidad de D, consiste en cinco movimientos: la obertura, el aire (cuerdas y bajo continuo), gavottes I y II, bourrée, y gigue. Todos los movimientos excepto el *Aire* son escritos para 3 trompetas, timbales, 2 oboes, cuerdas, y bajo continuo. Los oboes raras veces, juegan independientemente de los violines en este trabajo. Las trompetas dan efecto de percusión y se usan para el color y el énfasis. Típico de las suites de Bach, ésta suite consiste en movimientos sobre todo binarios, basado en suites francesas.

**4.2.1. Aire.** Primero, se va a hablar sobre el título del movimiento. "Aire" no es de hecho una danza francesa, como lo son otros movimientos. Claramente, esto es un término inglés, el término inglés para "la aria" o cualquier trabajo lírico. Como por lo general hace en los movimientos lentos en sus Conciertos de Brandenburgo, Bach abandona los instrumentos de viento y timbales, permitiendo a las cuerdas llevar toda la melodía y armonía.

También llamado " *Aire para la cuerda de G*, " porque cuando es transportado a la tonalidad de C, la primera parte de violín, puede ser ejecutada solo en la cuerda de G del violín, como el violinista de alemán de siglo XIX August Wilhelmj, transcribió en movimiento para el violín y el piano.

Ahora observaremos unos detalles interesantes del movimiento:

1. Las letras en rojo indican la armonía en cada tiempo; todos los acordes están estrechamente relacionadas con la tonalidad de D original. Las mayúsculas indican tonalidades mayores; el caso de las minúsculas indican tonalidades menores.

2. La línea del bajo típica del Barroco también llamada bajo continuo, esta se presenta en movimiento constante. Pero se puede observar como es el simple contenido de esta línea: saltos de octava (marcado con línea azul) o en grado conjunto, como si fuera una escala (marcado con círculos).
3. Mientras la mayoría de la gente se sienta y disfruta de esta melodía encantadora, esto es en realidad la combinación de las partes que hace disfrutar más este movimiento. Se puede sorprender al encontrar que la combinación de partes pasa de vez en cuando en alguna disonancia muy sorprendente. La mayor parte de las disonancias son el resultado de el choque melódico, sobre todo en terminaciones suspensivas. En la época de Bach, las suspensiones fueron clasificadas según la combinación de intervalo disonante-consonante: 4-3 (una cuarta resolviendo a una tercera), 2-3 (una segunda resolviendo a una tercera), 7-6 (una séptima a una sexta), y 9-8 (una novena a una octava). Unos, pero no todos, de los momentos disonantes son marcados con una x en la parte inferior. Disonancias adicionales son el resultado de apoyaturas. Finalmente, note como el movimiento termina en dos fuertes cadencias: las dos cadencias más fuertes, al final de la primera sección (segunda casilla) y la final.

Figura 12. Aire en la Cuerda Sol. "Cuarteto de Cuerdas"

The image displays a musical score for a string quartet, titled "Aire en la Cuerda Sol" by "Cuarteto de Cuerdas". The score is arranged in five systems, each containing four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The Continuo part is heavily annotated with red chord symbols: D, A, Em, D, A, D, D, A, B, and Em. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'x' and '1.'/ '2.' for first and second endings. The Continuo part also features hand positions indicated by circles and arrows, and some notes are circled in blue. The overall structure is a single melodic line for the strings, with the Continuo providing harmonic support.

#### 4.2.2 Estructura

Es una forma binaria simple; tema dividido en 2 partes y no retoma el movimiento con el que abre.

<i>Tema A</i>	<i>Compases</i>	<i>1 - 7- 8</i>		
<i>Tema B</i>	<i>Compases</i>	<i>8 – 19 - 20</i>		
	<i>B1</i>	<i>Compases</i>	<i>8 – 11</i>	<i>B2</i> <i>Compases</i> <i>12</i>
<i>– 13</i>				
	<i>B3</i>	<i>Compases</i>	<i>14 – 15</i>	<i>B4</i> <i>Compases</i> <i>16</i>
<i>– 20</i>				

#### 4.2.3. Dificultades técnicas e interpretativas.

1. La dificultad principal de este movimiento es encontrar el lugar adecuado para la respiración, ya que es una melodía muy extensa y sin silencios; recomiendo cortar un poco las notas largas y aprovechar esas pausas para respirar.
2. La búsqueda del carácter de la obra es otra dificultad, ya que las trompetas del barroco (*Clarino*) sonaban en registros muy agudos, todo lo contrario que tenemos de la transcripción de este Aire, que es un registro grave, por lo cual recomiendo sea ejecutada una octava arriba.
3. Mantener el tempo puede ser muy difícil, ya que encontramos figuras como corcheas y fusas que nos pueden incitar a aumentar la velocidad. Recomiendo que se estudie subdividiendo en corcheas.

#### 4.3 Concierto para Trompeta en Eb

Figura 13. Trompeta de Llaves 1



El Concierto para trompeta de Franz Joseph Haydn, es reconocido como uno de los trabajos más importantes en el repertorio de la trompeta, reconocido en audiencias y ejecutantes y un buen ejemplo de la habilidad de Haydn como compositor. No es muy conocido su valor para demostrar la habilidad de un nuevo instrumento; en 1796 fue escrito para un trompetista Vienés, Antón Weidinger, quien desarrolló la trompeta de llaves.

