



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MUSICA**

NOTAS AL PROGRAMA

**REPERTORIO PARA TROMBON DEL SIGLO XX**

OPCION DE TITULACION QUE PRESENTA

**ROBERTO MARTIN VAZQUEZ CRUZ**

PARA OBTENER EL TITULO DE

**LICENCIADO INSTRUMENTISTA-TROMBON-**

ASESOR:

**SALVADOR RODRIGUEZ LARA**

SINODALES:

**GUSTAVO ROSALES MORALES**

**JAIME MENDEZ ALVARADO**

**SALVADOR RODRIGUEZ LARA**

**México, D.F. 2010**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS:**

A Dios que me dio la oportunidad de permitirme realizarme profesionalmente.

A mi esposa Liz Karen que siempre me brindo su amor, apoyo y comprensión. A Milton y Fofó con su fiel compañía.

A mi Padre que me puso en este camino y me otorgó su mejor "Herencia".

A mi Madre por regalarme su eterna confianza y cariño.

A mis hermanas Chely, Pita y Moni por contar con ellas en cualquier situación.

Un especial agradecimiento a mi maestro Gustavo Rosales por su ardua y paciente labor de compartir su experiencia.

Al Profesor Salvador Rodríguez por su paciencia y saberes.

A mis amigos Rafita, Erik, Bárbara, Marcia, Pedro, Leisha, Yancis, a Leibelise Almanza Capero por comprometerse con el trabajo y apoyarme.

Un agradecimiento especial a Toño Hidalgo, A la Maestra Lucia Ortiz y a la Lic. Ana Lilia Saldaña. Gracias a todos.

## INTRODUCCION

Aunque es uno de los instrumentos más antiguos, el primero y único que ha mantenido su más cercana forma original sin mayores modificaciones, el trombón tardó en ser aceptado como un instrumento de la orquesta. Ciertamente es que Mozart lo empleó en la dramática escena final de *Don Giovanni* así como en su *Requiem*, y Beethoven lo usó en sus más espectaculares sinfonías (la quinta, la pastoral y la novena). Pero ocurrió primeramente con Schubert, quien asignó partes significativas a los trombones en sus últimas dos sinfonías, fue hasta ese momento que el descendiente directo del renacimiento (Sackbut) finalmente asumió un lugar permanente en la orquesta sinfónica. Así de este modo asumió también el rol de voz de bajo entre los instrumentos de aliento metal, reemplazando al timbal, el cual había jugado este papel para las trompetas muy bien dentro del siglo XVIII.

Las obras a exponer en este trabajo, aunque son contemporáneas, manifiestan estilos contrastantes en cada compositor, dados por las diferentes escenas histórico-sociales que vivieron en su entorno, por un lado, observamos en Grondahl la creación de un concierto impregnado de una corriente puramente romántica, esto es acontecido por la situación que ajena que vivía Dinamarca a la las Guerras mundiales del Siglo XX. Serocki, por otro lado, refleja la cruda realidad de la sacudida que dejaron tales grandes acontecimientos, todo esto es audible en su obra para trombón, una necesidad de plasmar una realidad social. He aquí como se contraponen las posturas de los autores ante tal acontecimiento mundial, que sin duda alguna, es gran influencia plasmada en las ideas de los compositores del Siglo XX.

## Historia

La sonata clásica, 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.

En la época barroca, el término *sonata* se utilizó con relativa libertad para describir obras reducidas de carácter instrumental, por oposición a la *cantata*, que incluía voces. Sin embargo, la sonata barroca no está definida por una forma específica de su argumento musical.

En la época de Arcángelo Corelli se practicaban dos formas bajo el nombre de sonata: la *sonata da chiesa*, habitualmente para violín y contrabajo, compuesta habitualmente por una introducción lenta, un *allegro* a veces fugado, un *cantabile* y un final enérgico, en forma de minuet; y la *sonata da camera*, compuesta de variaciones sobre temas de baile, que desembocaría en la *suite* o *partita*. Sin embargo, ambas formas se combinaban libremente, y no sería hasta la época de Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel en que la forma de la primera adquiriría cierta estabilidad. Entre las obras de Domenico Scarlatti y Domenico Paradisi, por ejemplo, se encuentran cientos de obras llamadas *sonatas* compuestas en sólo uno o dos movimientos, muchas veces de gran vigor y complejidad de ejecución. La mayoría de estas sonatas están compuestas para clavicémbalo y otro instrumento, habitualmente flauta o viola.

A inicios de la época clásica pasó a reservarse el nombre para obras de un instrumento o un instrumento y piano, concebidas de acuerdo a una estructura de tres o cuatro movimientos en los que el tema musical se introduce, se expone, se desarrolla y se recapitula de acuerdo a una forma convencional. Los nombres de *divertimento*, *serenata* o *partita* siguieron en uso hasta alrededor de 1770, pero a partir de Haydn cayeron normalmente en desuso. Al mismo tiempo se popularizaron los nombres de *trío* y *cuarteto* para las piezas con tres y cuatro instrumentos respectivamente.

Las sonatas de Haydn se estructuran en un *allegro*, en que el tema musical se muestra y desarrolla brevemente, un segundo movimiento más pausado —muchas veces *andante* o *largo*, aunque ocasionalmente se empleó el *minuet*— en que el tema se desarrolla extensamente mediante técnicas orquestales, y un movimiento final —nuevamente *allegro* o aún *presto*— a veces planteado como un *rondó*, en que se recapitulaba el desarrollo orquestal prescindiendo de las modulaciones. En algunos casos se utilizó un esquema de cuatro movimientos, incluyendo tanto el *minuet* como el *andante* en el desarrollo temático.

Este último esquema predominó en la época considerada canónica de la sonata, con su desarrollo con Ludwig van Beethoven. El desarrollo en cuatro movimientos se había extendido ya para los cuartetos y las sinfonías.

Sonata es el nombre dado a distintas formas musicales, empleadas desde el período barroco hasta las experiencias más rupturísticas de la música contemporánea.

Por sonata se entiende, según el modelo clásico, tanto una pieza musical completa, como un procedimiento compositivo que utiliza dos temas generalmente contrastantes. Este procedimiento es conocido como «forma sonata».

## Movimientos

Propiamente dicha, la sonata, está dotada en ocasiones de una introducción lenta. Está formado por tres Allegro de sonata: el primer movimiento es un allegro complejo (en «forma sonata» secciones: exposición, desarrollo y re exposición).

La exposición consiste de dos temas, el primer tema «A» está en la tonalidad principal de la sonata y el segundo en una tonalidad vecina (para sonatas en tonos mayores por lo general al quinto grado y en tonos menores al tercer grado o relativa mayor). Entre el tema «A» y el «B» hay un puente sin mucha importancia melódica que modula de una tonalidad a la otra. Tras el tema «B» hay una coda de la exposición en la que se puede volver a la tónica inicial o mantenerse en la tónica secundaria propia del tema «B».

El desarrollo tiene una estructura libre, pero podemos decir que el compositor toma algunos de los dos temas, o ambos o partes de los mismos y los somete a innumerables procedimientos compositivos, jugando con ellos. Es el momento de mayor tensión de la obra en donde se producen más cambios armónicos y hay una cierta inestabilidad tonal.

La re exposición sucede cuando el compositor vuelve a presentar los temas completos y ambos en la tonalidad principal. Era muy común que para finalizar el movimiento el compositor añadiera una coda, lo que tuvo una gran repercusión en el concierto dando origen a la *cadenza* (Recordemos que el primer movimiento del concierto también utiliza la forma sonata).

Movimiento *lento, andante, adagio* o *largo*, que puede tener diversas formas como suite o lied;

Movimiento en forma de danza, *minuet* o a veces *scherzo*;

Un nuevo *allegro*, menos formalmente estructurado que el inicial *allegro da sonata* o puede tener otras formas como el rondo-sonata que es una combinación de la forma rondó con la forma sonata explicada para el primer movimiento.

La fijación de esta forma, sobre todo a través de las numerosas sonatas de Beethoven, influyó profundamente en la época romántica, cuyos conservatorios codificaron la práctica. La noción de la estructura formal se tomó como paradigma de otros géneros, llevando a considerar, por ejemplo, la sinfonía como una «sonata para orquesta». Chopin, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms y Rachmaninov hicieron extenso uso del principio teórico de la sonata en composiciones famosas.

## Aplicación

La «forma sonata», además de en las sonatas propiamente dichas, se encuentra también en diversos tipos de composiciones musicales, tanto las Sinfonías como los cuartetos o los conciertos, etc., cuentan con partes escritas utilizando la típica forma sonata de exposición de dos temas en tonalidades vecinas, desarrollo de ambos, y re exposición de los dos temas en la tonalidad del primero.

Cuanto mayor y más compleja es la formación instrumental para la cual el compositor escribe, mayor y más compleja y flexible suele ser la aplicación de esta «forma sonata», producto de las exigencias propias de componer para agrupaciones instrumentales importantes, y de la exigencia requerida.

