



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

*OBRAS DE JOHANNES BRAHMS, DAVID FETTER, JOHN
STEVENS, STEVEN VERHELST Y NICK WOULD*

OPCIÓN DE TITULACIÓN: -NOTAS AL PROGRAMA-
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA - INSTRUMENTISTA
TROMBÓN

PRESENTA:
MAURICIO ANDRÉ FORTUNA VÁZQUEZ

ASESORES:

DRA. ARTEMISA MARGARITA REYES GALLEGOS

MTRO. IAIN HUGH HUNTER

CIUDAD DE MÉXICO, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



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

Este trabajo esta dedicado primero que nada a mi madre, Gemma, quien me ha apoyado de forma incondicional a lo largo de todo este viaje y ha estado ahí para mí, incluso en los momentos más difíciles.

A mi tío, Alberto, quien me educó como un padre y me enseñó a siempre perseguir mis objetivos con honestidad e integridad.

A mis maestros, Iain, Marcia y Artemisa, quienes me mostraron el valor del trabajo duro y la disciplina, guiándome a lo largo de muchísimas horas para encontrar el potencial que reside dentro de mí.

A mis amigos del Ensamble de Trombones *Glissando*, quienes han compartido conmigo aventuras, triunfos, derrotas y sobre todo mucha música.

A mis amigos, Omar, Fernando y Liz, quienes nunca me dejaron solo y me dieron ánimos cuando todo se ponía difícil.

Y por último, a mi abuela, Eufemia, quien siempre creyó en mí y en la importancia de buscar la felicidad hasta el último de sus días.

Por esto y más, a todos gracias.

Índice

David Fetter – *Variations on Palestrina’s “Dona Nobis Pacem”*

Contexto histórico del compositor y su obra	- 1 -
Análisis musical de la obra.....	- 4 -
Conclusiones Personales y sugerencias interpretativas	- 17 -

Johannes Brahms – *Four Serious Songs*

Contexto histórico del compositor y su obra	- 19 -
Análisis Musical de la obra.....	- 22 -
Conclusiones personales y sugerencias Interpretativas	- 40 -

Nick Woud – *Dances for Tenor and Bass Trombone*

Contexto histórico del compositor y su obra	- 43 -
Análisis Musical de la Obra	- 45 -
Conclusiones personales y sugerencias interpretativas	- 52 -

Steven Verhelst – *World Concerto*

Contexto histórico del compositor y su obra	- 54 -
Análisis Musical de la obra.....	- 56 -
Conclusiones personales y sugerencias interpretativas	- 72 -

John Stevens – *The Chief*

Contexto histórico del compositor y su obra	- 75 -
Análisis Musical de la obra.....	- 77 -
Conclusiones personales y sugerencias interpretativas	- 85 -

Reflexiones finales: - 87 -

Anexo 1

Síntesis para el programa de mano	- 88 -
--	---------------

Bibliografía - 95 -

Introducción

El trombón es un instrumento que a lo largo de la historia ha demostrado tener amplias posibilidades expresivas y artísticas, ganando un reconocimiento especial en el mundo de los instrumentos de aliento – metal.

A lo largo de este proceso, ha sufrido diversas modificaciones en su diseño y técnicas de construcción, llegando a diversificarse en una familia completa e independiente de instrumentos de vara deslizable.

El trombón bajo, instrumento de mi especialidad, durante mucho tiempo fue considerado simplemente “un miembro más de la orquesta”, relegado a los integrantes más débiles de una sección.

La llegada del S. XX vino acompañada de diversos avances tecnológicos y de nuevas formas de pensamiento que permitieron el surgimiento de especialistas en el trombón bajo. Es así como a partir de la segunda mitad de ese siglo comenzó a desarrollarse un nutrido interés en la exploración de las posibilidades musicales que ofrecía esta versión del instrumento.

Uno de mis principales objetivos al presentar este programa es ofrecer una muestra de las características, así como de las diversas combinaciones musicales que el trombón bajo puede ofrecer en diversos contextos, tanto de dotación como de estilo.

Este trabajo consta principalmente de cinco capítulos; en ellos presento información biográfica, así como aspectos históricos y filosóficos relevantes sobre los compositores y su obra, fruto de investigación documental y de contacto directo con algunos de estos autores. Posteriormente, realizo un análisis musical de las piezas desde el punto de vista funcional, estructural y de tensiones. Finalmente, concluyo con mis reflexiones personales acerca de este repertorio, añadiendo sugerencias interpretativas que pudieran servir a otros instrumentistas para abordar de manera más eficiente este material en el futuro.

Las partituras y partichelas empleadas corresponden a diversas ediciones, algunas adquiridas directamente de los compositores.

En el primer capítulo, se estudia la obra *Variations on Palestrina's "Dona Nobis Pacem"* de David Fetter, ésta fue utilizada como pieza de concurso durante el *International Trombone Festival* en 2018.

Con un estilo puramente tonal, explota las habilidades melódicas del trombón bajo, además de que, al ser una pieza para instrumento solo, permite apreciar a detalle los elementos de color y sonoridad que lo caracterizan.

En el segundo capítulo, hablo sobre las *Four Serious Songs*, compuestas por Johannes Brahms. La versión utilizada, arreglada por Donald C. Little, fue requerida como pieza de concurso durante la *American Trombone Workshop 2018*.

Si bien la interpretación de música solista de un periodo histórico en el cual el instrumento aún no era ampliamente reconocido como tal resulta un desafío interesante en sí mismo, la gran carga expresiva y filosófica de la obra se beneficia notablemente con las cualidades de color y dramatismo que el trombón bajo posee de manera natural.

La tercera pieza, abordada en el siguiente capítulo, es un dúo para trombones tenor y bajo que lleva por título *Dances*, del compositor holandés Nick Woud.

Presenta un lenguaje contemporáneo que, a pesar de mantener un interés melódico, en ocasiones se decanta por líneas musicales más abstractas aprovechando las cualidades idiomáticas de los instrumentos. Permite apreciar de manera clara las diferencias en registro y timbre que caracterizan a cada uno, además de presentar una amplia gama de articulaciones y rangos dinámicos.

El cuarto capítulo trata sobre *World Concerto* de Steven Verhelst. De nuevo se explora un lenguaje contemporáneo, totalmente instalado en un estilo tonal. Es una obra de larga extensión que contiene la estructura tradicional de concierto con ligeras modificaciones. A lo largo de sus tres movimientos contrastantes podemos encontrar pasajes con diferentes necesidades técnicas e interpretativas que presentan diversos desafíos de sonoridad, articulación, registro y fraseo para el intérprete.

En el último capítulo, me centro en *The Chief* de John Stevens. Esta obra fue concebida con un estilo nutrido por una fuerte influencia del jazz y el estilo moderno de la *Big Band* sin dejar completamente de lado sus raíces clásicas. La primera parte abre con una sección *rubato* que se beneficia ampliamente de las habilidades musicales del intérprete, seguida de una porción de gran interés rítmico con diversas posibilidades expresivas. La obra ofrece una gran cantidad de desafíos, particularmente en la adecuada presentación del estilo, además de que la inusual dotación que acompaña al solista, un sexteto de trombones, exige un enorme control del rango dinámico.

Más adelante, se incluyen mis conclusiones generales sobre el proceso de selección y montaje de este programa, así como sobre su relevancia e importancia dentro del contexto actual de mi instrumento.

Los Anexos finales incluyen la síntesis para el programa de mano correspondiente y la bibliografía utilizada para futuras referencias.

David Fetter – Variations on Palestrina’s “Dona Nobis Pacem”

Contexto histórico del compositor y su obra

Sobre el compositor



Imagen 1. David Fetter

Nacido en 1938 en los Estados Unidos de América, David Fetter se ha convertido en una fuerte influencia musical para trombonistas de diversas generaciones. Parcialmente retirado y, siempre con el trombón como su eje de vida, su labor a lo largo de los años se ha dividido entre la pedagogía, la composición, el arreglo, la publicación y la interpretación musical.

Su obra ha sido interpretada y grabada por importantes solistas como Douglas Yeo, Blair Bollinger y Ben van Dijk, entre otros.

Obtuvo su licenciatura con certificación como intérprete en la *Eastman School of Music*, en Rochester, New York; donde estudió trombón con Emory Remington, composición con Thomas Canning y dirección con Herman H. Genhart; además de formar parte del *Eastman Wind Ensemble* dirigido por Frederick Fennell. Posteriormente, continuó sus estudios de maestría en el área de Musicología en la *American University* en Washington, D.C. A lo largo de su vida tuvo también la oportunidad de realizar estudios con Lewis Van Haney, Horst Rasch, Robert Marsteller, Edward Kleinhammer y Heinz Walter Thiele; todos ellos en su momento, algunas de las figuras más importantes del mundo del trombón en Norte América y Europa.

Su carrera como trombonista le permitió incursionar tanto en la música orquestal como en la música de cámara, así como en la dirección musical y en actividades como intérprete solista.

Entre las agrupaciones con las que ha trabajado destacan la *Cleveland Orchestra*, la *Baltimore Symphony Orchestra*, *San Antonio Symphony*, *The National Ballet Orchestra* y la *U.S. Army Band "Pershing's Own"*, la *Radio/Telefís Eireann Symphony Orchestra*, los *Theater Chamber Players*, el ensamble *Música Rara*, la *New Hampshire Music Festival Orchestra*, *Peabody Brass Ensemble*, *ResMusic America* y el *Baltimore Choral Arts Society's Brass Ensemble*.

Durante los años setentas, fundó y dirigió el *Baltimore Trombone Choir*, con el cual presentó una importante cantidad de sus arreglos y composiciones. Así mismo, se desempeñó como profesor de trombón en el *Peabody Conservatory of Music* de 1970 a 2016.

Parte importante de su filosofía de enseñanza consiste en enfocarse en un trabajo detallado de los elementos fundamentales de la técnica del instrumento, ya que considera que muchas veces los estudiantes cuentan con grandes habilidades musicales natas o amplia experiencia laboral pero poco trabajo en aspectos básicos como la afinación, la calidad del sonido o el empleo de las diferentes articulaciones, por nombrar algunos. A su vez, los motiva para la realización de recitales como solistas, de cámara, el estudio de nuevo repertorio y bibliografía relativa al instrumento, así como en la búsqueda de oportunidades para la impartición de clases, con el objetivo de prepararlos lo más posible para las diferentes perspectivas profesionales que pudieran presentarse en su futuro.

Actualmente, es director del *Ellicott City Trombone Choir*, agrupación conformada en su totalidad por voluntarios. (Fetter, *Biography - Teaching Philosophy: David Fetter, 1999-2019*). Según sus propias palabras, ha intentado "incorporar un elemento político en su quehacer compositivo sin perturbar el objetivo esencial de comunicación en su música". (Fetter, 2018)

Sobre Variations on Palestrina's "Dona Nobis Pacem"

Al entrevistarlo, Fetter me explicó que el tema principal desarrollado a lo largo de esta obra quedó grabado en su mente durante los años cincuenta, en su época de estudiante en la *Eastman School of Music*. Éste, representa una canción que

solía ser interpretada por él y sus compañeros durante la reunión anual realizada en su escuela con motivo de las festividades navideñas previas a las vacaciones de invierno. El texto en latín que conforma la letra de dicha melodía, *Dona Nobis Pacem*, podría traducirse al español como *Señor, danos la paz*. A pesar de que popularmente la melodía se le adjudica a Palestrina, no existen fuentes confiables que puedan establecer con exactitud su procedencia. (Fetter, 2018)

Estas variaciones, originalmente compuestas en 1977 para trombón tenor, fueron estrenadas por el mismo compositor durante una de las primeras *Eastern Trombone Workshop* en *Townson State University* hacia finales de esa década. (Yeo, 1996).

A principios de los años ochenta, Douglas Yeo, que en ese momento se desempeñaba como trombón bajo de la *Baltimore Symphony Orchestra* con Fetter como su jefe de sección, le sugirió que la pieza fuera transportada de su tonalidad original G mayor a Eb mayor, esto con el objetivo de readaptarla a una tesitura mucho más cómoda para el trombón bajo. El compositor accedió y la nueva versión de la pieza fue estrenada por Yeo durante un recital en el *Peabody Conservatory of Music*. (Yeo, 1996). Fetter quedó ampliamente satisfecho con este nuevo resultado. A lo largo de los años, este nuevo arreglo, pensado para la contraparte grave del trombón, se convertiría en la versión más popular de la pieza.

La primera grabación oficial de la ésta fue realizada en 1996, en el *Symphony Hall* de Boston, por el mismo Douglas Yeo para ser incluida en su disco compacto *Proclamation*. (Yeo, 1996).