Para tener una verdadera apreciación del Concierto para Trompeta, es necesario observar la historia de la Trompeta Antes del desarrollo de llaves y válvulas, ya que tocar melodías por grado conjunto, era imposible a excepción de registros agudos.

Figura 14. *Trompeta de Llaves 2*



Para la ejecución de estos sonidos agudos se utilizaba el *Clarino*, que le exigía al ejecutante buenos labios, buenos dientes, buena contextura física y lo más importante extensa práctica; pero pocos alcanzaron la perfección.

Desafortunadamente entre más alto era el registro, las notas perdían suavidad, plenitud y flexibilidad; esto hacía que las notas agudas sonaran ásperas y secas. Todos estos factores restringieron a los compositores barrocos de escribir melodías para la trompeta en esta época.

Los primeros experimentos con llaves sobre instrumentos de cobre, ocurrieron alrededor de 1760. La Trompeta de llaves tenía agujeros en la pared del tubo, que lo cerraban las llaves. Fue elaborada para que la mano derecha sostuviera el instrumento y la izquierda jugara con las llaves.

Antón Weidinger tenía mucho interés en la evolución del instrumento y lo comenzó a principios de la década de 1790 y esta trompeta tenía 4-6 agujeros o llaves. Esto podría producir todos los tonos cromáticos entre Sol (Mib) y 3 Bb,

El 28 de marzo de 1800 el concierto de trompeta escrito por Franz Joseph Haydn fue realizado por primera vez en el Teatro del Tribunal Imperial y Real.

Weidinger nació en Viena el 9 de junio de 1767 y murió allí el 20 de septiembre de 1852. En 1799 se unió al Cuerpo de Trompetistas del Tribunal Imperial y Real.

**4.3.1. Primer movimiento “Allegro”.** En el primer movimiento, las cuerdas juegan con la línea melódica principal hasta que la trompeta entre. La trompeta complementa las cuerdas al principio del movimiento con notas en staccato. Cuando la trompeta completamente asume la melodía, la línea va de staccato a muy legato. Durante este primer movimiento se deben repetir secciones diferentes.

La trompeta ejecutará una frase y la orquesta ejecutará la misma frase después de la trompeta. También de vez cuando la trompeta repite la línea de la orquesta.

**4.3.2. Forma de Concierto.** Este Concierto consiste en tres movimientos. El primer movimiento es rápido, el segundo es lento, y el tercero rápido nuevamente. Esto es una forma muy común para este período de conciertos.

## FORMA DE CONCIERTO

1r Movimiento - Allegro (rápido)

2o Movimiento - Andante (lento)

3r Movimiento - Allegro (rápido)

Rápido - Lento - Rápido

*Concierto*: Técnica de composición escrita a varios movimientos con una acción concertada entre la orquesta y el solista. Se analiza como una escritura allegro de sonata de tipo de primer movimiento; encontramos una doble exposición, generalmente primero la orquesta y luego el solista.

### 4.3.3. Estructura.

#### *EXPOSICIÓN DEL TEMA A CARGO DE LA ORQUESTA (PIANO)*

*Compases* 1 – 31

*Coda* *Compases* 32 – 36

#### *TEMA A*

*A1* *Compases* 37 – 43

*A2* *Compases* 44 – 50

*Soldadura* *Compás* 51

#### *TEMA B*

*B1* *Compases* 52 – 59

*B2* *Compases* 60 – 72

*B3* *Compases* 73 – 82

#### *DESARROLLO*

*Compases* 93 – 112

*PUENTE* *Compases* 113 – 125

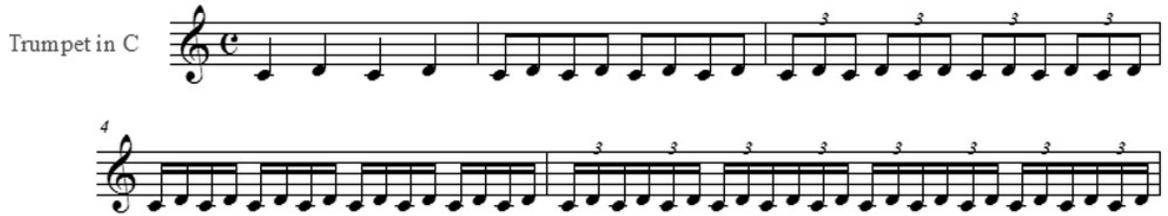
## REEXPOSICIÓN

A1	Compases	126 – 131
Desarrollado A2	Compases	132 – 139
Diálogos Orquesta – solista		
	Compases	140 – 155
Motivos Episódicos de la introducción		
	Compases	156 – 167 (suspensión)
Cadencia virtuosa del solista		
	Compás	168
Cierre definitivo del movimiento con la orquesta		
	Compases	169 - 173

### 4.3.4. Dificultades técnicas e interpretativas

1. Es un movimiento rápido el cual dificulta la ejecución, sobre todo las notas en staccato y que no pueden sonar muy claras; recomiendo que al realizar el staccato, el golpe de lengua usando la sílaba “Da” y no la “Ta”, para que el fraseo sea más ligero y cómodo para el ejecutante.
2. Los trinos presentan una gran dificultad, especialmente en el compás 61, donde el acompañamiento lo realiza también; se debe trabajar estas secciones por aparte, y recomiendo realizar los siguientes ejercicios en cada grado de la escala.