## Sonatina

La aplicación de la forma sonata a grandes grupos orquestales como es el caso de algunos movimientos de las sinfonías, es habitual el aplicar esta «forma sonata» a piezas de reducidas dimensiones a las cuales se llama sonatinas.

Las diferencias entre una sonatina y una sonata no son estructurales, ya que ambas, en su versión clásica, suelen respetar un mismo patrón, sino que se encuentran en su extensión y sus aspiraciones. La sonatina suele ser una pieza breve o muy breve que muchas veces no llega a los tres movimientos, y cada procedimiento compositivo se encuentra presentado sin alardes de complejidad.

A pesar de estas señas que parecería como sencillas de descubrir, es cierto también que hay casos como, por ejemplo, la conocida y bellísima *Sonata en do mayor* (KV 545) de Mozart en los que la frontera entre sonata y sonatina está difusa, y hay que guiarse o confrontar al autor para comprobar frente a qué tipo de pieza musical se encuentra uno.

## Concierto

El concierto es una forma musical usada aproximadamente desde el año 1600, durante el barroco. En el periodo clásico y romántico usualmente uno de sus movimientos adopta la forma sonata. En el periodo clásico comienza a estar compuesta para un instrumento solista y orquesta, situación que se mantiene en el período neo-romántico.

En los conciertos suele haber un instrumento solista y una orquesta. Existe un momento, llamado *cadenza* o *cadencia*, al final de algunos movimientos, donde el solista toca sin acompañamiento, exponiendo su técnica. En los periodos Clásico y romántico, esta parte frecuentemente no era escrita en la partitura, siendo improvisada o escrita por el instrumentista de acuerdo a sus gustos y capacidades. Muchas de estas *cadenzas* fueron publicadas y aún hoy diferentes interpretaciones del mismo concierto pueden incluir *cadenzas* escritas por diferentes compositores.

## Tipos

Generalmente se pueden distinguir cuatro tipos de concierto:

### Concierto Barroco

Participan uno o dos instrumentos solistas acompañados por una pequeña orquesta barroca. Suelen estar divididos en 3 movimientos aunque los hay de mayor o menor número. En general alternan rápido, lento, rápido.

### Concierto Clásico

Participan generalmente un instrumento solista que juega a preguntas y respuestas con la orquesta acompañante. Suelen constar de 3 movimientos. El primer movimiento suele ser allegro, y sigue la forma sonata. El segundo movimiento suele ser lento, generalmente adagio o andante. Sigue una estructura bitemática. El tercer movimiento suele ser rápido, generalmente rondó, minueto o allegro finale.

Aparece la *cadenza*, que si bien se empezó a configurar en el barroco, aquí se vuelve la característica distintiva del género. Generalmente se encuentra al final del primer o tercer movimiento, aunque en algunos casos también se puede encontrar en el segundo.

### Concierto Romántico o Virtuoso

Participan un instrumento solista, con gran capacidad expresiva y virtuosismo, que centra la atención del concierto. La orquesta suele tener una finalidad acompañante. En este periodo hay más libertad en la forma, por lo que es habitual que se altere el orden y la cantidad de los movimientos.

## Balada

El término balada se ha utilizado de formas muy diferentes en la historia de la música.

En los siglos XIV y XV la palabra francesa *ballade* designaba un tipo de canción, habitualmente con tres estrofas de siete u ocho versos de los que el último servía de estribillo. La forma musical era la denominada forma bar (AAB): la melodía de los dos primeros versos se repetía en el tercero y cuarto; el resto se cantaban con melodía diferente. Las *ballades* eran habitualmente polifónicas, a dos o, con más frecuencia, tres voces: la voz superior



(*cantus*) era la melodía principal; las otras voces podían ser cantadas o interpretadas con instrumentos.

En Italia, en el *Trecento* (siglo XIV), el término *ballata* designaba un tipo diferente de canción, similar al *virelay* francés: un estribillo alternaba con estrofas divididas en dos secciones: la primera repetía dos veces una melodía, con final abierto y cerrado; la segunda se cantaba con la melodía del estribillo.

En el siglo XIX, el título fue dado por Frédéric Chopin a cuatro importantes obras a gran escala para piano (Opus 23, 38, 47 y 52), la primera aplicación significativa del término en la música instrumental. Subsecuentemente otros compositores han usado el título para sus obras para piano: Johannes Brahms (la tercera de sus *Klavierstücke* opus 118, y las cuatro del opus 10), Edvard Grieg (opus 24, un conjunto de variaciones), Franz Liszt (que escribió dos) y Gabriel Fauré (opus 19, posteriormente arreglada para piano y orquesta. También se han escrito baladas para otros instrumentos.

Kazimierz Serocki (1922-1981)

Estudio en la academia Łódź con Sikorski y piano con Szpinalski, luego en París con Boulanger y Lazar Lévy e inicio sus conocimientos en Serialismo. Hasta 1951 dedico su carrera como pianista, dos años antes junto con Baird y Krenz formó la Grupa 49, una alianza de compositores dedicada a la promoción del realismo socialista en la música. Fue por breve periodo Secretario general y Vice-Presidente de la Unión de Compositores Polacos y en 1956 co-fundador del Festival de Otoño de Música Contemporánea de Varsovia. La producción de Serocki es predominantemente orquestal. En los años de 1949-56 su música fue condicionada por el predominio de un dogma cultural. De las canciones y cantatas, preeminente es la pictorial Sinfonía de Canciones, una presentación de textos describiendo la vida rural en un estilo de resonar de osos de música folklórica, Szymanowski y Stravinsky. Su considerable talento como sinfonista es más aparente en su primer Sinfonía en 1952, un trabajo lleno de heroísmo y realismo social pero nunca menos perturbado de los límites de lo permisible incluyendo fuertemente el uso de melodías cromáticas y frecuentes cambios de métrica. A pesar de la frescura de estas alusiones a Bartók, Ravel e idiomas folklóricos, el Concierto para Piano de 1950 y la Sonatina para Trombón, ambos vigorosos y liricos, son unos de los varios

trabajos aún populares, los cuales Serocki escribió para instrumento en 1953-54. Una pesada cualidad Prokofieviana es aparente en la Piano Sonata donde emplea una delicada *jazz-inflected* armonía de la 'Suite of Preludes' pensados ambos trabajos para incorporar el uso de la línea melódica de las 12-note dentro de un esencial idioma Neo-clásico, cuando al mismo tiempo el Serialismo era oficialmente denunciado. Hasta los años 60s, Serocki compuso obras con la influencia de Webern, Boulez, Stockhausen, Górecki y Penderecki. Kazimierz Serocki escribió cuatro obras importantes para el trombón, y este concierto fue la más grande de estas obras. Escrito para el polaco trombonista Julio Pietrakovich, esta pieza fue estrenada en 1953 con la Filarmónica de Varsovia bajo Witold Rovicky. En 1988, Christian Lindberg realmente tuvo la oportunidad de tocar la pieza con Rovicky y su Orquesta Filarmónica de Varsovia.

## ANALISIS

Allegro.

Este primer movimiento de la Sonatina, tiene las características de un Allegro Sonata, el primer compas tiene la función de introducción ofrecida por el piano en un compas de 6/4, dando inicio al tema A de la Exposición en el compas 2 en la voz del trombón con un fuerte carácter de *staccato* y exactitud rítmica acompañada por el piano, este tema se trata hasta el compas 16, este tema A es una melodía basada en la alternancia de cambios de compas: 6/4, 4/4, 5/4, 3/4, dando estos cambios una gran inestabilidad rítmica para la ejecución del tema, un pequeño puente ejecutado por el piano en los compases 17-20 une a la presentación de un tema B, *piano* y *dolce* claramente contrastante al tema A, éste con una gran expresión en *legato* y un suave acompañamiento en el piano que le da una textura diferente, compases 21-41, un nuevo puente en el piano solo sucede del compas 42-46 empatando a la coda de la exposición que inicia en el compas 47 con un *mezzo forte* expresivo y un poco *allargando* para dar paso a una cadencia en el trombón sobre un arpeggio descendente de Mib con un poco *ritardando* que da pie al Desarrollo presentando un tema C nuevamente muy dulce y en *legato* con grandes reguladores y en un registro agudo del trombón hasta el compas 77, la Re exposición inicia en el compas 78 con 2 compases de la Introducción del piano, la re exposición claramente retoma los materiales del tema A y los maneja hasta la culminación en una coda en el compas 87 al fin con un gran *crescendo* y *marcatissimo* seco con una resolución sobre Mib.