En épocas recientes han surgido o se han difundido más versiones de importantes trombonistas como Ben van Dijk o Gerry Pagano; la obra goza de gran popularidad en recitales y concursos, sin embargo, existen pocas versiones grabadas en audio y/o video de fácil acceso.

En julio del 2018, *Variations on Palestrina's "Dona Nobis Pacem"* fue solicitada a los concursantes durante la *George Roberts Bass Trombone Competition*, llevada a cabo durante el *International Trombone Festival* en Iowa City, Iowa (Fetter, 2017); ambos, importantes y prestigiosos eventos organizados por la *International Trombone Association*.

Durante nuestra entrevista, al preguntarle si su opinión o ideas acerca de esta obra han cambiado después de casi cuatro décadas, él me respondió:

A lo largo de los años, mi percepción sobre mis Variaciones de Palestrina es simplemente de placer, ya que los solistas y escuchas responden positivamente al trabajo. Esto me ha enseñado a procurar que, sin importar que tan complicado pueda resultar, mi música siempre debe tener una voz humana que resuene en aquel que la oiga. (Fetter, 2018)

Análisis musical de la obra

Consideraciones previas

Las variaciones sobre un tema musical son uno de los más antiguos procedimientos musicales, utilizado por diferentes culturas desde tiempos antiguos en todo tipo de composiciones. (Bas, 1947, pág. 203). Pueden ser utilizadas puramente como un recurso o como una forma musical concreta, siendo de esta segunda división el '*Tema y Variaciones*' la forma que emplea de manera más clara y reconocible el principio fundamental de modificación constante que la caracteriza. (Walton, 1974, págs. 89, 122-123).

Existen dos estilos principales con los que los compositores han trabajado esta forma musical a lo largo de la historia. (Walton, 1974, pág. 124) El primero, propio del período clásico, aunque utilizado también en épocas posteriores, consiste en "un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema –que, casi siempre, se expone al principio de la obra–, el cual es modificado cada vez intrínseca o extrínsecamente". (Zamacois, 2003, pág. 136).

El segundo estilo, originado en el S. XIX y empleado ampliamente a partir del romanticismo, consta de mucha más libertad en su forma y concepto, con desarrollos musicales de mayor complejidad y sin divisiones explícitas entre el tema y las diferentes variaciones. El interés se dirige directamente hacia la estructura de la obra más que hacia la conservación del tema, siendo este utilizado meramente como un punto de arranque para el resto de la pieza. (Walton, 1974, págs. 129-130).

En la obra que analizaremos más adelante, Fetter utiliza el primer estilo mencionado del '*Tema y Variaciones*'.

La estructura que puede encontrarse de manera habitual en éste es la siguiente:

1. El compositor inicia exponiendo su tema, éste debe ser sencillo, digerible y agradable al oído. Existen diversas excepciones, pero en general se buscará que resulte fácil de retener y de asimilar. (Kühn, 2007, pág. 223).
2. Se procede entonces a presentar el número de variaciones que el compositor considere apropiado. Cada variación se presenta con un inicio y un final claros, de tal forma que pueda diferenciarse fácilmente del resto. Cualquiera de las modificaciones mencionadas previamente en las categorías puede ser implementadas. Es importante que la secuenciación de las diferentes modificaciones presentadas contenga un principio lógico de sucesión, siempre teniendo en mente el incremento del interés musical. El contraste entre una variación y la siguiente será indispensable para estos fines. (Bas, 1947, pág. 217)
3. Para finalizar, se utiliza una Coda, dentro de la cual el compositor puede optar por concluir alguna pieza fuera de la forma, como por ejemplo una fuga o incluso una *cadenza*.

Hagamos un paréntesis aquí para explicar a grandes rasgos qué es esta última sección, ya que nos será útil en el siguiente apartado para entender mejor la obra de Fetter. La *cadenza*, es una sección libre que tradicionalmente formaba parte esencial del *Concerto*, aunque actualmente puede encontrarse en los más variados contextos. Ofrece al intérprete la oportunidad de hacer gala de sus habilidades virtuosas sin la intervención de la dotación acompañante. De origen italiano, su nombre se traduce literalmente como cadencia; debido a que siempre se desarrolla sobre una progresión armónica cadencial que 'cierra' una sección de la pieza.

Regresando a nuestra explicación sobre la forma musical *Tema y Variaciones*, debemos añadir que existen una gran cantidad de categorías en las que diferentes autores han organizado los tipos de modificaciones que el tema

puede experimentar en este contexto. Para los propósitos de este estudio, podremos resumirlas de la siguiente manera (Roldán Samiñán, 1998, págs. 75-76); (Bas, 1947, págs. 203-217) y (Zamacois, 2003, págs. 136-139):

- a) Variaciones melódicas u ornamentales: El tema sufre alteraciones en el ritmo o en el orden de las notas, pueden realizarse cambios de modo, tonalidad o de compás, podrán añadirse o eliminarse escalas y/o arpeggios, mas no se modifica el tema, de tal forma que se vuelva irreconocible; se mantienen en todo momento los elementos esenciales que conforman la melodía, armonía o periodos. Dichas modificaciones podrán realizarse a través de la repetición constante de modelos melódicos o rítmicos y de la implementación de diferentes ornamentos como bordados, notas de paso o apoyaturas, entre otros.
- b) Variaciones armónicas – contrapuntísticas o por elaboración: El tema se mantiene íntegro en todo momento, pero se modifican la armonía o los contrapuntos sobre los cuales se desarrolla. En contraparte, también se aplica esta categoría cuando el modelo de progresión armónica se mantenga, pero se modifique la melodía.
- c) Variaciones amplificativas, libres o Gran Variación: El compositor solo utiliza un fragmento o elemento específico del tema como base para construir todo un nuevo desarrollo temático. Elementos del tema original puede estar en cualquier sección de éste, incluso como una lejana reminiscencia, dando origen a nuevos motivos.

Para cerrar estas consideraciones previas, un último tema debe ser analizado brevemente.

En el contexto del instrumento, la articulación *legato* es un tema muy particular que merece una explicación a parte.

Desde el aspecto puramente técnico, el trombón es capaz de realizar dos tipos de ligadura para un fraseo *legato*:

- La *ligadura con lengua*, que requerirá una correcta coordinación del movimiento de la vara deslizante del instrumento con la articulación de la lengua del ejecutante para evitar la inserción de *glissandi* no deseados.
- La *ligadura natural*, que consiste en aprovechar los diferentes parciales del instrumento para cambiar de una nota a otra utilizando únicamente el flujo del aire.

La articulación *legato* aparece constantemente a lo largo de todas las variaciones, por lo que el desarrollo técnico de estos recursos resulta indispensable para un acercamiento eficaz a esta pieza.

Dona Nobis Pacem

La obra de Fetter mantiene siempre un carácter melódico y completamente tonal. Al tema principal de ocho compases, le siguen nueve variaciones sobre el mismo, para finalmente cerrar con una coda de ocho compases en forma de *cadenza*.

Analicemos ahora con más detalle los elementos que constituyen esta pieza:

- **Tema:** Consiste en un *período* de ocho compases, *tético*, en la tonalidad de *Mib mayor*, conformado por una frase suspensiva y una frase conclusiva de cuatro compases cada una (marcadas con azul en la Ilustración 1). Esta extensión y estructura se mantendrá en casi todas las variaciones. Las excepciones serán mencionadas en al analizar los extractos correspondientes. (Ilustración 1).



Ilustración 1. Compases 1-8. Tema.

Existe gran variedad en los valores rítmicos, mostrándonos blancas con puntillo, blancas, negras, negras con puntillo, corcheas y semicorcheas.

Armónicamente, la progresión de acordes es la siguiente: I | V | I | V | IV | I | II | V | I . Dicho esquema es de gran importancia, ya que la mayoría de los materiales presentados subsecuentemente lo mantendrán prácticamente inalterado.

En cada uno de los primeros dos compases encontramos el primer motivo de la pieza (marcado con rojo), utilizado recurrentemente por Fetter más adelante, para iniciar sus desarrollos melódicos; éste contiene dos saltos,

uno descendente y uno ascendente unidos por la nota *Sib*, que cumple la función de *nota pedal* (marcada con flechas verdes).

Predomina la articulación *legato* a través de ligaduras de fraseo que, con una sola excepción, inician y terminan con cada compás.

Es importante que notemos que este será el único lugar de la pieza donde el compositor añade una indicación de tempo explícita: *Andante*, ♩ = 72.

- **Variación 1:** El tema sufre una primera modificación en los valores rítmicos que lo conforman, presentándose ahora en negras y corcheas solamente e incrementando su complejidad melódica. La articulación predominante es el *legato*, con ligaduras que, nuevamente, poseen la extensión del compás. La dinámica *mf* indicada en el tema principal cambia a *p*, sugiriendo un carácter más delicado.

La *nota pedal* de *Sib* (marcada con flechas verdes), cobra mayor importancia 'apareciendo con mayor frecuencia en la 'frase suspensiva'.

El final de esta sección se indica con una doble barra que tiene, además, un calderón con la instrucción *poco*. Esto debe entenderse como una pausa general corta, para contrastar los materiales anteriores con las siguientes secciones. Este elemento representa las mismas implicaciones en sus futuras apariciones dentro de la pieza. (Ilustración 2).



Ilustración 2. Compases 9-16. Variación 1.

- **Variación 2:** El ritmo ahora se compone de semicorcheas y negras. Esta modificación nos hace percibir un carácter mucho más ágil. La articulación *legato* es empleada a través de ligaduras de fraseo que pueden incluir grupos independientes de dieciseisavos, grupos de dieciseisavos unidos a síncopas

y que en ocasiones se prolongan de un compás al siguiente. Se utiliza constantemente el recurso ornamental del *bordado* y *nota escapada* (ejemplos marcados con rojo).

La nota pedal de *Sib* (ejemplos marcados con flecha verde), se mantiene e incluso se aprovecha para enriquecer los *bordados* en el tercer compás. La dinámica vuelve a *mf*. (Ilustración 3).

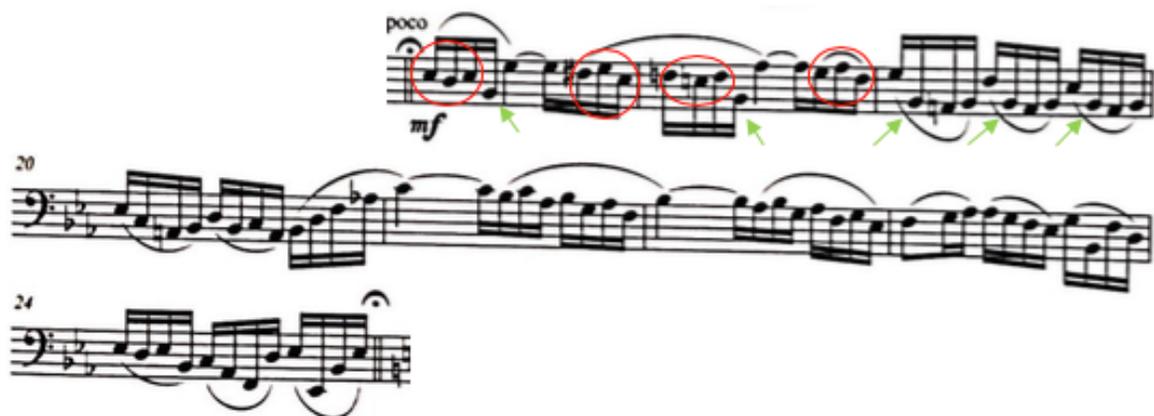


Ilustración 3. Compases 17-24. Variación 2.

- **Variación 3:** Lo primero que salta a la vista es el cambio en la tonalidad de esta variación, manteniéndose en *Mib* pero pasando a su homónimo menor. Esta es la primera ocasión a lo largo de la obra en que se modifica la tonalidad original. El *motivo* principal que había guiado las líneas melódicas anteriores sufre un cambio importante. A pesar de que se siguen arpegiando las notas del acorde correspondiente a la progresión armónica, ahora los saltos se realizan únicamente de manera ascendente, abriendo la disposición de las notas del acorde e incrementando el registro utilizado a una décima. Lo anterior, junto con el cambio de carácter *Andante* inicial a *Poco lento*, propone una intención mucho más expresiva en la melodía. Este recurso es utilizado en varias ocasiones a lo largo de esta sección, resaltado con la ayuda de las ligaduras de fraseo. (Ilustración 4).