Figura 15. *Ejercicio de trinos*



3. Una parte muy difícil, esta entre los compases 93 y 112, el registro es muy agudo y las figuras son semicorcheas, esto puede afectar mucho la sonoridad; recomiendo que se estudie lentamente, buscando buena sonoridad en cada nota, y luego aumentar la velocidad progresivamente.
4. En los compases 138, 139, 144, 145, son diálogos con el acompañamiento, que contienen gran dificultad por ser intervalos que exceden la octava. Recomiendo realizar el siguiente ejercicio en cada uno de los grados de las escala.

Figura 16. *Ejercicio de intervalos*



5. La Cadencia tiene mayor grado de dificultad, debe ser coherente con el movimiento. Recomiendo oír y comparar diferentes versiones de esta cadencia y su forma de interpretación. La cadencia es la forma en que improvisaba antiguamente el ejecutante, y demuestra su virtuosismo.

#### 4.4. TRÄUMEREI (Sueño)

Pertenece a un grupo de piezas de carácter, que Robert Schumann agrupó en ciclos laxamente organizados con nombres como *Papillons*, *Carnaval*, *Fantasiestücke*, *Kinderscenen*, *Noveletten*, *Nachtstücke*..

##### 4.4.1. Estructura:

<i>Tema A</i>	<i>Compases</i>	<i>1 - 9</i>
<i>A1</i>	<i>Compases</i>	<i>1 – 5</i>
<i>A1</i>	<i>Compases</i>	<i>6 – 9</i>
<i>Tema B</i>	<i>Compases</i>	<i>10 – 17</i>
<i>Tema A Reexposición</i>	<i>Compases</i>	<i>18 – 23</i>
<i>Coda</i>	<i>Compases</i>	<i>24 – 25</i>

##### 4.4.2. Dificultades Técnicas e interpretativas

1. Esta pieza es originalmente para piano, por tal razón el acompañamiento va adornando la melodía y el tempo depende solamente del instrumento solista; para apropiarse del tiempo recomiendo que sea estudiada subdividiendo en corcheas.
2. Existe dificultad para homogeneizar cada retardando y la duración de los calderones con la melodía, pero solo la dedicación y el estudio en acople con el acompañamiento nos puede solucionar esta dificultad.

#### 4.5 AVE MARIA

El Ave María fue compuesta aproximadamente en 1825 por Franz Schubert (1797-1828) cuando él tenía veintiocho años y llenó de la devoción a la Santísima Virgen María. Fue escrito para la voz y piano, Publicado en 1826

como el Op 52 No 6. Las palabras que más comúnmente usaba con la música, no son las palabras que el compositor quería poner al principio a la música. Franz Schubert en realidad escribió la música para un extracto del poema "The Lady of the Lake" de Sir Walter Scott (1771-1832), que fue traducido al alemán por Adán Storck. Schubert llamó su pedazo Ellens dritter Gesang (la tercera canción de Ellen). En este extracto particular del poema la heroína, Ellen Douglas, está en huida y reza a la Virgen María. Una carta de Schubert a su padre y madrastra se refiere a su música al Ave María:

*" Mis nuevas canciones de la Dama del lago de Sir Scott sobre todo tenían mucho éxito. Ellos también se preguntaron enormemente en mi piedad, que expresé en un himno a la Virgen Santa y que, aparece, agarra cada alma y lo gira a la devoción. "*

Las palabras originales de Sir Walter Scott en "The Lady of the Lake" son detalladas a continuación e incluyen muchas referencias al rezo "Ave María" latino. Esto, sin duda, inspiró a una persona desconocida para encajar el texto de rezo en latín " Ave María" a los apuntes de Schubert, y esto casi tiene éxito con un par de excepciones. Las palabras adaptadas de Latín del Ave María, son ahora la versión el más comúnmente realizada con la música de Schubert.

#### **4.5.1. Texto en latín del Ave Maria. Musica de Franz Schubert**

Ave Maria Gratia plena	Ave Maria
Maria Gratia plena	Ave Maria Mater dei
Maria Gratia plena	Ora pro nobis peccatoribus
Ave, ave dominus	Ora, ora pro nobis
Dominus tecum	Ora ora pro nobis peccatoribus
Benedicta tu in mulieribus	Nunc et in hora mortis
Et benedictus	In hora mortis, mortis nostrae
Et benedictus fructus ventris	In hora mortis nostrae
Ventris tui Jesus	Ave Maria!

