

**EL TROMBÓN TENOR COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN DIFERENTES
FORMAS MUSICALES SUITE, CONCIERTO, ROMANZA, PIEZA DE
CONCIERTO, PASILLO.**

CARLOS FERNANDO SANABRIA SINUCO

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACUTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA**

2016

**EL TROMBÓN TENOR COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN DIFERENTES
FORMAS MUSICALES SUITE, CONCIERTO, ROMANZA, PIEZA DE
CONCIERTO, PASILLO.**

CARLOS FERNANDO SANABRIA SINUCO

**Proyecto de grado presentado como requisito para optar al título de:
Licenciado en Música**

Director:

ROBINSON GIRALDO VILLEGAS

Licenciado en Música de la Universidad de Caldas

Maestro en Música con énfasis en trombón bajo

Royal School of Music, England

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACUTAD DE CIENCIAS HUMANAS

LICENCIATURA EN MÚSICA

BUCARAMANGA

2016

AGRADECIMIENTOS

Ante todo gracias a Dios por haberme dado la vida y otorgarme el don de hacer música y permitirme realizar este trabajo de grado.

Una etapa más de mi vida doy por culminada con este trabajo, ciclo en el cual he pasado por gratos momentos y otros no tan gratos. Ha sido un camino lleno de ilusiones y sueños que paso a paso he podido ir alcanzando, gracias al apoyo incondicional de mis padres que siempre han estado a mi lado en toda mi vida.

A lo largo de este proceso educativo, mi esposa Laura me ha acompañado, como fuente de inspiración y apoyo absoluto para culminar mis estudios y sé que seguirá siendo esa ayuda idónea durante toda mi vida.

Agradecimientos a mis maestros de la carrera que dedicaron su tiempo para enseñarme y formarme como el músico que soy hoy, hago referencia especial al maestro Robinson Giraldo que además de ser el director de este proyecto de grado, ha sido mi amigo, demostrándome que todo se puede hacer con pasión y perseverancia; Robinson usted ha sido una gran influencia positiva en mi vida.

Gracias Universidad Industrial de Santander, cuna de saber y conocimiento, mi alma mater y a la cual le debo el orgullo de optar mi título como licenciado en música.

A todos mil gracias

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	13
1. JUSTIFICACIÓN	14
2. OBJETIVOS	16
2.1 OBJETIVO GENERAL	16
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
3. MARCO TEÓRICO	17
3.1 ANTECESORES DEL TROMBÓN MODERNO	17
3.2 ANTECESORES DEL TROMBÓN	17
3.3 EL TROMBÓN EN LA BAJA EDAD MEDIA	19
3.4 LA APARICIÓN DE LA VARA	20
3.5 EL SACABUCHE	22
3.6 EL TROMBÓN	23
4. PLAN DE TRABAJO	26
4.1 ETAPAS DE DESARROLLO DEL PROYECTO	26
4.2 METODOLOGÍA	28
5. TIPO DE ANÁLISIS IMPLEMENTADO	29
6. OBRAS	31

6.1 ELEGY FOR MIPPY II	31
6.1.1 Leonard Bernstein	31
6.1.2 Análisis de la Obra	32
6.2 SUITE No. 3 PARA CELLO	33
6.2.1 Johann Sebastian Bach	33
6.2.2 Análisis de la Suite No. 3 Para Cello de J.S.Bach:	34
6.3 ROMANA APPASIONATA	44
6.3.1 Karl Maria von Weber	44
6.3.2 Análisis de Romanza Appassionata	45
6.4 STUDIENKONZERT FÜR POSAUNE	48
6.4.1 Eugen Reiche	48
6.4.2 Análisis del Concierto No. 2 de Eugen Reiche:	49
6.5 ESPIRITU COLOMBIANO	56
6.5.1 Luis Eduardo Bermúdez	57
6.5.2 Análisis	58
7. CONCLUSIONES	61
BIBLIOGRAFÍA	63
ANEXOS	65

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Análisis Elegy for Mippy II	32
Tabla 2. Análisis Prelude suite 3 Bach	35
Tabla 3. Análisis Courante suite 3 Bach	36
Tabla 4. Análisis Sarabande suite 3 Bach	38
Tabla 5. Análisis Allemande suite 3 Bach	39
Tabla 6. Análisis Bourre 1 suite 3 Bach	40
Tabla 7. Análisis Bourre 2 suite 3 Bach	42
Tabla 8. Análisis Guigue suite 3 Bach	43
Tabla 9. Análisis Romanza Appassionata	45
Tabla 10. Análisis Studienkonser für Posaune 2	49
Tabla 11. Análisis Espíritu Colombiano	58

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Bucina romana	18
Figura 2. Trompeta de varas	20
Figura 3. Cassone Adimari	22
Figura 4. Clasificación del sacabuche	23
Figura 5. Trombón y sus partes	25

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Elegy for Mippy II. Leonard Bernstein	65
Anexo B. Suite III. Johann Sebastian Bach	66
Anexo C. Romanza Appassionata. C. M. von Weber	74
Anexo D. Studienkonzert für Posaune. Eugen Reiche	79
Anexo E. Espíritu Colombiano. Luis E. Bermúdez	94

RESUMEN

TÍTULO:

EL TROMBÓN TENOR COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN DIFERENTES FORMAS MUSICALES SUITE, CONCIERTO, ROMANZA, PIEZA DE CONCIERTO, PASILLO.*

AUTOR:

SANABRIA SINUCO CARLOS FERNANDO**

PALABRAS CLAVE:

Trombón Solista, Formas musicales, Interpretación.

DESCRIPCIÓN:

Este proyecto tiene como objetivo demostrar las capacidades del interprete en el trombón a través de un recital en el que se interpretarán obras compuestas en diferentes formas musicales como Romanza, Concierto, Pieza de Concierto, Pasillo y Suite, de compositores como *Carl Maria Von Weber, Eugen Reiche, Leonard Bernstein, Johann Sebastian Bach y Luis Eduardo Bermúdez*. Durante la interpretación de cada obra, se podrán exaltar la gran cantidad de recursos técnicos, efectos implementados en el repertorio y la capacidad sonora del instrumento sumado a la habilidad del intérprete. Cabe resaltar que cada obra pertenece a una forma y período musical diferente, con lo cual las sonoridades serán diferentes para cada una.

Se encontrará inicialmente una reseña sobre la historia del trombón, que hablará sobre sus antecesores, sus cambios a lo largo de la historia, los grupos que integró en sus inicios y su importancia en los mismos. Continúa con el plan de trabajo realizado, metodología y tipos de análisis realizados. De igual forma, en esta investigación se incluye un estudio estructural que permite conocer forma y características armónicas de cada obra, junto con una breve reseña del compositor. Por último se exponen las conclusiones de la realización de este trabajo y se anexan las partituras del repertorio que se interpretará en el recital.

* Proyecto de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes Música. Director: Robinson Giraldo Villegas

ABSTRACT

TITLE

THE TENOR TROMBONE AS A SOLOIST INSTRUMENT IN THE DIFFERENT MUSICAL FORMS; SUITE, CONETR, ROMANZNA, CONCERT PIECE AND PASILLO. *

AUTHOR:

SANABRIA SINUCO CARLOS FERNANDO**

KEY WORDS

Trombone Soloist, musical Forms, Performance

DESCRIPTION

This project aims to demonstrate the capabilities of the trombonist in a recital which entails pieces from different music genre such as Romanza, Concierto, Pieza de Concierto, Pasillo y Suite, composed by Carl Maria Von Weber, Eugen Reiche, Leonard Bernstein, Johann Sebastian Bach y Luis Eduardo Bermúdez. During the interpretation of each piece, the many technical resources, the implemented effects in the repertoire, and the sonorous capacity of both; the instrument and the interpreter, can be praised. It is necessary to point out that each piece belongs to a different form and musical period, which explain the sonority contrast of each one of them.

Initially you will find an overview of the history of the trombone, who speaks about its ancestors, its changes throughout history, the groups that it joined in its infancy and its importance in them. Following, the work plan, methodology and analysis' types implemented. In the same way, in this research it includes a structural analysis for finding form and harmonic characteristics of each work along with a brief overview of the composer. Finally the conclusions of the realization of this work have been presented and the scores of the repertoire interpreted in recital has been annexed.

* Work Degree

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes Música. Director: Robinson Giraldo Villegas

INTRODUCCIÓN

Desde su nacimiento y respectiva evolución, el trombón se ha ganado un lugar importante en la escena musical, como un instrumento melódico y armónico en cualquier agrupación artística. Desde las primeras apariciones de sus antepasados en el *alta ensamble*¹, hasta cualquier agrupación musical en nuestro medio actual, el trombón se ha caracterizado por ser un instrumento de gran versatilidad con un maravilloso sonido.

Entre los propósitos del presente trabajo se encuentran resaltar las cualidades sonoras, técnicas y estilísticas que se pueden interpretar en el trombón; pasando de un estilo barroco de la suite tres de Bach a un pasillo colombiano de Lucho Bermúdez, y logrando que un concierto como el *Studienkonzert für Posaune* de Eugen Reiche suene con todo el ímpetu de la escuela musical rusa y alemana.

Este trabajo (recital) es de gran impacto para continuar difundiendo el trombón en la escena musical de la región, ya que en los últimos años el trombón se ha posesionado como un instrumento de gran importancia para los grupos artísticos santandereanos, y este tipo de trabajos (recitales) logran mostrar todas las cualidades del trombón para cualquier género musical.

En este recital se interpretarán cinco obras de las cuales tres son parte de la literatura musical escrita para trombón solista y dos obras que han sido tomadas y adaptadas para la interpretación en el instrumento. Por lo cual con el presente trabajo se espera promover, motivar y contribuir para que la escuela de trombón en Santander llegue a ser una de las más importantes del país.

¹ Alta ensamble: conjunto de ministriles altos, sacabuche, chirimía y bombardas.

1. JUSTIFICACIÓN

En la actualidad musical colombiana, el trombón tiene un lugar muy importante gracias a todos los intérpretes de este instrumento que han logrado posicionarlo a lo largo de los años en agrupaciones como: orquestas sinfónicas, bandas sinfónicas, cuartetos de trombón, orquestas tropicales, agrupaciones de Jazz entre muchas otras. De igual forma la academia de trombón en el país es cada vez mayor, y gracias a su constante crecimiento ha formado a grandes trombonistas con gran conocimiento y experiencia que les ha permitido participar en escenarios nacionales e internacionales, como lo son seminarios, cursos y concursos alrededor del mundo; como por ejemplo el maestro Robinson Giraldo Villegas quien es el actual profesor de la clase de trombón, tuba y eufonio de la Universidad Industrial de Santander, quien ha logrado distinciones como trombón solista en el concurso de jóvenes talentos de la Alianza Colombo Francesa. También encontramos a otros intérpretes como el maestro Alejandro Anaya profesor de trombón de la Universidad del Cauca quien ha participado en eventos nacionales e internacionales como solista y en agrupaciones musicales dejando en alto el nombre de Colombia, el maestro Giovanni Scarpetta Díaz, quien es el trombón principal y solista de la Oquesta Sinfónica de Colombia, Jhony Giraldo Estrada, trombonista bajo egresado de la Universidad de Antioquia y actual trombón bajo de la Banda Filarmónica Juvenil de Bogotá, y el maestro Vladimir hurtado Rivera, quien es docente de trombón de la Fundación Universitaria Bellas Artes en la ciudad de Medellín y miembro de la orquesta filarmónica de la misma ciudad; entre muchos otros.

