INFORME FINAL DE GRADO

ANALISIS DEL REPERTORIO DE RECITAL DE GRADO

DENNY AMPARO BARAJAS SARMIENTO

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA

FACULTAD DE MUSICA

BUCARAMANGA

2010

INFORME FINAL DE GRADO

ANALISIS DEL REPERTORIO DE RECITAL DE GRADO

DENNY AMPARO BARAJAS SARMIENTO

Informe escrito presentado como trabajo de grado para optar al título de

Maestro en Música – Énfasis Instrumento – Trombón

Asesor

DMYTRO RYEZNIK

DOCENTE DEL ENFASIS INSTRUMENTO – TROMBON

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA

FACULTAD DE MUSICA

BUCARAMANGA

2010

Nota de aceptación:

_____

_____

_____

_____

_____

_____

Firma del Presidente del Jurado

_____

Firma del Jurado

_____

Firma del Jurado

Bucaramanga, 17 de Septiembre de 2010

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar gracias a mis padres por la paciencia y apoyo.

A mis maestros, por los obstáculos y trabajos benéficos, por brindarme su apoyo, comprensión y amistad.

A mis amigos, compañeros del camino artístico y colaboradores directos e indirectos de esta etapa.

A la vida, por no permitirme ser otra cosa más que músico.

A todos aquellos que aún no se han encontrado a sí mismos.

Para que un día acepten su pasado y puedan mirar adelante.

Para que alguno de toda la “masa” sea diferente y no repita la historia, si no que la evolucione.

A mi abuelo, por darme la mejor herencia de todas, sus genes artísticos…

TABLA DE CONTENIDO

1. RESUMEN 11

2. INTRODUCCION 13

3. OBJETIVOS 15

4. REPERTORIO A ANALIZAR E INTERPRETAR EN EL CONCIERTO Y TRABAJO DE GRADO 16

5. CONCIERTO EN FA MENOR PARA TROMBON Y ORQUESTA DE GEORGE FREDERIC HAENDEL 18

5.1. GENERO 19

5.1.1. EVOLUCION DEL GENERO 20

5.2. FORMATO 20

5.3. COMPOSITOR 20

5.4. PERIODO HISTORICO 22

5.5. GRAVE, I MOVIMIENTO 22

5.5.1. Tema A 22

5.5.2. EPISODIO B 24

5.5.3. EPISODIO C 26

5.5.4. EPISODIO D 26

5.5.5. CODA 27

5.6. ALLEGRO, II MOVIMIENTO 27

5.6.1. TEMA A 27

5.6.2. TEMA B 28

5.6.3. TEMA A_1 29

5.6.4. CODA 30

5.7. ZARABANDA, III MOVIMIENTO 30

5.7.1. TEMA A 30

5.7.2. TEMA B 31

5.8. ALLEGRO, IV MOVIMIENTO 31

5.8.1. TEMA A 32

5.8.2. EPISODIO B 32

5.8.3. TEMA A_1 33

5.8.4. EPISODIO C 33
5.8.5. TEMA A_2 33
5.8.6. EPISODIO D 34
5.8.7. EPISODIO C_1 34
5.8.8. TEMA A 35
6. .COM Q PARA TROMBON Y PIANO DE ADOLFO HERNANDEZ 35
6.1. FORMATO 36
6.2. COMPOSITOR 36
6.3. ANALISIS .COM Q PARA TROMBON Y PIANO DE ADOLFO HERNANDEZ 36
6.3.1. RECITATIVO MISTERIOSO 37
6.3.2. ANDANTE TEMEROSO 40
6.3.3. CANTABILE VIBRANTE 42
6.3.4. PRESTO BARTOKIANO 42
7. SONATINA PARA TROMBON Y PIANO DE KAZIMIERZ SEROCKI 44
7.1. GENERO 44
7.2. FORMATO 44
7.3. COMPOSITOR 44
7.4. ANALISIS SONATINA PARA TROMBON Y PIANO DE KAZIMIERZ SEROCKI 45
7.4.1. ALLEGRO 45
7.4.2. MOLTO SOSTENUTO 47
7.4.3. ALLEGRO VIVACE 48
8. LE GRAND TANGO PARA TROMBON Y ORQUESTA DE CUERDAS DE ASTOR PIAZZOLLA. 49
8.1. GENERO 49
8.2. FORMATO 49
8.3. COMPOSITOR 49
8.4. ANALISIS LE GRAND TANGO PARA TROMBON Y ORQUESTA DE CUERDAS DE ASTOR PIAZZOLLA 51
8.4.1. TEMPO DI TANGO 51
8.4.2. MENO MOSSO 52
8.4.3. PIU MOSSO 53
9. CONCLUSIONES 55

10. BIBLIOGRAFIA 56
10.1. GENERAL 56
10.2. CONCIERTO EN FA MENOR PARA TROMBON Y ORQUESTA DE GEORGE FREDERIC HAENDEL 56
10.3. .COM Q PARA TROMBON Y PIANO DE ADOLFO HERNANDEZ 57
10.4. SONATINA PARA TROMBON Y PIANO DE KAZIMIERZ SEROCKI 57
10.5. LE GRAND TANGO PARA TROMBON Y ORQUESTA DE CUERDAS DE ASTOR PIAZZOLLA 57
11. FUENTES DE INFORMACION ELECTRONICA 58
11.1. GENERAL 58
11.2. CONCIERTO EN FA MENOR PARA TROMBON Y ORQUESTA DE GEORGE FREDERIC HAENDEL 58
11.3. SONATINA PARA TROMBON Y PIANO DE KAZIMIERZ SEROCKI 60
11.4. LE GRAND TANGO PARA TROMBON Y ORQUESTA DE CUERDAS DE ASTOR PIAZZOLLA 60
12. DISCOGRAFIA 62
13. VIDEOGRAFIA 62
14. ENTREVISTAS 63

TABLA DE ILUSTRACIONES

Figura N.1. Exposición de la melodía y bajo continuo 23

Figura N.2. Cadencia auténtica 24

Figura N.3. Heterofonía, trombón y orquesta 25

Figura N.4. Cambio armónico 25

Figura N.5. Cambio armónico a 4º armónico 26

Figura N.6. Cambio armónico a 3º menor 26

Figura N.7. Retorno a F menor y re-exposición 27

Figura N.8. Muestra de los períodos a, b y b_1 28

Figura N.9. Textura contrapuntística 29

Figura N.10. Variaciones del material 29

Figura N.11. Cierre en a y a_1 31

Figura N.12. Primeros cuatro compases 32

Figura N.13. Cambio a la relativa mayor 33

Figura N.14. Reiteración del tema 34

Figura N.15. Última variante 34

Figura N.16. Registro grave del trombón y su construcción física 36

Figura N.17. Exposición simbólica del primer número de ensayo 38

Figura N.18. Relación del material, piano y trombón 39

Figura N.19. Exposición simbólica del segundo número de ensayo 39

Figura N.20. Exposición simbólica del tercer número de ensayo 40

Figura N.21. Exposición simbólica del cuarto número de ensayo 40

Figura N.22. Final del Recitativo Misterioso..... 40

Figura N. 23. Efecto temeroso..... 41

Figura N.24. Superposición y unísonos 41

Figura N.25. Explicación específica de conceptos..... 42

Figura N.26. Movimiento descendente en el trombón..... 43

Figura N.27. Final 43

Figura N.28. Inicio y movimiento armónico..... 46

Figura N.29. Efecto y contraste..... 46

Figura N.30. Tema A y B 47

Figura N.31. Recitativo final 47

Figura N.32. Glisando, movimiento final y coda 48

Figura N.33. Pulso 3+3+2..... 52

Figura N.34. Pregunta y respuesta en el piano 52

Figura N.35. Ornamentación en el trombón 53

Figura N.36. Elementos del jazz 53

1. RESUMEN

El presente trabajo contiene el análisis del repertorio musical asignado para el recital de grado en el énfasis instrumento – trombón, que comprende el análisis tanto en superficie como a fondo de cada obra.

La escogencia del repertorio fue asignada en su mayor parte por el Maestro Dmytro Ryeznik[1], valoradas en su criterio como adecuadas para la exigencia, calidad, duración y variedad, necesarios para un recital de grado en el pregrado de música.

Por otra parte, cabe resaltar la labor compositiva del Maestro Adolfo Hernández, actual docente de la Facultad de Música, quien también aportó su dosis de variedad e ingenio en el enriquecimiento del repertorio para trombón. También se presenta una adaptación para trombón, de una obra originalmente para violonchelo y piano, del compositor Astor Piazzola, como preferencia de la autora del presente trabajo.

En cada una de las obras se realizó el montaje con el instrumento y su respectivo acompañamiento, ya sea el piano o la orquesta de cámara como lo es en esta ocasión; concretando así una interpretación con aspectos estilísticos, históricos y académicos propios de las piezas.

El repertorio cuenta con obras de estilos contrastantes de diferentes periodos históricos y musicales de la cultura occidental, soviética y latinoamericana.

[1] Docente de la Facultad de Música UNAB, cátedra Instrumento – Trombón.

El repertorio expone diversas dificultades en cuanto a registro, resistencia, estilo, cambios de tesitura, precisión en la digitación con la vara en cuanto a pasajes ágiles y de afinación, ahondados y resueltos en teoría, a lo largo del documento.

2. INTRODUCCIÓN

El trombón es un instrumento de viento, perteneciente a la familia de los metales y en la cultura urbana es reputado como el *brass, bronce ó pito.* En algunos casos y en el mejor de ellos, confundido o considerado una trompeta grande o mal llamado por muchos, tuba. Acompañado de ello, viene la estigmatizada imagen de ser un instrumento de acompañamiento armónico y en especial de *relleno*, que pretende tener como espacio o campo de acción las orquestas de baile, banda pelayera o papayera, banda de vientos y hoy día, gracias a nuevos géneros del mercado como el *tropi – pop*, derivado del rock, también se le conoce. Además, su estructura física genera confusiones en el público, pues dentro del estuche puede tener apariencia de guitarra, bajo, saxofón o violín.

No obstante, de éste se podría incluso afirmar que tiene una personalidad propia y con asombrosa capacidad de imponencia, logra su espacio en cualquier campo y en todo músico, pues aquel que tiene algún contacto con él, de cierta manera deja una huella, una marca que trasciende involuntariamente interior del ser y simplemente fluye sin límite.

En la orquesta, su inconfundible vara o *flatté,* es artífice de los *glisandos* más característicos y también de visibles aparatosos movimientos en los agitados pasajes musicales. Su timbre lo hace tan versátil que puede ser melodioso y armónico, dulce o fuerte, metálico o suave y virtuoso o expresivo. En el siglo XX, su proceso evolutivo lo ha incorporado en casi todos los campos de acción gracias al apogeo del *jazz,* que abrió las puertas a posibilidades y técnicas vanguardistas de interpretación, sonoridades con utilización de la sordina, microtonos y fusiones electrónicas.

Para concluir, y con base a lo anterior podemos encontrar a lo largo de la historia un rico repertorio, que si bien originalmente no ha sido escrito para éste, los ajustes se hacen satisfactoriamente.

Este trabajo reúne una representativa muestra de obras para el trombón, soportado con el análisis de sus diferentes épocas estilísticas, destacando su versatilidad, evolución técnica y compositiva de los autores representativos para el instrumento y la historia, claramente documentada.

3. OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Analizar claramente todas y cada una de las obras a interpretar en el recital de grado, fundamentado histórica y estilísticamente para así realizar un desarrollo adecuado de la interpretación y lograr finalmente la idea musical innata.

OBEJTIVOS ESPECÍFICOS

- Investigar los diferentes estilos musicales, su forma y características singulares de las obras y sus respectivos autores.

- Conocer las exigencias técnicas e interpretativas de las obras para una mejor ejecución en el trombón.

- Identificar la ejecución correspondiente a cada período histórico abordando sus rasgos musicales.

4. REPERTORIO A ANALIZAR E INTERPRETAR EN EL CONCIERTO Y TRABAJO DE GRADO

GEORGE F. HANDEL

CONCIERTO EN G MENOR PARA OBOE Y ORQUESTA (10')

Adaptación para trombón en tonalidad F menor de André Lafosse y acompañamiento de orquesta de cámara con arreglo de Dmytro Ryeznik.

I. Grave
II. Allegro
III. Zarabanda
IV. Allegro

ADOLFO HERNÁNDEZ

. COM Q (4'30'')

Para trombón y piano

I. Recitativo misterioso
II. Andante tenebroso
III. Cantábile vibrante
IV. Presto bartokiano

KAZIMIERZ SEROCKI

SONATINA PARA TROMBÓN Y PIANO (12')

I. Allegro
II. Andante molto sostenuto
III. Allegro vivace

ASTOR PIAZZOLLA

LE GRAN TANGO PARA VIOLONCHELO Y PIANO (11’15’’)

Adaptación para trombón y piano por Denny Barajas.