**4.5.2. Estructura. Lied,** término alemán que significa canción. Aunque en su país de origen tiene una acepción más amplia, hoy día, tanto dentro como fuera de Alemania, hace referencia a un tipo de canción íntima escrita para ser ejecutada generalmente por una sola voz, con acompañamiento de piano. En ella se compenentran música y poesía, y ambas partes forman una unidad indisoluble

<i>TEMA A</i>	<i>Compases</i>	<i>1 – 8</i>
<i>TEMA B</i>	<i>Compases</i>	<i>9 – 12</i>
<i>Soldadura</i>	<i>Compás</i>	<i>13</i>
<i>TEMA A Reexposición</i>	<i>Compases</i>	<i>14 – 20</i>
<i>TEMA B Reexposición</i>	<i>Compases</i>	<i>21 – 24</i>
<i>CODA</i>	<i>Compases</i>	<i>25 -29</i>

#### **4.5.3. Dificultades técnicas e interpretativas**

1. En este movimiento, encontramos frases muy extensas que pueden dificultar la respiración; para evitar cortar las frases, es recomendable que se realice en lugares donde el acompañamiento responde melódicamente y también sirve cortar un poco las notas largas.
2. Otra dificultad encontrada en el tema, son las apoyaturas que se encuentran entre frases ligadas, ya que se puede perder el fraseo mientras se realizan. Recomiendo hacerlas en staccato con la sílaba “Da” para mantener el legato.

#### **4.6. I Remember... por Dana Wilson**

*I Remember...* es un homenaje a cuatro trompetistas - Louis Armstrong, Clifford Brown, Miles Davis, y Dizzy Gillespie - cada uno de quienes hicieron una gran contribución al jazz y dieron una mayor influencia sobre las generaciones actuales de músicos del jazz. Parece que la mejor manera de honrar a estos músicos, era representarlos directamente, y citar parte de sus actuaciones grabadas, hasta compilarse dentro de un trabajo más grande.

*I Remember...* es una fantasía - tejiendo dentro y fuera de varios solos en una forma de meditativo o sueño. La sección de ritmo (piano, bajo, y percusión) de las actuaciones originales, no están presentes. Esto les permite a los oyentes enfocarse en la trompeta, que recopila el estilo de cada artista, ideas de los solos improvisados, y el lirismo y drama con el que tocaban.

Este trabajo ofrece a trompetistas interesados en estilos y la improvisación del jazz, un punto de referencia específico en el conocimiento del estilo de grandes trompetistas del jazz del pasado. Ejecutantes se beneficiarán con experiencia en el estilo swing, y escuchando grabaciones de cada uno de estos trompetistas, no se darán cuenta tan fácilmente de sutilezas capturadas por la notación. Sin embargo, la notación representa la música con precisión y ningún conocimiento anterior de improvisación o estilos del jazz se requiere. *I Remember...* puede servirle al ejecutante, al conocedor del jazz y al público como una entrada al estilo de estos cuatro grandes trompetistas.

**4.6.1 Fantasía.** Composición musical instrumental con forma libre; es decir, cualquier obra en la cual el autor permite que la imaginación o fantasía prevalezcan sobre las reglas de cualquier tipo de forma musical. Esta palabra comenzó a utilizarse en los inicios de la composición de música instrumental, a mediados del siglo XVI, para describir una pieza que no era transcripción de una obra vocal. A finales del siglo XVI y comienzos del XVII era un título utilizado en muchas obras breves para teclado y de cámara, que se utilizó primero en Italia y luego se difundió a otros países. A finales del barroco y en la música clásica, este término se aplicaba generalmente a las secciones de las oberturas de las obras de carácter improvisatorio, como la Fantasía en sol mayor y la Fantasía y fuga en sol menor, para órgano, y la Fantasía cromática, para clavicémbalo, de J. S. Bach compuesta entre 1720 y 1723. Otros ejemplos de fantasías son la Fantasía en re menor de Wolfgang Amadeus Mozart y la Fantasía en do mayor de Robert Schumann, ambas para piano.

Durante el siglo XIX el término comenzó a ser gradualmente más frecuente, a medida que la gama de formas musicales aumentaba para responder a la demanda programática del romanticismo. Desde entonces se han compuesto algunas obras significativas con el título de fantasía, incluida la Fantasía y fuga de Franz Liszt sobre Le Prophète del compositor alemán Giacomo Meyerbeer y la Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis de Vaughan Williams.

**4.6.2. Estructura.** Es de forma libre donde el autor, da un motivo de tema de forma lenta, y luego lo expone con el estilo de cada trompetista, con pequeñas variaciones, para terminar en una improvisación rápida donde demuestra las virtudes de cada uno.

<i>Introducción</i>	<i>Compases</i>	1 -2
<i>Desarrollo de la Introducción</i>	<i>Compases</i>	3 -6
<b><u>Estilo de Louis Armstrong</u></b>		
<i>Puente</i>	<i>Compases</i>	7 – 10
<i>Variación de la Introducción</i>	<i>Compases</i>	11 – 13
<i>Improvisación</i>	<i>Compases</i>	14 – 18
<i>Introducción</i>	<i>Compases</i>	19 - 21
<b><u>Estilo de Clifford Brown</u></b>		
<i>Improvisación</i>	<i>Compases</i>	22 – 28
<i>Variación de la Introducción</i>	<i>Compases</i>	29 - 39
<i>Improvisación</i>	<i>Compases</i>	40 - 48
<i>Variación de la Introducción</i>	<i>Compás</i>	49
<i>Improvisación</i>	<i>Compases</i>	50 – 59
<i>Variación de la Introducción</i>	<i>Compases</i>	60 - 65
<b><u>Estilo de Louis Armstrong</u></b>		
<i>Puente</i>	<i>Compases</i>	66 - 76



## **CONCLUSIONES**

La preparación de un recital es un trabajo serio y largo, es necesario el ensayar por mas de 6 meses como mínimo, y permanentemente.