En la actualidad la clase de trombón de la Escuela de Artes Música de la Universidad Industrial de Santander cuenta con un aproximado de 15 estudiantes, lo cual sugiere que poco a poco se va a ir posicionara en primer lugar en el departamento gracias a la expectativa y acogida que ha tenido por parte de los futuros estudiantes de

trombón, gracias a los buenos resultados en muestras y conciertos de grado de egresados en trombón; Debido a esto, la realización de proyectos y recitales de grado son de gran importancia para evidenciar el proceso de formación implementado por parte del docente, así como también los avances y alcances del intérprete, puesto que pone en prueba al estudiante para enfrentar los escenarios como solista. De igual forma es de gran contribución para la clase de trombón y el sistema educativo, que un alumno culmine su proceso académico con un recital, puesto que promueve el estudio, la investigación y la creación de más recitales por parte de sus compañeros de semestres inferiores. Además, la clase seguirá impulsándose como la mejor del departamento, para llegar a ser máximo punto de referencia de los aspirantes y estudiantes del instrumento.

Por otra parte, para el músico instrumentista es de gran importancia el realizar este tipo de proyectos de grado, ya que la preparación del recital hace que el intérprete esté inmerso totalmente en la música que va a interpretar, realizando el análisis, investigando sobre la vida del compositor, ensayando minuciosamente las obras y poniendo en práctica todos los conocimientos adquiridos durante toda la carrera, logrando culminar esta etapa educativa con un recital que es la muestra máxima del proceso formativo.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar un recital para trombón tenor y piano en el cual se demuestre la versatilidad del instrumento, interpretando obras escritas en diferentes formas musicales.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Proyectar he impulsar la escuela santandereana de trombón como un instrumento solista en los principales escenarios del departamento y el país.
- Exaltar las capacidades técnicas y musicales del intérprete a través de la realización de un recital para trombón tenor y piano.
- Difundir el repertorio de música clásica y colombiana para trombón mediante recitales de grado.
- Motivar a los estudiantes del trombón de la Escuela de Artes Música para que continúen con sus estudios y realicen trabajos de grado enfocados a la interpretación musical.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 ANTECESORES DEL TROMBÓN MODERNO

La aparición del trombón como el instrumento que conocemos hoy en día se remonta concretamente al final de la edad media y principios del renacimiento. Con frecuencia se ha afirmado que la historia del trombón data a los tiempos de Roma, pero no como instrumento con vara deslizante, sino como un instrumento parecido en cuanto a dimensiones, forma y sonido se refiere. Esta afirmación, sin embargo, esta afirmación ha sido puesta en duda después de los estudios e investigaciones rigurosas que se ha realizado de los escritos y grabados que forman la documentación básica de esta teoría. Lo que no ofrece dudas es el hecho de que en los primeros años del siglo XIV, aproximadamente, el sacabuche (semejante en lo esencial al trombón moderno) era bien conocido en muchos lugares de Europa. Lo que sí está claro es su origen, al igual que los demás instrumentos de viento son la barra hueca y los cuernos de animales. El trombón tiene más de barra hueca que de cuerno de animal, estaba constituido por un tubo cilíndrico y amplificado por el pabellón, al cual se le incluía media calabaza o un pedazo de cuerno fijado al extremo del tubo con lo cual el sonido era suavizado.²

3.2 ANTECESORES DEL TROMBÓN

Las civilizaciones egipcias, griegas y romanas han sido cruciales en el desarrollo del trombón. Durante estas, han surgido muchos instrumentos que han sido de una u otra forma referencia para el desarrollo del trombón, como es el caso del *lituus*, ya que tiene una semejanza con el trombón en su estructura cilíndrica y su pabellón como amplificador de la misma. La tuba romana, prototipo de la trompeta, tuvo

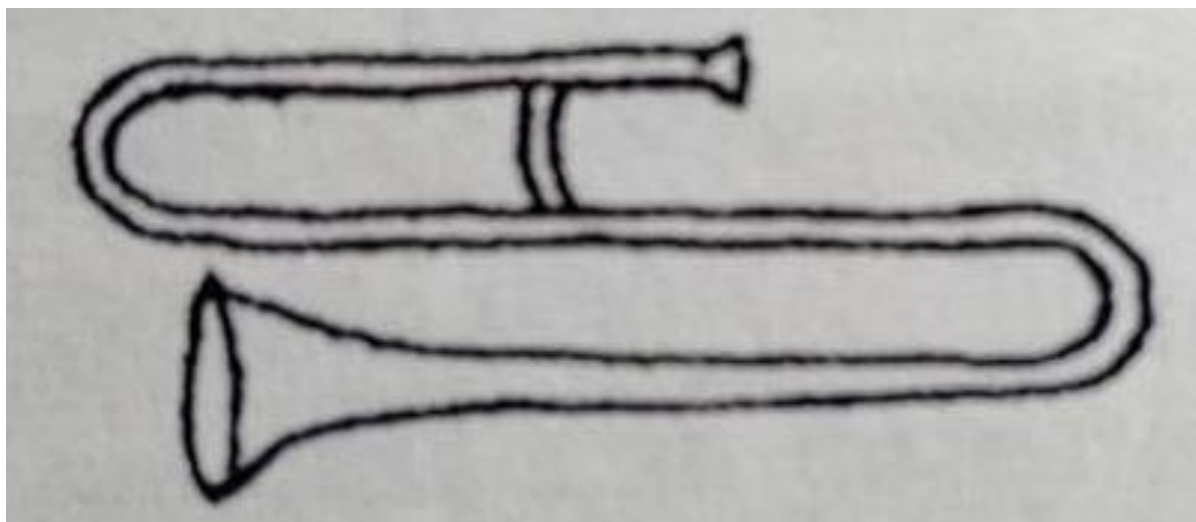
² SASTRE, Enrique; YERA, Francisco. El Trombón, todo lo relacionado con su historia y su técnica. Madrid: mundimúsica ediciones S.L. 2005. p 42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53. ISBN: 84-96268-09-8.

influencia en el desarrollo del trombón; su sonido era más grave que el del *lituus*. El trombón tiene el origen de su terminología en la palabra latina tuba.

La *bucina* es un instrumento con mayor longitud que los dos anteriormente mencionados, por este motivo su sonido era más grave y mayor su registro de sonidos armónicos. Este instrumento fue de los primeros en mostrar la curvatura del tubo para facilitar de esta forma su manejo. Su plegamiento propició que fuera un instrumento ecuestre, de ahí el uso en las caballerías. Este instrumento en forma de S tenía una barra que unía dicha curvatura, parecida a la actual. En el siglo IV, *Vegio Renato Flavio*, en su “*Epitome Institutionum Rey Militaris*”, menciona la *buccina*, hablando de la curvatura que el instrumento tomaba sobre sí mismo.³

Por todas estas razones se deduce que la bocina o bucina es el instrumento antecesor directo del trombón.

Figura 1. Bucina romana



Fuente: SASTRE, Enrique; YERA, Francisco. El Trombón, todo lo relacionado con su historia y su técnica. Madrid: mundimúsica ediciones S.L. 2005. p 45. ISBN: 84-96268-09-8.

³ SASTRE, Enrique; YERA, Francisco. El Trombón, todo lo relacionado con su historia y su técnica. Madrid: mundimúsica ediciones S.L. 2005. p 42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53. ISBN: 84-96268-09-8.

3.3 EL TROMBÓN EN LA BAJA EDAD MEDIA

El arte y la literatura florecieron enormemente en la baja edad media, creando una abundancia de nuevas formas de trompetas. Esta variedad en gran medida fue debido al contacto con los árabes, conocidos en aquella época como *sarracenos*. En esta época se fundaron las grandes cortes y ciudades, lo que permitió la creación de asentamiento donde se formaron los futuros trompetistas. Este hecho favoreció la aparición de conjuntos instrumentales que usaban las trompetas como: conjunto de trompetas con timbales, el *alta ensamble* y los *shawms* (instrumentos de viento-madera con doble lengüeta como la bombardas). El papel que desempeña la trompeta en el *alta ensamble* interpretando el papel de bajo, demuestra que este instrumento fue antecesor del trombón.

La construcción de instrumentos de metal dio una revolución en la apariencia exterior de las trompetas ya que su tubería podía ser doblada. Las trompetas se podían hacer en forma de S o en la forma de la corneta actual, por lo cual, la longitud del instrumento podía ser reducida a la tercera parte, así la trompeta curvada pudo ser transportada fácilmente a las campañas militares y a los eventos ceremoniales. Paralelamente al avance en la construcción de la trompeta, apareció otro sistema de construcción que afectó notablemente la digitación de la trompeta y fue la trompeta de varas. La mejor referencia que podemos sacar de la primera curvatura que conduciría a las varas correderas, es de los grabados y pinturas del siglo XIV, como son los ángeles músicos de *fray Ánglico*. También en los ángeles de *Hans Memling*, S XV, podemos apreciar a unos ángeles tocando trompetas cuyas boquillas sostienen con los dedos, lo que parece suponer que se introducía y se sacaba del tubo para variar los sonidos.⁴

⁴ SASTRE, Enrique; YERA, Francisco. El Trombón, todo lo relacionado con su historia y su técnica. Madrid: mundimúsica ediciones S.L. 2005. p 42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53. ISBN: 84-96268-09-8.

Figura 2. Trompeta de varas



Fuente: SASTRE, Enrique; YERA, Francisco. El Trombón, todo lo relacionado con su historia y su técnica. Madrid: mundimusica ediciones S.L. 2005. p 46. ISBN: 84-96268-09-8.

La vara del trombón antiguo no tenía forma de U, a diferencia del trombón moderno, esta consistía en una extensión de la boquilla dentro del cuerpo de la trompeta. No era la vara sino el instrumento entero el que se deslizaba hacia fuera y hacia dentro.

3.4 LA APARICIÓN DE LA VARA

El principio básico para producir las diferentes alturas del sonido en un tubo sonoro depende de la longitud del mismo; en el S. XV ya había instrumentos con agujeros los cuales emitían un sonido determinado según su longitud, esta fue la principal idea que se pensó para el trombón y que en definitiva se aplicó a este instrumento con lo que se originó el sistema de la vara corredera. Dicha vara solo podía fijarse a un tubo cilíndrico, en realidad a una especie singular de trompeta. Hacia comienzos del año 1400, el tubo de la trompeta recta del medioevo ya era bastante

largo y se doblaba formando una S prolongada y achatada. Queda bastante claro en muchos cuadros de la época que algunas de estas tenían una especie de tubo-boquilla y se empleaban junto con otros instrumentos en la música cortesana polifónica. Es de suponer que se trataban de las trompetas de los ministriles, de las que tanto se habla en los manuscritos de esta época. Los ejecutantes aparecen con la boquilla de bordes anchos apoyada contra los labios y sostenida con una mano, mientras que con la otra mantienen el instrumento deslizándolo sobre el tubo interno, variando de esta forma la longitud del tubo sonoro.