I. Tiempo di tango
II. Meno mosso
III. Piú mosso

5. CONCIERTO EN FA MENOR PARA TROMBÓN Y ORQUESTA DE CAMARA GEORGE FREDERIC HAËNDEL

El concierto HWV 287 No 3, fue conocido popularmente para oboe y orquesta en G menor. Esta obra es un portentoso ejemplo de *concerto grosso* y no como *concierto,* como equívocamente se conoce. Esta, como la mayoría de obras para solista y orquesta tienen sus orígenes en el Barroco tardío cuando apenas iniciaba el apogeo del protagonismo instrumental como solista. Además, Haëndel en esta ocasión, fue considerado adelantado a la época pues la pieza data del 1703 cuando era un joven de 17 años y sus composiciones de este tipo fueron conocidas tardíamente, hacia el año 1863.

La versión a interpretarse y analizarse en esta ocasión es la del francés André Lafosse, destacado trombonista del Conservatorio de París, profesor en los años 1948 a 1960. Su transcripción fue escrita en tonalidad F menor, para trombón y piano. Además, basada en ella, Dmytro Ryeznik, docente trombonista y arreglista de la facultad, adaptó dicho piano en orquesta de cámara para la ocasión.

La obra presenta claramente técnicas compositivas del Barroco; como su plan tonal, movimientos en secuencias ascendentes como estrategia de climax en frases, progresiones y saltos de resolución armónica, *ritornellos* propios del *concerto grosso* entre la orquesta y el solista.

5.1. GÉNERO

Concerto grosso:

Forma musical que tuvo su apogeo a mediados del siglo XVII propiamente en Italia, hasta la consolidación del *Concierto* como tal. Generalmente tenía de cuatro a seis movimientos, en los cuales el material musical era pasado entre un pequeño grupo de solistas (*concertino*) en el que consta con un grupo mayor (*ripieno*) y en ocasiones de un *basso ostinato*[2]. Asimismo, se entiende que el género expone la clara interacción entre la orquesta o *basso ostinato*[3] acompañante y el solista, caracterizándose por la contraposición del material compositivo.

Historiadores reconocen a Corelli como uno de sus precursores más conocidos, sin embargo, se especula que Stradella, Torelli y Albinoni, también italianos, la utilizaron para varias de sus composiciones y no propiamente bajo el nombre de *concierto grosso*.

Los *concerti grossi* de Haëndel constituyen su contribución más importante de la música instrumental: seis de ellos están escritos para maderas y cuerdas, y con frecuencia se les suele denominar «conciertos para oboe» (opus 3).[4]

---

[2] Basado en http://wapedia.mobi/es/Concerto_grosso, Diccionario Enciclopédico de la Música. (2008) México D.F. Fondo de Cultura Económica.

[3] Bajo obstinado o figura reiterada.

[4] Tomado de BUKOFZER, Manfred F. (2000), *La música en la época barroca*, Madrid, España. Alianza Editorial S.A.

5.1.1. EVOLUCIÓN DEL GÉNERO

Dentro de las formas primitivas que dieron paso a la conformación del *concerto grosso*, encontramos la *sonata da chiesa* y *sonata da camera.* Que si bien, la diferencia entre una y otra son mínimas; la primera, por referirse a la palabra "*chiesa"*, que significa "*iglesia*", se caracterizo por ser de uso exclusivamente secular. La segunda, la palabra "*camera"* fue empleada para los recintos cerrados ó de carácter privado, además, tiene como componente la utilización de danzas populares, que por tener esta connotación eran utilizadas principalmente en la corte.

5.2. FORMATO

Obra para oboe solista y orquesta de cámara acompañante en tonalidad G menor originalmente, con transcripción a trombón solista y orquesta de cámara acompañante en tonalidad F menor.

5.3. COMPOSITOR

George Frederic Haëndel nació en Halle (Alemania) el 23 de febrero de 1685 y falleció en Londres (Inglaterra) el 14 de abril de 1759, país donde fue nacionalizado posteriormente. Hijo de familia pudiente. Estudió teclados y composición con F.W. Zachow, organista de su ciudad natal. Siendo estudiante de la escuela secundaria y de la Universidad de Halle nombrado organista de la catedral y un año más tarde decidió probar fortuna con la música en Hamburgo. Allí conformó la ópera, dirigida por Reinhard Keiser, donde hizo parte de los violines segundos. También compuso sus primeras óperas como *Almira y Nero.*

Alrededor del año 1703 compone la pieza para oboe y orquesta de cámara en G menor, aún en Hamburgo. En 1706 viaja a Italia con el fin de perfeccionar sus

composiciones y conocer más del estilo de la ópera y posteriormente sus oratorios. Se relaciona con Corelli, Alessandro y Doménico Scarlatti. Compuso oratorios y cantatas como *Il trionfo del Tempo e del Disinganno, Agrippina, Aci, Galatea e Polifeno y Apollo e Dafne.*

En 1710 llega a Londres, durante este tiempo escribió obras como; *Te Deum and Jubilate,* para celebrar el Tradado de Utrecht *y Ode for Queen Anne's Birthday* para la corte inglesa. Sólo hasta 1720 volvió a componer ópera y fue para ésta época que fundó con el apoyo del rey, el sindicato operístico Royal Academy of Music que funcionó hasta 1728 y para el término ya tenía otorgada la nacionalidad inglesa. Entre 1729 y 1736, dirigió la compañía la Ópera of the Nobility, fue socio del King's Theare y produjo óperas para el teatro Covent Garden.

Finalmente y antes de abandonar Londres para realizar una gira por Dublin, compone el más conocido oratorio de Haëndel, el *Messiah.* En 1749 compuso otra de sus obras representativas, *Music for the Royal Fireworks* y otros oratorios como *Susana, Solomon, Theodora* y por último *Jephtha*, pues éste ya padecía una ceguera avanzada.

Haëndel muere en 1759 y para su partida ya era una figura nacional. Fue sepultado en la Abadía de Westminster y su música siguió ejerciendo fuerte influencia no sólo en los músicos ingleses, sino también en compositores como Haydn y Mozart.

5.4. PERÍODO HISTÓRICO

Barroco tardío (1680 - 1730): se caracterizaba por la consolidación de la forma sobre el estilo, típico de los períodos tardíos. Sin embargo la consolidación definitiva del estilo, del establecimiento de la tonalidad, del contrapunto exuberante y da la homofonía del continuo, se transformaron en las pautas formales de las formas en la música barroca en general. Se concibió la evolución de los movimientos como formas cíclicas y con tonalidad definida.

5.5. GRAVE, I MOVIMIENTO

Tonalidad: F Menor

Estructura: Rondó

La estructura del primer movimiento nos presenta un tempo lento que se expone a manera de preludio[5], con exposición del material en la orquesta (Tema A) y episodios presentados por el solista.

Tema A	Episodio B	Tema A	Episodio C	Tema A	Episodio D	Tema A Coda
1 – 5	6 - 12	13 – 14	15 – 18	19 – 20	21 – 23	24 – 29

5.5.1. TEMA A

En este encontramos el tema introductorio que expone la orquesta y que seguidamente retomará en varios momentos del movimiento, haciendo

[5] Pieza musical breve, usualmente sin forma definida, que puede servir de introducción a los siguientes movimientos.

repeticiones exactas en ritmo con pocas diferencias en otros grados tonales. Estos cinco primeros compases exponen la melodía principal en los violines. Por su pulso a 8, es decir, en corcheas, sugiere un carácter tranquilo y un bajo continuo en las cuerdas de registros medios y graves, como violas, chelos y contrabajo. Finalmente, en el compás número cinco hace un cierre en cadencia auténtica para dar paso al solista.

La melodía ésta se inicia exponiendo la triada del I grado y luego tiene un movimiento arpegiado ascendente y posteriormente desciende como en efecto de olas que al final llegan al climax con el acorde de E bemol resolviendo espontáneamente a la tónica.

La armonía el tema se desarrolla en función de tónica, sus acordes están en disposición abierta y en ritmo pausado de corcheas y semicorcheas, con una dinámica de *forte*, que indica la majestuosa entrada.

FIGURA N.1. Exposición de la melodía y bajo continuo.

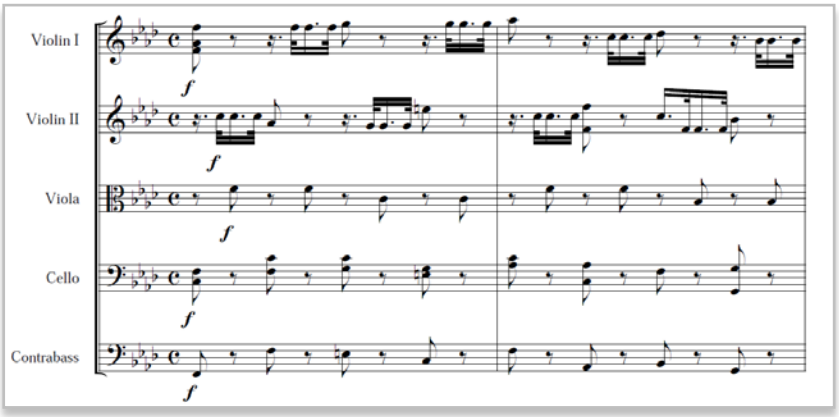
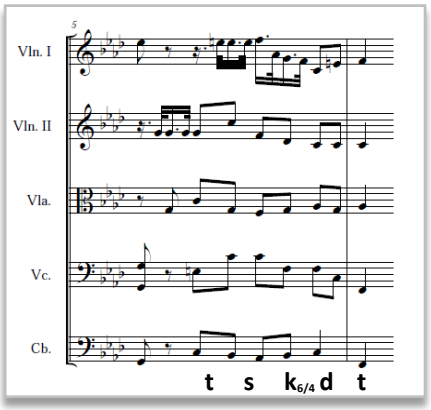


Figura N.2. Cadencia auténtica.



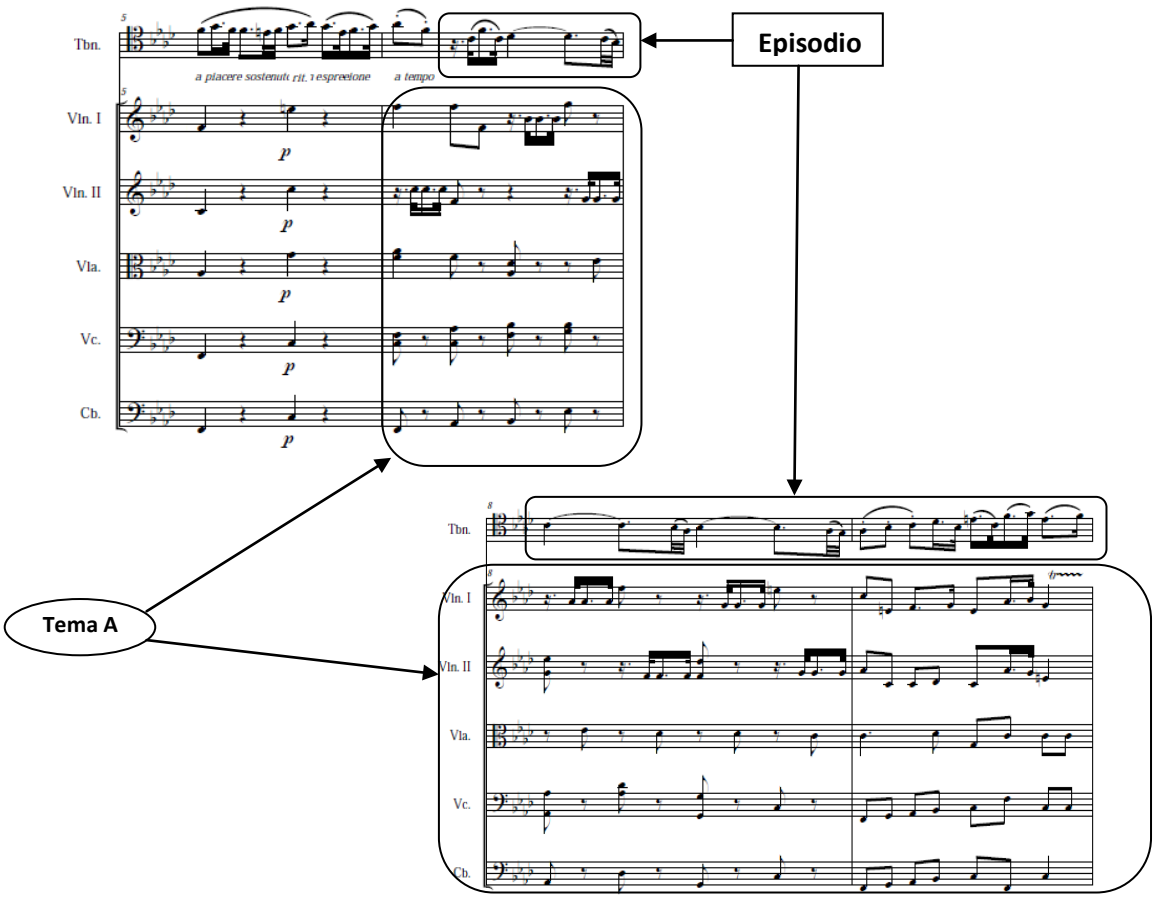
5.5.2. EPISODIO B

Inicia el solista, en este caso el trombón, como protagonista esencial, pues la orquesta hace una breve pausa y en respuesta, la melodía expresiva del concertino. La orquesta interviene con el mismo material expuesto deduciendo así una heterofonía[6] que para la época, la denominación más apropiada es el *cantus firmus,* para explicar este fenómeno.