Exposición						Desarrollo	Re exposición		
Introducción	Tema A	punte	Tema B	punte	coda	Tema C	Introducción	Tema A	Coda
1	2-16	17-20	21-41	42-46	47-60	61-77	78-79	80-86	87-91
piano	Tb/piano	piano	Tb/piano	piano	Tb/piano	Tb/piano	piano	Tb/piano	Tb/piano

### Andante molto sostenuto

El segundo movimiento en la forma Sonata se dice, es muy libre, pero el trato que le da Serocki a su Sonatina es muy simple y corto pero con interesante y significativo desarrollo de dos temas que se alternan entre el piano y el trombón, en un compas de  $\frac{3}{4}$  de inicio a fin, inicia el Tema A en el piano en un carácter *dolce, legatissimo* a octavas y adornado con algunas apoyaturas compas 1-10, el compas toma la línea melódica con el tema B conduciéndolo hacia un ligero clímax gradualmente hasta hacerlo sentir pesante y disminuyéndolo poco a poco hasta el compas 29 que da fin al Tema B, el piano retoma la calma en un *meso piano* para crear un puente de los compases 30 al 32 y unirlo a la re exposición del tema A con el trombón solo y muy *legato* hasta el fin que culmina con unos acordes del piano en los compases 43 y 44.

Tema A	Tema B	Puente	Tema A
1-10	10-29	30-32	33-44
Piano	Trombón/piano	Piano	Trombón-----piano

### Allegro vivace

A diferencia del *allegro* del primer movimiento, Serocki relaja la constante alternancia de cambios de compas, en esta ocasión se apoya en el uso de los compases  $\frac{2}{4}$  y  $\frac{3}{4}$ , aunque por una única vez en el compas 5 acude al compas de  $\frac{4}{4}$ , de ahí en adelante solo emplea los ya mencionados, otra diferencia radica en la aparente tonalidad en la que se desarrollan estos movimientos, el primero sobre Mib y el tercero Sib, esta relación de trabajar el primer movimiento sobre el primer grado y el tercer movimiento sobre el quinto grado es característica de la forma sonata por su afinidad tonal. Inicia el movimiento con la voz del trombón acompañado del piano presentando a un Tema A, este en dos frases separadas por un material exclusivo del piano en ritmo de octavos compas 18-20, estas dos primeras frases

ocurren del compas 1-19 y 21-39 y presentan los materiales esenciales a desarrollar con ligereza y habilidad, un puente con el piano solo del compas 39-52, entrelaza al Tema B con el trombón que inicia un poco pesante y que se va aligerando y mostrando una disminución de su dinámica a *piano* durante el desarrollo de este tema B, compases 53-90, un segundo puente en el piano solo inicia en el 91 intercalado con una breve y marcada escala del trombón en el compas 98-99 anticipada a un *senza rallentando* de una nota pedal de Lab del piano hacia una súbita entrada con su material exclusivo de octavos desemboca al compas 107, para retomar el tema A con el trombón y el piano, hasta el compas 130 donde reaparecen aquellos octavos, exclusivo material en octavos del piano que siempre dan paso a nuevos materiales en el trombón, es el caso ahora en el compas 132 de la presentación de un tema que denominamos Tema C pero que a su vez, tiene más carácter de una muestra intencional del compositor por emplear las técnicas instrumentales propias del trombón, como son los *glisandos*, que sin duda muy bien planeados por el compositor logran los efectos pensados, este Tema C sucede del compas 132-145, del 146 al 155 retoma una sección exacta del Tema B, y la Coda se muestra marcadísima y en staccato en el trombón y el piano hasta el fin en compas 168, terminando con *fortísimo* seco y con vigor.

Tema A	Puente	Tema B	Puente	Tema A	Tema C	Tema B	Coda
1-39	40-52	53-90	91-106	107-131	132-145	146-155	156-168
Tb/piano	Piano	Tb/piano	Piano	Tb/piano	Tb/piano	Tb/piano	Tb/piano

# Sonatina na puzon i fortepian

©

7

Allegro (♩ = ca 172) *sempre* 2 3 KAZIMIERZ SEROCHNI

Trombone *poco al leggiero*

Pianoforte *secco e rubato*

4 5 6

7 8 9 10

11 12 13 14

15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

*f* *altes*

25 26 27 28 29 30 31

32 33 34 35 36

*f* *altes*

37 38 39 40 41

*f* *altes*

*poco rif sempre sacco e marcato*



Handwritten musical score for piano and voice. The score is written on aged paper and consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with notes and lyrics, and a piano accompaniment. The middle system features a piano accompaniment with dynamic markings such as *mp poco marcato*, *poco mf*, and *f*. The bottom system includes a vocal line with notes and lyrics, and a piano accompaniment with dynamic markings such as *p*, *f marcato e marcato*, *ff marc.*, *marcato*, and *ff poco*. The score is numbered with measures 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, and 91. There are circled numbers 4 and 5 in the top system, and a circled number 6 in the middle system. The page number 245 is visible in the bottom right corner.



6

1  
Andante molto sostenuto (♩ = ca 48) 3 4 5

*p dolce, legatissimo*

6 7 8 9 10 11 12

*pp dolcissimo*

12 13 14 15 16 17

*P espressivo, tenuto*  
*mp legatissimo sempre*

18 19 20 21 22 23

*mp*  
*poco pesante*

24 25 26 27 28 29

*mf pesante*

Violon

24 30 31 32 33

*f f p mp dolce*

34 35 36 37

38 39 40 41 42 43 44

*mp poco marc. p dolce*

*Violon*

*Piano*

2'45"

9

Allegro vivace (♩ = 180)

The musical score is written for violin and piano. It consists of five systems of music. The first system includes a violin line with measures 1-5 and a piano line with measures 1-5. The piano line is marked *f* *leggero* and *sempre marcato*. The second system contains measures 6-12. The third system contains measures 13-19. The fourth system contains measures 20-26. The piano line in the fourth system is marked *f* *increscato* and includes the instruction *3 sempre marcato* and *2 marcato*. The score features various time signatures including 3/4, 2/4, and 4/4, and includes dynamic markings such as *f*, *leggero*, and *increscato*. There are also articulation marks like accents and slurs throughout the piece.

Musical notation system 1 (measures 27-32). Includes treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation system 2 (measures 33-39). Includes treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation system 3 (measures 40-45). Includes treble and bass staves. Treble clef staff has a circled '2' above measure 40. Includes the instruction *f marcato sempre*.

Musical notation system 4 (measures 46-50). Includes treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation system 5 (measures 51-59). Includes treble and bass staves. Treble clef staff has a circled '3' above measure 53. Includes the instruction *f poco pesante* and *si necessarium*.

Musical score for piano, likely from a 19th-century manuscript.

10

60 61 62 63 64 65 66 67

*sub. p. leggiero*

*rit. mp*

68 69 70 71 72 73 74 75

76 77 78 79 80 81 82 83

3

84 85 86 87 88 89 90 91

*dolcissimo*

*3*  
*4 m*  
*sento*

92 93 94 95 96

97 98 99 100 101 102 103 104 105

*mf marcato* *senza rallentando*  
*ff* *pp*  
*ritardiss.*

106 107 108 109 110 111

*mf marcato* *leggiero*

112 113 114 115 116 117 118 119

120 121 122 123 124 125 126

127 128 129 130 131 132 133

*mf poco marcato*

Handwritten text on the right margin, possibly a library or collection number.

12

134 135 136 137 138 139

*f marcato sempre secco*

140 141 142 143 144 145 146

147 148 149 150 151 152 153 154 155

*Crescendo*

156 157 158 159 160 161

*f marcantissimo*  
*f marcato*  
*f marcantissimo*

162 163 164 165 166 167 168

*f marcato*  
*f marcato*

Finis

Launy Grondahl (1886-1960)

El compositor danés Launy Grondahl estudió violín y composición desde la edad de ocho años, trabajando con luminarias como Bloch, Gade y Nielsen. A la edad de trece años se convirtió en violinista de la Orquesta del Teatro Casino de Copenhague. Compuso una sinfonía temprana, dos cuartetos de cuerda, y un concierto para violín. Entonces estaba saturado por más de estudio, esta vez en París, Viena, e Italia. El Concierto para trombón fue escrito en 1924 durante su estancia en Italia. Se cree que había Grondahl pensado en la excelente sección de trombones de la Orquesta Real de Copenhague cuando escribió la obra. Fue el director titular de la Orquesta de la Radio Danesa en el 1920. Launy Grondahl fue un compositor muy dotado y talentoso. Su Concierto romántico tardío para Trombón y Orquesta se ha convertido en un clásico, de hecho es, por muchos, visto como el concierto más romántico escrito para el trombón por siempre.