A partir del S. XV, puede observarse una clara separación en el uso de los tipos de trompeta. La trompeta curvada se usó como trompeta natural en la corte y la batalla; mientras que la trompeta de tubo corredera fue introducida en el *alta ensamble*, creando así nuevos impulsos musicales, tanto en la ejecución como en la escritura, por la sencilla razón de que esta trompeta ya es cromática y abandona los monótonos toques de la trompeta de guerra pasando a interpretar melodías junto con los *shawms* o *chirimías*. La separación de los dos tipos de trompeta está documentada de manera clara en la corte de *Burgundia*, a partir de 1422.

Hacia el año 1430, se puede observar una pintura de un baile majestuoso en la corte de *Burgundia* en el que figura el duque y el alta ensamble constituido por un *shawm*, una bombardita alta⁵ (viento-madera) y una trompeta en forma de S (trompeta de vara). Esta ceremonia fue punto de referencia para toda Europa, y por consiguiente pronto se observaron alta ensamble en todas las cortes europeas.⁶

Solo un poco más tarde fue inventado la doble vara en forma de U, y con ella surgió el trombón de varas (en esta época llamado sacabuche), que es representado por

⁵ La Bombarda es un instrumento musical de viento madera, pertenece a la familia de Oboes

⁶ SASTRE, Enrique; YERA, Francisco. El Trombón, todo lo relacionado con su historia y su técnica. Madrid: mundimúsica ediciones S.L. 2005. p 42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53. ISBN: 84-96268-09-8.

primera vez, junto con 3 *shawms* o *chirimías*, en la famosa ilustración de la llamada (boda de Adimari) en Florencia en 1450.⁷

Figura 3. Cassone Adimari



Fuente: Wikipedia. https://it.wikipedia.org/wiki/Cassone_Adimari Documento en línea.

3.5 EL SACABUCHE

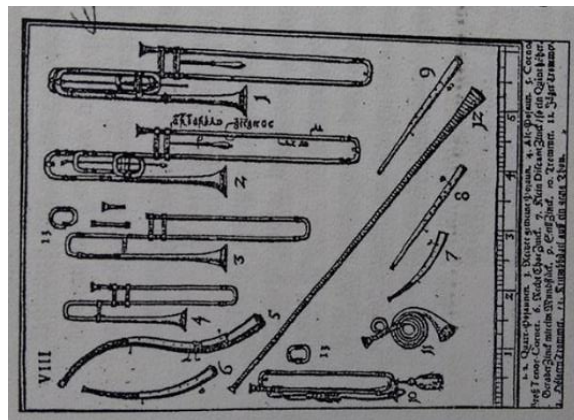
Al ir curvándose progresivamente la forma de S, y al adoptar el sistema de correderas de la trompeta bastarda⁸, pero en la forma doble U, el instrumento adoptó, durante los siglos XV y XVI, el nombre francés *saqueboute*, que se generalizó en todos los países europeos; en inglés medieval era *sackbut*, en alemán *posaune* y en castellano sacabuche.

⁷ SASTRE, Enrique; YERA, Francisco. El Trombón, todo lo relacionado con su historia y su técnica. Madrid: mundimúsica ediciones S.L. 2005. p 42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53. ISBN: 84-96268-09-8.

⁸ La trompeta bastarda o trompeta de vara es un instrumento de viento metal perteneciente a la familia de las trompetas, con la particularidad de que tenía una vara como el trombón.

Entre los siglos XV y XVI, es cuando aparece la vara, tal y como nos ha llegado a nuestros días. Su forma actual puede verse en pinturas, relieves, marfiles y manuscritos de la época. En el ayuntamiento de París hay un mural que representa la entrada de Luis XI, en agosto de 1461, en donde se ve un sacabuche. En la biblioteca nacional de París, hay un manuscrito de 1475 con una miniatura en donde se ven trompetas graves en forma de sacabuches.⁹

Figura 4. Clasificación del sacabuche



Fuente: SASTRE, Enrique; YERA, Francisco. El Trombón, todo lo relacionado con su historia y su técnica. Madrid: mundimúsica ediciones S.L. 2005. p 50. ISBN: 84-96268-09-8.

3.6 EL TROMBÓN

Al igual que la trompeta, el trombón, su pariente más cercano, consiste básicamente en un estrecho tubo cilíndrico abierto, con un extremo más estrecho por su parte superior (boquilla), y mucho más ancho en su parte inferior (campana). Esta parte es una sección cónica y el resto del instrumento es cilíndrico. La boquilla es de tamaño variable según sea el instrumento, y el modo en que se sitúa en ella los labios tienen mucha influencia sobre el contenido armónico. La vara constituye el

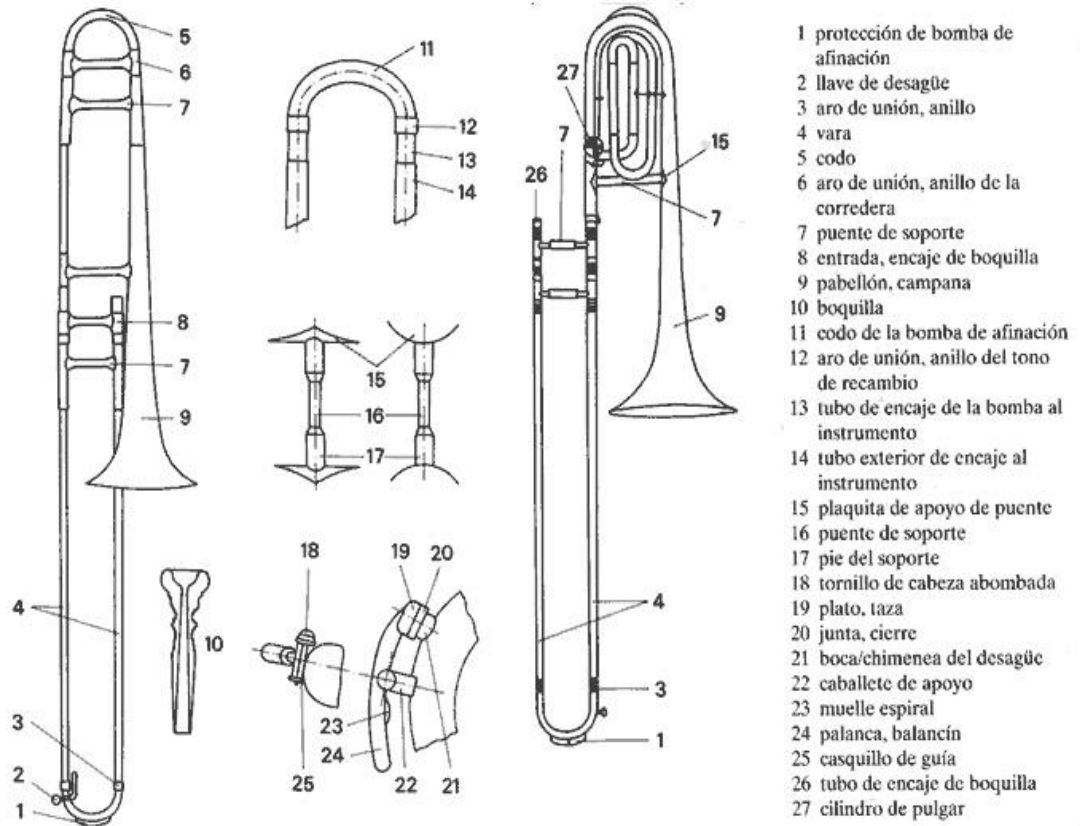
⁹ SASTRE, Enrique; YERA, Francisco. El Trombón, todo lo relacionado con su historia y su técnica. Madrid: mundimúsica ediciones S.L. 2005. p 42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53. ISBN: 84-96268-09-8.

principal elemento de este instrumento, por medio de la cual se obtiene diferentes sonidos. Tampoco ha tenido lugar ningún cambio en cuanto al principio en el que se basa su funcionamiento: el taladro y la boquilla no parecen haber tenido nunca una forma fija; pero el acampanamiento del pabellón es más pequeño en los modelos más antiguos (sacabuche). El sonido del trombón sigue siendo bello en el *piano*, mientras que en el *forte* puede ser intenso y majestuoso, pero no violento; un *fortísimo* pleno ahogará a la orquesta, por lo que se requiere solo en contadas ocasiones. El timbre del trombón, teniendo en cuenta las diferencias de registro, es casi tan brillante como el de una trompeta, pero más sonoro.

El sonido era muy bueno en el trombón, pero como fue tan contundente la invención de los pistones, el trombón también fue “víctima” de la implantación de los pistones. Algunos compositores componían para el trombón de pistones creyendo que la vara limitaba mucho la interpretación, por eso los pistones eran más adecuados para ejecutar los pasajes que componían. Hoy en día, está demostrado que las posibilidades de ejecución de ambos instrumentos son muy equilibradas, pero el trombón de varas ha pasado a tener mayor relevancia por su mejor calidad sonora y demanda musical, por tanto el trombón de pistones tiende a desaparecer¹⁰.

¹⁰ SASTRE, Enrique; YERA, Francisco. El Trombón, todo lo relacionado con su historia y su técnica. Madrid: mundimusica ediciones S.L. 2005. p 42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53. ISBN: 84-96268-09-8.

Figura 5. Trombón y sus partes



Fuente: [El-atril.com orquesta /instrumentos /trombón](http://el-atril.com/orquesta/instrumentos/trombón). (En línea) (Citado el 15 de diciembre de 2015) Disponible en: <http://el-atril.com/orquesta/Instrumentos/imagenes/mecatrombon.gif>

4. PLAN DE TRABAJO

4.1 ETAPAS DE DESARROLLO DEL PROYECTO

Las etapas para el desarrollo de este proyecto son:

➤ **RECOPIACIÓN DE CONCEPTOS.**

En esta etapa se hace la búsqueda de material que aporte los elementos técnicos que se necesitan para abordar el repertorio seleccionado, como métodos y libros de análisis que ofrezcan gran información para el desarrollo del proyecto.

➤ **SELECCIÓN DEL REPERTORIO.**

El repertorio se selecciona en la primera etapa del trabajo con la orientación del director de proyecto, teniendo en cuenta las obras más representativas para trombón en cada forma musical y las capacidades del estudiante.

➤ **ANÁLISIS COMPLETO DE LAS OBRAS A INTERPRETAR.**

Análisis Teórico dividido en 3 partes:

• **Periodo Musical**

- El periodo musical en el cual se componen las obras, resaltando el marco histórico y cultural del periodo.

• **Forma Musical y Estructura**

- El análisis de la forma y la estructura musical de las obras basado en el periodo histórico musical.

• **Vida y Obra Compositor y/o Arreglista**

- La vida del compositor es parte fundamental para el análisis ya que da un mejor entendimiento del periodo histórico en el cual compone las obras.

➤ MONTAJE DEL RECITAL.

3 Aspectos fundamentales:

1-Técnica del Instrumento

- En este aspecto se trabajan todos los recursos técnicos necesarios para la correcta interpretación del repertorio. Esto se trabaja durante toda la preparación del recital.