La melodía nos presenta una textura homofónica, con saltos de quinta y tercera, cambios de ritmo por aumentación, intercaladas con la rítmica inicial de corchea, seguido de fusa – semicorchea – fusa.

[6] Efecto de interpretar la melodía y su variación simultáneamente.

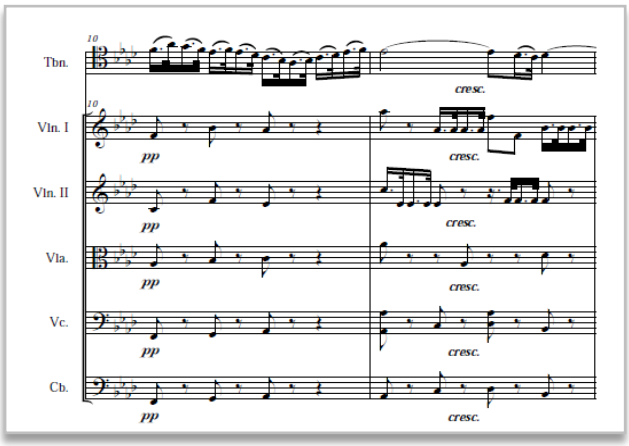
Figura N.3. Heterofonía, trombón y orquesta.



La armonía inicia en el compás seis con F menor con un desarrollo de una extensión hasta el número nueve y allí encontramos un cambio armónico, donde se ejecuta un cierre en su relativa mayor A bemol desde el compás diez hasta aproximadamente el número catorce.

Figura N.4. Cambio armónico.

Compás 10 – A bemol

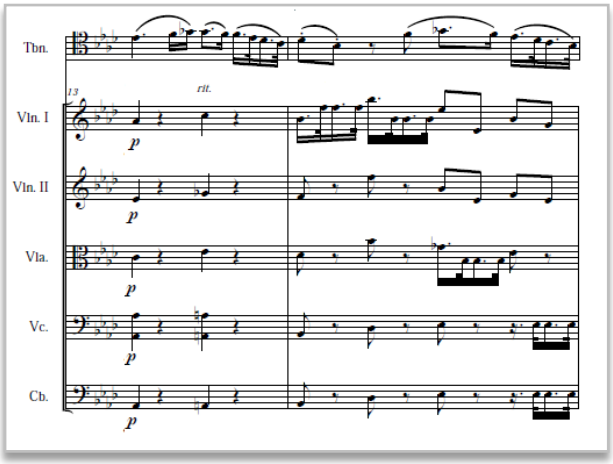


5.5.3. EPISODIO C

Este comprende como única novedad el cambio armónico al cuarto grado armónico en B bemol menor. La célula rítmica conserva elementos casi idénticos a los ya propuestos con una extensión de sólo cuatro compases.

Figura N.5. Cambio a 4º armónico.

Compas 15 - B bemol

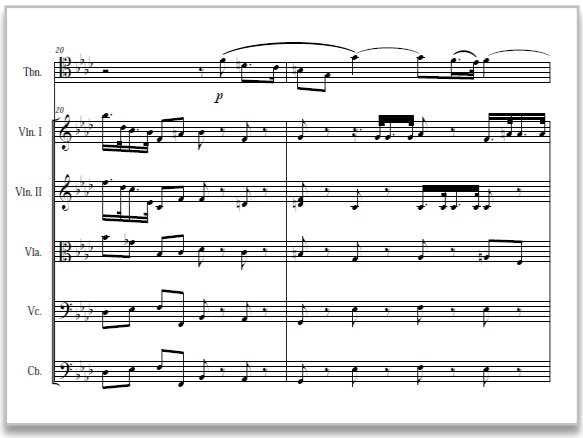


5.5.4. EPISODIO D

Una vez más, el discurso compositivo se centra en los cambios armónicos, éste tema comprende una breve variación en su quinto grado, C menor, terminando así el recorrido a tonalidades vecinas como era característico en la época.

Figura N.6. Cambio a 3º menor.

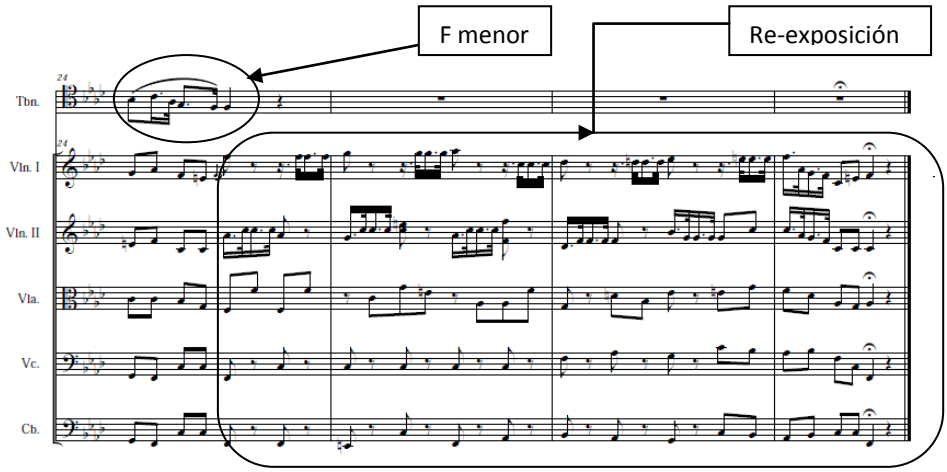
Compás 20 – C



5.5.5. CODA

Para dar conclusión a este primer movimiento introductorio, la línea melódica del concertino finaliza con un tipo de elipsis o coda, que prepara el retorno del tema A con exposición exacta del plan armónico y rítmico, donde varía solamente la disposición de los acordes y el desplazamiento del acento. Aún así, se asumen ésos casi últimos cuatro compases como un final de re-exposición.

Figura N.7. Retorno a F menor y re-exposición.



5.6. ALLEGRO, II MOVIMIENTO

Tonalidad: F Menor

Estructura: Ternaria Simple

Tema A	Tema B	Tema A_1	Coda
$a – b – b_1$	a – b – c	$a_1 – b_1 – b_2$	$d – a_2 – b_3$
30 – 42	43 – 61	61 – 66	67 – 77

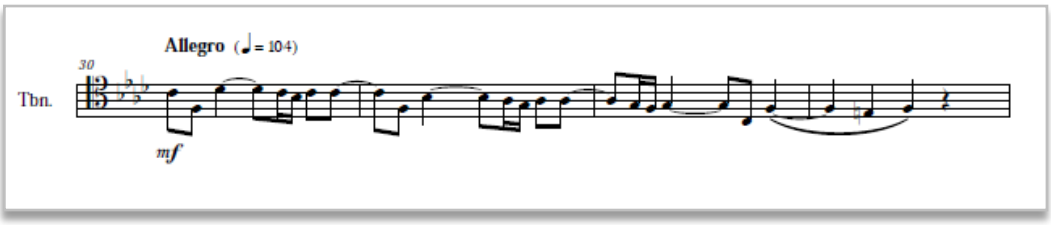
5.6.1. TEMA A

Presenta un movimiento amplio de doce compases que contienen tres periodos notoriamente definidos, divididos en aproximadamente 4 compases cada uno. El primer período presenta un tema enérgico con saltos de registro, nota larga y mordente en el concertino. El segundo, en cambio, lo presenta la orquesta en

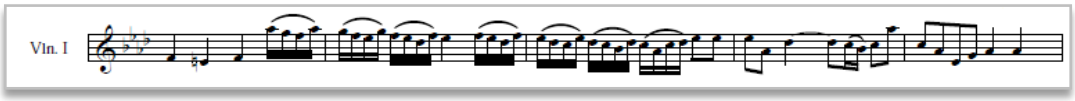
respuesta y haciendo uso de secuencias diatónicas a un ritmo de semicorcheas. En el tercero nuevamente interviene el trombón y confronta la orquesta con una variación del período anterior iniciando las secuencias en la nota fa.

Figura N.8. Muestra de los períodos a, b y b_1.

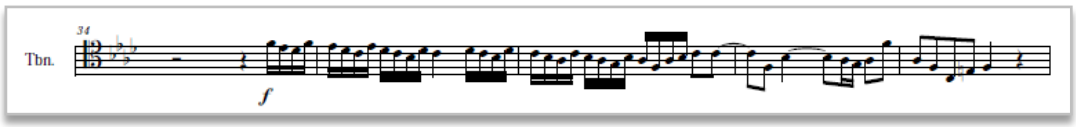
Período a:



Período b:



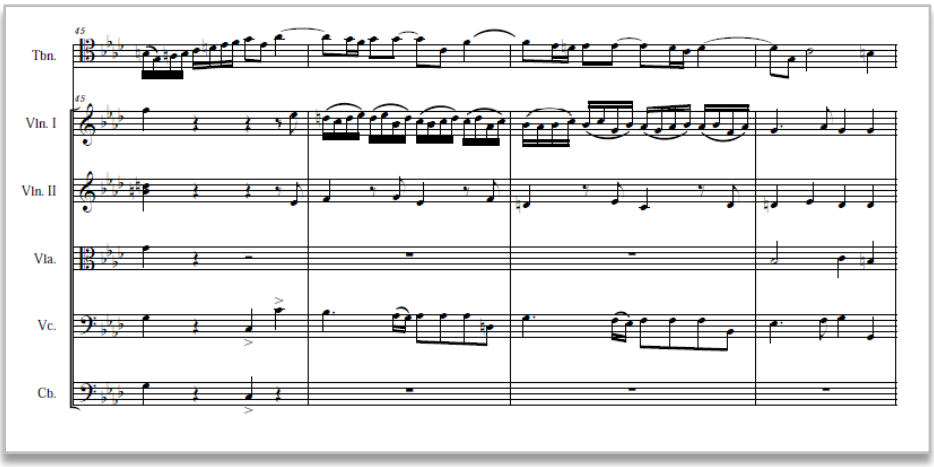
Período b_1:



5.6.2. TEMA B

Consta de tres períodos distintos al igual que el tema A. En el primero el solista tiene pasajes más agitados, con secuencias de diferente relación en sus intervalos y termina evocando el ritmo del primer período del tema A. El segundo, período b, es de transición al siguiente con frases pausadas. En el tercero, nuevamente hace una mezcla de las ideas anteriores. No obstante, se empieza a evidenciarse una textura contrapuntística en los tres períodos del movimiento, estilo característico de los compositores de la época.

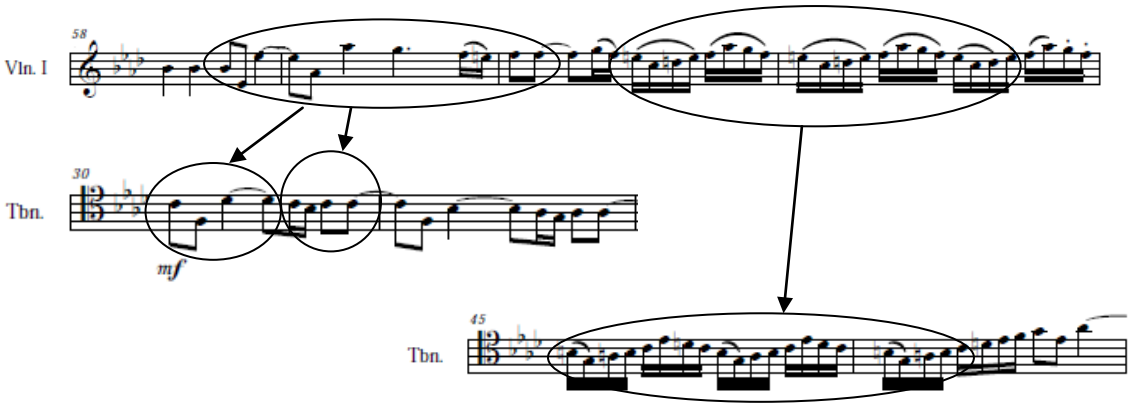
Figura N.9. Textura contrapuntística.



5.6.3. TEMA A_1

En principio la orquesta retoma el tema inicial propuesto por el trombón en el primer período, con la diferencia en que éste está una segunda mayor abajo los dos primeros compases, luego lo fusiona con la frase del los compases 45 y 46, en la melodía del trombón. Luego, este retoma el material de los compases 50 y 51 expuesto en la orquesta y dando paso a lo que vendría a ser la coda.

Figura N.10. Variaciones del material.



5.6.4. CODA

Este cierre de movimiento nos permite contemplar una última tensión, pues la secuencia ascendente con la que finaliza el trombón determina el climax definitivo. La orquesta re-expone períodos a y b, terminado con un *tutti* absolutamente marcado.