## ANALISIS

Moderato assai ma molto maestoso

Los tres movimientos tienen, según los deseos del compositor, el mismo pulso en los inicios. Una característica que predomina en cada uno de los inicios de cada tema de los distintos movimientos del concierto, es una pequeña introducción de dos compases previa a los temas, como es el caso del inicio de este Primer movimiento que a un ritmo de  $\frac{3}{4}$  y en la tonalidad de Fa menor, el piano comienza solo en los 2 primeros compases, el trombón le precede inmediatamente con el marcial tema A representativo de este primer movimiento hasta el compas 12, posteriormente una reiteración de esa introducción del piano se nota en compas 12-13 seguida una segunda entrada del tema principal pero en Sib, en esta ocasión se desarrolla hasta el compas 30 con una interpretación de este tema hacia su fin en esta sección a *piacere: accel, crecs, dim, poco rit.* El compas 31-35 es una semejanza del tema B demostrado por el trombón posteriormente, pero ahora en el piano solo y con una variación en las células rítmicas de este Tema B, el Tema B en sí, se logra en el compas 36 con su anacrusa y transcurre hasta el compas 51, un segundo puente y en *strigendo* hacia el Tempo primo lo muestra el piano solo hasta el compas 58 para enlazarlo con el Tema A 59-69 en una tonalidad diferente a las anteriores presentaciones de este tema. Nuevos y diferentes materiales presenta el piano como un pequeño puente de los compases 70-72 para dar conexión al Tema B que resurge con su anacrusa en el compas 73 hasta el compas 84, una tercera presentación del Tema A en *Tempo primo* y pesante lleva a cabo el trombón en un medio un poco más desarrollado hasta el compas 92. Un último puente en la voz del piano con sus materiales característicos se desarrolla hasta el compas 103 con un poco *ritardando* y *diminuendo* para re exponer hacia el fin en el compas 104 al tema A en su tonalidad de inicio, Fa menor y los motivos característicos de este tema finalizándolo con fuerza y a tempo.



Tema A	Puente	Tema B	Puente	Tema A	Puente	Tema B	Tema A	Puente	Tema A
1-30	31-35	35-51	52-58	59-69	70-72	72-84	85-92	92-103	104-115
Tb/piano	Piano	Tb/piano	Piano	Tb/piano	Piano	Tb/piano		Piano	Tb/piano

### Quasi una Leggenda

#### Andante, grave

En un compas de 7/8 y con una introducción de dos compases de piano solo anunciando el primer tema en Sib menor inicia el segundo movimiento, el compas 3 con anacrusa es la línea del tema que expresivamente el trombón reproduce, con breves cambios de compas en el tema a 6/8, terminándolo en Sib mayor en el compas 10.

#### Mosso

Dos compases de introducción preparan el segundo tema en Sib mayor a un compas d 6/8, el trombón trabaja este primer tema a partir del compas 3 hasta el compas 29 de una manera extremadamente *dolce y legatissima* con un acompañamiento de arpeggios en el piano que dan una atmosfera de tranquilidad.

#### Andante, grave

De una manera idéntica al andante grave del inicio de este segundo movimiento, se presenta este segundo andante grave del compas 30 al 35, ya que del compas 36-48 ocurre un gran desarrollo de este segundo tema, y no es, si no hasta el compas 51 que el piano solo anuncia al segundo tema presentado anteriormente pero ahora en Reb mayor y llevarlo a su fin en un registro grave del trombón.

Tema 1	Tema 2	Tema 1	Desarrollo	Tema 2
1-10	11-29	30-35	36-50	51-60
Piano-Tb/piano	Piano-Tb/piano	Piano-Tb/piano	Trombón/piano	Piano-Tb/piano

### Finale:

#### Maestoso

El piano presenta una introducción del tercer movimiento de este concierto en los primeros cinco compases con los materiales del primer movimiento con un carácter muy marcado y el tema B del también primer movimiento lo presenta el trombón de los compases 6-18, en  $\frac{3}{4}$  como al inicio de la obra.

### Rondo: Allegreto scherzando

A un compas de 6/8 y en Fa menor, Grondahl presenta un tema A de carácter, hasta cierto punto, marcial y de gran precisión rítmica con mucho contenido de sincopa con un acompañamiento de piano muy en tiempo, y el manejo de escalas en tiempo rápido como es el caso del compas 38 que requieren de una gran precisión métrica y afinación excelente, este Tema A, sincopado, es cedido al piano en el compas 39 hasta el compas 48. El compas 49 manifiesta al tema B en la tonalidad de La mayor y recurre al uso de quintillos, dosillos y cuatrillos, continua el piano manejando los mismos recursos hasta el compas 67, el Tema A resurge con su anacrusa acostumbrada hacia el compas 68 pero ahora n la tonalidad de Re menor, es decir, a una tercera menor descendente de Fa menor, y así se desarrolla haciendo una nueva modulación en el compas 81 hacia Sol# Menor, *Poco mosso*, y continua desarrollándolo hasta culminarlo en el compas 97 en la tonalidad de Sib y devolviéndolo al *Tempo primo*, el piano solo guía este tema hasta el compas 107, y en el compas 108 comienza a anunciar el Tema B, es así, como hace presencia en la voz del trombón el Tema B pero ahora en la tonalidad de Reb mayor, hasta el compa 124, del compas 125-135 significa una preparación o puente para regresar al Tema A, con una gran escala del trombón en el compas 136, perfilada hacia el Tema A del compas 137, nuevamente en Fa menor, y por ultimo una Coda en el compas 157-162 dan fin con un *stringendo molto* al Concierto de Grondahl.

Introducción	Tema A	Puente	Tema B	Coda
1-18	19-36	37-48	49-63	64-67
Piano, Trombón/piano	Trombón/piano	Piano	Trombón/piano	Piano

Tema A	Puente	Tema B	Puente
68-96	97-107	108-124	125-135
Trombón/piano	Piano	Trombón/piano	Trombón/piano

Tema A	Coda
136-156	157-162
Trombón/piano	Trombón/piano

# CONCERT

Pour Trombone et Piano ou Orchestre

## I.

LAUNY GRÖNDAHL (1924)

Moderato assai ma molto maestoso (♩ = 80)

The musical score is arranged in four systems. The first system shows the beginning of the piece with a Trombone staff and a grand staff for the Piano. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a section for the Trombone with dynamic markings like *forzato (string.)*, *dim. forte rall.*, and *f pesante*, and includes the instruction *Tempo I*. The fourth system continues the piano accompaniment with dynamics like *mf* and *ova*.

8

*espressivo*

10

*cresc.*

20

*mf a piacere accel. e cresc. f poco dolce e dim.*

*fz* *accel.* *morendo*

28

*poco rit.* *a tempo*

*poco rit.* *p dolce, ma scherzando*

35 *mf* *a tempo*  
*P cantabile molto ...*

37 *rit.* *mf* *Tranquillo*

41 *f* *mf* *f* *Tranquillo*

45 *mf* *mf* *dolce quasi rec.*

*Tempo I*

52

3

Solo (bassoon)

*p*

*mf quasi recit.*

*dim.*

*pp cresc.*

*mf cresc.*

*rall.* — **Tempo I**

string.

56

**Tempo I**

*a tempo*

*f*

*ff rit.* — **Tempo I**

*f*

60

*mf*

*mf*

64

*f*

*mf*

*ff*

65

*ff*  
(a tempo)

*ff*

*dim.*

*mf*

73

④

*cantabile*

*animato*

*animato*

*mf*

77

*tranquillo*

*(mf)*

*tranquillo*

81

*string.*

*string. un poco*

*cresc.*

*ff*

Tempo I *sf pesante molto*

*ff* *tutta forza*

25 *u. grucce* *rit.* *a tempo*

*mf* *estress. molto accel. e cresc.* *Tempo I*

*accet.* *rit.* *pomposo*

33

*dim.* *Comparsa Gioia* *S<sup>mo</sup>*

37

*S<sup>mo</sup>* *S<sup>mo</sup>* *non ritard.*



6 Tempo I

701

Musical score for measures 701-705. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a fermata and the tempo marking "Tempo I". The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *dim.*, *pp*, *f*, and *mf*. The instruction "un poco rit." is written above the vocal line.

702

Musical score for measures 702-706. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *f*.

703

Musical score for measures 703-707. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *f*.

704

Musical score for measures 704-708. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *f*, *mf*, and *ff*. The instruction "a tempo" is written above the vocal line. The instruction "rall." is written below the piano accompaniment.

# Quasi una Leggenda

Andante, grave (♩ = 80)

*mf* *espress. molto uozza voce*

*p* *mf*

*cresc.* *mf*

*f* *cresc.* *rall.* *ff dim.*

*f* *cresc.* *rall.* *ff dim.*

*rall.*

⑦ **Mosso (a due Tempi)** (♩ = 46)

*mp* *con molta espressione, cantabile*

*mp*

14

Musical score for measures 14-17. The system includes a vocal line at the top and a piano accompaniment with two staves below. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Measure numbers 14, 15, 16, and 17 are indicated above the piano staff.

18

*dolcis.*

Musical score for measures 18-21. The system includes a vocal line at the top and a piano accompaniment with two staves below. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Measure numbers 18, 19, 20, and 21 are indicated above the piano staff. The dynamic marking *dolcis.* is written above the vocal line.

22

*mf*

Musical score for measures 22-25. The system includes a vocal line at the top and a piano accompaniment with two staves below. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Measure numbers 22, 23, 24, and 25 are indicated above the piano staff. The dynamic marking *mf* is written above the vocal line.

26

Musical score for measures 26-29. The system includes a vocal line at the top and a piano accompaniment with two staves below. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Measure numbers 26, 27, 28, and 29 are indicated above the piano staff. The dynamic marking *pp* is written above the piano staff at the end of the system.