2-Análisis teórico

- El análisis se realiza inmediatamente elegidas las obras ya que da un mayor entendimiento de la forma, estructura, armonía, contexto histórico cultural; además, es el punto de partida para el perfeccionamiento interpretativo del repertorio.

3-Interpretación

- Se trabajarán los aspectos plasmados en la partitura como:
 - Fraseo propuesto
 - Efectos sonoros
 - Tempos
 - Articulación
 - Rango Dinámico

Todo esto enmarcado dentro del estilo, forma y periodo musical en el que se encuentre la obra seleccionada.

4.2 METODOLOGÍA

- Explorar los diferentes estilos interpretativos en los que está enmarcada cada una de las obras ya que pertenece a diferentes períodos de la música.
- Recolectar información sobre las formas musicales a trabajar, sus bases teóricas, armonía, entre otras características, aportando así elementos que contribuyan al análisis y a la continua interpretación de las obras.
- Realizar el análisis de la obra histórica, estructural y armónicamente; utilizando diferentes herramientas como libros, métodos y grabaciones, obteniendo como resultado una versión de las obras con excelente calidad técnica e interpretativa.

5. TIPO DE ANÁLISIS IMPLEMENTADO

El análisis de la literatura musical aplicado en este caso al repertorio solista, se convierte en una valiosa herramienta, pues permite comprender con más claridad lo que el compositor plasma en la partitura, además es una parte importante en la formación como instrumentistas. A pesar de hacer estos análisis siempre es relativa cada interpretación dado que cada libro estudiado de análisis nos da un punto diferente en el cual basarnos, por tal razón con la ayuda de todo el material disponible para analizar se debe buscar con las bases dadas una interpretación lo más acertada a la sugerida por el autor.

En este trabajo los autores en los que se basan los análisis son Tratados de la Forma Musical de Clemens khün, Tratado de la Forma Musical de Julio Bas, Tratado de Armonía de Arnold Schoenberg, Tratado Practico de Armonía de Nikolay Rimsky korsakov, de igual forma se debe tener en cuenta la vida y antecedentes históricos de cada autor ya que con estos datos se podrá dar inicio al análisis de las obras comprendiendo mejor el periodo y contexto cultural en el que fue escrita.

Los análisis se basan en el periodo musical en el cual se componen las obras y en el que se resalta el periodo cultural, la forma musical, estructura como períodos, secciones, frases y progresiones armónicas que confirman la estructura analizada en la obra.

En este trabajo se analizaron 5 obras:

NOMBRE	COMPOSITOR	PERIODO	FORMA	INSTRUMENTO
Suite No 3	Johan Sebastian Bach	Barroco	Suit	Chello
Romanza Apassionata	Carl Maria Von Weber	Romántico	Romanza	Trombón
Studienkonzert für Posaune No 2	Eugen Reiche	Romántico	Concierto	Trombón
Elegy for Mippy II.	Leonard Bernstein	Contemporáneo	Pieza de concierto	Trombón
Espíritu Colombiano	Luis E. Bermúdez	Contemporáneo , perteneciente al folklore colombiano	Pasillo	Adaptación para trombón hecha por el maestro Álvaro Martin Gómez.

6. OBRAS

6.1 ELEGY FOR MIPPY II

6.1.1 Leonard Bernstein¹¹. Nació en el año de 1918 en la ciudad de Lawrence, Massachusetts, EE.UU. y muere en Nueva York en el año de 1990, tras tener una gran carrera como director de orquesta, pianista y compositor, además con el título de ser el primer compositor norteamericano en alcanzar renombre en todo el mundo.

Siempre tuvo grandes dotes y talentos como compositor y director, además que también fue un gran intérprete, por lo cual fue un gran músico polifacético. Entre sus obras más conocidas encontramos *On the Town* que escribió en 1944 y *West Side Story* que escribió en 1957, ambas popularizadas en el cine, le dieron gran reconocimiento entre el público.

Realizo sus estudios de dirección con el maestro *Serge Koussevitzky* quien fue su mentor durante toda su etapa en *Tanglewood*. Como director se encargó de difundir la música de otros compositores estadounidenses como *Aaron Copland*, *Charles Ives* y *Gershwin* quienes hicieron parte de sus programas de concierto.

Algunas de sus composiciones son: una ópera, tres sinfonías, una *Serenade*, *A Quiet Place* y varias canciones para instrumentos sin acompañamiento son algunas de sus composiciones, sin embargo estas obras no han alcanzado la popularidad *On the Town*, *West Side Story*, sus obras más famosas.

¹¹ BIOGRAFÍAS Y VIDA. BERNSTEIN, Leonardo. [Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bernstein.htm>] [Citado Abril de 2016]

Tabla 1. Análisis Elegy for Mippy II

Macro	A		
Forma	TERNARIA SIMPLE		
Compases	27		
Número de Compases	1 a 27		
Periodo	A		
Frase	a	b	a ^l
No. De Compases	8	9	10
Compases	1 a 8	9 a 17	18 a 27

6.1.2 Análisis de la Obra

Forma:

Ternaria Simple: |A|B|A^l|

Armonía:

Por ser una pieza para solista y por su carácter tonal-modal que se asemeja al atonalismo, no obedece a ninguna armonía tradicional ni moderna, el uso de cromatismos y tonos enteros permite que la obra sea percibida bajo centros tonales diversos.

Melodía:

Esta obra de Leonard Bernstein está escrita en un compás de 12/8, tiene la particularidad de que el intérprete debe acompañar la melodía con el pie, acentuando los tiempos fuertes y débiles del compás; cromatismos, tonos enteros, arpeggios y saltos de tercera menor hasta novena son los movimientos melódicos de la obra, la frase A tiene inicio acéfalo y usa dobles *legatos* con acento y *sostenuto*, la frase B tiene inicio tético, la repetición de notas y el cambio de clave de Do a Fa aparecen en esta frase, la frase A¹ retoma el motivo de la frase A y parte de su desarrollo haciendo una variación en los últimos cuatro compases de la obra.

6.2 SUITE No. 3 PARA CELLO

6.2.1 Johann Sebastian Bach¹². (Eisenach, actual Alemania, 1685 – Leipzig, 1750). Compositor alemán. Considerado como el más grande compositor de todos los tiempos, *Johann Sebastian Bach* desde el primer día de su vida estuvo rodeado de música ya que fue hijo de Johann Ambrosius, trompetista de la corte de Eisenach y director musical de dicha ciudad. Desde muy pequeño Bach se familiarizó con los instrumentos de teclado, el órgano y el clave, de los que sería un consumado intérprete durante toda su vida. Ingreso al Gimnasium de Ohrdruf, donde gracias a su talento fue adelantado dos años y recibía un sueldo que le alcanzaba para su manutención como miembro del coro. Su formación culminó en el convento de San Miguel de Lüneburg, donde estudió a los grandes maestros del pasado, entre ellos Heinrich Schütz.

En la ciudad de Weimar encontró el medio adecuado para el desarrollo de su talento ya que fue nombrado organista de la corte ducal, Bach centró su labor en esta ciudad sobre todo en la composición de piezas para su instrumento, la mayor parte

¹² BIOGRAFÍAS Y VIDA. BACH, Johann Sebastián. [Disponible en http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach_sebastian.htm] [Citado Abril de 2016]

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

6.2.2 Análisis de la Suite No. 3 Para Cello de J.S.Bach:

6.2.2.1 Prelude

Tabla 2. Análisis Prelude suite 3 Bach

Macro	A					
Forma	Binaria					
Compases	83					
Número de Compases	1 A 83					
Micro						
Periodo	A			B		
Frase	A	b	c	d	e	coda
Compases	6	12	26	16	6	7
Tonalidad/Acordes	C	C-Am	E-C-F	C-Cm	C	C
Compases	1 A 6	7 A 18	19 A 44	45 A 60	61 A 76	77 A 83

Forma:

Binaria |A|B|

Armonía:

Escrito en Do mayor, contiene una armonía tradicional, dentro de los grados estables de la tonalidad, modulaciones transitorias al modo menor son los

componentes armónicos de este *prelude*, las cadencias que se observan en los finales de frase son auténticas perfectas (V-I).

Melodía:

En compás de 3/4, el uso de arpeggios, grados conjuntos y saltos de novena, junto a ritmo invariable de semicorcheas son los principales participantes en la conformación de la melodía del *prelude* de la suite no. 3 para cello.

Las frases A-B y C mantienen movimientos melódicos por grados conjuntos por lo general diatónicos, en los momentos en que se presentan modulaciones transitorias al modo menor el movimiento melódico tiene contenido cromático, las frases D y E por el contrario son más abiertas a los saltos melódicos, de octava y novena, bordaduras por terceras y saltos de treceava. En la coda se hace presente material de las frases A y B.

6.2.2.2 Courante

Tabla 3. Análisis Courante suite 3 Bach

Macro	B
Forma	BINARIA
Compases	85
Número de Compases	1 A 85
Micro	

Periodo	A			A^I		
Frase	a	b	c	ai	bi	ci
Compases	16	12	12	16	17	12
Tonalidad/Acordes	C-G	G	G	C-G	C-F-C	C-F-C
Compases	1 A 16	17 A 28	29 A 40	41 A 56	56 A 72	73 A 85

Forma:

Binaria |A|A^I|

Armonía:

Bajo la tonalidad de Do mayor, el uso de arpeggios demarca los grados principales de la tonalidad en los cuales se mantiene toda la danza, las cadencias son auténticas perfectas (V-I) en cada uno de los cambios de frase, se presentan modulaciones transitorias sobre el cuarto y quinto grado.

Melodía:

Escrita en un compás de 3/4, saltos melódicos que van desde la tercera mayor hasta la quinceava, el uso de *staccato* y doble *legato* enriquece la melodía, en el planteamiento de las frases A-B y C se muestran los motivos principales que serán re-expuestos y variados posteriormente, las frases A^I, B^I y C^I muestran variaciones de las frases anteriores manteniéndose sobre los mismos centros tonales.

6.2.2.3 Sarabande

Tabla 4. Análisis Sarabande suite 3 Bach

Macro	C		
Forma	TERNARIA		
Compases	24		
Número de Compases	1 A 24		
Micro			
Periodo	A		
Frase	a	b	c
Compases	8	8	8
Tonalidad/Acordes	C-F-G	C-G	G-C
Compases	1 A 8	9 A 16	17 A 24

Forma:

Ternaria: |A|B|C|

Armonía:

Escrita en Do mayor, posee una armonía tradicional que se mantiene sobre el primero, cuarto y quinto grado de la tonalidad, no se presentan modulaciones transitorias pero si alteraciones de paso que permiten adornar la melodía, las cadencias que se aprecian son cadencias auténticas perfectas (V-I).

Melodía:

En un compás de 3/4 consta de tres frases que aumentan su ritmo en cada presentación, cada frase consta de ocho compases, las frases A-B-C tienen inicios téticos.

6.2.2.4 Allemande**Tabla 5. Análisis Allemande suite 3 Bach**

Macro	D	
Forma	BINARIA	
Compases	24	
Número de Compases	1 A 24	
Micro		
Periodo	A	
Frase	a	ai

Compases	12	12
Tonalidad/Acordes	C-G	C-G
Compases	1 A 12	13 A 24

Forma:

Binaria. |A|A'|

Armonía:

Danza en Do mayor, la armonía de esta danza se mantiene en el primer y quinto grado de la tonalidad, haciendo posible cadencias auténticas perfectas en los cambios de frase.