Siempre tener en cuenta, que en cada ensayo se debe mejorar para poder obtener buenos resultados.

La interpretación correcta, es el resultado de un proceso largo con el cual se transmite al público la música en sí, y no un conjunto de notas seguidas hechas por un instrumento.

La realización de un recital es un compromiso como instrumentista y una satisfacción personal.

## RECOMENDACIONES

1. Estudiar en cuanto lo posible, en lugares con buena visibilidad y ventilación, preferiblemente donde se den muy pocas interrupciones
2. Estudiar en lo posible siempre con metrónomo.
3. Realizar ejercicios de escalas y arpeggios antes de estudiar y tocar.
4. No marcar con el pie
5. Tener jornadas cortas de descanso, para no maltratarse y perjudicar el sonido
6. Para las presentaciones procurar, tocar sin partitura, para tener mas conexión con el publico.

## BIBLIOGRAFIA

BAS, Julio. Tratado de la forma musical, Barcelona, Labor 1992

BLANQUER, Armando. Análisis de la Forma Musical, Valencia: Piles Editorial de Música S.A. 1989

DE PEDRO; Dionisio. Manual de Formas Musicales. Barcelona: Real Musical, 1993

Diccionario Enciclopédico de la Música Vol 4. España: Rombo 1996.

Diccionario Harvard de Música. México: Diana, 1995

Enciclopedia Salvat de la Música Vol. 1 - 4. Barcelona: Salvat Editores 1987.

BERENDT, Joachim E. EL JAZZ De Nueva Orleans al Jazz rock. Fondo de Cultura Económica Ltda. 1994

GROUT, Donald Jay. Historia de la Música occidental 1 - 2. Alianza Editorial S.A. Madrid 1984

[www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com)

[www.trompetistas.com](http://www.trompetistas.com)

[www.clasical.net](http://www.clasical.net)

[www.virtualsheetmusic.com](http://www.virtualsheetmusic.com)

[www.trumpetguild.org](http://www.trumpetguild.org)

## ANEXOS

Advertencia! Las partituras que están a continuación, fueron descargadas de las paginas de internet [www.virtualsheetmusic.com](http://www.virtualsheetmusic.com) y [www.trumpetguild.org](http://www.trumpetguild.org) ..

Estas páginas, con motivo de preservar los Derechos de Autor. Solo me autorizan sacar una copia para **uso personal** de este material, y no difundirla a los demás.

Si desea una copia de alguna de las obras, visite estas páginas, para obtenerlas.

## **Anexo A.**

***Adagio:*** TOMMASO ALBINONI – REMO GIAZOTTO

# Adagio

T. Albinoni (1671-1750)

*Adagio*

Trumpet in Bb

Piano

*mp*

*continue*

The score is written for Trumpet in Bb and Piano. The tempo is Adagio. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The piano part begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The trumpet part has a 3-measure rest at the beginning. The piano accompaniment consists of a steady bass line and a treble line with triplets and various articulations. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Measure numbers 13 and 19 are indicated at the start of their respective systems.

26

1. 2.

*p* *mp* *f*

32

*rit...* *a tempo* *ad libitum*

*p*

38

*f* *f* *p*

44

*ad libitum*

*mf* *f* *f*

50

*mp* *p* *cresc...*

*mp* *p* *p* *p* *cresc...*

First system of musical notation, measures 57-62. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 58 and a triplet of sixteenth notes in measure 60. The left hand provides a steady accompaniment with a triplet of eighth notes in measure 58. Dynamics include *mf*.

Second system of musical notation, measures 63-67. The right hand continues with a melodic line, featuring a triplet of eighth notes in measure 64 and a triplet of sixteenth notes in measure 66. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 64. Dynamics include *p*.

Third system of musical notation, measures 68-75. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 75. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 75. Dynamics include *p* and *mp*.

Fourth system of musical notation, measures 76-82. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 76 and a triplet of sixteenth notes in measure 80. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 76. Dynamics include *pp* and *mp*.

Fifth system of musical notation, measures 83-88. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 83 and a triplet of sixteenth notes in measure 85. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 83. Dynamics include *mf* and *f*.

89

Musical score for measures 89-94. The system consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Dynamic markings include *f p* and *p*.

95

Musical score for measures 95-101. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Dynamic markings include *ff*, *mp*, and *always ff*.

102

Musical score for measures 102-110. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Dynamic markings include *mp*.

111 *sostenuto*

Musical score for measures 111-116. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Dynamic markings include *pp*. A fermata is present over the final measure. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

**Anexo B.**

***Aire en la cuerda G (suite orquestal No. 3 BWV 1068) J. S. BACH***

# Air

J.S. Bach (1685-1750)

*Lento*

Trumpet in Bb

Piano

*pp* *mf*

*pp* *always pp*

*continue*

3

6 1. 2. *p* *mf*

9 *cresc...*

The image shows a musical score for the piece 'Air' by J.S. Bach. It is arranged for Trumpet in Bb and Piano. The tempo is marked 'Lento'. The score is in G major and 3/4 time. The Trumpet part starts with a dynamic of *pp* and moves to *mf*. The Piano part starts with *pp* and is marked 'always *pp*'. The score includes first and second endings at measures 6 and 9. Dynamics include *pp*, *mf*, *p*, and *cresc...*. The piece concludes with a *cresc...* marking in the piano part.