Tempo 1

8 Andante, grave (♩ = 80)

30

*mf*  
*p*

34

*cresc.* *fmostrato molto*  
*cresc.* *ff*

37

*ff ad lib. (molto drammatico)*  
*molto drammatico*  
*ff*

39

*f impetuoso*  
*len. molto*

ff *dim.* *f* *dim. mf* *riten.* *pp*  
*riten.*  
*pp* *dim. mf* *pp* *pressivo*

♩ = 461  
49 (10) **a due tempi (ma calma)**

*p*  
*pp*

53  
*mp e legatissima non troppo*

3 4 5 6

57  
*riten.*

7 8 *riten.* *ad libit.* *pp*

# Finale

(♩ = 80)

Maestoso

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) is in 2/4 time and features a piano introduction with the instruction *f marcatisimo*. The second system (measures 5-9) includes a circled measure number 11 and features dynamics *mf marcit. ad lib.* and *molto espress.*, with a *rall.* marking in the piano part. The third system (measures 10-14) includes a circled measure number 10 and features dynamics *f*, *dim.*, *mf dolce*, and *p*, with the instruction *col contrabasso*. The fourth system (measures 15-18) continues the piano part with various dynamics and articulation marks.

RONDO

Allegretto scherzando 1/2 = 50

19

*p* *mf*

24

*mf* *mf*

28

*mf* *mf* *mf* *mf* *cresc.*

34

*f* *sf* 12

39

*f*  
*mf*

44

*f*  
*ff*

40

*f* *dim.* *f* *dim.* *mf* *express. mollo*  
*ff* *mf* *ff* *mf*

55

*mf* *mf* *dim.*  
*mf*



55

(13)

ten.

2

60

dim.

mf

mfz

70

mfz

mfz

75

*subito pp stacc. molto*

p

14 Poco Mosso

79

*mf*  
Poco Mosso

83

*mf*

87

*cresc.*  
*cresc.*

91

*con fuoco e string.*  
*con fuoco e string.*

95

(15) Tempo I (♩. = 80)

string.)

string.

*ff*

Tempo I

*ff*

99

*dim.*

*col gva.*

103

*pp*

*rit.*

*laca*

107

*a tempo*

*col gva.*

*ff dim.*

*mf*

*rit.*



129

*pp*

*dim* *pp* *mfz p*

133

*dim* *pp* *ff*

137

*mf* *Tempo I* *mfz*

141

*mfz* *mfz*

145

*cresc.*  
*ff*

150

*cresc.*  
*ff* molto cresc.  
*ff* molto string.

155

*cresc.*  
*ff*  
Tempo  
(ff) Tempo. 1 *ff*

165

*cresc. molto*  
*ff*  
*ff*

Larsson, Lars-Erik (1908-1986)

Compositor sueco que estudio en el Conservatorio de Estocolmo (1925-29) con Ernest Ellberg composición y conducción con Olallo Morales. Mientras era estudiante atrajo la atención con sus trabajos tales como: *En spelmans jordafärd* (1928) y su Primera Sinfonia (1927-28), y en 1929 le otorgaron el estado de compositor. En (1929-30) realizo un viaje de estudios a Viena y Leipzig para tomar lecciones con Berg y Fritz Reuter, y en 1930-31 fue director del Royal Theatre Stockholm. Su Sinfonietta presentada en 1934 dentro del ISCM Festival, le significo el reconocimeinto internacional y contribución al crecimiento de su reputación en los 1930s. Como compositor, Larsson continuamente osciló entre un Romanticismo Nórdico, Neo-Clasicismo y más estilos convencionales (Serialismo y Politonalidad). El *Ten Two-Part Piano Pieces* (1932) incluyó el primer ejemplo de la Técnica 12-note en la Música Sueca. Le continúan obras con un elegante estilo Neo-Clásico el Concierto Obertura no. 2 (1934), el Concierto para Saxofón (1934), el Divertimento no. 2 (1935) y la Piano Sonata (1936). Las citas de Larsson en su servicio en la radio trajeron otros cambios, y hasta mediados de 1940 se concentro en la música de teatro y cine. Junto con el poeta Hjalmar Gullberg desarrollo un nuevo tipo de programa de radio, la 'lyrical suite', consistía en lecturas de poesía entremezclada con música. Sus trabajos en esta forma incluyen *Dagens stunder* (1938), del cual la *Pastoralsvit* fue compilada para la presentación del concierto, *Senhöstblad* (1938), quien produjo la *intima miniatyrer* para Cuarteto de Cuerdas, y ('The Disguised God', 1940); en todo esto hay en particular, un cálido Romanticismo Escandinavo, mostrando aun el elegante Neo-Clasicismo de Larsson. Los años de 1950s fue el momento en que Larsson escribió una serie de Concertinos para 12 instrumentos y orquesta de cuerdas: no. 1 Fl (1955), no.2 Ob (1955), no. 3 Cl (1957), no. 4 Bn (1955), no.5 Hn (1955), no. 6 Tpt (1953), no. 7 Trbn (1955), no. 8 Vn (1956), no. 9 Va (1956), no. 10 Vc (1956), no. 11 Db (1957) y no. 12 Pf (1957). Estos concertinos fueron compuestos por Larsson para un concurso de músicos con altas habilidades como ejecutantes, todas estas obras se encuentran impregnadas de un estilo Neo-Clásico.

## ANALISIS

Lars-Erik Larsson Concertino para trombón y cuerdas de 1955 ha sido una de las piezas más que con más frecuencia se han desempeñado para trombón, en parte debido a su uso idiomático de trombón y de la orquesta de cuerdas. Es una pieza melódica y *youful* en un estilo neoclásico.

Preludium: Allegro pomposo.

Escrito en un compas de 3/2 de principio a fin, el primer movimiento del Concertino de Larsson para trombón, está constituido esencialmente por cuatro grandes intervenciones del trombón que tienen carácter de cadencias, acompañadas por breves manejos de los recursos melódicos en el piano. El piano inicia el discurso de la obra del compas 1 al 4 con un arpeggio a partir de la nota Mib, el compas 5 da inicio a la primera intervención del trombón, esta primera entrada inicia con un arpeggio a partir de la nota Sib y termina en el compas 17 con un *sforzando*, y acompañado por el piano con acordes pedales. La misma entrada del piano al inicio de la obra la repite en el número de ensayo {2}, compas 17 al 20, pero una segunda mayor ascendente, es decir, a partir de la nota Fa. La segunda intervención del trombón la apreciamos en el compas 21, una vez más, partiendo de un arpeggio pero ahora desde la nota La, apoyado con acordes pedales del piano sobre La mayor, y es hasta el compas 28 que con un *ritardando* da paso en el compas 29 a la *Quasi cadenza: un poco tranquilo*, está casi cadencia un poco tranquilo se desarrolla durante 13 compases, el compas 41 exige realizar un nuevo *ritardando* hacia un *molto tranquilo* en el compas 42, donde el piano expone materiales del segundo movimiento hasta el compas 45. La tercera cadencia del trombón ocurre en este compas 45, ahora el arpeggio inicia con la nota Lab y transcurre hasta el compas 62, recuperando sobre el transcurso el *tempo I*, pero así mismo en este compas 62 regresa al *tranquilo* para exponer por segunda vez en el piano materiales del segundo movimiento pero a una segunda menor ascendente de la primera exposición, todo esto hasta el compas 66 que da pie a la cuarta y última cadencia del trombón solo de 20 compases hasta el compas 85 donde el piano re expone el tema de inicio pero a partir de la nota Mi, es decir, un semitono arriba de la entrada realiza el arpeggio característico de todas las entradas de los temas tanto en el piano como en el trombón, esta re exposición del tema de entrada culmina hasta el compas 93 con un claro reposo sobre la tonalidad de Sol mayor. Cabe remarcar que todos los inicios de temas sin excepción parten de un arpeggio ascendente de tres notas con valores de dos tiempos, distanciados por cuartas y quintas y en pocas ocasiones segundas y terceras.

Aria: Andante sostenuto

El segundo movimiento muestra una clara forma A B A, y una pequeña coda que retoma materiales del primer movimiento. Los tres primeros compases son introducidos por el piano manejando los materiales de la parte A, en el compas 4 el trombón presenta el tema de la parte A, el cual es claramente acompañado por una progresión cromática de acordes mayores en el piano, que van de un Re mayor en el compas 4 hasta el acorde de Fa# en el compas 8, el resto del tema de la parte A termina en el compas 11. La parte B inicia en el compas 12 y termina en el 22, el trombón conduce el tema B entrelazado con el tema A ejecutado por el piano simultáneamente en la mano derecha, que a su vez acompaña con la misma progresión cromática del tema A con la mano izquierda. La re exposición del tema A en el compas 23 en



la voz del trombón, aparece acompañada por el piano con el tema B y una vez más la progresión armónica cromática ascendente que acompaña en todo momento a los dos temas A y B. la coda del compas 33 al 35 es un fiel extracto de los compases 21, 22 y 23 del primer movimiento, basados en el arpeggio ascendente, recurso utilizado constantemente.