Melodía:

Escrita en compás de 4/4, semicorcheas y fusas son los componentes rítmicos de esta danza, saltos melódicos que van desde la tercera menor hasta la treceava. Movimientos diatónicos ascendentes y descendentes son las características que elaboran y engalanan la melodía, los inicios de frase son anacrúsicos, contando con dos frases, cada una de doce compases.

6.2.2.5 Bourre I

Tabla 6. Análisis Bourre 1 suite 3 Bach

Macro	E
Forma	TERNARIA
Compases	28

Número de Compases	1 A 28		
Micro			
Periodo	A		
Frase	a	b	c
Compases	8	8	12
Tonalidad/Acordes	C-G	D-Am-G	G-C
Compases	1 A 8	9 A 16	17 A 28

Forma:

Ternaria: |A|B|C|

Armonía:

Ubicada en la tonalidad de Do mayor, esta danza está elaborada sobre la tónica (I), la dominante (V) y el modo menor de la tonalidad, las cadencias que se aprecian son cadencias auténticas perfectas (V-I).

Melodía:

Inicios de frase acéfalos en un compás de 2/2, intervalos de tercera menor hasta onceava y el uso de arpeggios son las características de la melodía en esta danza, el uso de recursos como el *legato*, el *staccato* y *sostenuto* advierten al interprete sobre la interpretación de esta obra.

6.2.2.6 Bourre II

Tabla 7. Análisis Bourre 2 suite 3 Bach

Macro	F		
Forma	TERNARIA		
Compases	24		
Número de Compases	1 A 24		
Micro			
Periodo	A		
Frase	a	b	c
Compases	8	8	8
Tonalidad/Acordes	Cm	G	Cm
Compases	1 A 8	9 A 16	17 A 24

Forma:

Ternaria: |A|B|C|

Armonía:

Ubicada en la tonalidad de Do mayor, cada una de las frases es elaborada sobre la tónica (I) o la dominante (V) de la tonalidad, las cadencias que se aprecian son semicadencia (I-V) y cadencia autentica perfecta conclusiva (V-I).

Melodía.

Al igual que en el *Bourre I* este *Bourre II* tiene inicios de frase acéfalos en un compás de 2/2, los movimientos melódicos son por grados conjuntos y los saltos interválicos no superan la octava. El uso de arpeggios y de cromatismos alimentan la melodía,

de igual forma, el *legato*, *staccato* son recursos que desarrollan la interpretación de la danza.

6.2.2.7 Guigue

Tabla 8. Análisis Guigue suite 3 Bach

Macro	G						
Forma	TERNARIA						
Compases	108						
Número de Compases	1 A 108						
Micro							
Periodo	A		B		C		
Frase	a	B	c	d	e	f	g
Compases	20	13	17	20	13	13	17
Tonalidad/Acordes	C-G	G-C	G	C-F	G-C	G	F-C
Compases	1 A 20	20 A 32	32 A 48	49 A 68	68 A 80	80 A 92	92 A 108

Forma:

Ternaria: |A|B|C|

Armonía:

Escrita en la tonalidad de Do mayor, esta danza durante su exposición y desarrollo se mantiene sobre los centros tonales, es decir, primero (I), cuarto (IV) y quinto (V) grados. Las cadencias que se aprecian son cadencia autentica perfecta (V-I), semicadencia (I-V) y cadencia plagal (IV-I).

Melodía:

Esta danza está escrita en compás de 3/8, consta de movimientos melódicos diatónicos y saltos de tercera menor hasta dos octavas más tercera, las frases (a) y (b) del periodo A tienen la particularidad melódica de repetir una nota como pedal mientras la siguiente se mueve en un registro más agudo, esto en un ritmo de semicorcheas, las frases (c) y (d) del periodo B por el contrario utilizan el doble *legato* y el *staccato*, mientras que las frases (e) y (f) del periodo C hacen uso de los recursos de las frases anteriores.

6.3 ROMANA APPASIONATA

6.3.1 Karl Maria von Weber¹³. Nació en Eutin actual Alemania en 1786 y fallece en Londres en 1826. Fue un gran Compositor, pianista y director de orquesta alemán. Hijo de padres músicos, y gracias a que su padre fue violinista y su madre fue cantante, ayudó a desarrollar las habilidades prodigiosas en Weber ya que a la corta edad de doce años dio a conocer sus primeras obras. Realizó estudios en Salzburgo con *Michael Haydn* y en Viena con *Abate Georg Joseph (Vogler)*, Gracias a su gran talento siempre sobresalió interpretando el piano y en la dirección orquestal, y en esta disciplina de dirección consumó su carrera siendo el director musical de la opera de *Dresde* hasta el último de sus días.

¹³ BIOGRAFÍAS Y VIDA. Karl María Von Weber. [Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/weber.htm>]

Gracias a su genialidad Weber es considerado, junto a Schubert y Beethoven, el más destacado representante de la primera generación romántica de músicos alemanes.

6.3.2 Análisis de Romanza Appassionata

Tabla 9. Análisis Romanza Appassionata

Macro	A							
Forma	BINARIA							
Compases	63							
Número de Compases	1 a 63							
Micro								
Periodo	A				B			
Frase	Intro	a	B	Puente	C	Transición	d	e
Compases	10	8	11	2	8	4	10	11
Tonalidad/Acordes	Cm-Dm-Dm-Eb-Bbm-D-Bm7-D7-G	Cm-Fm7-Dm7-G7	Cm-Eb-Gm-C7-Dm-Fm-D	Cm-C#m	Gm-Dm-Dm7-BbM-Am-Eb-Cm7	Fm-Bm-Am-Bb	Cm-Dm-Fm-Bb-F-Gm-Ab	Gm-Dbm7-Gbm-Dbm-C-F#7-D-E7-A
Compases	1 a 10	11 a 18	19 a 29	29 a 30	31 a 38	39 a 42	43 a 52	53 a 63

B							
53							
64 a 116							

C				D				
f	Transición	g	Transición	H	Transición	i	j	Coda
5	5	8	3	10	2	11	7	7
C#m-A- F#m- B7-Eb7- G#m7- Fm7	Bb7	Gm9-G7- Cm-Bbm- Eb-Bb- Am7-Ab6	Gm- Cm-G-C	Cm- Gm7-F- Dm	Cm-Bb	Ab- Gmo- D#-B#- C#m-B	B-G#7- C#m7- F#m7- Dbm7	Cm-F
64 a 68	68 a 72	72 a 79	80 a 82	83 a 92	92 a 93	94 a 104	104 a 110	110 a 116

Forma:

Binaria: |A|B|

Armonía:

La obra está escrita en la tonalidad de Do menor, tanto en la Sección A como en la Sección B, la armonía se mantiene dentro del centro tonal de la obra, permaneciendo en los grados estables (I-IV-V) de la tonalidad y pasando por tonalidades vecinas mediante el uso de modulaciones transitorias y dominantes secundarias, salvo en el periodo D que modula a Do mayor.

Melodía:

Escrita en el compás de 4/4, teniendo como máximo salto melódico una octava y mínimo una tercera menor, los movimientos melódicos de esta obra compuesta por *C.M. von Weber*, se mueve por grados conjuntos tanto cromáticos como diatónicos, se encuentran contrastes melódicos entre cada uno de los periodos de cada sección, lo cual enriquece la obra.

Romanza Appassionata:

La introducción de 10 compases presenta mediante la dinámica piano (*p*) el motivo principal de la frase “A” dándole paso a la misma mediante un movimiento armónico de quinto grado a primer grado.

El periodo A comprende la introducción y las frases (a)-(b) y un puente que da paso al periodo B y a su vez al inicio de la frase (c). Durante el periodo A, el piano hace un acompañamiento enérgico en contratiempo y en algunas secciones a tiempo, además de la aparición del seisillo, los inicios de las frases (a) y (b) son tético para la frase (a) y anacrúsico para la frase (b); la introducción tiene un inicio tético.

El periodo B inicia en el compás 31 con la frase (c) y abarca la frase (c) una transición junto a las frases (d) y (e), este periodo es un periodo extendido pues cuenta con tres frases indivisibles, el final de este periodo se da con la cadencia auténtica (V-I) de la frase (e); este periodo muestra una nueva temática rítmica para el trombón con la aparición del tresillo, los inicios de frase de este periodo son: anacrúsico para (c) y (e), y tético para la frase (d).

La sección B inicia con el Periodo C en el compás 64 y está compuesto por las frases (f), transición, frase (g) y una transición final que da paso al periodo D, la frase (f) tiene un inicio anacrúsico, tiene la particularidad de las apoyaturas en el piano, la transición entre el frase (f) y la frase (g) se lleva a cabo por el piano, la frase (g) inicia en el compás 68 y al igual que la frase (f) tiene inicio tético, esta frase está compuesta por dos semifrases repetitivas que concluyen en una semicadencia (I-V) en la transición que da paso a la frase (h) del periodo D.

El periodo D y periodo final, es un periodo extendido, también se aprecian en este periodo la *coda* y el cambio de tonalidad a Do mayor. La frase (h) con inicio tético tanto por el piano como por el trombón, utilizan materiales rítmicos diferentes a los de las frases y periodos anteriores, una transición de dos compases da paso a la

frase (i) con un inicio anacrúsico siendo este igual al ritmo del inicio de la frase (c), la frase (j) imita el ritmo de la frase (f) teniendo un inicio anacrúsico, esta frase termina con una cadencia plagal que da paso a la coda de la obra donde se usa el material de frases anteriores y concluye la obra con cadencia plagal (IV-I).

6.4 STUDIENKONZERT FÜR POSAUNE

6.4.1 Eugen Reiche¹⁴. Eugen Reiche nace en la ciudad de Dresden Alemania el 26 de marzo de 1778. Sus padres fueron músicos y recibe su primer clase de música impartida por su padre, a la edad de 8 años inicia sus estudios de violín; influenciado por su hermano toma el clarinete a la edad de 12 años. En la búsqueda de un futuro profesional ingresa al conservatorio de Dresden donde inicia con su estudio del trombón (1891). Después de su grado a los 18 años se unió a la orquesta sinfónica de Dortmund, luego se traslada a *Halle Saale* donde fue parte de la orquesta del teatro de la ópera municipal. Un año después en la búsqueda de más oportunidades se muda a San Petersburgo donde se une a la orquesta sinfónica en la cual también tubo interpretaciones como solista; en los siguientes dos años hace parte de muchas orquestas de la misma ciudad incluyendo la *Italian Opera* y *Count Sheremetyev's Orchestra*. En agosto de 1899 gana el puesto de trombón bajo en la *Orchestra of the Royal Mariinsky Opera and Ballet Theatre*, interpretando su concierto número 1 para trombón compuesto en 1898.

Considerado uno de los músicos más prominentes del siglo XX, por su virtuosismo con el trombón, su gran habilidad para componer y su talento para enseñar. Reiche fue una eminente figura en la vida musical rusa, en San Petersburgo por más de 40 años defendió las tradiciones del trombón alemán y ruso. Tuvo gran influencia en la formación de la escuela de trombón de San Petersburgo. Su legado incluye dos

¹⁴ Tomado de Aus: "ITA- Journal " Volume 28, Numeber 2, pag 18/19 spring 2000 des int. Trombone Association, überreich durch: www.ipv-news.de, email: webmaster@ipv-news.de

conciertos para trombón y piano y una colección de duetos y 65 estudios para trombón, siguen siendo material básico para cada trombonista.