11 *f* *p* 3

14 *cresc...* *f* *cresc...* *mf*

16 *mp* *f* *cresc...* *cresc...*

18 1. 2. *mf*

**Anexo C.**

***Allegro (Concierto para Trompeta en Eb) F. J. HAYDN***

# Trumpet Concerto

in E $\flat$  major

E.J.Haydn (1732-1809)

**Allegro**

Trumpet in E $\flat$

Piano

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

5

10

14

18

Musical score system 18, measures 18-21. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef starts with a whole rest, followed by a half note chord, and then a series of eighth notes with grace notes. The bass clef part features a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords. A dynamic marking 'p' is present in the second measure.

22

Musical score system 22, measures 22-25. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef continues with eighth notes and grace notes, featuring some slurs. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment with some chordal changes.

26

Musical score system 26, measures 26-29. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef includes chords and eighth-note runs. The bass clef part has a rhythmic accompaniment with some chordal textures.

30

Musical score system 30, measures 30-33. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The melody in the treble clef features a fast eighth-note run followed by slurred eighth notes. The bass clef part has a rhythmic accompaniment with some chordal textures.

32

Musical score for measures 32-35. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics are not explicitly marked in this system.

36

Musical score for measures 36-40. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a more active bass line with some sixteenth-note runs. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

41

Musical score for measures 41-44. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with eighth-note patterns. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

45

Musical score for measures 45-48. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features alternating eighth-note patterns in the bass. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

49

Musical score for measures 49-52. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 49: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4. Measure 50: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4. Measure 51: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4. Measure 52: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4.

53

Musical score for measures 53-56. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 53: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4. Measure 54: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4. Measure 55: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4. Measure 56: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4.

57

Musical score for measures 57-60. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 57: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4. Measure 58: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4. Measure 59: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4. Measure 60: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4.

61

Musical score for measures 61-64. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 61: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4. Measure 62: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4. Measure 63: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4. Measure 64: Treble clef has a half note G4 with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a dense block chord of G4, B-flat4, and E-flat4.

65

Musical score for measures 65-68. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 65 features a melodic line in the treble staff with a *p* dynamic. The grand staff accompaniment includes a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Measure 66 continues the melodic line. Measure 67 shows a crescendo leading to a *p* dynamic. Measure 68 ends with a *p* dynamic.

69

Musical score for measures 69-72. The system consists of three staves. Measure 69 has a melodic line in the treble staff. The grand staff accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the right hand. Measure 70 continues the melodic line. Measure 71 features a *f* dynamic. Measure 72 ends with a *f* dynamic.

73

Musical score for measures 73-77. The system consists of three staves. Measure 73 has a melodic line in the treble staff with a *p* dynamic. The grand staff accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the right hand. Measure 74 continues the melodic line. Measure 75 features a *f* dynamic. Measure 76 continues the melodic line. Measure 77 ends with a *f* dynamic.

78

Musical score for measures 78-82. The system consists of three staves. Measure 78 has a melodic line in the treble staff with a *p* dynamic. The grand staff accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the right hand. Measure 79 continues the melodic line. Measure 80 features a *f* dynamic. Measure 81 continues the melodic line. Measure 82 ends with a *p* dynamic.

83

83

*f*

This system contains measures 83, 84, and 85. The right hand has a melodic line with some grace notes and a trill in measure 84. The left hand features a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 83.

85

85

This system contains measures 86, 87, and 88. The right hand continues the melodic line with a trill in measure 86. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 87.

86

86

*p*

This system contains measures 89, 90, and 91. The right hand has a melodic line with a slur over measures 89-90. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 89.

89

89

*f* *p* *f*

This system contains measures 92, 93, and 94. The right hand has a melodic line with a slur over measures 92-93. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Dynamic markings include forte (*f*) in measure 92, piano (*p*) in measure 93, and forte (*f*) in measure 94.

99

*p*

*p*

*mf*

102

*p*

*mf*

105

*p*

*mf*

108

*f*

*p*

*f*

*p*

112

mf f

This system contains measures 112 to 116. It features a vocal line with a melodic phrase starting on a whole note and moving through half notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *mf* and *f*.

117

This system contains measures 117 to 121. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *f*.

122

*f*

This system contains measures 122 to 126. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *f*.

127

*p*

This system contains measures 127 to 131. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *p*.