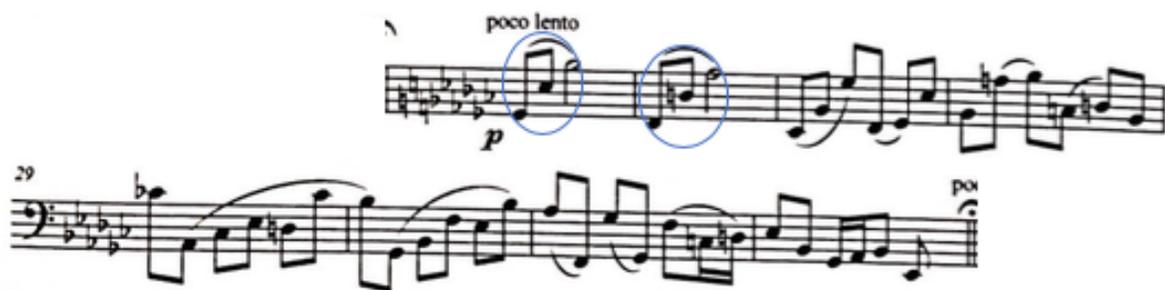


Ilustración 4. Compases 25-32. Variación 3.

- **Variación 4:** Volvemos a la tonalidad de *Mib mayor*. Se pide un carácter vivo y ágil. Es la primera de las dos secciones de toda la obra en la que se añaden silencios, en este caso, con valor de semicorchea, colocados de tal forma que marcan el final de cada una de las semifrases.

La primera nota, también una semicorchea, es seguida inmediatamente por uno de estos silencios, siendo ambos valores parte del última corchea del compás final de la variación anterior. Esta forma de escritura cumple el único propósito de ilustrar la antes mencionada manera en que se distinguirán cada una de las partes de esta sección. Es importante notar que, sin excepción, todas las notas que anteceden a los silencios tienen escrita la articulación *tenuto*, con el objetivo de que no se acorte su duración o se acentúen previo a la ausencia de sonido. Esta sección vuelve a utilizar el *bordado* y añade diferentes *notas de escape* para enriquecer sus motivos melódicos. En el compás 40 encontraremos tres progresiones melódicas, las cuales nos dirigen hacia el cierre de esta sección, culminando en una nota con valor de un tiempo, sobre la cual hay un calderón. (Ilustración 5).



Ilustración 5. Compases 33-41. Variación 4.

- **Variación 5:** La línea melódica se desarrolla ahora como una alusión simplificada del tema original. Se dejan de lado los saltos con corcheas o semicorcheas que caracterizaban a los motivos principales para sustituirlos por valores rítmicos más grandes de cuarto o cuarto con puntillo. Se eliminan también los ornamentos utilizados en variaciones anteriores.

Se modifica el estilo de fraseo de tético a anacrúsico.

Con carácter *sostenuto* y dinámica *pp*, nos aleja del estilo más técnico de la sección anterior con un resultado sonoro que resulta mucho más lírico y expresivo. (Ilustración 6).

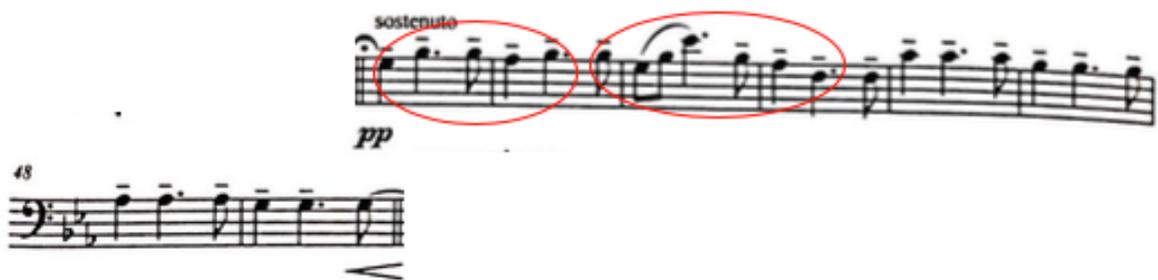


Ilustración 6. Compases 42-49. Variación 5. Se inicia con un estilo de fraseo tético que rápidamente cambia a un estilo anacrúsico.

- **Variación 6:** Manteniendo el fraseo anácrusico, se inicia ahora a través de una síncopa extendida desde el final de la variación anterior. El compositor mantiene este estilo a lo largo de esta sección sin realizar grandes cambios adicionales a la melodía propuesta en la variación 5. Destaca el uso de ligaduras de fraseo en grupos de dos o tres octavos que resaltan los tiempos fuertes de cada compás. (Ilustración 7).



Ilustración 7. Compases 50-57. Variación 6.

- **Variación 7:** A pesar de que inicia con una anacrusa, cambia rápidamente al estilo tético, acentuando este efecto mediante ligaduras de fraseo que se extienden del principio al final de cada compás, terminando siempre con un motivo de tresillo de octavos. Éste, se utiliza también para construir una nueva variante de semifrase, que contiene tres tresillos de octavo en cada ocasión, la cual marca el final tanto de la *frase suspensiva* como de la *frase conclusiva* de esta variación. Es importante mencionar que ésta última, se prolonga con ayuda de una ligadura de fraseo al primer compás de la siguiente variación. (Ilustración 8).



Ilustración 9. Compases 68-74. Variación 8.

- Variación 9:** La primera parte de esta sección funciona como una recapitulación de los materiales utilizados en variaciones anteriores; en la primera frase retomamos el carácter vivo y ligero, utilizando un ritmo continuo de semicorcheas, enriquecido una vez más con el uso de *bordados*. Durante la segunda frase, se implementan valores rítmicos más grandes y se eliminan ornamentos, dirigiéndonos hacia una progresión rítmica de un compás que inicia la cadencia que concluye esta última variación. (Ilustración 10).



Ilustración 10. Compases 75-85. Variación 9. Primera y segunda frases de la variación que constituyen la recapitulación y posterior cadencia armónica hacia la *cadenza* final.

- Cadenza:** Contendida en una *Coda* de nueve compases en la tonalidad de *Mib Mayor*, está conformada principalmente por progresiones rítmicas y se divide en tres secciones diferentes (marcadas en la ilustración con diferentes colores), cuyos finales se definen con notas acompañadas de calderones. La primera progresión se compone de tres seisillos de dieciseisavos que extienden el registro de manera ascendente (hasta un *Sol5*), en compás de cuatro cuartos. Durante ésta, se inicia un *crescendo* que llega a *forte* en sus notas finales. La segunda sección, consta de dos progresiones rítmicas de semicorcheas, una descendente con un *accelerando* y *diminuendo* que nos preparan para una progresión ascendente en *modo mayor*, la cual retoma intensidad a través de un *crescendo* y un *ritardando*, dejando la melodía suspendida en el tercer grado de la tónica.

La tercera y última sección, en *fortissimo*, inicia la cadencia final nutriendo su interés melódico con el uso de *apoyaturas* previo a una última progresión rítmica descendente. Los últimos dos compases desarrollan un arpeggio de *Mib mayor* con *ritardando* y *diminuendo* del *ff* inicial a *p* que, después de dejarnos suspendidos nuevamente en el tercer grado de la tónica y de un breve silencio de semicorchea, resuelve a la nota fundamental *Mib*. (Ilustración 11).

Ilustración 11. Compases 85-93. *Cadenza*.

Conclusiones Personales y sugerencias interpretativas

Mi primer acercamiento a esta obra fue en el año 2017, a través de la versión grabada en video por Ben van Dijk, trombón bajo de la *Rotterdam Philharmonic Orchestra*. Su carácter sumamente melódico y su aproximación idiomática al instrumento me convencieron de inmediato de que presentaría un reto interesante.

El primer desafío técnico que se nos presenta como trombonistas e instrumentistas de aliento, es la adecuada planeación de lugares para respirar; debemos ser cuidadosos de mantener un fraseo fluido y de respetar en todo momento las ligaduras propuestas. En general, planear nuestra reposición de aire en bloques pares de compases – cada dos o cuatro – nos permitirá mantener un fraseo apropiado.

Ahora, para comprender mejor el estilo de esta obra, debemos notar la evidente alusión del compositor a las suites para chelo de Johann Sebastian Bach. Diversos motivos y recursos melódicos se asemejan a los desmangues tradicionales del antes mencionado instrumento de cuerdas, por lo que debemos de ser cuidadosos en buscar emular en medida de lo posible el carácter ágil y limpio de los instrumentos de arco. Especial atención debe otorgarse al control dinámico; un *forte* o *fortissimo* que resulte excesivo puede modificar de manera negativa la intención melódica de la obra. Un color de sonido discreto, con articulaciones bien definidas será indispensable. Aprovechando la inspiración que el compositor toma del barroco, podemos aprovechar la flexibilidad interpretativa habitual de las piezas para instrumento solista de ese periodo para dar mayor riqueza al fraseo de algunas secciones, sin embargo, debemos mantener un tempo estable en todo momento.

Se puede sugerir que, para facilitar su estudio, la pieza se dividida en tres secciones principales. La primera, que va desde el tema hasta el final de la cuarta variación, podría considerarse la sección más rítmica de la pieza. La ampliación gradual del registro y la constante implementación de ornamentos la convierten en la sección más exigente en lo que a habilidad técnica se refiere. Articulaciones bien definidas y consistencia en el sonido serán indispensables.

La segunda sección, que va de la quinta a la octava variación, compone la parte más melódica de estas variaciones, resultando la más exigente en cuestiones interpretativas. Los ornamentos se eliminan exponiendo claramente las melodías, el fraseo gradualmente se vuelve menos intuitivo y las oportunidades para respirar se poco a poco se tornan menos obvias. La planeación inteligente de la reposición del aire será imperativa, así como un *legato* limpio.

La tercera sección, que va de la novena variación hasta el final de la pieza, inicia sintetizando los materiales empleados en las variaciones anteriores para posteriormente dirigirse inmediatamente a la *coda*.

La *cadenza* final presenta una oportunidad especial para demostrar las posibilidades del trombón bajo. Podemos encontrar el rango de registro más amplio de toda la pieza y la mayor cantidad de oportunidades para dar muestra de las habilidades musicales del ejecutante con una gran cantidad de indicaciones dinámicas y de carácter.

Variations on Palestrina's "Dona Nobis Pacem" es una obra de considerable exigencia musical que nos saca de nuestra zona de comodidad al obligarnos a asimilar elementos de un periodo histórico poco recurrente en nuestro repertorio tradicional y que busca explotar nuestras capacidades técnicas con el objetivo de ofrecer al público una muestra estructurada de las mismas. Se vuelve evidente su utilidad como parte de repertorio de concursos, exámenes o audiciones al exponer al trombón bajo como único protagonista, forzándonos a explotar las cualidades tímbricas y expresivas que lo caracterizan.

Johannes Brahms – *Four Serious Songs*

Contexto histórico del compositor y su obra

Sobre el compositor



Imagen 2: Johannes Brahms

Nacido en Hamburgo en 1833, inició con su padre sus estudios musicales en el contrabajo; mostró durante su adolescencia un notable talento para el piano bajo la guía de Eduard Marxsen, importante profesor e intérprete de la época. Para ayudar a los gastos familiares, desde temprana edad comenzó a tocar públicamente en tabernas de la zona costera de Hamburgo. Esta experiencia lo marcaría de por vida, forjando duramente su carácter. (Schonberg, 1987, pág. 275). A lo largo de su vida fue reconocido por su carácter difícil, su inflexibilidad y su incansable auto crítica, características que acompañaba con la gran seriedad y profundidad de su música. (Schonberg, 1987, pág. 273).

Acuñando un extenso catálogo de obras para muy variadas dotaciones, Brahms experimentó con las posibilidades ofrecidas por el piano, los ensambles de cámara y la música orquestal. Era bien conocido su gran entusiasmo por la canción popular alemana, sin embargo, su estilo nunca podría considerarse nacionalista. Es asimismo reconocida su enorme admiración por el trabajo de Beethoven. Poseía un extenso y detallado conocimiento de las formas y técnicas del barroco y el clasicismo, así como una enorme sensibilidad artística y una lógica musical sin pretensiones extravagantes. (Sadie & Latham, 2009, pág. 359).

Durante su vida fue considerado por muchos de sus conocidos y colegas, como un guardián del estilo tradicional, de la música 'pura', libre de los excesos

habituales del romanticismo. Esta etiqueta le valió también numerosas críticas de sus contemporáneos, al considerar que no aportaba nada nuevo o siquiera relevante al progreso musical de la época. (Schonberg, 1987, pág. 271). Siendo innovador en varios aspectos, Brahms nunca buscó reinventar por completo lo preestablecido, manteniendo siempre su actitud conservadora. (Sadie & Latham, 2009, pág. 359)

Anteponiéndose a su duro carácter, logró entablar amistades entrañables que moldearían significativamente su vida personal y musical. Desde su juventud, el famoso violinista Joseph Joachim ocupó un lugar especial en la vida de Brahms; posteriormente, su relación de respeto y admiración mutua con el compositor Robert Schumann, traería a su vida una duradera y controversial amistad con Clara Schumann, la esposa de éste, quien se convertiría al mismo tiempo en crítica confiable y su amor platónico. (Sadie & Latham, 2009, pág. 358). Ambas figuras le acompañarían por años en su lucha por la preservación de los fundamentos del estilo clásico, de cara a las nuevas corrientes musicales. (Schonberg, 1987, pág. 277).