6.4.2 Análisis del Concierto No. 2 de Eugen Reiche:

El análisis se llevará a cabo movimiento por movimiento:

6.4.2.1 Primer movimiento (Allegro Maestoso)

Tabla 10. Análisis Studienkonser für Posaune 2

Macro	A (1r. Movimiento)											
Forma	BINARIA COMPUESTA											
Compases	104											
Número de Compases	1 a 104											
Micro	A						B					
Periodo	A				B				C		D	
Frase	Intro	a	b	puente	c	ci	d	e	f	g	h	cadena
Compases	20	8	8	4	8	8	8	8	8	8	8	8
Tonalidad/Acordes	A- D#7- F#- B- G7- F- C#- A#m	A- D# -E- E7 -B	B- F7- E-A- G#m -F-D	E-F	F- A7- C#- G7- D- C7- B- E7-A	F- A7- C#- G7- D- C7- B- E7-A	F-E- A-B- C9	E- E7- A- F# ⁰ - B	D-A- E-B- E7- F-C- B7	D-A- B- C#- F-E	Fm7- D#m -E- F7- A-B7	E-E7- D
Compases	1 a 20	21 a 28	29 a 36	37 a 40	41 a 48	49 a 56	57 a 64	65 a 72	73 a 80	81 a 88	89 a 96	97 a 104

Forma:

Binaria Compuesta:

| A | B |

| A-B | C-D |

Armonía:

Este primer movimiento está escrito en la tonalidad de La mayor, los grados por los cuales se mueve la armonía son Primero (I), Segundo (II), Cuarto (IV), Quinto (V) con apariciones del sexto grado (VI), el uso de dominantes secundarias enriquece el movimiento armónico, las cadencias que presenta este movimiento son: cadencia rota (II-IV), semicadencia (I-V) Y cadencia auténtica (V-I).

Melodía:

Escrita en 4/4, el periodo A inicia en el compás uno con la introducción del piano, dando paso a la frase (a) en el compás veintiuno, con inicio anacrúsico en el compás veinte. Se encuentran movimientos por grados conjuntos, saltos ascendentes de quinta y octava y descendentes de hasta una quinta son los que forman la melodía de esta frase. En la frase (b) se encuentran cromatismos, y tiene inicio tético, el piano hace un puente en el compás treinta y siete hasta el compás cuarenta, dando inicio al periodo B en el compás cuarenta y uno.

El periodo B es un periodo extendido he inicia con la frase (c) teniendo inicio tético y tiene como salto ascendente máximo una treceava. Los demás movimientos melódicos son por grados conjuntos y saltos de tercera menor ascendente y descendente; luego en el compás 49 aparece la frase (c¹) que es una variación de la frase (c), tiene inicio tético y varía los últimos tres compases de la frase (c). En el compás cincuenta y siete aparece la frase (d) con inicio anacrúsico, esta frase asemeja el motivo de la frase (a) pero no es una variación del mismo pues su desarrollo es diferente.

El periodo C inicia con la frase (e) en el compás sesenta y cinco, tiene inicio anacrúsico y hace una pequeña imitación de la frase (d) pero con un desarrollo diferente después de la aparición del motivo. La frase (f) aparece en el compás setenta y tres, teniendo su inicio anacrúsico en el compás setenta y dos, una frase diferente a las demás pues a lo largo de su desarrollo se muestra el uso del tresillo como célula rítmica de la melodía.

El periodo D aparece en el compás ochenta y uno, este periodo es un periodo extendido pues incluye la cadencia hacia el final del mismo, las frases (g) y (h) están a cargo del piano haciendo escalas ascendentes a distancia de octava con la mano derecha y un acompañamiento rítmico con la mano izquierda, en la frase (h) el motivo rítmico cambia en la mano derecha y se alterna con el acompañamiento de la mano izquierda sobre los grados centrales de la tonalidad.

La cadencia está acompañada por el piano y propone al intérprete una serie de motivos similares al motivo de la frase (a).

6.4.2.2 Segundo Movimiento (Adagio)

Macro	B (2do. Movimiento)							
Forma	SONATA							
Compases	68							
Número de Compases	1 A 68							
Micro	C							
Periodo	E					F		
Frase	intro	i	punteo	j	k	l	m	n
Compases	4	16	4	12	8	8	8	8

Tonalidad/Acord es	Ab- D-E	Ab- Db- Eb- Bb- Gm7- Fm7	Ab- Dbm- Ab7- Gb	Eb- Db- Am- Ab-Bb	Gb- Ab- Db- Gbm- Gm7- Bb	Ab- Fm- Db- Bb- Gb- Cm- Eb	Ab- Fm- Db- Ab7- Cm7	Db- Ab-Eb
Compases	1 a 4	5 a 20	21 a 24	25 a 36	37 a 44	45 a 52	53 a 60	61 a 68

Por ser éste el análisis de un concierto los periodos de cada movimiento a partir del segundo son parte de una secuencia alfabética por lo tanto no aparece de nuevo la letra A como periodo inicial al igual que las frases.

Forma:

Sonata |A| |B|

Armonía:

El segundo movimiento está escrito en la tonalidad de La bemol mayor, los grados por los cuales se mueve la armonía son Primero (I), Segundo (II), Cuarto (IV), Quinto (V) con apariciones del sexto grado (VI), el uso de dominantes secundarias enriquece el movimiento armónico, las cadencias que presenta este movimiento son: semicadencia imperfecta (IV-V), cadencia plagal (I-IV) y cadencia auténtica (V-I).

Melodía:

Escrito en compás de 6/4, el periodo E está compuesto por la introducción, frase (i), puente, frase (j) y frase (k), tanto la introducción como el puente están a cargo del piano, la introducción tiene inicio acéfalo y el puente inicio tético, el periodo E es un periodo extendido.

La frase (i) inicia en el compás cinco, con la indicación *espressivo* y movimientos melódicos por grados conjuntos, saltos de tercera menor, quinta justa, tritono y octava componen la melodía de esta frase, la frase (j) tiene inicio tético y el trombón hace una copia del motivo que hace el piano en el puente, esta frase explora el registro agudo del trombón mientras el piano acompaña haciendo una contra melodía, la frase (k) tiene inicio acéfalo y está elaborada por el piano, haciendo un pedal descendiente desde sol bemol hasta re bemol y en la mano derecha se hace una melodía a octavas.

El periodo F es un periodo extendido, inicia en el compás cuarenta y cinco con la frase (l) donde el trombón y el piano tienen inicio tético, el piano hace un acompañamiento de semicorcheas, los movimientos melódicos de esta frase son por grados conjuntos, arpeggios y saltos máximos de quinta justa; la frase (m) tiene inicio tético, además de grados conjuntos la melodía presenta saltos melódicos ascendentes máximos de sexta mayor al igual que descendentes, también parece el arpeggio, el piano sigue haciendo el acompañamiento con semicorcheas.

La frase (n) inicia en el compás sesenta y uno con inicio tético para el piano y acéfalo para el trombón, la característica de esta frase son los arpeggios que toca el piano a manera de acompañamiento en corcheas mientras el trombón hace notas largas.

6.4.2.3 Tercer Movimiento (Rondo)

Macro	C (3r.Movimiento)
Forma	RONDO
Compases	163
Número de	1 a 163

Compases																
Micro	D						E									
Periodo	G		H			I		J					K			
Frase	o	p	q	r	qi	s	t	u	v	w	wi	Tr nsic ión	qii	rii	q'ii	aii
Compases	18	14	8	10	8	8	8	8	8	8	8	16	8	8	8	17
Tonalidad/Acordes	C# m- E- C # m A# - E7 -A	A m- E- A# - E7 -A	A-D- E- D#m	E7 -A- D- E- B- C# m	A- B- E- D	D- A- B- F# m- G m- A7	G- D- G m- A- C# m- A7 - G# 7	D- A7 -G	D- A7	D- A7 -A	D- A7	B- A7- D- A- Em- E7- E	A- F# m- E7- C# m- G# 7	E7- A- D- G#- B- C# m	A- E7- D	A-D
Compases	1 a 18	19 A 32	33 A 40	41 A 50	51 A 58	59 a 66	67 A 74	75 a 82	83 a 90	91 a 98	99 a 106	107 a 122	123 a 130	131 a 138	139 a 146	147 a 163

Forma:

Rondo |A|B|A|C|A|

Armonía:

El concierto en su tercer y último movimiento retoma la tonalidad de La bemol mayor, los grados por los cuales se mueve la armonía son: Primero del modo menor (I), luego modula al modo mayor y aparece el primer grado del modo mayor, Segundo

(II), Cuarto (IV), Quinto (V) con apariciones del sexto grado (VI), el uso de dominantes secundarias enriquece el movimiento armónico, las cadencias que presenta este movimiento son: cadencia auténtica imperfecta (IV-I), semicadencia imperfecta (IV-V), cadencia plagal (I-IV) y cadencia auténtica (V-I).

Melodía:

Escrito en compás de 2/4, el periodo G inicia con las frases (o) y (p) a cargo del piano, movimientos por grados conjuntos y la aparición del quintillo son las características de la melodía en estas frases, la frase (p) inicia en el compás diecinueve y tiene inicio tético, arpegios, saltos de terceras, cuartas justas hasta novenas son los intervalos por los cuales se mueve la melodía. El periodo H es un periodo extendido. La frase (q) aparece en el compás treinta y tres, tiene inicio tético y los dos periodos de frase que la componen repiten la frase dos veces, esta frase está compuesta por semicorcheas y fusas haciendo arpegios y grados conjuntos, no se parecían grandes saltos melódicos, el salto más grande es de quinta justa, la frase (r) inicia en el compás cuarenta y uno, al igual que la frase (q) la segunda semifrase es la repetición de la primera pero varía el final de la frase cuando se toca por segunda vez, la frase (q') inicia en el compás cincuenta y uno (51) y es una variación de la frase (q), dicha variación se lleva a cabo en los tres últimos compases de la frase.

El periodo (I) empieza en el compás (59) con la frase (s) que tiene un inicio tético y es elaborada por el piano, las características de esta frase son los tresillos de semicorchea haciendo arpegios y semicorcheas moviéndose por grados conjuntos diatónicos y cromáticos, la frase (t) también está a cargo del piano y está compuesta por una copia del motivo de la frase (s) en su primer compás, para luego hacer grupos de tresillos de semicorchea en la mano izquierda y terminar haciendo grupos de tresillos de semicorchea en la mano derecha con melodía a octavas.