5.7. ZARABANDA, III MOVIMIENTO

Estructura: Binaria Simple

Tonalidad: A bemol Mayor

A		B	
A	**a_1**	**b**	**b_1**
78 – 86	87 – 95	96 – 107	108 - 119
18 compases		24 compases	

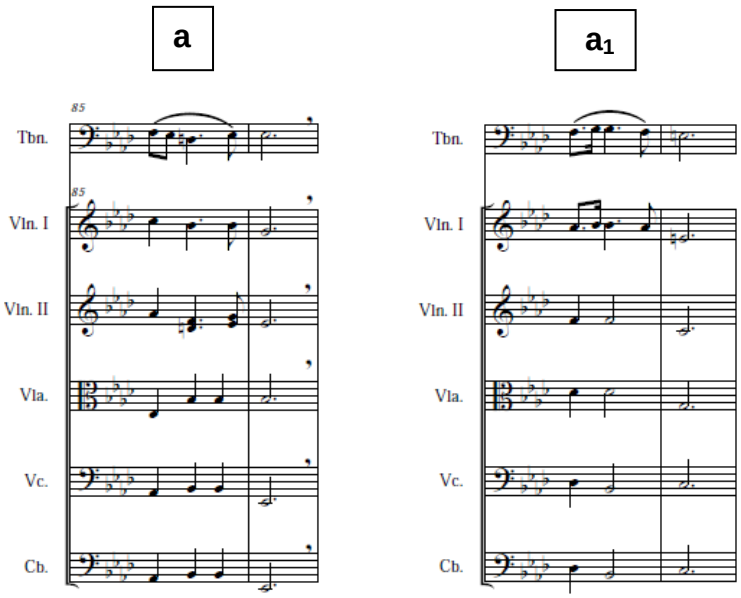
Este movimiento tiene la particularidad de ser completamente sublime y majestuoso. Por ser de origen profana, la danza se incorporó al baile de salón como una especie de ritual de cortejo. Para la época se escribía en tiempo ternario con acento marcado en segundo tiempo y figura rítmica con puntillo. Ambos temas hacen exposición exacta de cada uno de sus temas, uno en contraste del otro, utilizando como recursos; el cambio de dinámica de *mezzoforte* a *piano* y el cambio de resolución de tonalidad en cada sección.

5.7.1. TEMA A.

Muestra una melodía con movimientos tranquilos por segundas con articulación *legato*. Tiene una división simétrica de nueve compases cada período. La

armonía del período **a,** termina en tonalidad E bemol mayor, mientras que **a_1** termina en F menor.

Figura N.11. Cierre en a y a_1



5.7.2. TEMA B

En este movimiento se expone un nuevo tema con textura similar al anterior. Se distingue en la armonía la utilización de la función dominante en los primeros tres compases. Allí en el cuarto compás hace una pausa en tonalidad C mayor.

5.8. ALLEGRO, IV MOVIMIENTO

Tonalidad: F Menor

Estructura: Rondó

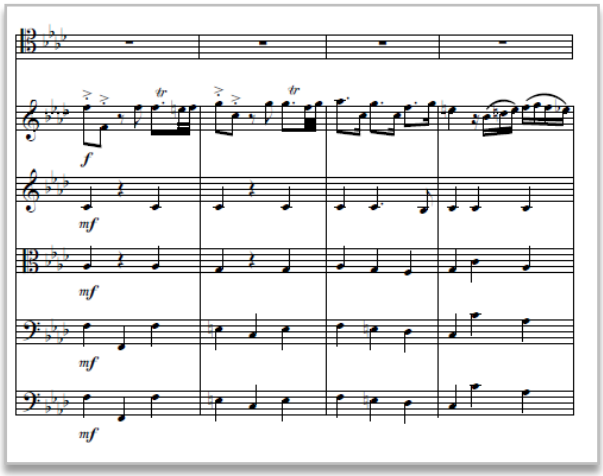
Tema A	Episodio B	Tema A_1	Episodio C	Tema A_2	Episodio D	Episodio C_1	Tema A
Tónica F menor	Dominante	Tónica	Relativo A bemol mayor	Desarrollo en E bemol	Tónica E bemol	Desarrollo en C menor	Tónica
120 - 129	130 – 140	141 – 149	150 – 156	157 – 162	163 – 168	169 – 177	178 – 189

Comprende información muy similar al primer movimiento, sin embargo, al estar en tiempo ternario y en tempo allegro su carácter y acento varían notoriamente. Se vinculan ingredientes que antes no se habían usado como la ornamentación, en este caso los trinos que están presentes en todo el movimiento.

5.8.1. TEMA A

Inicia la orquesta con la exposición del tema en diez compases. La melodía realiza saltos de registro en grados conjuntos e interacciona con movimientos ligeros en semicorcheas.

Figura N.12. Primeros cuatro compases



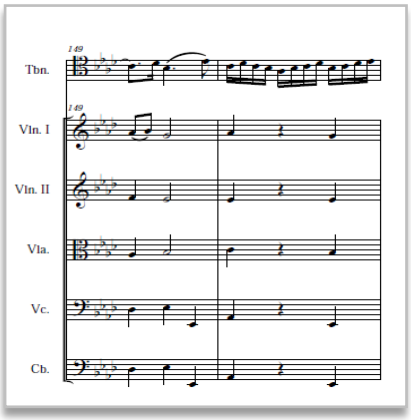
5.8.2. Episodio B

En esta sección el trombón presenta un nuevo motivo en función dominante. El ritmo que maneja es más reposado. Luego hace diálogos con la orquesta en extensión de dos compases por motivo utilizando un ritmo ágil ya utilizado por la orquesta y termina con un cierre de de tres compases.

5.8.3. TEMA A_1

Retoma la tónica del primer tema en la orquesta y luego hace un breve *canon* con el trombón, mostrando la diversidad de recursos compositivos con la utilización del mismo material, generando una breve preparación a su relativa mayor.

Figura N.13. Cambio a la relativa mayor.



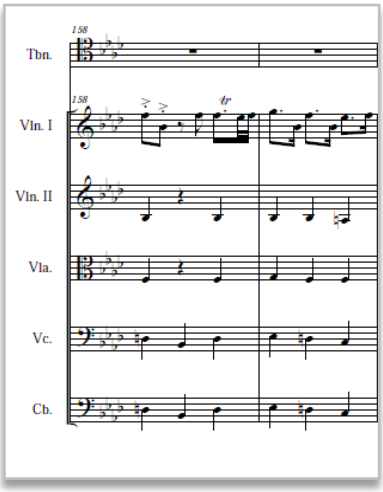
5.8.4. EPISODIO C

El trombón desarrolla el tema anterior con un carácter enérgico, utilizando un ritmo ligero que desarrolla a través de secuencias ascendentes con resolución pausada a E bemol mayor.

5.8.5. TEMA A_2

Centrado ya el nuevo plan tonal, la orquesta reitera brevemente el tema inicial, recordando que aunque se cambie de grado, la temática en cuanto a ritmo y movimientos de intervalos, sigue siendo el mismo.

Figura N.14. Reiteración del tema.



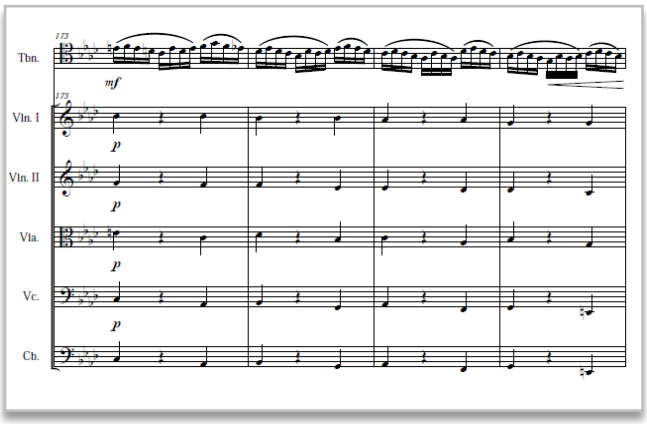
5.8.6. EPISODIO D

Recrea una breve pausa después de exponer y desarrollar varias ideas, con la ejecución en el trombón de sencillos fragmentos motivicos para posteriormente ceder la última variante del movimiento.

5.8.7. EPISODIO C_1

El ritmo cambia de manera prolongada, se desarrolla el tema C anterior en nueva tonalidad y con una nueva secuencia que combina intervalos diferentes pero continúa empleándose la dirección ascendente para indicar un nuevo climax para el cierre de frase que encausaría la armonía a la tonalidad inicial.

Figura N.15. Última variante



5.8.8. TEMA A

Finalmente, la orquesta termina en tónica y con exposición exacta del tema A, concluye la obra con un *tutti* imponente que representa claramente el final definitivo de una hermosa obra que cautivó por la riqueza en su diversidad sonora, tanto el trombón como para la orquesta.

6. .COM Q PARA TROMBÓN Y PIANO DE ADOLFO HERNÁNDEZ

Ésta obra fue compuesta en el año 2010. El título de la obra se origina de una cotidiana reunión de comité curricular, donde se desarrollaba la revisión de los anteproyectos realizados por los aspirantes a grado (por lo general estudiantes de noveno semestre). Magnolia Sánchez, Decana de la Facultad de Música, propuso el título de la obra, .*Com Q,* que significa; comité curricular.

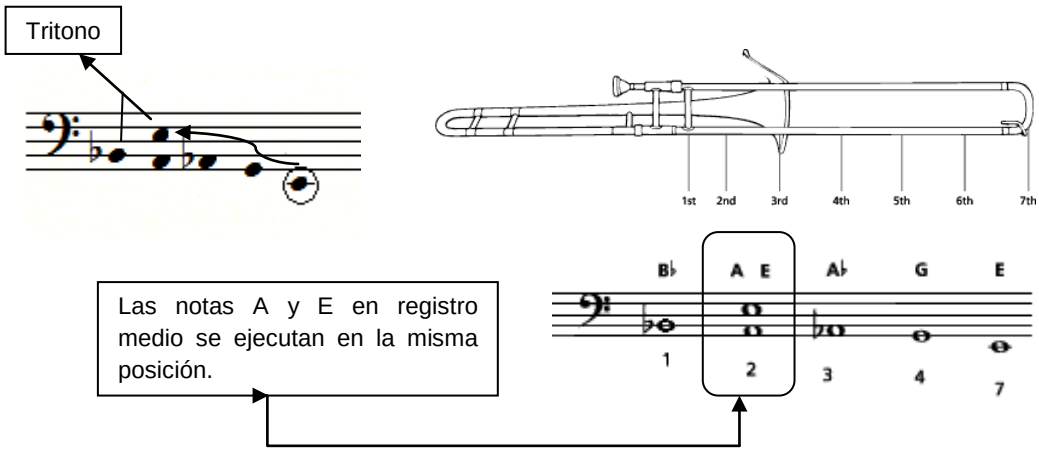
La temática de la obra está basada básicamente en aspectos sociales, cotidianos en el medio laboral del compositor, abordando técnicas contemporáneas, una de ellas el simbolismo[7]. Con la extensión de los nombres de personas cercanas a él, en este caso cuatro. Las alturas de éstas y sus letras relacionadas con el cifrado americano (C-D-E-F-G-A-B), definen algunos rasgos de centros tonales para cada sección.

La escogencia de cuatro notas características del registro grave en el trombón como B bemol, A y A bemol, más una adicional E que cumple el papel de

[7] Relación que guardan los elementos musicales con fenómenos extra musicales como las palabras de un poema, un objeto, una persona o un estado emocional. Tomado en LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 2008. 1398 p.

armónico[8] en la segunda posición en el trombón y de nota extrema en la séptima posición. El conjunto de notas enriquece y sugiere directamente una utilización amplia de las siete posiciones de la construcción física del instrumento, utilizando también como referencia el tritono que se genera entre el B bemol de primera posición y el E de séptima. Asimismo, cuando E que es el armónico escogido se utiliza en registro medio, queda de igual forma una cuarta aumentada como en el registro grave.

Figura No 16. Registro grave del trombón y su construcción física



6.1. FORMATO

Obra para trombón solista y piano acompañante.

6.2. COMPOSITOR

Adolfo Hernández nació en Málaga (Santander) en 1967. Inició sus estudios sus estudios musicales allí mismo, entre el ambiente artístico familiar y la banda del

[8] Sonido que resulta de la variación en la presión de los labios en una misma posición. A mas presión, resulta un sonido agudo y menos un sonido grave.

pueblo. Posteriormente, continúa sus estudios en la Universidad Industrial de Santander, donde obtiene el título a la Licenciatura en Música en año 1992.

Ha realizado talleres de composición, arreglos y dirección con los maestros Gustavo Parra, Fernando León Rengifo (1995-1999); diplomados en composición erudita (I-II) en la UIS con el maestro Blas Emilio Atehortúa. Magíster en Artes con mención en Composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile bajo la tutoría del compositor Aliosha Solovera. Mención de Honor del Premio Nacional de Música en Composición 2009.