Hacia el final de sus días, su vida se vería ensombrecida por la muerte de Clara y algunos otros de sus seres más queridos; sucesos que se añadirían al diagnóstico de cáncer hepático que lo debilitó notablemente. Su actitud se volvió aún más pesimista, observando a la vida con un constante estado de desesperación. (Weikel III, 2015, pág. 9). Un año después en Viena, el 3 de abril de 1897, Brahms finalmente sucumbe ante su enfermedad.

Sobre Four Serious Songs

Nacido en una familia protestante, Brahms tuvo una cercana interacción con la *Biblia* desde una edad temprana. A lo largo de su vida no se caracterizó por tener un interés especial en los aspectos religiosos o espirituales, sin embargo, las experiencias vividas en sus últimos años lo llevaron a acercarse al estudio de los textos bíblicos.

Algunos años antes de su muerte, recopiló en un cuaderno, una gran cantidad de textos bíblicos que deseaba musicalizar. Entre ellos se encontraban los que serían utilizados para estas canciones. De las reflexiones sobre la vida y la muerte que la última etapa de su vida trajera a su mente, surgiría en 1896 su último trabajo, basado en textos bíblicos: las *Vier Ernst Gesänge* o las *Four Serious Songs* (*Cuatro Canciones Serias*). (Church, 2011, pág. 3).

Cuando trabajaba en esta obra, con poco más de 60 años de edad y habiendo cumplido una gran cantidad de sus objetivos profesionales y artísticos, el compositor se encontraba en un periodo de total madurez. La composición de las *Cuatro Canciones Serias* giró en torno a un periodo trágico en la vida personal de Brahms. Inició este proyecto en fechas cercanas al derrame cerebral que debilitó de manera definitiva la salud de Clara Schumann, concluyó el ciclo de canciones unos días antes de la muerte de su querida amiga y, finalmente, realizó el estreno de éstas, para un pequeño grupo de conocidos después del funeral de la pianista. (Church, 2011, pág. 1)

Las primeras dos canciones, *Dem es gehet dem menschen* (*Porque lo que sucede a los hijos de los hombres*) e *Ich wandte mich und sahe* (*Di vuelta y ví*), extraen su texto del libro de *Eclesiastés*, en el viejo testamento. (Church, 2011, pág. 5). La tercera, *O Tod, wie bitter bist du* (*Oh, muerte, qué amarga eres*), considerada por muchos como el corazón de todo el ciclo, extrae su texto del libro conocido como *De Sirach* o *Eclesiastés*; éste en particular se considera apócrifo y no debe ser confundido con el escrito de título similar del cual se extraen las canciones anteriores, sin embargo, fue incluido por Martin Lutero en su *Deutsche Bibel* en el S. XVI. (Church, 2011, pág. 5). El texto de la cuarta y última canción, *Wenn ich mit Menschenzungen* (*Si yo hablara las lenguas de los hombres*), extrae varios fragmentos de las cartas a los Corintios, pertenecientes al *Nuevo testamento*. (Church, 2011, pág. 5)

La temática de las primeras tres, esta relacionada con la muerte, pero no de una manera trágica o terrible, sino como un hecho universal compartido por todas las criaturas vivientes, algo que debe aceptarse con resignación. Lo anterior

encuentra un fuerte contraste con la cuarta canción, cuyo texto gira en torno a la importancia de la fe, la esperanza y el amor. (Church, 2011, pág. 5)

Diversos debates han surgido al respecto; muchos opinan que la última canción simplemente se encuentra fuera de lugar en el ciclo, haciéndole perder fuerza al mensaje filosófico que pudiera representar. Sin embargo, algunos otros, han hecho notar la secuencia lógica de ideas que el ciclo parece transmitir de una pieza a la siguiente; una presentación del viaje reflexivo y espiritual realizado por Brahms en sus últimos días, analizando la dura realidad de la condición humana, pero concluyendo con una respuesta positiva y reconfortante a las ideas que lo invadían. (Church, 2011, pág. 6).

Análisis Musical de la obra

Consideraciones previas

Definamos primero qué es un *Lied*.

De origen alemán, la palabra *Lied*, en plural *Lieder*, significa literalmente 'Canción' o 'Canciones'. Dentro del ámbito musical adquiere el significado de 'Canción de Concierto'. Similar al *Madrigal* en el sentido de la necesidad de una clara relación entre música y texto, forma parte del repertorio de cámara, teniendo como objetivo último la intención de resaltar e intensificar lo dicho por la letra. (Llacer Pla, 1982, pág. 97).

Dentro del contexto romántico, se refiere a una forma escrita para voz, íntimamente conectada con un trasfondo literario, que generalmente contará con un acompañamiento para piano; aunque también podrá contar otras dotaciones, como solista con orquesta o incluso coro solo. (Llacer Pla, 1982, pág. 97). Su estructura puede organizarse dentro de categorías, siendo algunas de las más representativas la estrófica, la canción con estribillo y las estructuras binarias o ternarias; aunque también los encontraremos con estructuras irregulares, como en el caso de las *Four Serious Songs*, supeditando su forma a las necesidades e intenciones expresivas del texto. (Roldán Samiñán, 1998, págs. 86-87).

Es importante hacer notar que, a pesar de la naturaleza bíblica de los textos empleados por Brahms, evitó de manera intencional la mención de Dios, Jesucristo o alguna otra figura o símbolo religioso explícito. En su correspondencia de 1880 con Elizabeth von Herzogenberg menciona su interés por que su obra se mantenga lo más “pagana” posible, incluso si su influencia proviene de fuentes religiosas. (Kalbeck, 1987, pág. 106).

Los textos bíblicos no eran empleados de manera frecuente dentro del género *Lied* ya que no eran considerados ‘alta literatura’ (Kravitt, 1965, pág. 207); por lo que es posible que las omisiones intencionales de referencias directamente religiosas hayan tenido también un propósito funcional hacia el gusto e interés del público.

1. *Dem es Gehet dem Menschen*

Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh;
wie dies stirbt, so stirbt er auch;
und haben alle einerlei Odem;
und der Mensch hat nichts mehr denn das
Vieh:
denn es ist alles eitel.

Es fährt alles an einem Ort;
es ist alles von Staub gemacht,
und wird wieder zu Staub. Wer weiß, ob der
Geist des Menschen
aufwärts fahre,
und der Odem des Viehes unterwärts unter
die Erde fahre?

Darum sahe ich, daß nichts bessers ist,
denn daß der Mensch fröhlich sei in seiner
Arbeit,
denn das ist sein Teil.
Denn wer will ihn dahin bringen,

Lo que le sucede a los hijos de los hombres
y a los de las bestias, es un mismo suceso:
como mueren unos mueren otros, pues todos
respiran;
el hombre no tiene preeminencia sobre la
bestia;
todo esto es en vano.

Todo va a un mismo lugar;
todo nace del polvo
y todo volverá al mismo polvo.
¿Quién sabe que el espíritu del hombre sube
arriba
y que el de las bestias desciende abajo,
a la tierra?

Así, pues, no hay cosa mejor para el hombre
que alegrarse con su trabajo,
pues esa es su parte;
porque ¿quién lo llevará para que vea

daß er sehe, was nach ihm geschehen wird? lo que ha de ser después de él?

(Eclesiastés 3:19-22)

Traducción: (Pliego, 2001)

El fragmento del libro de Eclesiastés utilizado por Brahms para esta canción tiene la particularidad de estar escrito originalmente en prosa. Esto lo dota de una métrica y ritmo irregular que le permite generar un efecto de inestabilidad en la melodía. (Church, 2011, pág. 15).

Analizando la traducción del texto, encontramos la primera referencia a la inevitabilidad de la muerte. Expirar es el destino final que nos aguarda a todos por igual seamos hombres o bestias. Experimentamos una sensación de incertidumbre ante la imposibilidad de saber qué será lo que nos espera una vez que nos hayamos ido.

A pesar de que podríamos asumir que dichas declaraciones contienen un argumento puramente pesimista, se nos ofrece una alternativa que revela un pequeño rayo de esperanza: alegrarnos con nuestro trabajo, con lo que logramos ahora que es nuestro tiempo.

Siguiendo el modelo ternario tradicional de *Lied* (Zamacois, 2003, págs. 184-185), la primera canción se divide en tres secciones principales: una con carácter *Andante*, una con carácter *Allegro* y una tercera que presenta de forma abreviada los materiales expuestos en las primeras dos antes de cerrar con una *coda* de ocho compases.

Se inicia con una introducción de dos compases a cargo del piano, donde encontraremos por primera vez la frase principal en la tonalidad de *re menor* acompañada de una *nota pedal* de dominante en forma de *ostinato* de *cuartos* (ilustración 12).

Andante

Denn es... ge.het dem Men.schen wieder

p semplice

Ilustración 12. Compases 1-4. Introducción y Tema

Conforme la pieza de desarrolla, notaremos que este *pedal* se mantendrá prácticamente en todo momento durante las secciones de ritmo binario. Esto contribuirá a que nuestros centros tonales siempre se sientan ligados a ambas notas (*Re* y *La*), independientemente del desarrollo melódico, generando un constante juego entre la tónica y la dominante que no logra definirse del todo auditivamente y que ofrece tensión constante.

Debemos poner también atención a la irregularidad de la estructura de las frases en esta primera sección. Una vez concluida la introducción, la melodía repite una vez más el tema principal, pero en esta ocasión extendiendo su duración de dos a tres compases, se prosigue con una nueva semifrase de dos compases que nos lleva a una cadencia de cuatro compases. Se presenta así la poco usual estructura 2-3-2-4, obteniendo una sensación constante de inestabilidad que de nuevo contribuye a la temática del texto.

La melodía prosigue de manera menos dinámica, casi como un *recitativo*, reiterando constantemente la nota dominante *la* antes de reexponer nuevamente el tema principal modificando el final del mismo con intervalos de tritono que generan dramatismo hacia el final de esta sección.

El piano inicia el *Allegro* subsecuente con una serie de *arpeggios* de acordes disminuidos. El ritmo se modifica abruptamente de un compás binario a uno ternario. Tanto el acompañamiento como la melodía, esta última con un estilo de fraseo acéfalo, muestran un patrón cromático que genera tensión para acompañar uno de

los extractos más importantes del texto: “*Todo va a un mismo lugar; todo nace del polvo y todo volverá al mismo polvo*” (Pliego, 2001) .

A partir del compás 46, iniciamos la parte culminante de esta sección.

Después de un breve momento de silencio, una anacrusa inicia la melodía con carácter declamativo cuya dirección se mueve gradualmente de forma ascendente ejemplificando el discurso del texto: “*¿Quién sabe si el espíritu del hombre sube arriba, sube arriba?*” (Pliego, 2001). (Ilustración 13). Posteriormente, cuando el texto se refiere al cuestionamiento sobre si ‘el espíritu de las bestias se mueve hacia abajo, hacia la tierra’, encontraremos líneas melódicas descendentes. (Ilustración 14).



Ilustración 13. Compases 50-53. Líneas melódicas ascendentes.

Es importante que notemos la importancia de estas figuras retóricas, puesto que son uno de los recursos más importantes que Brahms utilizará para dar fuerza al mensaje de ésta y las siguientes canciones del ciclo.



Ilustración 14: Compases 68-72. Líneas melódicas descendentes.

Esta segunda sección concluye como empezó, con el piano solo, pero en esta ocasión, realiza un movimiento diatónico descendente en el bajo acompañado de nuevo por un *pedal* de La. Esto genera algunas disonancias que, acompañadas de un *diminuendo* y *ritardando*, se resuelven rápidamente para devolvernos poco a poco a la tonalidad original de *Re menor* y al ritmo original en cuatro cuartos.

Iniciamos la última sección reexponiendo la frase principal de la primera parte, aunque en esta ocasión de forma abreviada, con un desarrollo de tan solo siete compases que de nuevo cambia abruptamente a ritmo ternario para que el piano realice la misma introducción que vimos previamente con arpeggios disminuidos para iniciar otra reexposición abreviada, ahora de los materiales de la segunda sección. Ésta será muy corta, presentando solo su primer motivo melódico, conectándose rápidamente con una coda en nueve cuartos. Los primeros dos compases presentan de nuevo amplios saltos, pero a partir del tercero retornamos de forma diatónica a la nota dominante La. El acompañamiento favorecerá este establecimiento final en la tonalidad a través de *notas pedales* y *trinos*, ambos recursos sobre la dominante y fundamental formando constantemente intervalos de *quinta justa*.