El periodo J es un periodo doble con transición, la frase (u) inicia en el compás (75) con inicio tético y con saltos máximos de sexta mayor en la melodía, los demás movimientos son por grados conjuntos tanto diatónicos como cromáticos, la frase (v) inicia en el compás ochenta y tres, tiene inicio tético y hace en sus primeros compases una copia de la frase (u), pero el desarrollo de la frase cambia por completo, los movimientos melódicos de esta frase son iguales a los de la frase (u), la frase (w) tiene inicio anacrúsico, aparece en el compás (91), y sus movimientos melódicos van desde el cromatismo hasta la octava tanto ascendente como descendente, el uso de tresillos de corchea en la melodía proporciona un cambio en el estilo de las frases anteriores. La frase (w^l) es una variación de la frase (w), el último compas de la misma, sus movimientos melódicos son iguales a los de la frase (w), la transición entre los compases (107) y (122), es realizada por el piano, tiene inicio tético y muestra un material nuevo en las frases del piano, esta transición termina con la escala del quinto grado de la tonalidad partiendo desde su sexto grado y llegando hasta el tercer grado de la misma.

El periodo K aparece en el compás (123), este periodo es un periodo doble, la frase (q2) es una variación de la frase (q) anteriormente mencionada, la variación aparece en la segunda semifrase donde se repite el motivo de la primera. La frase (r2) es a su vez una variación de la frase (r) anteriormente mencionada, al igual que la frase (q2) la frase (r2) varía la segunda semifrase de la frase original; a continuación aparece la frase (q2^l) que es una variación de la frase (q2), donde se varía el final de la frase, todas estas variaciones contienen el mismo material melódico de las frases originales, para terminar el concierto aparece la frase (a2) que es una variación de la primer frase de todo el concierto, esta aparece a manera de coda, la variación aparece en los tres últimos compases de la frase.

6.5 ESPIRITU COLOMBIANO

6.5.1 Luis Eduardo Bermúdez¹⁵. Luis Eduardo Bermúdez Acosta o Lucho Bermúdez como fue conocido, desde muy pequeño demostró sus dotes de virtuosismo, ya que a la edad de cinco años tocaba el flautín a puro oído. Fue influenciado por su tío José María Montes, quien dirigía los ensayos de la banda de música de Carmen de Bolívar, lugar donde nació un 25 de enero de 1912. Lucho Bermúdez es el primer compositor colombiano que logra internacionalizar el folclore colombiano a través de su música y pasa a la historia por ser el primero en transcribir para orquesta los ritmos de porro, gaita, mapalé, y cumbia entre otros aires típicos colombianos.

A la edad de diez años Lucho Bermúdez ya tocaba flauta, clarinete, trombón y trompeta. A los quince años era arreglista y director de “banda pelayera” y ya se iniciaba ya como compositor con la canción: “Lágrimas de una Madre”. A los 21 años organizó en Aracataca, Magdalena, su primera agrupación: “Santa Cecilia”. Vivió en Cartagena donde pudo grabar sus primeros porros: “Marbella” y “Joselito Carnaval”. Fundó la famosa “Orquesta del Caribe”, y su repertorio estaba principalmente constituido por porros y fandangos.

A mediados de los años cuarenta viajó a Bogotá y fue en esta ciudad donde inició su relación con Matilde Díaz, su intérprete por excelencia y quien se convertiría en su esposa años más tarde. De ese grupo nacieron éxitos como “Caprichito entre los porros” y “Danza negra”, éste último un experimento bien logrado de cumbia, concebida para la voz de Matilde Díaz. En 1946 funda la “Orquesta de Lucho Bermúdez” y muy pronto la agrupación obtiene su propio sonido, basado en sus lúcidas improvisaciones e ingeniosa orquestación de Bermúdez. El porro “San Fernando” surge en esta época como la primera de una serie de logros de lo que se conoce como la edad de oro de la músicaailable colombiana. Aunque Lucho Bermúdez se hizo conocer por

¹⁵ BERMUDEZ, Luis Eduardo. Biografía [Disponible en: <http://www.colombia.com/biografias/autonoticias/musica/2002/01/31/detallenoticia481.asp>] [Citado Abril de 2016]

los ritmos tropicales, también le dio vida a pasillos (aires de la región andina) como: “Pasión” y “Dos almas unidas”, compuestas a su compañera sentimental y musical de muchos años Matilde Díaz; otro temas importantes fueron: “Tus recuerdos”, “Huracán”, “Plenilunio”, “Espíritu colombiano”, “Despedida”, “Besos olvidados” y muchos otros, además de danzas, torbellinos y vales. Fue intérprete de prácticamente todos los instrumentos de viento, realizó una labor intensa de difusión de la música nacional en el extranjero, su orquesta siempre fue considerada como una de las de mayor calidad musical y fue un virtuoso compositor y arreglista, por todas estas características Lucho Bermúdez será siempre considerado como un icono musical de Colombia.

6.5.2 Análisis

Tabla 11. Análisis Espíritu Colombiano

Macro	A													
Forma	TERNARIA													
Compases	104													
Número de Compases	1 A 104													
Periodo	A							B			C			
Frase	Int ro	a	Pue nte	b	c	a1	Pue nte	d	e	f	g	h	h1	l
Compases	9	10	2	8	8	6	4	9	7	10	9	8	6	10
Tonalidad/A cordes	C m- G m-	Cm- Gm- Fm7 -G7	Fm- Cm	Cm- Bb- Fm- Fm7	Cm7 -Fm- Gm	Fm- Cm	Cm- Gm	C m- Eb m-	G m- Cm 7-	Gm - Db m7-	F7 - D 7-	Dm 9- C7 -G-	G m- F	C- Bb - G

	C m- G m7			- Cm- Gm	7- Cm			G m- Fm	Db 7	Fm- Cm 7- Eb m7	G m- Bb -F	F- F7		m- F
Compases	1 a 9	10 a 19	20 a 21	22 a 29	30 a 37	37 a 42	43 a 46	47 a 55	55 a 61	62 a 71	72 a 80	81 a 88	89 a 94	95 a 104

Forma:

Ternaria Compuesta. ||: A: ||: B: ||: C: ||

Armonía:

Tema escrito en Fa menor, la armonía de este tema es una armonía tradicional que se mueve por los grados principales de la tonalidad es decir: tónica (I), dominante (V) y Subdominante (IV), tanto en el modo menor y mayor de la tonalidad, los periodos A y B están en Fa menor y se encuentra una modulación en el periodo C a Fa mayor, modulación que se aprecia por la aparición de acordes del V grado Mayor de Fa mayor y el su cuarto grado Bb.

Melodía:

Enmarcado en un compás de 3/4, son grados conjuntos, saltos que van desde una tercera menor hasta la octava son los componentes melódicos de este tema, está compuesta principalmente por tres frases características que son las frases que inician cada uno de los periodos y demarcan el contraste de la obra, a pesar de la similitud entre las frases del periodo C con las frases del periodo A, el periodo B tiene una melodía serena y menos frenética que las melodías planteadas en los periodos A y C.

Cadencias:

Las cadencias que presenta este tema de Luis E. Bermúdez, son cadencias auténticas (V-I), que se presentan en los finales de cada frase.

7. CONCLUSIONES

Al finalizar este proyecto se cumple con el objetivo de realizar un recital en el cual se demuestra la versatilidad del instrumentista interpretando obras de diferentes formas musicales en el trombón; igualmente con la finalización de este proceso formativo se logra conocer más a fondo las cualidades técnicas y sonoras del trombón ya que cada obra hace parte a un período y forma musical diferente por lo cual tienen cualidades técnicas y sonoras incomparables.

Con el análisis del repertorio se logra consolidar cada vez más la interpretación, ya que con el estudio de las partituras se puede entender cada parte rítmica, armónica y melódica, permitiendo comprender que la música no es tan solo una partitura, sino que esa partitura tiene todo un universo de cualidades interpretativas que hay que seguir con rigurosidad para obtener un resultado óptimo.

Así mismo, el conocer la vida de los compositores abre la puerta al entendimiento del contexto musical e histórico en el que se encontraba el compositor en el momento de crear la obra, debido a que las sonoridades son totalmente diferentes como por ejemplo la Romanza de Weber, que hace parte del período musical del romanticismo y por lo cual la música es más delicada y glamurosa; y pasar a Espíritu Colombiano de Lucho Bermúdez que es una obra del folclore colombiano y contrasta totalmente con la obra anteriormente nombrada por su contexto histórico e interpretativo, donde el tiempo y el contexto en los que fue escrita es totalmente diferente, este ejemplo se aplica con todo el repertorio del recital.

Con cada obra se realizó el mismo proceso de montaje; como primera medida, se hizo una lectura minuciosa de cada partitura identificando la tonalidad, articulaciones, dinámicas, modulaciones y tiempos. Siguiendo, se realizó un estudio

previo del contexto histórico en el que se encuentran, y así, finalmente se genera una imagen global de la forma correcta de interpretar.

Finalizando, con este trabajo dejo un precedente de la interpretación en el formato de solista, que podrá motivar no solo los estudiantes de trombón sino a toda la comunidad de la Escuela de Artes Musica de la Universidad Industrial de Santander, a realizar trabajos de esta índole, los cuales conllevan a un gran esfuerzo y dedicación en cuanto a preparación, investigación, análisis, montaje y ensayos de todo un recital. Ésta es la muestra máxima del instrumentista y así presentando este recital doy por finalizada mi etapa como estudiante e inicio una vida como profesional, en la cual espero continuar interpretando repertorio de solista y lograr contribuir al desarrollo musical de la región y del país.

BIBLIOGRAFÍA

BAS, Julio. Tratado de la Forma Musical. Buenos Aires, Ricordi Americana 1947. ISBN: 950-22-0168-X

BIOGRAFIAS Y VIDAS: La Enciclopedia biográfica en línea. Eduard Bernstein [en línea] Biografías y Vidas, 2004-2016. [citado: 5 enero 2016] Disponible en internet: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bernstein_eduard.htm

BIOGRAFIAS Y VIDAS: La Enciclopedia biográfica en línea. Johann Sebastian Bach. [en línea] Biografías y Vidas, 2004-2016. [citado: 10 Diciembre 2015] Disponible en internet: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach_sebastian.htm

BIOGRAFIAS Y VIDAS: La Enciclopedia biográfica en línea. Karl Maria von Weber. [en línea] Biografías y Vidas, 2004-2016. [citado: 15 Diciembre 2015] Disponible en internet: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/weber.htm>

COLOMBIA.COM: Colombianos Destacados. Lucho Bermudez, Compositor. [en Línea] [Bogotá: Colombia] Colombia.com., Enero, 2002. [citado 20 Diciembre 2015] Disponible en Internet: <http://www.colombia.com/biografias/autonoticias/musica/2002/01/31/detallenoticia481.asp>

FERRANDO SASTRE Enrique y YERA JIMENEZ, Francisco Javier. El Trombón, todo lo relacionado con su historia y su técnica. Madrid: Ideamúsica, 2005. ISBN: 84-96268-09-8

KÜHN, Clemens. Tratado de la Forma Musical. Huelva: Idea Kooks S.A, 2003.
ISBN: 84-8236-281-X

LATHAM, Alison, Diccionario enciclopédico de la música. México, D.F: D.R. ©. 2008.
RIMSKY KORSAKOV, Nikolay. Tratado Practico de Armonía. Buenos Aires: Ricordi
Americana S.A.E.C, 1947. ISBN: 950-22-0064-4

SCHOENBERG, Arnold. Tratado de Armonía. Madrid: Real Musical-Editores,
1974.