Tema A	Tema B	Tema A	Coda
1-11	12-22	23-30	31-35
Trombón	Trombón/ piano	Piano	Piano/trombón

### Finale: Allegro giocoso

De manera general, el tercer movimiento de Larsson permite ver tres secciones y una coda, donde se conjugan en algún momento, motivos empleados en los dos primeros movimientos. Inicia este tercero en un compas de 2/4 de principio a fin, excepto en la parte central donde aparece el tema principal del segundo movimiento a 4/4. La introducción con el piano solo del compas 1-11 presenta un primer material basado en un arpeggio ascendente en La mayor, este mismo material lo retoma el trombón en el compas 12 y a manera de canon lo acompaña el piano desfasado por un compas atrás, el piano abandona el canon a media frase para continuar acompañándolo con otros recursos, el trombón queda solo a partir del compas 29-33 desarrollando a este primer material. Una vez más la introducción del piano solo del comienzo reaparece en el compas 34-42 pero ahora en Do mayor. Una gran sección de desarrollo de estos primeros materiales entre el trombón y el piano suceden del compas 64 al 79, inmediatamente un puente en el piano solo anuncia la transición al Tema B 86-110 que claramente evoca al tema principal del primer movimiento en valores alargados y *ritardando* para conducirlo al *andante sostenuto* a 4/4, y es acá, donde retoma al tema principal del segundo movimiento. Abruptamente en el compas 111 el *allegro giocoso* del inicio con el piano solo en Fa mayor re expone el Tema A hasta el compas 189 y finalizar con su pequeña coda del compas 190-193.

Tema A	Tema B	Tema A	Coda
1-85	86-110	111-189	190-193

# CONCERTINO

för basun och stråkorkester  
(for Trombone and String Orchestra)  
op. 45 nr 7

GUSTAV BERGALLA

c. a. 11 min.

Preludium  
Allegro moderato (♩ = ca. 100)

Lars-Erik Larsson

The musical score is arranged in three systems. The top system is for the Trombone, with a staff labeled 'TROMBONE' and measures numbered 1 through 4. The middle system is for the Piano, with a staff labeled 'PIANO' and measures numbered 5 through 10. The bottom system continues the Piano part with measures numbered 11 through 16. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mp), and articulation marks.

④

② 19 20 21 24

Musical score for measures 19-24. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. Measure numbers 19, 20, 21, and 24 are indicated above the staff. Dynamics include *mf* and *f*.

22 23 24 25

Musical score for measures 22-25. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. Measure numbers 22, 23, 24, and 25 are indicated above the staff. Dynamics include *mf*. A circled number 5 is present above measure 25.

26 27 28

Musical score for measures 26-28. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. Measure numbers 26, 27, and 28 are indicated above the staff. Dynamics include *mf*. The word *ritard.* is written above measure 28.

Quasi cadenza:  
29 un poco tranquillo

Musical score for measures 29-30. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. Measure numbers 29 and 30 are indicated above the staff. Dynamics include *mf*. The word *ritard.* is written above measure 30.

Molto tranquillo

42 43 44 45 46 47

poco a poco in Tempo I

48 49 50 51 52 53 54 55 56 57

5 Tranquillo

62 63 64 65 66 67

poco a poco stringendo

Tempo I

6

80 81

Tempo I

Musical score for measures 80 and 81. The top staff is a vocal line with notes and lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. A circled '6' and 'Tempo I' are written above the staff.

86 87 88 89

Musical score for measures 86, 87, 88, and 89. The top staff is a vocal line with notes and lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. Dynamics include *p*.

90 91 92 93

*ritand.*

Musical score for measures 90, 91, 92, and 93. The top staff is a vocal line with notes and lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. Dynamics include *p*. The word *ritand.* is written above the staff.

II

Aria: *Andante sostenuto* ( $\text{♩} = ca. 54$ )

1 2 3 4 5

Musical score for measures 1 through 5. The top staff is a vocal line with notes and lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

Handwritten text and a circled number 7 in the top right corner.

Musical notation system 1, measures 6-10. Includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings like *mp*.

Musical notation system 2, measures 11-15. Includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings like *mp*.

Musical notation system 3, measures 16-20. Includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings like *mf*.

Musical notation system 4, measures 21-25. Includes treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings like *p* and *mf*.



26 27 28 29

30 31 32 33 34 35

III

Finale: Allegro giocoso (♩ = 132)

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14

GUSTAVO ROSALES

6

15 16 17 18 19 20

Musical notation for measures 15-20. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 15 through 20 are indicated above the staff.

21 22 23 24 25 26

*mf sempre staccato*

Musical notation for measures 21-26. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 21 through 26 are indicated above the staff. The instruction *mf sempre staccato* is written below the staff.

27 28 29 30 31 32 33

Musical notation for measures 27-33. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 27 through 33 are indicated above the staff.

34 35 36 37 38 39

Musical notation for measures 34-39. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 34 through 39 are indicated above the staff.

40 41 42 43 44 45

Musical notation for measures 40-45. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 40 through 45 are indicated above the staff.



46 47 48 49 50 51 52 53

Musical score for measures 46-53. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The bottom staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. A circled number 5 is positioned above measure 52. The dynamic marking 'p' (piano) is present in both staves.

54 55 56 57 58

Musical score for measures 54-58. The top staff features a melodic line with slurs and ties. The bottom staff provides a piano accompaniment. The dynamic marking 'p' is visible in the lower staff.

59 60 61 62 63 64

Musical score for measures 59-64. The top staff shows a melodic line with various note values. The bottom staff contains the piano accompaniment. A circled number 6 is located above measure 64.

65 66 67 68 69

Musical score for measures 65-69. The top staff continues the melodic line. The bottom staff shows the piano accompaniment. The dynamic marking 'p' is present in the lower staff.

70 71 72 73 74

75 76 77 78 79

80 81 82 83 84 85

86 87 88 89 90 91 92

*Andante sostenuto* ..... *Meno mosso*

93 94 95 96 97 98 99 100

*Andante sostenuto (♩ = ♩)*

9 101 103 104 105

Handwritten musical notation for measures 101-105. The top staff is a single melodic line with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and a steady eighth-note bass line. Measure numbers 101, 103, 104, and 105 are written above the top staff.

106 107 108 109 110

Handwritten musical notation for measures 106-110. The top staff has a dynamic marking of *mf*. The bottom staff features a piano accompaniment with chords and a bass line, including a *pp* dynamic marking. Measure numbers 106, 107, 108, 109, and 110 are written above the top staff.

111 Allegro giocoso 112 113 114 115 116

Handwritten musical notation for measures 111-116. The section is marked "111 Allegro giocoso". The top staff has a dynamic marking of *pp*. The bottom staff features a piano accompaniment with chords and a bass line. Measure numbers 112, 113, 114, 115, and 116 are written above the top staff.

117 118 119 120 121

Handwritten musical notation for measures 117-121. The top staff has a dynamic marking of *p*. The bottom staff features a piano accompaniment with chords and a bass line. Measure numbers 117, 118, 119, 120, and 121 are written above the top staff.

120 121 122 123 124

mf

125 126 127 128 129 130 131 132

f

133 134 135 136 137

*mf sempre staccato*

mf

138 139 140 141 142 143

2

12

144 145 146 147 148 149

Musical score for measures 144-149. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Measure numbers 144 through 149 are printed above the first staff.

150 151 152 153 154 155

Musical score for measures 150-155. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Measure numbers 150 through 155 are printed above the first staff.

156 157 158 159 160 161 162

Musical score for measures 156-162. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Measure numbers 156 through 162 are printed above the first staff.

163 164 165 166 167

Musical score for measures 163-167. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Measure numbers 163 through 167 are printed above the first staff.

168 169 170 171 172

Musical score for measures 168-172. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Measure numbers 168 through 172 are printed above the first staff.

173 174 175 176 177 178

Musical score system 1, measures 173-178. The treble clef staff contains a melodic line with notes and rests. Dynamic markings include *mf*, *mp*, and *p*. The piano accompaniment is shown in two staves below.

179 180 181 182 183

Musical score system 2, measures 179-183. The treble clef staff continues the melodic line. Dynamic markings include *mf* and *p*. The piano accompaniment continues in two staves below.

184 185 186 187 188

Musical score system 3, measures 184-188. The treble clef staff continues the melodic line. Dynamic markings include *mf* and *p*. The piano accompaniment continues in two staves below.

189 190 191 192 193

Musical score system 4, measures 189-193. The treble clef staff continues the melodic line. Dynamic markings include *mf* and *p*. The piano accompaniment continues in two staves below.