132

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

136

*p* *fp* *f*

*p* *f* *p*

140

*p* *mf*

144

*mf*

148

149

150

151

*f*

152

153

154

*p*

*f*

155

156

157

*p*

158

159

160

*p*

161

165

168 *Cadema*

170

**Anexo D.**

***Träumerei Op. 15 (Sueño) R. SCHUMANN***

# Träumerei

R.Schumann (1810-1856)

Trumpet in Bb *Andante*  
*p*

Piano *pp*

8 *rit...* *a tempo*  
*sf*

8 *rit...* *a tempo*  
*mp*

14 *rit...* *a tempo*  
*P*

14 *rit...* *P* *a tempo*  
*pp*

20 *sf* *f* *sf*

20 *mf* *mp* *dim...* *pp*

*rit...*

**Anexo E.**

***Ave Maria Op. 52 No. 6 F.SCHUBERT***

# Ave Maria

F. Schubert (1797-1828)

*Lento assai*

Trumpet in Bb

Piano

The first system of the score features a Trumpet in Bb part on a single staff and a Piano accompaniment on a grand staff. The piano part begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand of the piano plays a complex texture of sixteenth-note chords, with the left hand providing a steady bass line. Above the piano part, there are three sixteenth-note figures, each marked with a '6' and a slur, followed by the word 'continue'.

The second system continues the piano accompaniment. The right hand features a triplet of sixteenth-note chords, marked with a '3' and a *p* dynamic. The left hand continues with a steady bass line. The system concludes with a final sixteenth-note figure.

The third system shows the piano accompaniment continuing. The right hand has a five-measure phrase marked with a '5', followed by a six-measure phrase marked with a '6'. The left hand maintains its steady bass line.

The fourth system continues the piano accompaniment. The right hand has a seven-measure phrase marked with a '7', followed by a six-measure phrase marked with a '6'. The left hand maintains its steady bass line.

9 *cresc...* 6

11 *cresc...* 3 *f* *mf* 6 *rit...* *p*

13 *a tempo* *a tempo* *p*

15 *sf* *always p*

17

6

This system contains measures 17 and 18. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand has a complex accompaniment with sixteenth-note chords and a bass line with eighth notes. A '6' is written above the right hand in measure 18.

19

6 6

This system contains measures 19 and 20. The right hand continues the melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment is similar to the previous system. Two '6' markings are present above the right hand in measures 19 and 20.

21

cresc... 6

cresc...

This system contains measures 21 and 22. The right hand has a melodic line with a 'cresc...' marking in measure 21 and a '6' in measure 22. The left hand accompaniment has a 'cresc...' marking in measure 21.

23

cresc... f 6

cresc...

This system contains measures 23 and 24. The right hand has a melodic line with a 'cresc...' marking in measure 23, a '3' with a slur over three notes, a 'f' dynamic marking, and a '6' in measure 24. The left hand accompaniment has a 'cresc...' marking in measure 23.

25

Musical score for measures 25-26. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 25 features a piano (*p*) dynamic. The treble staff has a melodic line with a slur over measures 25 and 26. The grand staff has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

26

Musical score for measures 26-27. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 26 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The treble staff has a melodic line with a slur over measures 26 and 27. The grand staff has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

27

Musical score for measures 27-28. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 27 features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The treble staff has a melodic line with a slur over measures 27 and 28. The grand staff has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

28

Musical score for measures 28-29. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 28 features a piano-piano (*pp*) dynamic. The treble staff has a melodic line with a slur over measures 28 and 29. The grand staff has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. Measure 29 includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff, with a *rall.* marking.

**Anexo F.**

**INSTRUMENTO SOLISTA**

# Adagio

T. Albinoni (1671-1750)

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Adagio'. The score consists of seven staves of music, with measure numbers 7, 15, 24, 32, 36, 40, and 44 indicated at the start of their respective lines. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*), with mezzo-forte (*mf*) and mezzo-piano (*mp*) also used. Performance instructions include 'rit...' (ritardando), 'a tempo' (return to tempo), and 'ad libitum' (at the performer's discretion). The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also first and second endings at measure 24.

47 *f* *f*

51 *p* *f* 7 3

65 3 *p*

74 *mp* 3 *pp* 3 *mf* *p*

82 *mf* *f*

89 *fp* *ff*

97 *always ff*

109 *sostenuto* 3

115 *pp*

# Air

J.S. Bach (1685-1750)

*Lento*

*pp*  $\curvearrowright$  *mf*

5 |1. |2.

8 *p*  $\curvearrowright$  *mf*

11 *f* *p* *cresc...*

15 *f*  $\curvearrowright$  *mp* *f*

18 |1. |2. *p* *pp*

Trumpet in B $\flat$

# Trumpet Concerto

in E $\flat$  major

F.J.Haydn (1732-1809)

Allegro

19 10

32

37

*f* *p*

42 *p*

47 *p*

52 *p* *p*

60 *f*

66 *p*

73 *p* *p*

79 *f* *p* *trm* 9

93 *p* *f* *p*

Trumpet in B $\flat$

99 *p* *mf*

103

107

110 *f* *p* *f*

126 *p*

131 *f* *p* *f*

136 *fp* *f* *p*

143 *mf*

148 *mf*

153 *p*

158 *f*

168 Cadenza *rit.*

The musical score is written for a Trumpet in B-flat. It consists of 12 staves of music, numbered 99 to 168. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *fp* (fortissimo). It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also trills (tr), triplets (3), and a cadenza section starting at measure 168. The cadenza includes a ritardando (rit.) marking and a trill. The score ends with a final measure marked with a 4.