VINOGRADOV, Boris. [Traslation by Vladimir L. Dvorkin.] Tribute to Eugen Reiche
(1878-1946). ITA- Journal. [online] spring 2000 . Volume 28, Numeber 2, pag 18/19
[cited: 3 Enero 2016] Available from Internet:
http://www.ipvnews.de/fileadmin/TextePDF/Reiche_in_ITA2000-SpringS.18_19b.pdf

ANEXOS

Anexo A. Elegy for Mippy II. Leonard Bernstein

For my brother Burtie

IMPORTANT NOTICE
The unauthorized copying
of the whole or any part of
this publication is illegal

Elegy for Mippy II*

for Trombone alone

Leonard Bernstein

Trombone**

Slow and easy $\text{♩} = 72$

The musical score consists of ten staves of music for Trombone. The notation includes various dynamics such as *mp espr.*, *mf*, *f*, *p sub.*, *più f*, *ff*, *mf*, *cresc.*, *pp*, and *ppp*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with articulation symbols like accents and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

*Mippy II was a mongrel belonging to my brother Burtie.

**The trombonist should accompany himself by tapping one foot, *mf*, four to the bar, e.g.

© Copyright 1950 by Amberson Holdings, LLC. Copyright renewed.

Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher.

Boosey & Hawkes, Inc., Sole Agent.

Copyright for all countries. All rights reserved.

BTB-15

Printed in U.S.A.

Anexo B. Suite III. Johann Sebastian Bach

14

SUITE III

en Ut Majeur

組曲 第3套 八尺調

PRELUDE

Large ♩ = 69

ff

ff

pesante

ff

cresc. en do

pp

mf

a Tempo

a T?

p

p

p

p

p

p

p

p

A.L. 95 958

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff includes the marking *simile* above and below the staff. The third staff continues the rhythmic pattern. The fourth staff has a ϕ marking above it. The fifth staff has a *mf* marking below it. The sixth staff has a *mf* marking below it. The seventh staff has a *cresc.* marking below it. The eighth staff has a *ca* marking below it. The ninth staff has a *rit.* marking above it, followed by *Meno mosso* above the staff, and a *f* marking below it. The tenth staff has an *allarg.* marking above it, followed by *Largo* above the staff, and a *ff* marking below it.

♠ Trombone basso seni:
coupure facultative.

♠ Bass trombone solo:
optional cut.

♠ Bass-Posaune solo:
mögliche Kürzung.

♠ Trombón bajo solo:
corte facultativo.

A.L. 35 553

♠ バス・トロンボーンのみ カットは自由

COURANTE

$\text{♩} = 132$

The musical score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It begins with a tempo marking of quarter note = 132. The piece is characterized by frequent dynamic shifts, including *f*, *p*, *mf*, *ff*, *dim.*, and *mp*. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). A *cresc.* marking is present in the lower-middle section, and a *dim.* marking appears in the lower-right section. The score concludes with a final *f* dynamic marking.

Musical score for the first section, consisting of five staves of music. The first staff is in bass clef with a key signature of one flat. The second staff has the lyrics "cresc. er da" written below it. The music features various dynamics including *f*, *mf*, and *cresc.* markings.

SARABANDE

Musical score for the Sarabande section, consisting of six staves of music. The first staff is in bass clef with a tempo marking of quarter note = 66. The music features various dynamics including *f*, *p*, *mf*, and *pp*, and includes a "poco rit." marking.

BOURREE I

$\text{♩} = 80$

mf *p* *mf* *p* *mf*

dim *pp* *f* *mf*

f *mf*

p *pp* *mf*

f *mf*

dim. *p* *pp*

BOURREE II

$\text{♩} = 80$

p dolce espressivo

mp

mf *p*

p *pp* *p*

p *mp*

Bourrée I D.C.
(sans reprise)
繰り返しなし

GIGUE

$\text{♩} = 80$

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 80$ and a dynamic of *f*. The music is written in a single system with ten staves. The first staff has an *f* dynamic and an accent (^). The second staff has dynamics of *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*. The third staff has dynamics of *p*, *f*, *p*, *f*, and *pp*. The fourth staff has a *z* marking. The fifth staff has a *crescendo* marking and an *mf* dynamic. The sixth staff has a *mfz* dynamic and a first ending bracket (1). The seventh staff has an *f* dynamic. The eighth staff has dynamics of *p*, *f*, *p*, *f*, *mf*, *p*, and *f*. The ninth staff has dynamics of *p* and *f*. The tenth staff has dynamics of *p*, *mf*, *p*, *mf*, and a first ending bracket (1).

pp

cresc

mf

p

rit.

f

SARABANDE (Suite V)

$\text{♩} = 42$

p

mf

f

p

pp

.. 66 983

Anexo C. Romanza Appassionata. C. M. von Weber

Romanza appassionata.

Andante sostenuto.

C. M. von Weber

Solo

Piano

p

f marcato

pp dolce

p

mf

fag.

rall.

a tempo

colla parte.

p

4487-7

Copyright 1939 by The Cundy-Bettoney Co., Inc., Boston, Mass.

This musical score is for Trombone and Euphonium, accompanied by piano. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system includes markings for *ritigato*, *ad lib.*, and *Fag.*. The second system includes markings for *ritard.*, *ritard.*, *a tempo.*, *p. espres.*, *crescendo.*, and *espress.*. The piano accompaniment features complex chordal textures and rhythmic patterns. The score concludes with the number 6917-7.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p dolc.*, *pp*, and *dim*. The second system continues the piece with similar notation. The third system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment, marked with *pp* and *com. alla*. The fourth system continues the piece with similar notation. The fifth system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment, marked with *ritac.*, *cresc.*, and *p*. The number 4787-7 is printed at the bottom left of the page.

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a *colla parte* marking. The second system includes *p oppressa* markings. The third system contains *trasc.*, *cresc.*, and *ad lib.* markings. The fourth system has a *ritard.* marking. The fifth system includes *p dolce* and *f* markings. The number 6487-7 is printed at the bottom left of the page.

This musical score is arranged in six systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in two staves (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system features a vocal line with a slur and a piano accompaniment starting with a *p* dynamic. The second system includes the instruction *p con anima*. The third system contains the instruction *cresc.* in both the vocal and piano parts. The fourth system begins with a *p* dynamic. The fifth system includes a *f* dynamic marking. The sixth system concludes with a double bar line and the number 1457-7 in the bottom left corner.

Anexo D. Studienkonzert für Posaune. Eugen Reiche

58502

2

Herrn P. Weschke, Königlich Preussischer Kammermusiker in Berlin freundlichst gewidmet.

Aufführungszeit
ca. 20 Min.

Konzert No. 2.

(A dur.)

Eugen Reiche.

Allegro maestoso. (♩ = 108.)

PIANO.

Posaune-Solo.

Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Frankfurt/Main

Z. 4840

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a bass staff, a grand staff (treble and bass), and a right-hand staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score features several dynamic markings: *p* (piano) in the second system, *ad lib.* (ad libitum) in the fourth system, and *espressivo* in the fifth system. The right-hand staff in the fifth system contains a melodic line with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The grand staff in the fifth system shows a complex texture with multiple voices.

4

2 *dolce*

ad lib.

mf

energico

3

Z. 4840

5

ad lib.

p

4

Tutti.

f

2. 4840

ad lib. 5

Tutti.

Z. 4840

Recit.
p
Recit.
p
ad lib.
meno

Adagio (♩ = 108)

Viol. 1
p
Viol. 2
Viola
Cello
dim.

5
p espressivo
p
Clar.

Flute
Oboe
Basso
cresc.
cresc.

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 6-7) features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The piano part includes dynamic markings *mf* and *ff*, and the instruction *espressivo*. The second system (measures 8-9) shows the piano accompaniment with *poco a poco cresc.* and *poco string.* markings. The third system (measure 10) is marked *scorzico* and *ff*. The fourth system (measures 11-12) includes a violin solo part marked *dolce* and *Solo. Viol. I. P.*, and the piano accompaniment with *mf* and *tr.* markings. The fifth system (measures 13-14) features the piano accompaniment with *tr.* and *sporcato* markings.

8

8

p

Cello Solo.

Flute

p espressivo

2. 4340

This musical score page contains five systems of music. Each system consists of a Flute/Oboe part and a Piano accompaniment. The Flute/Oboe part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The Piano accompaniment is written in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The key signature for the piano part is also two flats. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system has a measure rest in the Flute/Oboe part. The second system is marked 'Pia. Oboe'. The third system has a 'pp' dynamic marking. The fourth system has 'cresc.' markings in both parts. The fifth system has a 'dim.' marking in the Flute/Oboe part and a 'f' marking in the piano part. The page number '2. 4440' is centered at the bottom.

Viol. 1
dim.
dim.
p

9
p Cello
a tempo
p II
meno

dim.
Viol. 2
Viola
V. Cello
poco a poco dim.
p
C. Bass.
pp

Rondo. (A-se.)
pp Timp. Far. 2
Viola
Viol. 1
Clar.

Viola
Viol. 1
Clar.

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 10-11) includes the instruction *poco a poco* and *cresc.*. The second system (measures 12-13) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 14-15) features a *cresc.* instruction. The fourth system (measures 16-17) includes *f* and *2. mal pp* markings. The fifth system (measures 18-19) concludes the passage with a final cadence.

The musical score is arranged in five systems, each with a Violin (Viol. 1) staff on top and a Piano (Piano) staff on the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *f*. Measure numbers 1, 2, and 12 are indicated at the beginning of their respective systems. The Violin part features melodic lines with slurs and accents, while the Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures.

Z.4340

The image shows a musical score for piano, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 13 is indicated at the top. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A *p* (piano) marking is present in the first system. A *delos* marking is above the first staff in the third system. A *S^z* marking is above the first staff in the fourth system. Measure 14 is indicated at the top of the fifth system. A *trappando* marking is above the first staff in the fifth system. The number 14 is written above the final measure of the fifth system.

Z. 4840

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex, fast-moving bass line with many sixteenth notes and a more melodic treble line. The word "espress." is written below the first few notes of the treble staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same grand staff and key signature. The bass line continues with intricate patterns, and the treble line has several slurs and ties. The word "espress." is also present in this system.

Third system of musical notation. The bass line becomes more rhythmic and less complex. The treble line features a series of chords and a melodic line. The word "poco." is written below the treble staff.

Fourth system of musical notation. The bass line has a steady, rhythmic accompaniment. The treble line continues with a melodic line and some chordal textures.

Fifth system of musical notation. The bass line is highly rhythmic and complex, with many sixteenth notes. The treble line consists of a series of chords. The number "15" is written above the first measure of the bass staff.

Viol.

16

f *energico*

meno

pesante

ff

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music. The first system includes a Violin part and a Piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system begins with measure 16 and features a 'f' dynamic marking and the instruction 'energico'. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system includes a 'meno' marking. The sixth system concludes with a 'pesante' marking and a 'ff' dynamic marking.

Z. 4340



Anexo E. Espíritu Colombiano. Luis E. Bermúdez

TROMBON

ESPIRITU COLOMBIANO

Luis E. Bermúdez, A.

1
4
8
12
16
20
24
28
32
36
40
44
48
52

♩

♯

♯

C.C. S.M. DEPENDENCIAS

AMGA,

SONS.