Frank Martin (1890-1974)

Compositor Suizo que nació en Génova y que empezó a componer a la edad de 8 años, tuvo solo un profesor de música, Joseph Lauber, con quien estudio en Zürich y en Munich piano, armonía y composición, pero nunca contrapunto. Martin nunca fue al conservatorio, aunque no fue sino hasta los dieciséis que él supo que quería ser músico y ya tenía algo que ofrecer como compositor, también estudio física y matemáticas, tal como sus padres lo deseaban, pero no termino el curso. Después de la Primera Guerra Mundial vivió en Zürich, Roma y Paris. En 1926 regresó a Génova y participó en un congreso de educación rítmico-musical convenido por Emile Jaques-Dalcroze. Primero como pupilo y después de un periodo de dos años como maestro de teoría rítmica en el Instituto Jaques Dalcroze. En este tiempo estuvo activo como pianista, hizo música de cámara para el conservatorio y fue director de la escuela de música privada Technicum Moderne de Musique. De 1943 a 1946 fue presidente de la Swiss Musicians' Union. En ese mismo año 1946 se traslado a Amsterdam donde impartió clases de composición en la Cologne Hochschule für Musik (1950-57). Viajo alrededor del mundo presentando sus trabajos, lo cual se vio reflejado en muchos reconocimientos y honores.

El extremadamente desarrollo de su estilo característico hace imposible ubicar a Martin en ninguna escuela o compararlo con algún otro compositor. Por mucho tiempo fue incapaz de desprenderse de la armonía de Bach, esta influencia es evidente hasta el Quinteto para Piano (1919) y reminiscencia de esta permanencia hasta Golgotha (1945-8). Para Martin, toda su vida considero a la armonía como el elemento más importante en la música.

Además de Bach, estuvo influenciado por Schumann y Chopin; en la Primera Sonata para Violín (1913) la influencia de Frank también fue evidente. Esto desato en un complicado punto de partida: Un compositor quien fue francés desde un punto de vista, atrincherado por un estilo esencialmente determinado por antecedentes alemanes, y en un estilo armónico para ser conquistado por un levantamiento radical.

Los primeros trabajos dan testimonio a este conflicto: Los *Trois poemes paiens*, presentados en Vevey en 1911 para el Swiss Composers' Festival, y el oratorio-like *Les dithyrambes*, presentado por Ansermet en 1918. Como resultado del encuentro con este director, quien fue el que dio la primera presentación del mejor de sus trabajos, Martin vino a terminar con Ravel y Debussy. En los *Quatre sonnets á Cassandre*, compuestos para los poemas de Ronsrad en 1921, y el trabajo más temprano el cual Martin reconoció en vida después, movió a un lineal, a sabiendas estilo arcaico, restringido a melodía modal y triadas perfectas y evadiendo la gravitación tonal de la armonía Clásica y Romántica.

Experimentó con ritmos antiguos de la India y Bulgaria y música folklórica para la siguiente década (e.g. el *Trio sur des mélodies populaires irlandaises*, (1925), y *Rythmes* para Orquesta, 1926). Pero esta nueva libertad armónica fue pagada por la renuncia del

cromatismo y acordes disonantes. Después en 1933 Martin encuentra que requiere el uso de la técnica de 12-note de Schoenberg, la cual adopto en: *Quatre piéces bréves* para guitarra (1933), el Primer Concierto para Piano (1933-4), la *Rhapsodie* para cinco cuerdas (1935), su más intransigente trabajo, el igual estricto pero menos disonante Trío de Cuerdas (1936) y la Sinfonía (1937), en la cual usa instrumentos de jazz. Su aplicación de la técnica de 12-note es heterodoxa y rechaza la estética de Schoenberg. Para el futuro permanecerá el factor determinante de su armonía: una armonía dentro de una tonalidad expandida con una fuerte sello personal.

El primer trabajo en este estilo maduro es el oratorio *Le vin herbé* para 12 solos de voz con acompañamiento de siete cuerdas y piano. Inflexión melódica y un sutil tratamiento del ritmo en un incomparable pero normal discurso dramático son elementos usados, los temas en el 12-note generalmente aparecen en una sola voz, frecuentemente con notas del mismo valor, algunas veces como un ostinato, pero sin dejar de emplear las octavas transpuestas. En el acompañamiento, triadas perfectas son desplegadas en inusuales progresiones. Acordes disonantes son desarrollados sobre partes suaves frecuentemente sobre un bajo estático que indica momentáneamente un centro tonal.

La balada para saxofón alto fue escrita justo antes de la primera parte del oratorio, y las tres baladas para flauta, piano y trombón vinieron después. Escribió dos más en su carrera, la de cello (1949) y la de viola (1972). Las baladas son en un solo movimiento trabajadas en varias secciones para instrumento solo acompañadas por piano u orquesta de cámara. Hay mucha tensión dramática y dinamismo: constantes elementos de ostinato son repetidos rara vez más de dos veces sin alteración o desarrollo. Las frases nunca son meramente yuxtapuestas: rara vez usa un elemento estático o simple ni siquiera cuando usa una forma estática.

Frank Martin fue iniciado o inspirado para las varias posibilidades de los instrumentos por el trombonista Principal de la Orquesta de la Suisse Romande, Thomas Morley.

Habiendo sido comisionado para escribir el requerido trabajo para flauta en 1939, el Concurso de Ejecución musical de Génova (Geneva Competition) regresó al siguiente año, para realizar la balada para trombón.

¿Por qué este título?

Frank Martin lo explica el mismo: “En este título encontré una expresión situada para trabajos instrumentales de forma libre y carácter narrativo. La palabra Balada quiere ser entendida en una escena romántica. Hay algo de épico acerca de ella, un cuento esperando para ser dicho. La forma es extremadamente libre, la cual para los Clasicistas tendría que ser llama ‘fantasía’. Aun la palabra Balada no implica una ausencia de construcción, pero más bien una construcción que no conforma ningún modelo establecido”.



(“Entretiens sur la musique”, Frank Martin et J. Claude Piguet, c 1967, Ed. De la Bacconnière, Neuchâtel, Suisse)

Comentarios de interés para la ejecución de la obra.

Las primeras cuatro baladas fueron escritas en 1938-44, un periodo cuando Frank Martin estuvo trabajando en “*Le Vin herbé*” y buscando renovar su estilo a través de la adopción de técnicas dodecafónicas. El sistema de 12-note lo obligo a buscar cosas que no había encontrado a solas, es decir le gustaban los retos. Cuando usa un “tono puro” del sistema de tonos, esto evoca un efecto diabólico o monstruoso a través de la atonalidad; en tal caso el sistema destruye la esencia de la tonalidad. Pero mas donde en general su sistema tiene un carácter tonal, como en la balada para trombón, como resultado, el sistema no está completo. Los sistemas de tonos son de este modo un motivo que Frank Martin trata armónicamente de múltiples formas. El hace una distinción entre temas, los cuales son melodías que tienen una forma temática, un principio y un fin, y motivos que son abiertos, elementos de dinámicas capaces de traer adelante otras cosas de ellos mismos.

Para sus estructuras armónicas, durante este periodo Frank Martin uso varios procedimientos, incluyendo líneas de bajo falsas: frecuentemente emplea acordes que crean una tonalidad dentro de ellos mismos, pero, cuya línea de bajo juega un roll puramente de color y melódico. Algunas veces crea una sucesión armónica sobre una extraordinaria disonancia de un bajo pedal. Frecuentemente también emplea procedimientos de J.S. Bach de desplazamiento del bajo a una octava, lo cual da un gran poder.

Estos procedimientos son encontrados a través de la balada. La entrada del piano en el compas siete es un ejemplo perfecto de línea de bajo falsa, con el Si debajo del Do del trombón, luego el Sol# en anticipación del La. Como expuesto en la introducción, donde la 11ª nota es también la 1ª nota del siguiente motivo, este motivo regresa completo siete veces en el trombón. Para el numero de ensayo {17} el trombón tiene solo diez alturas, la 11ª es por ahora dada por el piano. Solo una vez, el sistema es completado por una 12ª altura: esto se encuentra en el tercer motivo de la introducción, con las 10ª y 11ª altura del sistema invertidas. El trombón cierra la introducción con un acorde de Fa mayor, dominante de Sib: el punto de inicio de un nuevo motivo en nuevo tempo. Esto es lo que Frank Martin quiso enfatizar escribiendo “*cresc. ed. accel.*”

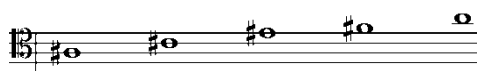
## ANALISIS

Entendiendo las indicaciones del compositor.

Aunque estamos tratando con una *balada* de forma libre, de tipo fantasía, su construcción está muy bien pensada, y cada elemento del desarrollo es extraído del sistema de tonos. De

modo que en el número de ensayo {2}, el semitono descendente y el semitono ascendente acompañados por una tercera menor corresponden a los intervalos que ocurren más frecuentemente dentro del sistema, los cuales son tres semitonos y tres terceras menores. Este pequeño tema es continuado por el piano y marca el principio de una progresión culminante con cinco aterrizajes - las últimas cinco notas del sistema (ejemplo 1) - en una completa re exposición del motivo inicial. La conclusión es por el momento el inicio del segundo sistema (ejemplo 2). Esta larga progresión inicia en el numero de ensayo {2} y pide por una cuidadosa indicación de matices: *dolcissimo*, *meno dolce espressivo* y al inicio del {4} sólo, *meno dolce crescendo poco a poco*, pero sobre todo interpretado con mucha expresión.