En el 2010 compuso para la celebración del bicentenario del grito de independencia, el poema sinfónico *Grito de Independencia*, interpretado por la Orquesta Sinfónica UNAB. Posteriormente compone para recital de grado, *.Com Q,* para trombón y piano.

Actualmente hace parte del cuerpo docente de la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, en las cátedras de Taller de Arreglo y Armonía.

6.3. ANÁLISIS .COM Q PARA TROMBÓN Y PIANO DE ADOLFO HERNÁNDEZ.

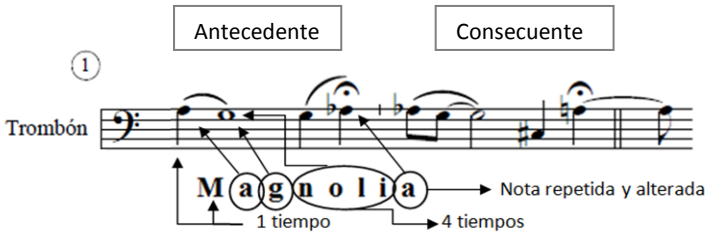
6.3.1. RECITATIVO MISTERIOSO.

Como primera referencia tenemos los nombres de *Magnolia, Eliana, Gabriela e Irina*, desarrollados en ese mismo orden de mención. El primer número de ensayo tiene desarrollado a *Magnolia*, que según el cifrado, las alturas corresponden a LA (A) y SOL (G), respectivamente. El ritmo lo determina la

extensión de letras del nombre, así determina el orden en que se separa una nota de otra. Además, cuando una altura se repite se altera, en dirección ascendente o descendente, y/o por su tritono, como mecanismo para brindar variedad al material melódico.

La melodía, al igual que en el contrapunto, está conformada por un *antecedente*[9] y un *consecuente*[10] que entre ellos se hace una imitación por movimiento retrógrado, señalados en la partitura con una marca en especie de *coma* que los divide.

Figura N.17. Exposición simbólica del primer número de ensayo.

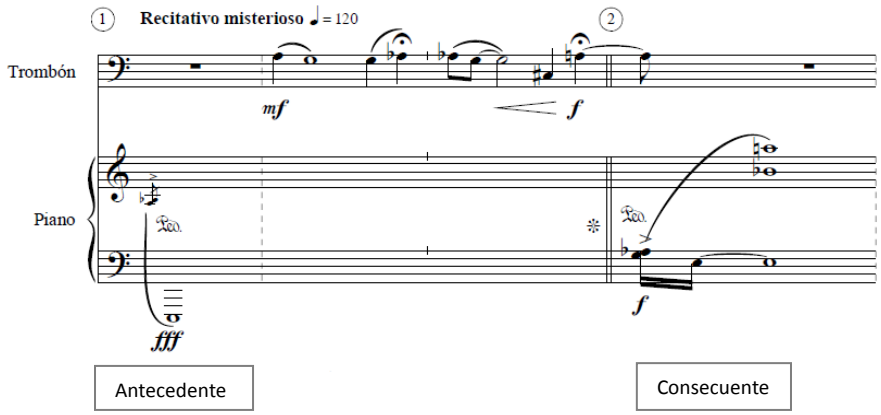


El piano ejecuta un *gesto antecedente*, tocando notas con amplitud de registro entre ellas, que brinda la sonoridad opaca. Simultáneamente, como el enlace entre las notas superiores en ritmo de corchea y la nota inferior en pedal de redonda, es tan corto que da el carácter misterioso del que lleva por nombre.

[9] Idea melódica que se va a imitar.

[10] Imitaciones del antecedente.

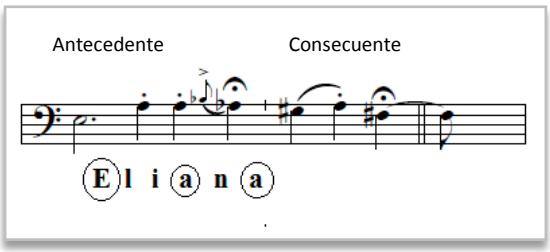
Figura N.18. Relación del material, piano y trombón.



No obstante, después del calderón, se encuentra el mismo material del *gesto* antecedente, con su consecuente en imitación como movimiento *contrario*[11] y de manera *regular*[12], debido a que las notas sufren variaciones en el ritmo y melodía.

Seguidamente, encontraremos a *Eliana, Gabriela e Irina*, que sufren el mismo procedimiento, representado de manera más clara en las figuras N. 19, 20 y 21.

Figura N.19. Exposición simbólica del segundo número de ensayo.



[11] El consecuente reproduce al antecedente en dirección opuesta.

[12] cuando solo se reproduce el tipo de intervalo sin tener en cuenta las notas sobre las cuales se genere.

Figura N.20. Exposición simbólica del tercer número de ensayo.

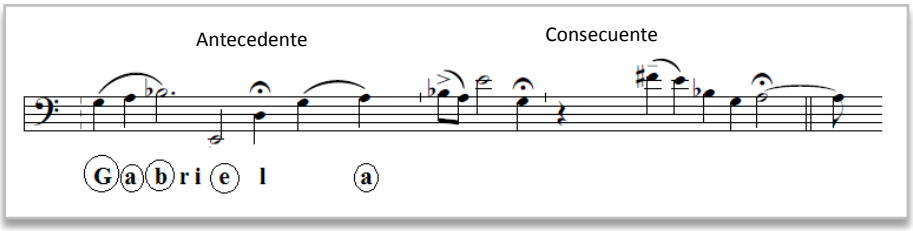
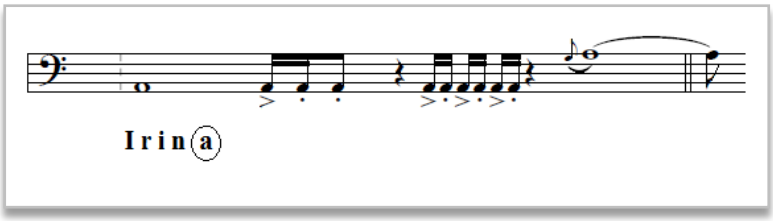
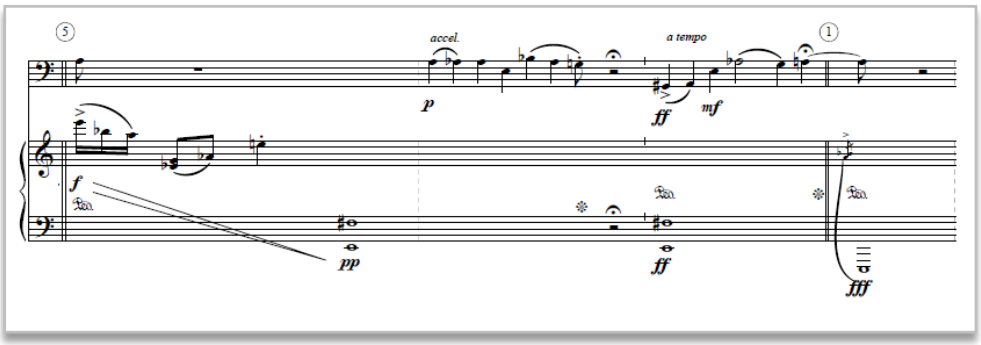


Figura N.21. Exposición simbólica del cuarto número de ensayo.



Finalmente, en el número de ensayo cinco, hace un breve resumen de todo el material tratado como coda de todos nombres desarrollados anteriormente.

Figura N.22. Coda del Recitativo Misterioso.

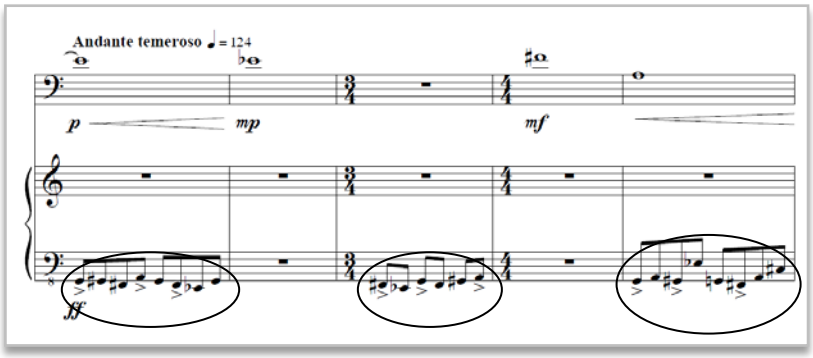


6.3.2. ANDANTE TEMEROSO

Con un tempo más calmado inicia el desarrollo simbólico de Eliana. El cromatismo en la región grave del piano indica dos cosas; una es la preferencia en dar un breve desarrollo a las notas que comprende el trombón entre las posiciones de primera a séptima ya mencionadas. La otra es la

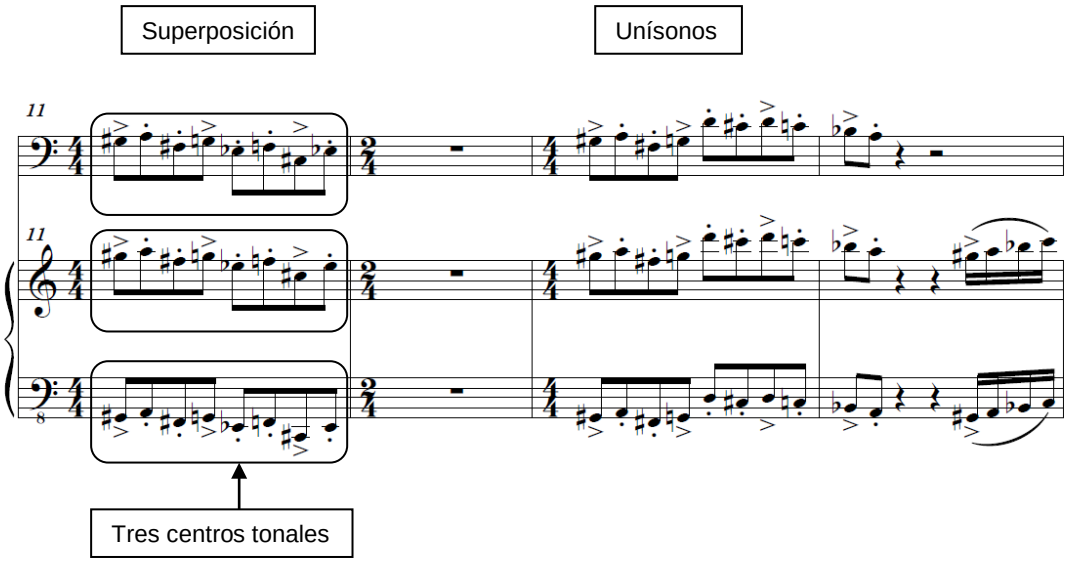
caracterización del efecto *apocado*, que pretende con esto simular unos pasos dados con cautela, a la expectativa de un nuevo acontecimiento.

Figura N.23. Efecto temeroso.



Un efecto característico de las frases a desarrollarse en los diálogos entre trombón y piano, es la utilización de dinámicas y alturas como referencia para la variación del material. Entonces, tenemos que donde se realizan duplicación de octavas, obtendremos *fortes* y notas con alturas cómodas. En los *pianos* se emplearán superposiciones de variados centros tonales como un efecto para general tensión.

Figura N. 24. Superposición y unísonos.

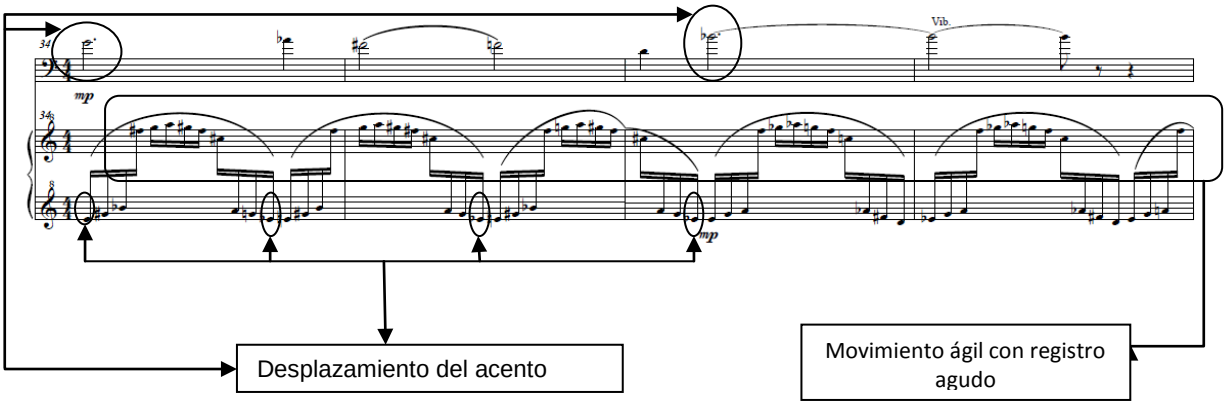


6.3.3. CANTABILE VIBRANTE

En este movimiento prevalece la cualidad de sonido brillante, debido al registro agudo en que ambos instrumentos desarrollan su material. Tiene como propósito recrear la pasión de Gabriela por la danza. Con ello, se evoca los movimientos de flexibilidad en la danza empleando movimientos ágiles en el piano haciendo un pedal con cambios de una mano a otra con distribución en arpegios con registro agudo, esto en función general un efecto de ola o aleteo de un ave.