Este intervalo ‘hueco’ es un recurso de la retórica musical empleado por diversos compositores a lo largo de la historia para referirse a la incertidumbre, a la sensación de vacío (Weikel III, 2015, pág. 26). (Ilustración 15). El mensaje final del texto se expresa en este momento: ‘¿quién nos llevará al final a ver lo que hay después de nosotros?’.

The image shows a musical score for piano, measures 96-97. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'wird?' are written below the first measure. The middle staff is the right hand of the piano, and the bottom staff is the left hand. The piano part features a trill in the right hand and a descending scale in the left hand. A large bracket under the left hand staff spans measures 96 and 97, indicating a 'hueco' interval. The score is labeled 'J. B. 168' at the bottom right.

Ilustración 15. Compases 96-97. Ejemplo de trino, nota pedal e intervalo ‘hueco’.

Después de un breve silencio, el piano termina de forma inesperada, con dos fuertes acordes finales de *Re menor*.

2. *Ich wandte mich und sahe*

Ich wandte mich und sahe an
Alle, die Unrecht leiden unter der Sonne;
Und siehe, da waren Tränen derer,
Die Unrecht litten und hatten keinen Tröster;
Und die ihnen Unrecht taten, waren zu
mächtig,
Daß sie keinen Tröster haben konnten.
Da lobte ich die Toten,
Die schon gestorben waren
Mehr als die Lebendigen,
Die noch das Leben hatten;
Und der noch nicht ist, ist besser, als alle
beide,
Und des Bösen nicht inne wird,
Das unter der Sonne geschieht.

Me volví y vi las violencias que se hacen bajo
el sol;
y he aquí las lágrimas de los oprimidos,
sin tener quien los consuele;
y la fuerza estaba en la mano de sus
opresores,
y no había quien consolara a aquellos.
Y alabé yo a los finados,
los que ya murieron,
más que a los vivientes,
los que viven todavía.
Y tuve por más feliz que unos y otros
al que no ha sido aún,
pues no ha visto las malas obras
que se hacen bajo el sol.

(Eclesiastés 4:1-3)

Traducción: (Pliego, 2001)

Con texto tomado también del libro de *Eclesiastés*, la segunda canción, inicia con una temática que pareciera contradecir las reflexiones de la sección anterior.

Antes se nos planteaba que, a pesar de la incertidumbre, tendríamos por bien alegrarnos con lo que logramos en vida, con los frutos de nuestro trabajo; ahora se nos ofrece una perspectiva mucho más oscura al sugerir que la vida esta llena de injusticia y sufrimiento sin consuelo. Más afortunados son aquellos que se han ido; e incluso más dichosos son aquellos que ni siquiera han tenido la oportunidad de nacer.

Pareciera ser que Brahms se entrega por completo a pensamientos dolorosos, contradiciendo la visión relativamente esperanzadora que parecía exponer en la sección anterior, pero el mensaje real podría ser incluso esclarecedor: la muerte, sin duda, ofrece descanso de los tormentos de la existencia. La ausencia de vida nos libera de los dolores a los que somos expuestos día con día.

Momentos antes nos preguntamos que nos espera al finalizar nuestro camino sobre la tierra cuando la inevitablemente muerte nos alcance; el texto sugiere que la respuesta podría ser la paz y el descanso que se nos niega constantemente mientras estamos con vida.

Se inicia nuevamente con una introducción de dos compases a cargo del piano en los cuales se desarrolla un *arpeggio* descendente de *sol menor*. De esta manera se da forma al primer *motivo*. Éste aparece recurrentemente a lo largo de esta canción generando la sensación de que la línea melódica constantemente se mueve hacia abajo. (Ilustración 16).

The image shows a musical score for the first four measures of a piece. The tempo is marked 'Andante'. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line (top staff) begins with the lyrics 'Ich wand - te mich, und'. The piano accompaniment (bottom two staves) features a descending arpeggio in the right hand and a steady bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andante'.

Ilustración 16. Compases 1-4. Introducción y tema.

La elección de esa sensación de direccionalidad no es algo fortuito. Hemos mencionado antes la importancia de las figuras retóricas en esta obra; este constante movimiento descendente es utilizado por el compositor como un incesante lamento. (Weikel III, 2015, pág. 27)

Brahms emplea también la reiteración constante de motivos rítmicos o melódicos para dirigir la atención hacia secciones concretas del texto o como recurso retórico para dar contundencia a las ideas que intenta evocar. Uno de los

ejemplos más importantes de ello, podemos encontrarlo en el compás 7, donde la fluidez de la melodía pareciera romperse al repetir tres veces la nota *si bemol*. Debemos observar que dichas notas representan el texto '*die Unrecht*', que se traduce como '*la injusticia*'. El texto y la melodía prosiguen cerrando la frase con una semicadencia sobre la dominante en el compás 10, solo para proseguir repitiendo la misma estrofa, ahora iniciando la línea melódica una *tercera* más arriba, concluyendo esta vez con una cadencia autentica perfecta en el compás 14. Se expresa una idea y se deja suspendida, para que, al repetirla, ahora cerrando de forma conclusiva, cobre incluso más fuerza. (Ilustración 17).

The image shows a musical score for the phrase "die Unrecht leiden unter der Sonne". It consists of four staves. The first staff is the vocal line, with lyrics "die Unrecht leiden unter der Sonne,". The second staff shows the piano accompaniment. The third staff is a second vocal line, with lyrics "die Unrecht leiden unter der Sonne;". The fourth staff shows the piano accompaniment for the second iteration. The melody is repeated at a higher pitch level in the second iteration.

Ilustración 17. Compases 6-14. Ejemplo de reiteración de motivos.

En el compás 15 hay una abrupta inflexión que nos lleva por un momento a la tonalidad de *Mib Mayor*. La línea melódica, con motivos que parecieran nuevamente emular suspiros, de nuevo emplea un recurso reiterativo para expresar las líneas del texto: '*y ví, y ví*'.

Esta herramienta es empleada nuevamente en el compás 20 y 21 al repetir dos veces la palabra '*tränen*', '*lágrimas*'. La segunda ocasión será de particular importancia, ya que nos permite ver el empleo de un melisma por primera vez en

todo el ciclo. Este compás cumple también la función de dominante auxiliar para resolver a la tonalidad de *Sib mayor*. (Ilustración 18).

Ilustración 18. Compases 20-22. Primer melisma de toda la obra.

Del compás 23 al 30 se vuelven a presentar materiales melódicos previamente mostrados del compás 7 al 14, finalizando esta sección con una frase diferente que inicia con un *arpeggio* descendente, culminando con otro *melisma* sobre la palabra '*haben*', '*tener*'; que nos dirige a una cadencia sobre la dominante para retornar a la tonalidad original de *Sol menor*.

Volvemos a ver el motivo principal de toda la canción, aunque en esta ocasión su descenso prosigue hasta llegar a la nota fundamental del acorde en lugar de realizar un salto ascendente como al inicio. De esta forma se establece el comienzo de la exposición de la segunda parte del texto: '*Y alabé yo a los finados, los que ya murieron, más que a los vivientes, los que viven todavía.*'

La melodía toma una actitud declamativa, una vez más casi como un *recitativo*. Retomando los recursos retóricos vistos previamente, la línea de la voz principal se desplaza constantemente de manera descendente a manera de lamento. El ritmo armónico que la acompaña se torna más lento, dividido en bloques de acordes bien definidos que propician una atmosfera solemne y reflexiva.

De forma similar, entre el compás 52 y 60 el compositor expone una de las ideas con mayor estridencia en el contexto del texto: '*Y tuve por más feliz que unos*

y otros, al que no ha sido aún'. Separando claramente ambas partes de la oración con un silencio absoluto de ambas voces que añade dramatismo, Brahms nos dirige posteriormente a un cambio de tonalidad que marcará el inicio de la última sección de la canción.

'Pues no ha visto las malas obras que se hacen bajo el sol.' Completando las ideas ofrecidas en la sección anterior, el cambio de modo nos da un momentáneo respiro de esperanza. Concluyendo la línea melódica sobre la tercera del acorde de la tonalidad, el piano procede realizando una progresión final estableciendo y reforzando en varias ocasiones el centro tonal para concluir suavemente en un acorde de *Sol Mayor*.

3. *Oh Tod, wie bitter bist du*

O Tod, wie bitter bist du,	¡Oh, muerte, que amargo es tu recuerdo
Wenn an dich gedenket ein Mensch,	para el que vive tranquilo con sus posesiones,
Der gute Tage und genug hat	para el hombre feliz,
Und ohne Sorge lebet;	para el hombre que prospera,
Und dem es wohl geht in allen Dingen	para el que tiene salud
Und noch wohl essen mag!	y goza de los placeres!
O Tod, wie bitter bist du.	¡Oh, muerte, que amargo es tu recuerdo!
O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen,	¡Oh, muerte, qué dulce es tu sentencia
Der da schwach und alt ist,	para el hombre derrotado y sin fuerzas,
Der in allen Sorgen steckt,	para el hombre que tropieza y fracasa,
Und nichts Bessers zu hoffen,	para el que se queja
Noch zu erwarten hat!	y ha perdido la esperanza!
O Tod, wie wohl tust du!	¡Oh, muerte, qué dulce es tu sentencia!

(Eclesiastés 41:1-2)

Traducción: (Pliego, 2001)

La tercera canción es considerada por diversos estudiosos como “el corazón de todo el ciclo” (Church, 2011, pág. 34).

Como hemos mencionado antes, el texto se extrae del libro de Sirach o Eclesiastés, considerado hoy en día apócrifo, pero incluido de igual forma por Martín Lutero en su traducción de los textos bíblicos. El fragmento escogido por Brahms complementa y comienza a redondear el profundo mensaje que el compositor intenta transmitir a través del ciclo de canciones como un todo. La primera canción nos habla sobre la inevitabilidad de la muerte, la segunda sobre las injusticias que sufrimos de manera inevitable en nuestras vidas; la tercera inicia lamentando el dolor que la muerte produce a los prósperos, pero luego se reconcilia con ella, al plantearla como una cura para los dolores y las aflicciones terrenales, reforzando de esta manera el mensaje de fondo que nos anticipaba la canción anterior.

El viaje reflexivo y filosófico que el compositor emprendería al volverse conciente de su condición natural adquiere su punto más álgido y catártico en esta sección, aceptando por fin la llegada del final de la vida.

Se inicia retomando el motivo principal de la canción anterior, un arpeggio descendente por terceras, estableciendo claramente la tonalidad de *Mi menor*. Esta alusión directa a otra sección del ciclo establece una relación conceptual y temática entre ambas canciones. El texto menciona: ‘*Oh, muerte, Oh, muerte, que amargo es tu recuerdo*’. (Ilustración 19).



Ilustración 19. Compases 1-3. Primer motivo de la tercera canción.

Después de terminar esta primera exposición de manera suspensiva con una semicadencia, la segunda frase cambia de manera abrupta su estilo declamativo, volviéndose mucho más fluida y con un ánimo desesperado. Se

menciona a todos aquellos quienes sufren con la llegada de la muerte. El acompañamiento apoya la voz solista en todo momento subdividiendo el ritmo en cuartos, cada uno representando de manera simultánea en la línea melódica una o más sílabas diferentes del texto. El compás 11 funciona como un 'freno' tanto para la música como para el discurso, cerrando con las palabras: *'para el que tiene salud y goza de los placeres!'*.

La anacrusa hacia el compás 13 marca el inicio de la reexposición de la primera frase. Sin embargo, una vez concluida, la métrica cambia a un estilo de agrupación binario en el compás 18 y el acompañamiento del piano nos conduce a un cambio de modo hacia *Mi mayor*.

Más de un experto en el tema opina que justamente es este instante el punto culminante de toda la obra. (Church, 2011, pág. 34). El momento justo en que el compositor hace las pases y le da la bienvenida a la muerte.

"La muerte es vista primero como enemiga y ahora como amiga (...), una de las más horribles expresiones del espíritu humano jamás escritas" (Bell, 1996, pág. 162).

Este cambio de modalidad representa como el dolor y el miedo se convierten en "algo que se aproxima a la conformidad con la realidad de la muerte, (...), ya sea estoicismo, (...), ya sea aceptación" (Johnson, 2006, págs. 385-388).

El solista recupera protagonismo a partir de la anacrusa hacia el compás 20. El salto descendente que inicialmente daba forma al motivo original de 'lamento', ahora es sustituido con un salto ascendente magnificando el contraste entre secciones.