### Ejemplo 1



### Ejemplo 2



Varios pasajes técnicos en la segunda página de la parte del trombón solo prueban que el autor estaba buscando explotar al máximo las tantas posibilidades de un instrumento que a él le encantaba, por la nobleza de su timbre y por su carácter arcaico, conociéndolo profundamente fue capaz de hacerlo cantar y dar pasajes virtuosos enteramente como él lo deseó.

La concepción de estos varios pasajes están de este modo, específicamente basados en la técnica trombonística: cromáticos de las siete posiciones, o *glissando* armónico (ejemplo 3). Todas las indicaciones en esta segunda página son primordialmente: “*dolce legg.*”, “*dolce*”, “*dolce cantabile*” todas dan un color a la frase, una atmosfera de luminosidad y tranquilidad, y las frases (ejemplo 4) dan ritmo a varios pasajes.

### Ejemplo 3:

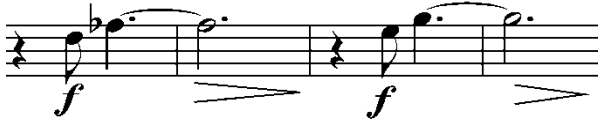


### Ejemplo 4:





Ejemplo 8:



CONCOURS NATIONAL SUISSE D'EXÉCUTION MUSICALE  
GENÈVE 1940

3

Ausführungsrechte vorbehalten  
Droits d'exécution réservés

# BALLADE



FRANK MARTIN  
1940

**Largamente**

TROMBONE

PIANO

6

**Andante**  $\text{♩} = 72$

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

Copyright 1941 by Universal Edition

Universal Edition No. 11090

4

Tranquillo  $J = 84$

18 19 20 21 22

2

*pp*

23 24 25 26 27

3

28 29 30 31 32

*meno p*

*meno dolce espress.*

33 34 35 36 37

38 4 39 40 41 42 43

*meno dolce* *poco a poco cresc.*

44 45 46 *sempre cresc.*

47 48 49

50 *Poco allargando* 5 51 52 *A Tempo* 53 54

5

65 66 *ritard.* 67

6 <sup>58</sup> Allegro giusto  $\text{♩} = 110$  <sup>59</sup> (Tempo très égal jusqu'à 60.)

60 61

62 63 64 65 66

7

67 68 69 70 71 72



73 dolce legg.

8va

77 poco sf 78 79 80 81

8va

82 poco cresc. 83 84 85 86

8va

87 88 89 90 91

8va

First system of musical notation, measures 87-90. It features a treble and bass staff with piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with notes and rests. The bass staff contains a more complex accompaniment with many beamed notes. Performance markings include *dolce legg.* and *ppf*. A circled measure number '11' is located below the bass staff.

Second system of musical notation, measures 91-94. It continues the melodic and accompanimental lines. Performance markings include *pp* and *dolce*. Measure numbers 91, 92, 93, and 94 are indicated below the bass staff.

Third system of musical notation, measures 95-98. The melodic line continues with some grace notes. Performance markings include *pp*. A circled measure number '10' is located below the bass staff. Measure numbers 95, 96, 97, and 98 are indicated below the bass staff.

Fourth system of musical notation, measures 99-102. The melodic line concludes with a final note. Performance markings include *p* and *crescendo*. Measure numbers 99, 100, 101, and 102 are indicated below the bass staff.

Musical score system 1 (measures 111-114). Includes markings: dolce, mf.

Musical score system 2 (measures 115-118). Includes markings: mf, cresc., p.

Musical score system 3 (measures 119-122). Includes circled measure number 120.

Musical score system 4 (measures 123-126). Includes markings: dimin., dolce cantabile, pp.

Copyright 1900 by G. Schirmer, Inc.

10

Measures 127-131. The top staff is a single melodic line with notes 127, 128, 129, 130, and 131. The bottom two staves are a grand staff with piano accompaniment. The piano part consists of chords and moving lines in both hands.

Measures 132-136. The top staff continues the melodic line with notes 132, 133, 134, 135, and 136. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

14

Measures 137-141. The top staff is labeled "Och." and contains notes 137, 138, 139, 140, and 141. The second staff is labeled "Tromb." and contains notes 137, 138, 139, 140, and 141. The piano accompaniment is marked *mf* *mercato* and *p*.

Measures 142-146. The top staff is labeled "Och." and contains notes 142, 143, 144, 145, and 146. The second staff is labeled "Tromb." and contains notes 142, 143, 144, 145, and 146. The piano accompaniment continues.

Orch. 147 148 149 150 151 152

Handwritten musical notation for the first orchestra staff, measures 147 to 152. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

Tramb.

Handwritten musical notation for the trumpet staff, measures 147 to 152. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

15

Handwritten musical notation for the piano staff, measures 147 to 152. The staff contains a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Orch. 153 154 155 156

Handwritten musical notation for the first orchestra staff, measures 153 to 156. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

Tramb. poco a poco cresc.

Handwritten musical notation for the trumpet staff, measures 153 to 156. The staff contains a melodic line with various note values and rests. The instruction "poco a poco cresc." is written below the staff.

poco a poco cresc.

Handwritten musical notation for the piano staff, measures 153 to 156. The staff contains a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The instruction "poco a poco cresc." is written below the staff.

Orch. 157 158 159 160 161

Handwritten musical notation for the first orchestra staff, measures 157 to 161. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

Tramb.

Handwritten musical notation for the trumpet staff, measures 157 to 161. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

16

Handwritten musical notation for the piano staff, measures 157 to 161. The staff contains a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Orch. 162 163 164 165 166

Handwritten musical notation for the first orchestra staff, measures 162 to 166. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

Tramb.

Handwritten musical notation for the trumpet staff, measures 162 to 166. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

Handwritten musical notation for the piano staff, measures 162 to 166. The staff contains a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

12

Orch. *162* *163* *164* *165* *166* *167* *168* *169* *170* *171*

Tromb.

17

Orch. *172* *173* *174* *175*

Tromb.

Orch. *176* *177* *178* *179*

Tromb. **18**

*f* *meno f*

*f* *meno f*

*crescendo*

*180* *181* *182* *183* *184*

*crescendo*



16

205 206 207 208 209

mf cresc.

210 211 212 213 214

22

ff

dimin.

215 216 217 218 219

dolce

rit.

220 221 222 223 224

23

dimin.

p crescendo



215 216 217 (24) 219 220 226

mf f

231 232 233 234 235 236

mf

p 237 238 239 (25) 240 241 242

p dimin.

243 244 245 246 247

p crescendo

16

26 248 249 250 251 252

*f* *mf*

253 254 255 256 257

*f* *mf*

258 259 260 27

*mf*

263 264 265 266 267

*poco a poco cresc.*

*poco a poco cresc.*

28 167 168 169 170 171 172

173 174 175 176  $\text{♩} = 160$  177

29 GRANDIOSO

178 179 180 181 182

183 184 185 186 187

30

19

287 288 289 290 291 292

Musical score for measures 287-292. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. A dynamic marking of *cresc.* is present in measure 291.

293 294 295 296 poco 297 decell. 298 299

Musical score for measures 293-299. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns. A dynamic marking of *fff* is present in measure 293. A *poco decell.* marking is present in measure 297. The system ends with a double bar line in measure 299.

Più Mosso  $\text{♩} = 66$  300 301 302 303 304

Musical score for measures 300-304. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked *Più Mosso* with a metronome marking of  $\text{♩} = 66$ . The music features a steady eighth-note pattern in the upper staff. A dynamic marking of *mf* is present in measure 300, and a *crescendo* marking is present in measure 301.

305 306 307 308 309

Musical score for measures 305-309. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns. A dynamic marking of *ff* is present in measure 307.

348 349 350 351 352 353 354 355

10

*dolce*

315 316 317 318 319 320

*poco a poco crescendo*

321 322 323 324 325

34 326 327 328 329 330

*accel.*

26

331 332 35 (35) 333 334 335

*Sempre accel. cresc.*

336 337 338 339 340 341 342

*Sempre accel.*

Molto largamente ♩ = 26

36 343 344 345 346

347 348 349 350 351 352

*Ritard.*

*molto dim.*

*f*

Fine

## Bibliografía.

SADIE, Stanley 2001, The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol 14, 15 y 23. Londres: Macmillan Publishers Limited

Baines, Anthony 1972, Brass Instruments. London: Feber and Feber Limited

1-2001, Brass Bulletin. Jean-Pierre Mathez. No. 113

LLACER PLA, Francisco 1982, Guia Analitica de Formas Musicales para estudiantes. Madrid: Ed. Real Musical

## Discografia.

LINDBERG, Christian 1894, The Virtuoso Trombone. Sweden: Grammofon AB BIS. CD-258 Stereo

LINDBERG, Christian 1987-1988, Romantic Trombone Concertos. Sweden: Grammofon AB BIS. CD-378 Stereo.

SLOKAR, Branimir 1996, Trombone Concertos. Switzerland: Claves Records CD 50-9606

SAUER, Ralph 1970, Ralph Sauer, Trombone with Thomas Stevens, trumpet Zita Carno, Piano. Crystal Records Recital series stereo S384