La relación rítmica entre trombón y piano es basada en la poliritmia, pues se contraponen las blancas prolongadas del trombón con las semicorcheas. En cuanto al acento, se desplaza intencionalmente en diferentes tiempos del compás a 4/4 haciendo que varíe cada vez el tiempo fuerte, fácilmente identificables por su nota más baja que marca el tiempo fuerte y las ligaduras que agrupan determinado número de semicorcheas.

Figura N.25. Explicación específica de conceptos.

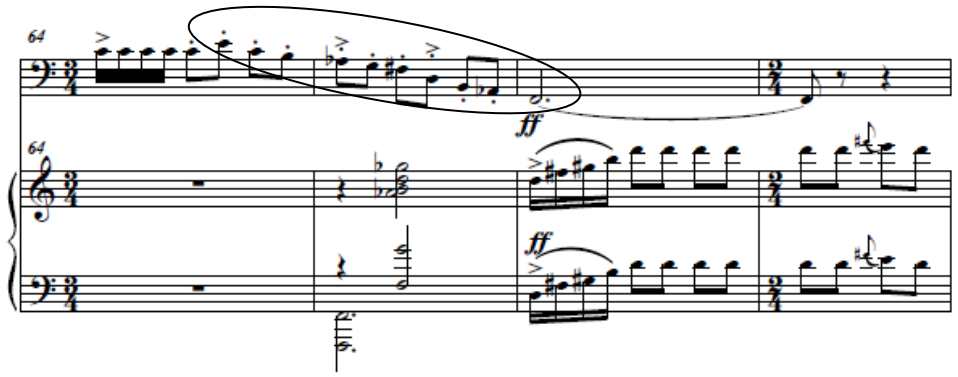


6.3.4. PRESTO BARTOKIANO

En éste último movimiento lleva el calificativo de bartokiano por que utiliza precisamente sonoridades de la música compuesta por Bèla Bartok. La

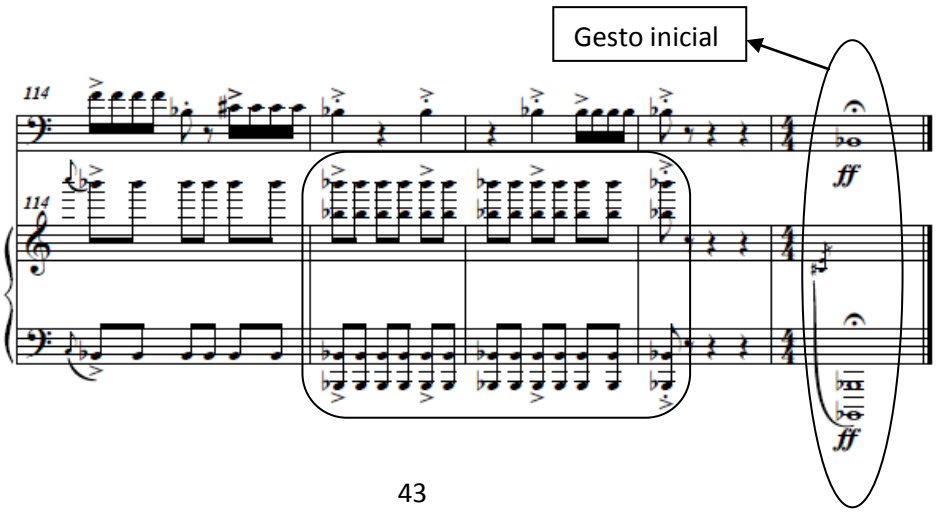
intención en cuanto al ritmo, es que la pieza no sea previsible al oyente, entonces se emplea cambios de métrica intencionales que continúan desplazando el acento. En la parte del trombón se asume un carácter grotesco en los sonidos, sobre todo en los movimientos descendentes de notas que finalizan con una nota grave y prolongada.

Figura N.26. Movimiento descendente en el trombón.



Un aspecto muy importante para la interpretación es ejecutar adecuadamente la idea de tensión que se desarrolla en todo el movimiento, pues toma como idea el comprimir el tiempo de 3/4 a 2/4 y las figuras rítmicas de corcheas a semicorcheas, para generar el climax. Por último, el piano emplea registros notoriamente distantes de una mano a otra y al cabo de los últimos cuatro compases se destaca el efecto reiterativo de ritmo percutido en semicorcheas empleando una misma nota con articulación *stacatto* y cierra sutilmente con el mismo *gesto antecedente* del primer compás de la obra.

Figura N.27. Final.



7. SONATINA PARA TROMBÓN Y PIANO DE KAZIMIERZ SEROCKI

7.1. GENERO

Sonatina:

Sonata breve utilizada comúnmente en el piano y con relativamente poca exigencia técnica. En la parte final del periodo clásico, las sonatinas tenían funciones didácticas y muchas siguen vigentes como material educativo. La sonatina sigue la estructura general de la sonata en tres o cuatro movimientos, aunque las secciones de desarrollo de la forma sonata suelen ser muy breves.

Sonata: es la forma más difundida de esta forma musical, es una obra que consta de tres o cuatro movimientos, escrita para uno o más instrumentos. Inicialmente predominaron las formas de tres movimientos, especialmente en la época clásica, pero a medida que aumentaban tanto su complejidad como duración se popularizaron las de cuatro movimientos.

7.2. FORMATO

Pieza musical para trombón y piano acompañante.

7.3. COMPOSITOR

Kazimierz Serocki nació en Torun, el 3 de marzo de 1922 y falleció en Varsovia el 9 de enero de 1981. Pianista y compositor polaco. Estudió composición con Kazimierz Sikorski y piano con Stanisław Szpinalski en la Escuela Superior de Música en Lódź donde se graduó en 1946. Viajó a París a estudiar composición con Nadia Boulanger y piano con Lazare Lévy. Fue Pianista Concertino hasta el año 1951, de allí en delante de dedicó por completo a la composición. Conformó

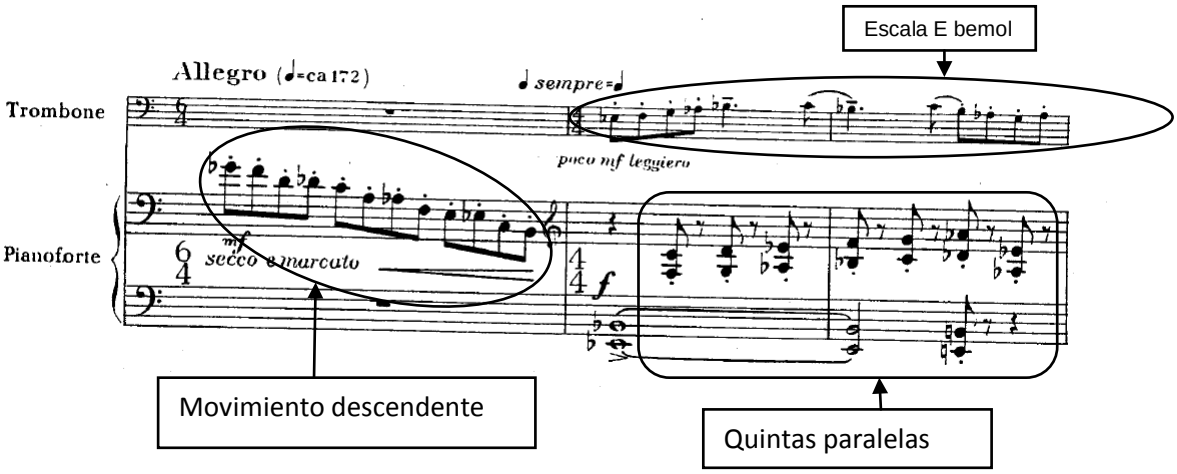
el *Grupo 49* de compositores junto con Tadeusz Baird y Jan Krenz, también vicepresidente administrativo de la Unión Polaca de Compositores en los años 1954 y 1955, época en la que también compuso la *Sonatina para trombón y piano*. Fue uno de los principales exponentes de la vanguardia polaca desde mediados de la década de 1950. Fue precursor del movimiento contemporáneo y fundador asociado del Festival de Otoño en Varsovia en 1956. Mantuvo una postura profundamente modernista y expresionista basado en el post-serialismo y extendió las técnicas instrumentales. Su música es predominantemente orquestal entre sus obras encontramos *Frescos sinfónicos* de 1964; *Ad libitum*, 1973-1977 y con un fuerte interés en la percusión compuso *Continuum* en 1966 y en formas abiertas las piezas *A piacere* para piano solo en 1963. Varias obras tardías exploran el potencial sonoro de la familia de la flauta de pico como su *Concerto alla cadenza* en 1974, así como la transformación electrónica *Pianophonie* entre 1976 y 1978.

7.4. ANÁLISIS SONATINA PARA TROMBÓN Y PIANO DE KAZIMIERZ SEROCKI

7.4.1. ALLEGRO

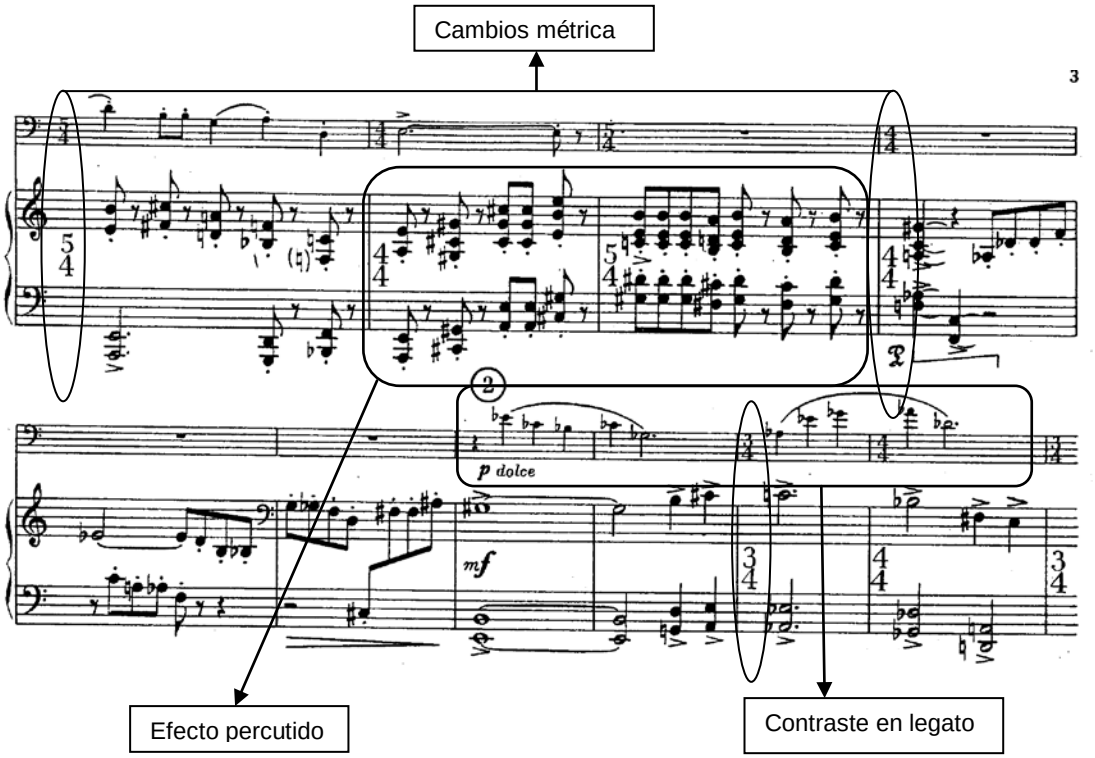
La apertura del primer movimiento la ejecuta el piano de manera descendente en movimiento de corcheas y con una articulación en *stacatto* en el registro grave. Con ello, nos muestra su discurso compositivo con una escala que está integrada por G bemol, F, D, D bemol, C, A, A bemol y B. Asimismo, desarrolla ese material en toda la obra, variando en ocasiones su ciclo de intervalos y usando las mismas notas ó de manera contraria, utilizando sus mismos intervalos con diferentes notas. Seguidamente inicia la melodía el trombón en el segundo compás en escala E bemol mayor con dinámica *mezzoforte* e indicación de carácter *ligero.*

Figura N.28. Inicio y movimiento armónico.



En cuanto a la armonía que propone el piano vemos que su movimiento es de quintas paralelas ascendentes e invertidas, en toda la obra. Presenta constantes cambios de metro lo que indica un juego de desplazamiento del acento. Además, utiliza ritmos ágiles con puntillo que nos muestra un efecto percutido y agresivo en el piano y luego lo alterna con la interpretación suavizada del trombón con notas de mayor duración y en *legato*.