El texto inicia con la misma exclamación: *'Oh, muerte'*; pero prosigue cambiando radicalmente su temática: *'qué dulce es tu sentencia para el hombre derrotado y sin fuerzas'*. A pesar de que la melodía nuevamente avanza en semifrases pausadas con intervalos descendentes, el acompañamiento mantiene un ritmo armónico constante con un bajo fluido en constante movimiento descendente y ascendente. (Ilustración 20).



Ilustración 20. Compases 18-20. Cambio de tonalidad y modificación en el motivo principal.

Entre el compás 27 y 28 ocurre una breve modulación de vuelta al modo menor como recurso para añadir dramatismo al texto: *'para el que se queja y ha perdido la esperanza!*'. El acompañamiento y la melodía terminan este momento en una semicadencia que nos deja listos para resolver hacia la última sección de esta canción.

El motivo que en la anacrusa al compás 20 dio inicio al desarrollo anterior, compuesto por un salto de sexta, es utilizado en dos ocasiones, primero en su forma original y posteriormente una cuarta arriba, cerrando esta frase con una cadencia. (Ilustración 21). Regresamos a una métrica ternaria, lo que permite una fluidez orgánica de los materiales melódicos. El movimiento descendente del bajo nos conduce suavemente a una repetición del motivo que concluyera la frase anterior, cerrando de manera decidida toda la canción con una cadencia auténtica perfecta. El texto nos ofrece un mensaje final: *'Oh, muerte, qué dulce es tu sentencia'*.



Ilustración 21. Compases 30-35. Reexposición doble del primer motivo.

4. *Wenn ich mit Menschenzungen*

Wenn ich mit Menschen und mit Engelszungen redete, Und hätte der Liebe nicht, So wär' ich ein tönend Erz, Oder eine klingende Schelle. Und wenn ich weissagen könnte, Und wüßte alle Geheimnisse Und alle Erkenntnis, Und hätte allen Glauben, also Daß ich Berge versetzte, Und hätte der Liebe nicht, So wäre ich nichts. Und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe, Und ließe meinen Leib brennen, Und hätte der Liebe nicht, So wäre mir's nichts nütze. Wir sehen jetzt durch einen Spiegel In einem dunkeln Worte; Dann aber von Angesicht zu Angesichte. Jetzt erkenne ich's stückweise, Dann aber werd ich's erkennen, Gleich wie ich erkennet bin. Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, Diese drei; Aber die Liebe ist die größte unter ihnen.	Si yo hablase lenguas humanas y angélicas, y no tengo amor, vengo a ser como metal que resuena, o címbalo que vuelve a tañer. Y si tuviese profecía, y entendiese todos los misterios y toda la ciencia, y si tuviese toda la fe, de tal manera que trasladase los montes, y no tengo amor, nada soy. Y si repartiese todos mis bienes para dar de comer a los pobres, y si entregase mi cuerpo para ser quemado, y no tengo amor, de nada me sirve. Ahora vemos por espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; pero entonces conoceré como fui conocido. Y ahora permanecen la fe, la esperanza y el amor, estos tres; pero el mayor de ellos es el amor.
---	--

(San Pablo, 1° Carta a los Corintios 13:1-3, 12-13)

Traducción: (Pliego, 2001)

Manteniendo en gran parte el modo mayor en que termina *O tod, wie bitter bist du*, esta sección adquiere un carácter musical y conceptual completamente diferente a lo visto anteriormente. Su temática se aleja de los pensamientos sobre la muerte para ahora realizar una reflexión sobre la virtud, la esperanza y el amor.

Algunos expertos consideran que esta canción carece de fuerza y coherencia dentro del ciclo, incluso llegando a considerar que Brahms decidió añadirla con el mero propósito de hacer más digerible el mensaje que trataba de transmitir y evitar una mala recepción por parte del público. (Boyd, 1967, pág. 594). Otros, como Hans Gal, la consideran como la “más grandiosa” de todo el conjunto. (Simpson, 1983, pág. 21).

Hoy en día sería imposible determinar cuál es el verdadero motivo detrás de su inclusión, sin embargo, un argumento fuerte a su favor sería la gran importancia que el concepto de ‘amor’ tenía dentro de los ideales de los compositores románticos, reforzando su valor como parte de la tradición del *Lied* y reafirmando la secularidad de su contenido sin perder la seriedad espiritual de su mensaje. (Church, 2011, pág. 47).

La pieza inicia en la tonalidad de *Mib Mayor*, alejándose considerablemente de la *Mi Mayor* en que concluye la sección anterior.

Por su asociación con los instrumentos de aliento metal y por los ejemplos musicales en los cuales ha sido utilizada a lo largo de la historia, *Mib Mayor* fue considerada por los compositores del siglo XVIII y XIX como una sonoridad que denotaba majestuosidad y heroísmo. (Church, 2011, pág. 47). Por otro lado, debido en gran parte a la manera en que Bach la implemento en algunas de sus obras, se le otorga una fuerte connotación cristiana al relacionar sus tres bemoles con la representación de la Santa Trinidad. (Ross, 1974, págs. 331-333).

Podemos suponer que la implementación de una tonalidad tan alejada de la empleada en la tercera canción funciona también como un recurso discursivo para expresar el carácter general de la obra y definir inmediatamente de forma musical el contraste que representa con respecto a las canciones anteriores.

Encontramos tres partes principales, la primera comprendiendo desde el primer compás hasta el compás 47. La melodía se desarrolla de tal forma que

prácticamente cada sílaba del texto se articula de manera independiente. (Ilustración 22). Se mantiene un ánimo optimista con un carácter rítmico y ágil. Siguiendo la línea general del texto, el momento de mayor tensión y posterior distensión es alcanzado al llegar a la conclusión de qué si ‘*no tengo amor, nada soy*’.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a bass clef with lyrics: "Men - schen-und mit En - gel-zun-gen re - de-te,". The middle staff is a treble clef with chords. The bottom staff is a bass clef with a rhythmic accompaniment. The music is in a minor key and features a clear, rhythmic pattern that emphasizes the independence of each syllable.

Ilustración 22. Compases 4-6. Ejemplo del estilo de articulación en el que predomina la independencia de las sílabas.

Entre el compás 46 y 47 el piano realiza una transición armónica que culmina en un acorde de *Solb Mayor*, el cual, enarmonizado a *Fa# Mayor*, funciona como dominante para el abrupto cambio de tonalidad a *Si Mayor* en que inicia la segunda parte de la canción.

La sonoridad de *Si Mayor*, es frecuentemente asociada con representaciones de cosas que “no son de este mundo”. (Church, 2011, pág. 48). Esta nueva atmosfera se ve favorecida por el cambio de tempo a *Adagio*, la nueva métrica ternaria y la dinámica más suave en que comienza el desarrollo melódico. (Ilustración 23).

El texto recita: ‘*Ahora vemos por espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; pero entonces conoceré como fui conocido.*’

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Wir se . hen jetzt durchei.nen". The middle staff is a piano accompaniment with markings "rit." and "p dolce". The bottom staff is a bass line. The tempo is marked "Adagio". The key signature changes from two flats to two sharps (Si Mayor). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 23. Compases 46-49. Transición y posterior modulación a *Si Mayor*, dando inicio a la segunda parte de la pieza.

La elección de la metáfora del espejo, poco usual en la literatura bíblica, ofrece una referencia de suma importancia a la idea de la espiritualidad cristiana que podría relacionarse intrínsecamente con la filosofía romántica. (Beller-McKenna, 1994, págs. 195-198). En este contexto, los espejos suelen ser considerados como incapaces de ofrecer imágenes completas, debido a su construcción, solo pueden mostrarnos reflejos borrosos o nublados. Ahora mismo no tenemos más que un reflejo borroso de lo que podríamos ver en la otra vida, de Dios; solo la muerte nos permitirá ver con claridad, conocer al creador como él nos conoce. (Ryken, y otros, 1998, pág. 560).

La segunda parte concluye con una progresión entre el compás 72 y 75 culminando en un acorde de *Sexta Alemana* que nos regresa a la tonalidad original de *Mib Mayor*.

La última parte inicia con materiales expuestos al iniciar la obra, añadiendo posteriormente dos grandes saltos melódicos en las palabras '*Glaube*', traducido como '*Fé*' y '*Hoffnung*', '*Esperanza*'. Este recurso aumenta favorece la articulación silábica de ambas palabras, aumentando sonoramente su intensidad y conduciéndonos a la palabra '*Liebe*', '*Amor*'. En esta palabra el registro de la melodía alcanza su nota más aguda, un Sol4. Encontramos aquí el clímax musical y conceptual de toda la canción. (Ilustración 24). El texto nos dice: '*Y ahora permanecen la fe, la esperanza y el amor, estos tres*'.

Ilustración 24. Compases 76-82. Inicio de la tercera parte de la canción, desarrollando el clímax musical de la misma.

Se prosigue con un nuevo cambio de métrica, retornando a la agrupación ternaria. El acompañamiento del piano se desarrolla con tresillos en cada beat, pero a su vez emula la melodía principal en al inicio de cada uno.

La resolución final de todo el ciclo se repite dos veces en el texto completando la línea anterior: *'pero el mayor de ellos es el amor.'*

El ciclo completo concluye en una nota optimista con tres acordes que refirman una vez más la tonalidad de *Mib Mayor*.

Conclusiones personales y sugerencias Interpretativas

Brahms nos ofrece una profunda reflexión sobre la condición humana a lo largo de este ciclo. El destino es inescapable, desde el momento en que nacemos iniciamos un viaje sin retorno hacia la muerte. ¿Con que nos quedamos al final?, en realidad con nada. ¿Qué dejamos atrás realmente?, es imposible saberlo. La vida esta rodeada de sufrimiento y dificultades. ¿Qué es lo que hace que este constante tormento valga la pena?

Al verse en el umbral de la muerte, el compositor trata de dar sentido y coherencia a las emociones que lo embargaban buscando una respuesta a esta pregunta. ¿Ha valido el esfuerzo? No valdría si no tuviera amor.

Observamos en su totalidad el proceso de duelo, resignación y posterior aceptación de Brahms ante el final de su viaje.

A pesar de que el trombón bajo es incapaz de recitar palabras en el sentido literal, es muy importante que conozcamos a profundidad el texto de las canciones y su significado para poder establecer una atmosfera adecuada y dar sentido al mensaje de la música. La articulación del instrumento (*legato*, *stacatto*, acentos, etc.) juega un papel de suma importancia a la hora de definir silábicamente las palabras y oraciones. Debemos poner atención a los diversos recursos retóricos empleados en la melodía (tritonos, arpeggios descendentes, etc.) y sus significados para añadir claridad al discurso.

Tanto el pianista como el instrumentista gozan de amplia exposición a lo largo del ciclo. La obra no fue concebida con una dinámica de solista/acompañante sino con un propósito expresivo de igual importancia para ambos. Ambos intérpretes deben conocer a profundidad la obra tanto en lo musical como en su trasfondo filosófico para obtener los mejores resultados posibles.

La mayoría de las ediciones escritas directamente para trombón no incluyen el texto o contienen marcaciones diferentes a la partitura original. El estudio de un Score para voz y piano será indispensable para poder profundizar en detalles interpretativos.

Podríamos encontrarnos con que al analizar las líneas melódicas como trombonistas y como instrumentistas de aliento, algunas frases escogidas para la voz resulten poco naturales o incómodas para nosotros; pero debemos cuidar mucho la elección de los lugares para respirar, escogiéndolos siempre en función del texto.

Necesitamos un buen control del rango dinámico, realizando contrastes bien definidos, puesto que la mayoría de los extremos de volumen se encuentran en lugares de gran tensión o distensión con respecto al discurso del texto.

Four Serious Songs no resulta excesivamente exigente en el aspecto estrictamente técnico, pero su dificultad radica en la complejidad de los detalles discursivos y conceptuales que la conforman. Es una de esas obras que, o tocan al público de manera muy profunda o lo aturden por su densidad debido a una mala

interpretación. Para abordarla de la forma más completa se requiere de una comprensión substancial de las intenciones del compositor y un buen tiempo de estudio literario alejados de nuestro instrumento.

Nick Woud – *Dances for Tenor and Bass Trombone*

Contexto histórico del compositor y su obra

Sobre el compositor



Imagen 3: Nick Woud

Nacido en 1955 en los Países Bajos, Nick Woud estudió timbales y percusión en el *Amsterdam Conservatory of Music* con Jan Labordus y Jan Pustjens. A partir de los dieciocho años inició su carrera orquestal, que lo llevaría a formar parte de importantes orquestas holandesas como la *Netherlands Radio Philharmonic Orchestra* y la *Royal Concertgebouw Orchestra*. En 2002, gana la audición como Solo/Principal Timpani en esta última, posición que comparte con uno de sus

antiguos estudiantes, Tomohiro Ando. (Woud, Nick Woud Timpani, s.f.)