# Träumerei

R.Schumann (1810-1856)

The musical score for 'Träumerei' is presented in five staves. The first staff begins with the tempo marking 'Andante' and the dynamic 'p'. The second staff includes the tempo marking 'rit... a tempo' and the dynamic 'mf'. The third staff includes the tempo marking 'rit... a tempo' and the dynamic 'p'. The fourth staff includes the dynamic markings 'mf' and 'f'. The fifth staff includes the tempo marking 'rit...' and the dynamic 'mf'. The music is written in G major and 3/4 time.

# Ave Maria

F. Schubert (1797-1828)

*Lento assai*  
2

*p*

6

6

6

9

*cresc...*

*cresc...*

3 *f* *mf*

12

6 *rit...* *a tempo*

*p* *mf*

17

6

6

20

6

*cresc...*

6

23

*cresc...* *f*

6 *p* *mf*

27

*mp* *pp*

**Anexo G.**

***I Remember...DANA WILSON 1998.***



Winner, First Prize, 1998 International Trumpet Guild Composition Contest

# I Remember...

(Louis and Clifford and Miles and Dizzy)

## B-flat Trumpet

DANA WILSON

$\bullet = 60$  mysteriously  
*p* (even eighths) *p*

4 *mp* *mf* *p*

7 (a. Louis Armstrong)  
 $\bullet = 200$  freely, as a flourishing introduction  
*f* *accel.*  $\bullet = 60$  *p* *mp*

12  $\bullet = 200$  Swing (rhapsodically)  
*f*

15 *molto rit.* *mf*

19  $\bullet = 60$  (swing) *p* *f*

22  $\bullet = 208$  (swing) (b. Clifford Brown) *mf*

26

©1997 by Dana Wilson. All rights reserved.

International Trumpet Guild • David C. Jones, ITG Treasurer • 241 East Main Street #247 • Westfield, MA 01086-1633 USA

29  $\bullet = 60$   $\overset{\frown}{3}$   $\overset{\frown}{3}$   $\bullet = 208$  (swing)  
*p* *mf*

33  $\overset{\frown}{3}$   $\overset{\frown}{3}$

37  $\bullet = 60$   $\overset{\frown}{31}$   $\overset{\frown}{31}$   $\overset{\frown}{6}$   
*p*

40  $\bullet = 208$  (swing)  
*mf*

45  $\overset{\frown}{3}$   $\overset{\frown}{3}$   $\overset{\frown}{3}$   $\overset{\frown}{3}$   $\overset{\frown}{3}$   $\overset{\frown}{3}$  *rit.*

49  $\bullet = 96$  *accel.* *maintain energy (even eighths)*  $\bullet = 208$  (swing)  
*mp*  $\overset{\frown}{3}$  *mf*  $\overset{\frown}{3}$   $\overset{\frown}{3}$

53  $\overset{\frown}{3}$

57  $\bullet = 100$  (even eighths)  
*f* *mp*

61 *p* *mf* *mp*

65  $\bullet = 120$   
(c. Louis Armstrong--with interjections) (swing)  
 *f* *p* (warm) *f* *p* *f*

69 *p* *mf* *f* > *mp* *f*

73  $\bullet = 92$   
 *mp*

75  $\bullet = 60$   
(d. Miles Davis)  
 *mf* *p* *mf*

78 *p*

80 *mp* *f* *mp* *mf* *p* *mf*

86 swing(as in m.67) (no swing) (as in m.69)  
 *p* *mf* *f* *mp*





142 **Half tempo** (freely, dramatically, no swing)

Musical notation for measures 142-143. Measure 142 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. Measure 143 continues with a quarter note, a half note, and a quarter note. The dynamics are marked *mp* and *poco a poco rit.* in measure 142, and *accel.* in measure 143. A slur with the number 5 is placed under the final notes of measure 143.

144

Musical notation for measures 144-145. Measure 144 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and a half note. Measure 145 contains a quarter note, a half note, and a quarter note. The dynamics are marked *f*, *mf*, and *ff* across the measures. A slur with the number 12 is placed under the notes of measure 145. The instruction *rit.* is written above the final notes of measure 145.

147  $\bullet = 60$

Musical notation for measures 147-149. Measure 147 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and another triplet of eighth notes. Measure 148 continues with a quarter note, a half note, and a quarter note. Measure 149 contains a quarter note, a half note, and a quarter note. The dynamics are marked *mp* in measure 147, *f* in measure 148, and *mp* in measure 149. The instruction *(swing as in m. 16)* is written above measure 148, and *accel.* is written above measure 149. A slur with the number 3 is placed under the final notes of measure 149.

150

Musical notation for measures 150-151. Measure 150 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and a half note. Measure 151 contains a quarter note, a half note, and a quarter note. The dynamics are marked *f* in measure 150 and *mf* in measure 151. The instruction *a tempo* is written above measure 150. A slur with the number 3 is placed under the final notes of measure 151.

153

Musical notation for measures 153-154. Measure 153 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a quarter note, a half note, and a quarter note. Measure 154 continues with a quarter note, a half note, and a quarter note. The dynamics are marked *p* in measure 153 and *pp* in measure 154. The instruction *(relaxed)* is written above measure 153.