Figura N.29. Efecto y contraste.



7.4.2. ANDANTE MOLTO SOSTENUTO

Este movimiento tiene forma ternaria simple, pues en los primeros diez compases el piano interpreta el tema principal, en este caso el tema A y luego en los siguientes veinte compases el trombón hace un desarrollo de A con la enfatizada célula rítmica de cuatro corcheas y negra prolongada con cualquier otra figura rítmica sea corchea, negra o blanca. Por último, varía la métrica en 3/4 sin embargo, en momentos la métrica no es audible pues también mantiene el efecto del desplazamiento del tiempo fuerte.

Además, el piano continúa su acompañamiento mediante quintas paralelas como se había anunciado en primer movimiento en el registro grave. Por último el tema A se re-expone con exactitud y lo hace mediante una evocación a recitativo únicamente en la parte del trombón

Figura N.30. Tema A y B

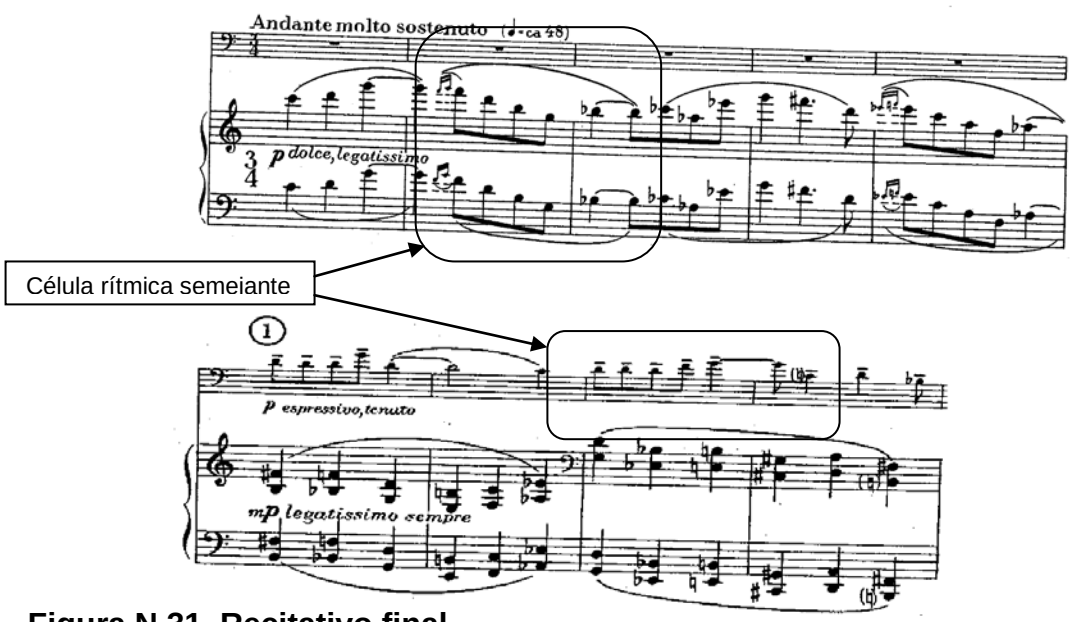
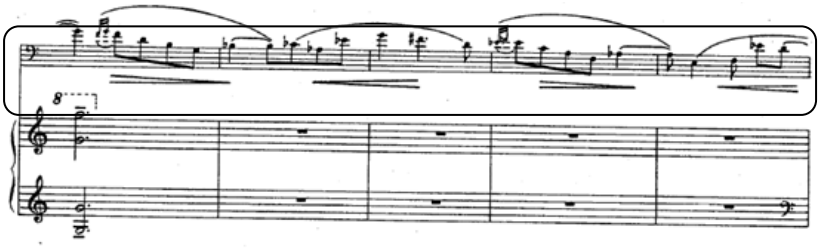


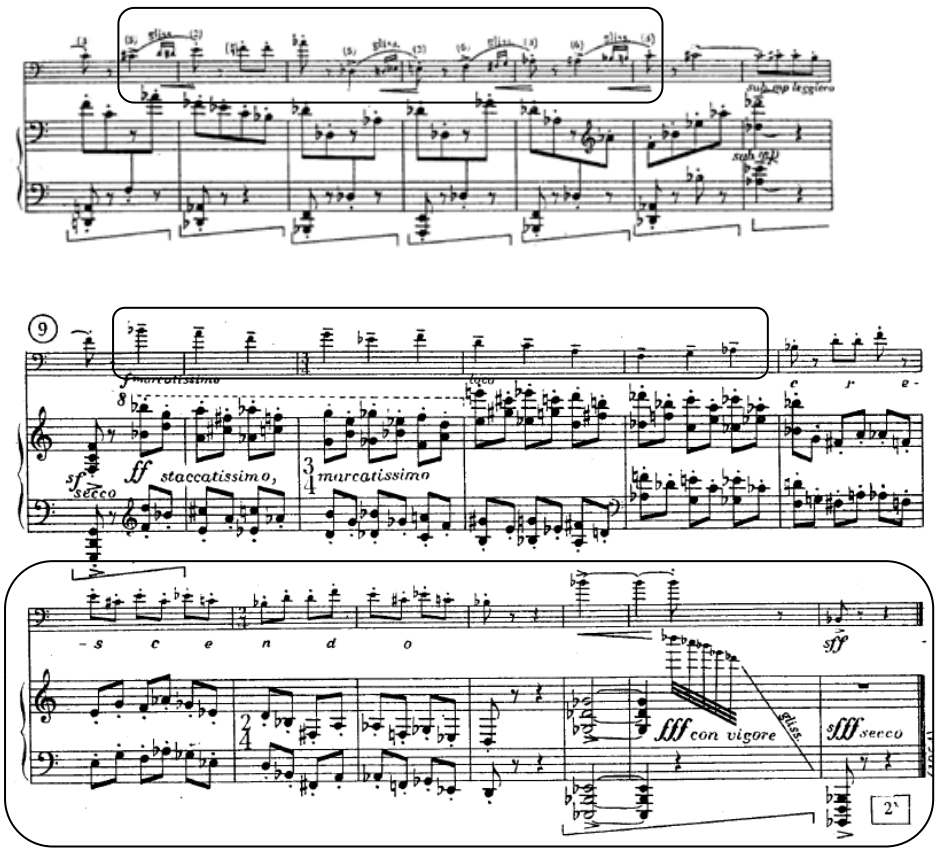
Figura N.31. Recitativo final.



7.4.3. ALLEGRO VIVACE

Este último tiene una gran similitud con el primer movimiento. Cuenta con elementos muy similares como los saltos de intervalo en melodía, sonidos de fuerte ejecución en el piano y reiterativo acompañamiento armónico en quintas paralelas. Sin embargo, el carácter varía pues éste tiene mayor complejidad en cuanto a virtuosismo que propone, dando una notable connotación de *vivace*. El piano realiza pasajes amplios como solista, dando un espacio de preparación al trombón para continuar con la agitada ejecución del *allegro.* Casi al final de la pieza se muestra un característico efecto en el trombón como el pasaje en glisandos en el número de ensayo ocho. En la coda se emplea un majestuoso movimiento desde el registro agudo del trombón hasta descender dos octavas en ritmo de negras, finalizando en *sforzando* seco y *forte,* junto con el piano la última nota*.*

Figura N.32. Glisandos, movimiento final y coda.



8. LE GRAND TANGO PARA TROMBÓN Y ORQUESTA DE CUERDAS DE ASTOR PIAZZOLLA.

8.1. GÉNERO

Se le conoce como Nuevo Tango al híbrido de géneros que contiene; entre el carácter apasionado y visceral del tango, las armonías straviskianas, el ritmo de 3+3+2 derivados del estilo bartokiano y la estructura de jazz, donde se toma la sección en la que los integrantes tienen su espacio para la improvisación.

8.2. FORMATO

Pieza musical para violonchelo y piano acompañante, con adaptación para trombón y piano acompañante.

8.3. COMPOSITOR

Astor Piazzolla nació en Mar de plata Argentina el 11 de marzo de 1921, hijo de Vicente Piazzolla y Asunta Manetti. En 1925 su familia emigro a New York, donde vivió diez años. Allí, su padre le regaló su primer bandoneón. Aprendió a tocarlo a los 8 años y conjunto a él, recibió clases de piano con Bela Wilda y su compositor favorito era Bach. Al principio no le llamaba la atención tocar esa música melancólica de Gauchos, el tango así experimentó tocar Bach, Mozart y Jazz en el bandoneón. En 1934 regresa a Argentina y al poco tiempo decide ir a estudiar música en Buenos Aires, donde recibió clases de Ginastera.

Trabajó en innumerables agrupaciones de tango y la más prestigiosa e importante fue la de Aníbal Troilo. Poco después empezó a tener diferencias con Troilo por sus composiciones densas en contenido armónico, decía que eso no era tango y que a la gente no le iba a gustar. Así que se retiró y formó su propio

quinteto. Astor desapareció del mundo de los cabarets, se dedicó a componer y a estudiar. Concentró sus mayores esfuerzos en obras clásicas como Rapsodia Porteña para Orquesta Sinfónica, Sinfoneta para Orquesta de Cámara y la Obra Sinfónica para tres movimientos llamada Buenos Aires, escrita en 1951. Esta obra le cambiaría la vida. Apoyado por sus maestros la presentó en un concurso para el Premio Fabian Sevitzky, y ganó. La polémica creció y los anti piazzollistas se dedicaron a atacar sin piedad al músico. El premio le significó una beca para actuar en París con Nadia Boulanger. En esa ciudad que con el tiempo sería parte de su vida, Astor escuchó el consejo de su maestra, palabras milagrosas que lo llevarían a descubrirse a sí mismo.

De ésta manera fue el comenzar de nuevo de Piazzolla y la lucha incansable por ser reconocido y aceptado por su estilo característico. Compuso una serie de obras, entre las más reconocidas *Adiós Nonino, Violentango, Música para un Loco, Las Cuatro Estaciones Porteñas, Buenos Aires Hora Cero, Fuga y Misterio, Concierto para Bandoneón y Orquesta, Concierto para Bandoneón Guitarra y Orquesta, Oblivio entre otras.*

Le Grand Tango fue escrita en el año 1982, la mejor década de la historia musical de Piazzola. No son claras las circunstancias que lo llevaron a componerla. Se especula que él la escribió como encargo para Mstislav Rostropovich. Según Susana Azzi, escritora amiga cercana de la familia[13], sin embargo, otras publicaciones afirman que el cellista no tenía conocimiento del artista en ésa época y que la obra simplemente la escribió como en homenaje al cellista.

[13] Basado en ENCUENTROS. *Le Grand Tango: La vida y la música de Astor Piazzolla* [En línea], disponible en: http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=1776733, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

En 1990 es asaltado en su salud por una trombosis que lo llevo a la muerte dos años después el 4 de julio de 1992 en Buenos Aires.

8.4. ANÁLISIS DE LE GRAND TANGO PARA TROMBÓN Y PIANO DE ASTOR PIAZZOLLA.

Analizando de manera general la estructura de la obra “Le Grand Tango”, podemos distinguir tres movimientos, que aunque la pieza no tiene pausa entre uno y otro, notamos diferentes ambientes musicales a lo largo de ella.

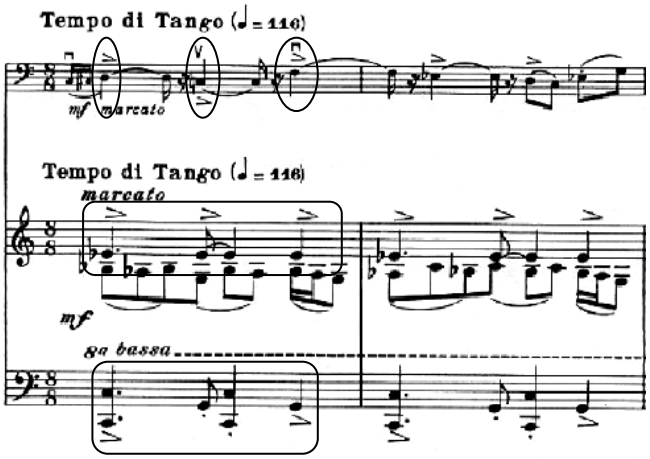
Macroestructura:

I Movimiento	II Movimiento	III Movimiento	CODA
1 – 102	103 – 193	194 – 292	293 – 298

8.4.1. TIEMPO DI TANGO

Inicia la obra con un efecto de *apoyatura* en anacrusa al tema principal. Este tiene como plan tonal C menor, con un una métrica de $\frac{3+3+2}{8}$ que indica el ritmo tradicional de milonga a 3+3+2, pero con métrica de 8/8 y no de 2/4 como se escribe comúnmente. El dramatismo de la melodía en el trombón es apoyada por el piano, creando la intención de que el trombón y el piano son un complemento entre sí, es decir que la pieza no se compuso para un instrumento solista y acompañamiento, como uno tuviese un papel diferente del otro.