Particularmente interesado en la escuela holandesa y alemana de timbales considerado uno de los pioneros en la utilización de timbales barrocos en un contexto actual.

Ha fungido como profesor de los conservatorios de Hilversum y Utrecht; además de que durante los últimos treinta años se ha desempeñado como *Senior Tutor* del departamento de timbales y percusión en el *Amsterdam Conservatory of Music*, solicitado frecuentemente para la realización de clases magistrales dentro y fuera de su país. Su amplio interés pedagógico se ha cristalizado en la publicación de tres métodos para timbales: *Musical Studies for Timpani* (1983, ed. Pustjens Percussion Products), *Symphonic Studies for Timpani* (1999, ed. Hal Leonard) y *The Timpani Challenge* (2006, ed. Pustjens Percussion Products).

Como compositor, Woud siempre se ha desarrollado de manera autodidacta, componiendo principalmente por la motivación de amigos y colegas, sin embargo,

la calidad de su obra lo ha llevado tener un variado catálogo publicado con obras para metales, percusión y música comercial. (Woud, Nick Woud - Composer, s.f.)

Una de sus principales preocupaciones y, una de las razones por las que inició sus primeros experimentos en la composición, es porque considera que la música contemporánea ha estancado su desarrollo, ofreciendo cada vez con más frecuencia, materiales de baja calidad artística. Al cuestionarlo, en nuestra entrevista, acerca de cuál cree que sea la razón de esta tendencia, menciona:

En Holanda, la escena moderna es poderosa y presente, así que escribir música tonal es algo que 'no se hace' (...), mi opinión es que la composición intuitiva y expresiva ha sido 'apartada' por el acercamiento intelectual y la urgencia de siempre hacer algo nuevo. (Woud, 2018).

Es por ello que Woud busca ofrecer lo que él mismo llama 'música realista', basada en procesos intuitivos del lenguaje tonal, con el objetivo de volver a acercar esta forma de expresión a las emociones de la gente. (Woud, s.f.)

Sobre *Dances for Tenor and Bass Trombone*

Dances, originalmente concebida para corno y trombón bajo, fue dedicada a Ben van Dijk, importante trombonista holandés de la *Rotterdam Philharmonic Orchestra* y uno de los primeros impulsores de la labor compositiva de Woud. (Jennings, 2017, pág. 6).

Después de realizar algunos cambios en la pieza, entre los cuales se modificó la dotación, ajustándola ahora para trombones tenor y bajo. La primera grabación oficial de la obra se realizó en el año 2000, con el mismo Ben van Dijk, en colaboración con Joe Alessi, trombonista de la *New York Philharmonic*, para su disco compacto *Nana*. Según el compositor, la versión final de esta pieza fue diseñada con estos intérpretes en mente, más que para un set de instrumentos específico.

Contando con una amplia diversidad en lo que a ritmo y estilo musical se refiere, Woud menciona sobre ella:

Mi aproximación [a la pieza] es totalmente intuitiva, solo ver 'qué es lo que sale' y escribir sin utilizar una perspectiva armónica inicialmente. La armonía aparece con las voces de manera automática. (Woud, 2018)

Análisis Musical de la Obra

Consideraciones previas

A pesar de ser una obra de reciente composición y, en clara congruencia con las ideas del compositor, no encontramos aquí un trabajo musical encausado hacia un estilo vanguardista moderno. *Dances*, sin dejar de lado su naturaleza experimental, sigue siendo una pieza con un esquema claramente tonal y con gran transparencia melódica.

En ocasiones se realizan alusiones explícitas a formas musicales bailables como el vals o la habanera, sin embargo, en definitiva, los materiales rítmicos y melódicos utilizados por Woud no fueron diseñados con el baile en mente.

No se establecen armaduras de tonalidad en ningún momento, pero se utilizan notas incidentales para realizar las diferentes variaciones armónicas y melódicas necesarias; alternado entre diferentes escalas diatónicas y modales según sea el caso.

La interacción de las voces solistas alterna constantemente entre el modelo de 'pregunta-respuesta', el modelo de 'solista con acompañamiento' y el estilo puramente contrapuntístico.

Dances

Para facilitar su estudio, podemos dividir esta obra en cinco secciones contrastantes.

La primera sección va del inicio al compás 32. Encontramos aquí una interacción de 'pregunta-respuesta' entre ambos solistas, donde constantemente se encontrarán completando y complementando las líneas melódicas del otro.

Woud realiza una amplia exploración del *modo frigio*, realizando inflexiones constantes a raíces distintas para el desarrollo de sus materiales.

Debemos notar que el compositor trabaja con frases de duración irregular, desarrollando ideas musicales independientes y bien definidas, siempre dirigidas hacia una resolución cadencial. Usando esta información a nuestro favor, podemos dividir esta primera parte en seis subsecciones diferentes que contienen una o más frases, con sus respectivos puntos climáticos de tensión y resoluciones de distensión.

La primera subsección va del compás 1 al 4, (Ilustración 25); el trombón tenor inicia con un motivo con tresillo de dieciseisavo, siendo respondido casi de inmediato por el trombón bajo con una resolución de intervalo de quinta hacia *Mib*. Esto nos da la sensación de habernos establecido en dicha tonalidad, sin embargo, la melodía prosigue concluyendo con dos giros frigios por parte de ambos solistas sobre la tónica de *Sol*.

Ilustración 25. Compases 1-4. Primera subsección de la pieza que contiene únicamente la primera frase de la misma. Marcado en naranja, el primer motivo de la pieza, de gran importancia para el resto de la obra.

La siguiente subsección comprende los compases del 5 al 10; volveremos al mismo motivo de tresillo de dieciseisavo con el cual iniciamos, pero ahora tocado por el trombón bajo. La tonalidad parece reestablecerse de nuevo en *Mib*, pero a partir del compás 6, iniciamos una progresión armónica que desciende de forma cromática para establecernos ahora en el modo frigio de *Re* en el compás 10.

Iremos ahora de este compás hasta el compás 14; el trombón bajo inicia exponiendo una melodía sobre el modo frigio de *Re*, para después establecerse momentáneamente en un arpeggio de *Ab*. Esta progresión cumple el propósito de llevarnos hacia el modo frigio de *Sol* aprovechando la sensación sonora de esta escala para conducirnos a una resolución cadencial hacia *Do*.

Continuamos ahora en el *modo frigio* a partir de *Mi*, el cual aparentemente surge de la tonalidad establecida por la cadencia anterior. Encontramos de nuevo el motivo de tresillo con el cual iniciamos la pieza, ahora presente constantemente en las diferentes variaciones melódicas. Concluimos en esta ocasión al inicio del compás 19 con una resolución hacia *Re*.

La penúltima sub sección, la más larga de todas, va del compás 19 al compás 29. Se caracteriza también por contener la parte climática de la primera sección. (Ilustración 26).

Ilustración 26. Compases 19-29. Marcada en azul, la parte climática de la primera sección.

Cada vez que uno de los solistas se encuentre con un silencio, el otro se encargará de tomar la melodía; encontramos de nuevo el motivo de tresillo como parte fundamental de cada una de las voces. El registro del trombón se amplía considerablemente en el compás 24, llegando hasta un *Mib6*. Después de varias cortas inflexiones resolveremos hacia un *La*.

La última subsección es muy breve, prolongándose desde el compás 29 hasta el 32; servirá principalmente para recapitular el motivo de tresillo de semicorchea tan notorio anteriormente y para empezar a experimentar con algunos materiales pertenecientes a la siguiente sección. El trombón bajo es el encargado de reexponer los motivos melódicos anteriores, mientras que el trombón tenor comienza a experimentar con un nuevo acompañamiento en forma de arpeggios con novena.

Aquí empieza la segunda sección de la pieza, prolongándose desde el compás 32 hasta el 54. (Ilustración 27). Observamos alusiones bastante explícitas a la forma musical *habanera*, principalmente en la voz del trombón tenor.



Ilustración 27. Compases 32-33. Observamos en la línea del trombón tenor el *ostinato* rítmico tradicional del acompañamiento de la habanera.

En el aspecto armónico encontramos una sonoridad bastante peculiar, debido a que el acompañamiento se mantiene en todo momento en torno al centro tonal de *La*, mientras que la línea solista, en el trombón bajo, se encuentra claramente establecida en el modo frigio a partir de *Mi*.

Esta última, desarrolla tres frases diferentes, las primeras dos regulares, de cuatro compases cada una, y una última irregular, que cambia durante un solo compás, a una métrica en 2/4, previo a su conclusión con una resolución a un compás de 1/4, donde quedaremos suspendidos con ayuda de un calderón en un intervalo de 3ra mayor entre *Fa* y *La*.

La anacrusa al compás 47 marca el inicio de una introducción de ocho compases para la tercera sección de la pieza; ambas voces se mueven en octavas, con una nueva métrica ternaria presentando un nuevo tema. Terminamos con una resolución que establece de nuevo el centro tonal en *La*.

A partir del compás 55, el estilo rítmico y melódico hacen referencia ahora a la forma musical de vals vienés.

Mientras que el trombón tenor presenta nuevamente el tema de la introducción, el trombón bajo realiza un 'bajeo' tradicional propio de este baile; observamos así que se mantiene la dinámica de 'solista-acompañante'. (Ilustración 28).



Ilustración 28. Compases 55-59. En el bajo, acompañamiento ternario tradicional del vals, mientras que la voz tenor reexpone un el tema presentado en la introducción.

La siguiente frase ofrece un nuevo tema, sirviendo como un puente previo a una nueva reexposición del tema por parte del trombón bajo con el acompañamiento correspondiente ahora presentado por el trombón tenor.

Concluimos esta sección de vals justo antes de la anacrusa al compás 95, donde tenemos un nuevo cambio de métrica para el inicio de la cuarta sección, ahora a 4/4; iniciamos con una variación rítmica del tema presentado durante el puente de la sección anterior en la voz del trombón tenor, mientras que el trombón bajo acompaña con notas de cuarto, generando estabilidad rítmica, a la vez que diversas disonancias sonoras.

Iniciamos con quinta y última sección de la pieza en el compás 104; la partitura nos indica un *crescendo* y *accelerando*, los cuales deben ser establecidos gradualmente con la intención de dirigirnos hacia una cadencia con un interesante juego rítmico de semicorcheas, que nos prepara para el carácter ágil y animado de la siguiente parte. Después de un silencio general durante el compás 107, iniciamos con la sección final de la obra. Valiéndose de recursos como la alternancia rítmica y los intervalos disonantes, el compositor desarrolla algunos de los motivos presentados anteriormente y los expande para presentar una melodía de carácter principalmente rítmico. El motivo rítmico predominante se conecta constantemente con otros en compás ternario, retomando y entremezclando alusiones al carácter bailable del vals con esta nueva melodía mucho más ágil e impredecible. (Ilustración 29).



Ilustración 29. Compases 108-110. Ejemplo de diferentes implementaciones del motivo rítmico predominante, de alternancia rítmica y alusiones al acompañamiento del vals.

La primera frase, de siete compases se repite dos veces por medio de casillas, presentando nuevamente en la última el motivo principal antes mencionando, el ritmo cambia a una nueva métrica en 6/8 en el compás 119, reduciendo la velocidad y modificando el carácter hacia *súbito meno mosso*. Se retoma la sensación rítmica del vals y la introduce en un sistema rítmico binario diferente, facilitando su gradual retorno al estilo más ágil presentado hasta ahora. Una vez más, el motivo principal se repite constantemente en la voz tenor, mientras que el bajo acompaña con notas largas que se mueven progresivamente por intervalos ascendentes de 4a justa, generando tensión gradual previa a un calderón de reposo entre el compás 135 y 136.

Llegamos a la *Coda* final de la obra, desarrollada a lo largo de doce compases. Debemos notar con especial atención cómo de nuevo el motivo rítmico principal es insertado en diferentes frases, con una constante alternancia entre compases binarios y ternarios, simples y compuestos. Después de un corto juego rítmico entre ambas voces, a partir del compás 140, se desarrolla una última frase, en la que se desplazan en movimiento contrario, para concluir con un pronunciado *glissando* en la cadencia final, terminando ambos solistas en la nota *Do*, en un intervalo de dos octavas. (Ilustración 30).



Ilustración 30. Compases 140-143. Frase final donde se presenta por última vez el motivo rítmico central de esta sección, para posteriormente concluir con un *glissando* hacia la nota *Do*.