Figura N. 33. Pulso 3+3+2

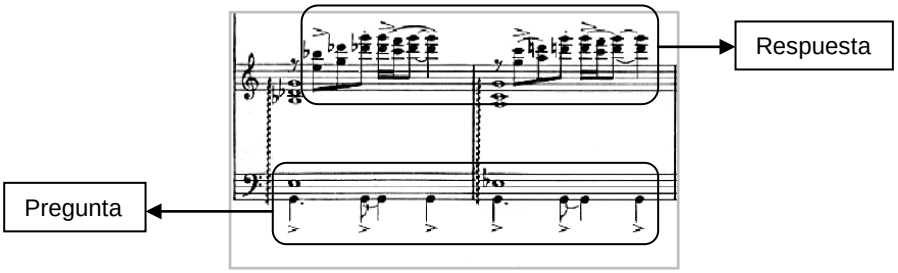


Posteriormente, se ejecuta la misma melodía en A menor, con breves variantes. A mitad de frase aparece un nuevo tema con un carácter más expresivo y apasionado en B menor con articulación *legato.* Después, retoma el carácter inicial y realiza un motivo que cumple la función de enlace a un nuevo tempo más calmado, dulce y diferente material rítmico. Seguidamente, retoma el tema en B menor y lo desarrolla para enlazar con la coda.

8.4.2. MENO MOSSO

El segundo movimiento inicia con una dulce melodía, con carácter romántico en tonalidad C menor. El movimiento de las voces superiores ejecutado con la mano derecha en el piano, genera un diálogo de pregunta y respuesta al pulso de las notas graves en la mano izquierda.

Figura N.34. Pregunta y respuesta en el piano

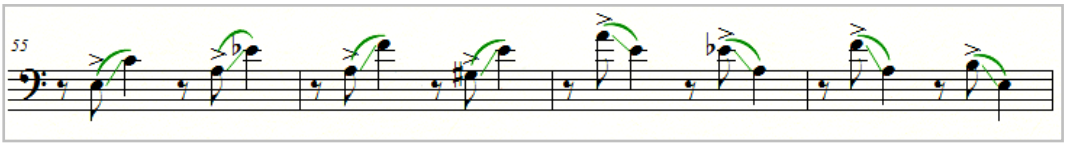


Finalizando el segundo movimiento desarrolla el climax y lo desciendo poco a poco para re-exponer el tema de los primeros compases para enlazar con último movimiento.

8.4.3. PIÚ MOSSO

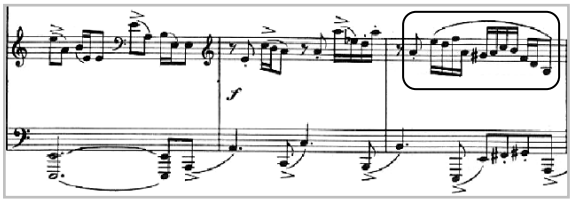
En este último y concluyente movimiento, el ímpetu de ambos instrumentos aumenta con respecto al primer movimiento que también es de carácter agitado, pues el trombón tiene intervenciones independientes al igual que el piano. Para cerrar majestuosamente esta sección final, un aspecto que al parecer no debe prescindir ninguna obra para ejecutarse en trombón, es la utilización de g*lisandos* como ornamentación. Como la pieza originalmente fue escrita para el violoncelo, este realiza el efecto deslizando la mano izquierda sobre casi todo el recorrido de la cuerda, mientras que en el trombón se puede adaptar, ejecutándose con el movimiento similar en la vara.

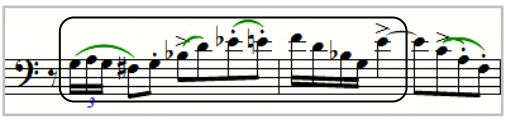
Figura N.35. Ornamentación en el trombón



Aparecen elementos diferentes que son el sello personal al nuevo tango, como el uso tresillos y escalas pentatónicas, que anuncian la inclusión del jazz en la pieza sin perder los elementos del primer tema resolviendo así todo el último movimiento como desarrollo de todo lo anterior.

Figura N.36. Elementos del jazz





Finalmente la coda concluye de manera virtuosa con movimientos en cambio de registro, disposición en arpegios y en secuencias. En los dos últimos compases son característicos los pasajes ágiles y en articulación *marcada,* cerrando con extraordinario efecto de *glisando* terminado en nota A en registro agudo.

9. CONCLUSIONES

Por medio de la investigación que se gestionó para la realización de éste trabajo pude conocer más a fondo la música en sus diferentes estados, sea social, académico, profesional e incluso aficionado. No solamente la experiencia musical personal y los estudios prácticos o teóricos, hacen el músico. La sociedad y sus diferentes aspectos juegan un papel primordial en cómo, por qué y para qué del músico.

Las obras contenidas son todas y cada una, la experiencia más enriquecedora que encaminará las decisiones que tome de aquí en adelante para mi crecimiento profesional, laboral e integral, como persona de sociedad que pertenecemos a un entorno que nos define, que nos brinda una identidad.

Con el análisis de las obras pude nutrirme de bases firmes en para el conocimiento profesional como instrumentista y tener herramientas suficientes para enfrentar retos más elevados en los diferentes espacios musicales, sea en historia, creación musical o interpretación artística personal.

10. BIBLIOGRAFIA

10.1. GENERAL

BASSO, Alberto. (199) Historia de la música: la época de bach y händel. Madrid. Concejo nacional para la cultura y las artes.

BLUM, David. (2000) *Casals y el Arte de la Interpretación*. Barcelona: Editorial Idea Book

Diccionario Enciclopédico de la Música. (2008) México D.F. Fondo de Cultura Económica. Enciclopedia Historia De La Música. Espasa Siglo XXI. 2001.

INSUAZTY, Jesús Daniel. (2009) *Trabajo de Grado*. Énfasis en Instrumento – Contrabajo (UNAB).

PISTON, Walter. (1984) Orquestación. Madrid: Real musical.

SAMPIERI, Roberto. (1997) Metodología de la investigación. México D.F. McGRAW-HILL INTERAMERICANA DE MÉXICO S.A.

10.2. CONCIERTO EN FA MENOR PARA TROMBÓN Y ORQUESTA DE CUERDAS GEORGE FREDERIC HAËNDEL

BUKOFZER, Manfred F. (2000), *La música en la época barroca*, Madrid, España. Alianza Editorial S.A.

RIMSKY – KORSAKOV, Nicolai. (1997) Tratado Práctico de Armonía. Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.E.C.

10.3. .COM Q PARA TROMBÓN Y PIANO DE ADOLFO HERNÁNDEZ

PERLE, George. (1999) Composición serial y atonalidad. Barcelona. Idea Books.

PERSICHETTI, Vincent. (2000) Armonía del siglo XX. Madrid. Real Musical.

10.4. SONATINA PARA TROMBÓN Y PIANO DE KAZIMIERZ SERCKI

PERLE, George. (1999) Composición serial y atonalidad. Barcelona. Idea Books.

PERSICHETTI, Vincent. (2000) Armonía del siglo XX. Madrid. Real Musical.

10.5. LE GRAND TANGO PARA TROMBÓN Y ORQUESTA DE CUERDAS DE ASTOR PIAZZOLLA.

BROEDERS, Mario. (2007) Los mitos del tango. Buenos Aires. Corregidor.

PIAZZOLLA, Diana (2000). Astor Atahualpa, los caminos de la identidad. Buenos Aires. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

11. FUENTES DE INFORMACION ELECTRONICA

11.1. GENERAL

A Short History of the Trombone, The Solo and Chamber Traditions [En línea], disponible en: http://www.trombone.org/articles/library/sh6-solochamber.asp, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

Música en general, Trombón [En línea], disponible en:http://davidpont.blogspot.com/2006/12/trabajo-de-investigacin-el-trombn-en.html, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

El Compendio de tesis y otros trabajos de grado [En línea], disponible en:

http://www.icontec.org/BancoConocimiento/C/compendio_de_tesis_y_otros_trabajos_de_grado/compendio_de_tesis_y_otros_trabajos_de_grado.asp?CodIdioma=ESP, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

11.2. CONCIERTO EN FA MENOR PARA TROMBÓN Y ORQUESTA DE CUERDAS GEORGE FREDERIC HAËNDEL

Wikipedia, la enciclopedia libre – George Frederic Haëndel [en línea], disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Georg_Friedrich_H%C3%A4ndel, recuperado: 17 Septiembre de 2010.

Wikipedia, the free encyclopedia – André Lafosse [en línea], disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/Andre_Lafosse recuperado: 17 Septiembre de 2010.

Formas Instrumentales Barrocas [en línea], disponible en: http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/documentos/3eso/form_instr_barr.htm, recuperado: 17 Septiembre de 2010.

Philosophical implications on trombone performance and pedagogy in Andre Lafosse's curriculum at the Paris Conservatory [En línea], disponible en:

http://gradworks.umi.com/31/81/3181041.html, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

Georg Friedrich Händel: concierto para oboe N. 3 en sol menor 1er Movimiento [En línea], disponible en: http://www.musicalion.com/sp-cm_12382/es/scores/notes/composition/view/id/12382?layout=popup, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

Wapedia: La Wikipedia para teléfonos móviles. Concerto Grosso [En línea], disponible en: http://wapedia.mobi/es/Concerto_grosso, recuperado: 17 de Setiembre de 2010.

Wikipedia, La enciclopedia libre. Homofonía (música) [En línea], disponible en:

http://es.wikipedia.org/wiki/Homofon%C3%ADa_(m%C3%BAsica), recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

Oboe Concerto in G minor (No.3), HWV 287 (possibly spurious) [En línea], disponible en: http://www.answers.com/topic/oboe-concerto-in-g-minor-no-3-hwv-287-possibly-spurious, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

11.3. SONATINA PARA TROMBÓN Y PIANO DE KAZIMIERZ SEROCKI

La música polaca contemporánea [En línea], disponible en: http://www.barcelonakg.polemb.net/files/pdf/IAM/Muzyka/Musica%20castellano.pdf, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

Instituto Polaco de Cultura, Música [En línea], disponible en:

http://www.culturapolaca.es/y_ademas/117,musica.html?PHPSESSID=48974431041625a51720671e8d78735c, recuperado: 17 de Septiembre de 2010

11.4. LE GRAND TANGO PARA TROMBÓN Y ORQUESTA DE CUERDAS DE ASTOR PIAZZOLLA.

Piazzolla - Le Grand Tango – Solo celloandstringorchestra [En línea], disponible en:http://www.johnstone-music.com/portada/free-transcriptions/6/118/piazzolla-le-grand-tango-solo-violoncello-y-orquesta-de-cuerdas/recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

Mstislav Rostropóvich – Biografía [En línea], disponible en:

http://es.wikipedia.org/wiki/Mstislav_Rostrop%C3%B3vich, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

ENCUENTROS. *Le Grand Tango:La vida y la música de Astor Piazzolla* [En línea], disponible en:

http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=1776733, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

Piazzolla lucha toda su vida por imponer un nuevo estilo al tango[En línea], disponible en: http://elmercuriodigital.es/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=29404, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

Astor Piazzolla [En línea], disponible en: http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/es/%C3%81stor_Piazzolla#Musical_style, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

Le Grand Tango (per violoncello o viola e pianoforte) [En línea], disponible en: http://musicarte.blogspot.es/1187890380/, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

Astor Piazzolla: Cronología de una Revolución [En línea], disponible en:

http://www.piazzolla.org/biography/biography-espanol.html, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

Henry Doktorski, Le grand tango [En línea], disponible en: http://www.henrydoktorski.com/misc/legrandtango.html, recuperado: 17 de Setiembre de 2010.

Piazzola on video [En línea], disponible en: http://piazzollavideo.blogspot.com/2010/03/mstislav-rostropovich.html, recuperado: 17 de Septiembre de 2010.

12. DISCOGRAFÍA

Jacques Mauger, L' Esemble I Solisti Azzurri [CD - ROM]

G.F.Handel - Concerto Grosso Alexander's Feast, 3 Oboe Concertos, Sonate a cinque [CD - ROM]

The Best Of Handel - CD1 - 1996 – APE [CD - ROM]

Christian Lindberg, The British Trombone, Sonatina na Puzon I fortepian [CD - ROM]

Le Grand Tango, Carter Bray and Christopher O'Riley, Astor Piazzolla [CD - ROM]

13. VIDEOGRAFÍA

THE NEXT TANGO. Astor Piazzolla in conversation and in concert [DVD] Hanburgo, Alemania : Deutsche Grammophon GMBH, 2007.

14. ENTREVISTAS

ENTREVISTA con Adolfo Hernández, Docente de la cátedra taller de arreglo y armonía de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Bucaramanga, 1 de septiembre de 2010.

ENTREVISTA con Adolfo Hernández, Docente de la cátedra taller de arreglo y armonía de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Bucaramanga, 13 de septiembre de 2010.

ENTREVISTA con Carlos Fernando Rivera, Bandolista de la Nocturnal Santandereana. Bucaramanga, 4 de septiembre de 2010.