Conclusiones personales y sugerencias interpretativas

Llegué a *Dances* casi por accidente mientras revisaba algunos CD's en mi biblioteca personal. Es una pieza que inicialmente puede resultar extraña por su variada combinación de influencias y elementos musicales; de esa música que, como instrumentista, uno solo logra comprender una vez que se ha tocado muchas veces y que se ha experimentado con diferentes aproximaciones e ideas interpretativas. Tal vez esta sea también la razón por la que este repertorio no ha gozado de una difusión tan extensa como otras obras similares, lo cual es una lástima, puesto que ofrece una gran cantidad de oportunidades para explorar aspectos teóricos y creativos tanto de la música en sí misma, como del instrumento.

Considero que Woud cumple a cabalidad su objetivo de presentar una obra auténtica, con un lenguaje sumamente personal, que no se encasilla en los extremos de la tradición o de la vanguardia. Su trasfondo como percusionista se ve evidenciado de forma clara al buscar constantemente un predominio rítmico en su estilo retórico musical.

Ambas voces, tanto la del trombón tenor como la del trombón bajo, enfrentan desafíos considerables en el aspecto técnico de la ejecución. En muchas ocasiones se exploran registros extremos, así como una gran variedad de acentos y articulaciones. En especial en la primera sección el fraseo no es del todo intuitivo y

exige un excelente control de la capacidad respiratoria de los intérpretes para lograr las largas ligaduras solicitadas y los grandes contrastes dinámicos.

La constante alternancia rítmica y la frecuente modificación de formas y carácter musical, también obliga a ambos solistas a ser flexibles en el aspecto interpretativo y permanecer con una constante actitud expectativa.

Después de estudiar *Dances* cuidadosamente, mi opinión acerca de la manera más efectiva de abordarla es que debe ser dividida primero en secciones amplias, basándonos en la forma musical presentada, por ejemplo, sección de 'Habanera' o sección de 'vals', para posteriormente separar cada una ellas en subsecciones con grupos de frases concretas; esto facilitará enormemente el revisar pasajes problemáticos para su depuración profunda. El estudio de la partitura completa por parte de ambos trombonistas será también de gran utilidad, en especial a la hora de tratar de abordar los diferentes juegos melódicos y rítmicos presentados, así como el balance de las sonoridades en los intervalos. En general, un acercamiento 'desde lo general hacia lo particular' será la clave para obtener los mejores resultados interpretativos.

Steven Verhelst – *World Concerto*

Contexto histórico del compositor y su obra

Sobre el compositor



Imagen 4. Steven Verhelst

Nacido en 1981 en Bélgica, inició su vida musical como trombonista especializándose en el trombón bajo desde temprana edad. Aunque ha tenido la oportunidad de tocar con algunas de las más importantes orquestas de Holanda y de su país natal, su labor como compositor para música de metales es lo que lo ha llevado a gozar de numerosos reconocimientos a nivel mundial.

Verhelst considera que un compositor debe ser conocido por su música y no por su vida personal: “No me gustan las *bios*, como compositor yo pienso que eso no importa. La música importa.” (Verhelst, 2018); es por esto que muy poca información ajena a su vida profesional se encuentra disponible de manera pública.

Entre sus más grandes influencias musicales podemos encontrar las obras de Richard Strauss, Alan Menken y Christina Aguilera. Además de que es un gran admirador de la forma en que Richard Galliano interpretaba a Piazzolla. Se considera un gran admirador de los bailarines, debido a que, en su opinión, dicho arte les permite expresar no solo a través de la música sino también con el cuerpo.

En 2011, compuso *A Song for Japan*, obra que se volvería el núcleo central de un proyecto de caridad, organizado por trombonistas europeos y japoneses con el propósito de apoyar a los afectados por el terremoto y posterior tsunami que en ese año golpearon la zona oriente de Japón. Este gozó de gran éxito entre la comunidad musical internacional, siendo sus objetivos principales el promover la organización de series de conciertos alrededor del mundo para motivar al público general a realizar donaciones para ayudar a las víctimas de estos desastres

naturales, a través de la difusión de herramientas musicales como composiciones y materiales multimedia.

Su obra goza de frecuentes presentaciones a lo largo y ancho del planeta, comisionada y presentada en importantes festivales internacionales como el *Slide Factory* (Holanda), el festival *Slider Asia* (Hong Kong), el *International Trombone Festival* (Itinerante) y el *Southeast Trombone Symposium* (EUA); y por importantes artistas como Ben van Dijk, George Curran, Jörgen van Rijen, Martin Schippers, Brian Hecht, Denson Paul Pollard y Michel Becquet, entre otros.

(Verhelst, Correspondencia con el compositor, 2018)

En 2013, con su esposa, fundó en Bélgica *De Nieuwe Muzikschool*, un centro de estudios musicales alternativos dirigido a niños y jóvenes.

Sobre World Concerto

La primera grabación oficial de esta pieza fue realizada para su quinto disco compacto *World Concerto* en el 2014 por Ben van Dijk, quien fuera por varios años maestro de trombón de Verhelst,. Gran parte de la obra del compositor ha sido dedicada y/o estrenada por van Dijk y esta pieza no es la excepción. (Jennings, 2017, pág. 7)

Según menciona el mismo compositor, *World Concerto* tiene que ver con su propia perspectiva acerca de cómo experimentamos el mundo en que vivimos.

Desarrollándose dentro de un esquema tradicional de concierto, cada uno de los tres movimientos representa una situación diferente. El primero, explora nuestras sensaciones al nacer y descubrir la enorme diversidad que nos rodea; el segundo, como descubrimos el planeta en el que habitamos y la naturaleza que en él coexiste con nosotros; finalmente, el tercer movimiento cierra con un estilo optimista representando el deseo del compositor por que exista paz y armonía entre los seres humanos y la naturaleza.

En sus propias palabras, el mensaje total de la obra podría resumirse de la siguiente forma: “La raza humana viviendo en armonía con la vida, la tierra, la

naturaleza y con ella misma.” (Verhelst, World Concerto - Bass Trombone & Piano, 2012).

Análisis Musical de la obra

Consideraciones previas

Durante el S. XVII, el término *Concerto* fue utilizado de manera general para referirse a una pieza instrumental interpretada por más de un instrumento. (Macpherson, 1966, pág. 227). Hacia finales de este periodo y principios del S. XVIII, surgió también el término *Concerto Grosso*, el cual implicaba la participación de una orquesta de cuerdas dividida en dos agrupaciones. Estas recibían el nombre de *ripieno*, la más grande de las dos, que se encargaba de presentar la base de los temas, apoyada por el *bajo continuo*; y la de menor tamaño, denominada *solí* o *concertini*, que se encargaba de añadir “color, contraste y textura” a la música. (Wade, 1982, pág. 73).

Los violinistas de la época fueron los primeros precursores del *Concerto* como una obra específicamente dirigida al lucimiento de un instrumentista solista. Influidos por las estructuras propias de la *fuga* y la *suite*, trabajaron sobre una base musical de gran flexibilidad interpretativa, caracterizada principalmente por la separación de la obra en esquemas ternarios divididos en *tiempos* y siguiendo el modelo *Vivo-Lento-Vivo*. (Zamacois, 2003, pág. 207).

Hacia mediados del S. XVIII Mozart comenzó a experimentar añadiendo estructuras propias de la *Sonata* y la *Sinfonía* a la forma tradicional de *Concerto*, siendo uno de los cambios más notables la adición de una *doble exposición*. (Zamacois, 2003, pág. 209).

A partir de este momento las posibilidades de esta forma musical se ampliarían considerablemente, permitiendo la composición de conciertos para otros instrumentos e incrementando considerablemente las exigencias técnicas requeridas para su interpretación. Algunos compositores como Brahms o Beethoven

incluso diseñarían obras para ser interpretadas por ellos mismos. (Wade, 1982, pág. 74).

Con el final del clasicismo, el *Concerto* sufriría incluso más modificaciones, principalmente, aligerando o incluso suprimiendo la *doble exposición* sustituyéndola por una inmediata repetición o alusión a los temas. La estructura se emparenta aún más al aspecto formal de la *Sonata* y se añaden más elementos propios de la *Sinfonía* moderna en el sentido de complejidad discursiva. (Zamacois, 2003, pág. 211).

Con el paso del tiempo, las técnicas compositivas y el ideario musical han seguido evolucionando, pero algunas particularidades de esta forma musical se han mantenido casi inalteradas hasta nuestros días:

(Wade, 1982, págs. 75-76).

- I. El primer movimiento siempre inicia de forma enérgica, ofreciendo una muestra de los materiales a utilizar a lo largo de toda la obra. Habitualmente encontramos una introducción de duración variable por parte de la orquesta que funciona como preámbulo para la entrada del solista. Podemos esperar una progresión de exposición-desarrollo-recapitulación. Siempre tendremos expectativa en la habilidad creativa del compositor para implementar sorpresas musicales como desarrollos inesperados, variaciones libres o incluso *cadenzas*.
- II. El segundo movimiento explora las capacidades líricas del solista, usualmente reduciendo a la orquesta a un papel secundario. Su tempo más lento permite diversas oportunidades para demostrar una faceta más delicada del compositor y el intérprete.
- III. El tercer movimiento habitualmente ofrece un marcado contraste con respecto a la sección anterior. Tendrá un ánimo mucho más intenso y festivo para generar una sensación de relajación y satisfacción rumbo a la conclusión de la obra. Suele presentar diversos episodios virtuosos tanto para el solista como para la orquesta y un estilo mucho más rítmico en su ejecución.

World Concerto

Un dato importante que debemos considerar a la hora de estudiar esta pieza, es que el compositor la ideó originalmente con la sonoridad de una banda sinfónica en mente; sin embargo, su formato para piano y solista, fue rediseñado por él mismo desde cero, no solo como una reducción, sino como una versión de acompañamiento completamente independiente. (Verhelst, World Concerto - Bass Trombone & Piano, 2012).

Primer movimiento

En general, sigue los fundamentos estructurales de la *forma sonata*, dividiéndose en secciones bien definidas de introducción, exposición, desarrollo, reexposición y coda. Mantiene prácticamente en todo momento, un estilo de fraseo anacrúsico con un carácter rítmico.

Como se mencionó antes, la primera sección consiste de una larga introducción de 43 compases exclusivamente a cargo del piano. El ritmo de tresillo, que funciona como material principal del primer motivo, cobrará enorme importancia en secciones posteriores. (Ilustración 31). Junto a este primer motivo, se expone uno de los temas principales no solo del movimiento, sino de todo el concierto, el cual será referido de diversas formas más adelante. (Ilustración 32).



Ilustración 31. Compases 1-4. Primer motivo de la obra, presentado en dos ocasiones, cobrará gran importancia al desarrollarse la obra.



Ilustración 32. Compases 23-28. Tema principal de toda la obra.

A partir del compás 37, un repentino cambio de tempo de *Moderato* a *Allegretto*, acompañado de una alternancia métrica entre compás binario y ternario nos conduce a la primera intervención del solista en el compás 44.

La primera aparición del trombón en este movimiento se extiende a lo largo de doce compases donde se expone el segundo tema, valiéndose de nuevo de alternancia métrica entre compases binarios y ternarios para enriquecer su carácter rítmico. Aparece también un nuevo motivo, que será reutilizado en diversas ocasiones más adelante. (Ilustración 33).



Ilustración 33. Compases 54-55. Motivo recurrente durante el primer movimiento del concierto.

Al terminar la exposición, encontramos un breve interludio de cuatro compases a cargo del piano que nos conduce a la sección de desarrollo.

El motivo de tresillo retomado de la introducción juega un papel de gran importancia, al ser presentado nuevamente de diversas formas. Podemos también observar una constante alternancia rítmica, que aumenta su complejidad con respecto a las anteriores ocasiones al ir y venir entre compases simples y compuestos. (Ilustración 34).



Ilustración 34. Compases 59-67. Motivo de tresillo y alternancia rítmica.

La interacción entre solista y piano no se limita a una dinámica de solista y acompañante; en diferentes ocasiones el pianista complementa las frases melódicas del trombón con motivos rítmicos y melódicos recurrentes. Podemos encontrar uno de los más importantes en el compás 72; que pese a su sencillez rítmica, será utilizado de forma recurrente posteriormente. (Ilustración 35).



Ilustración 35. Compás 72. Motivo rítmico del piano.

El tema principal es reexpuesto en el compás 84 prácticamente idéntico desde su primera aparición en la introducción. Sin embargo, a diferencia de la primera ocasión, ahora el piano establece los acordes de la tonalidad correspondiente a esta sección (*Ab Mayor*), utilizando notas largas, a la vez que realiza trinos sobre los arpeggios de los acordes de la progresión para incrementar la densidad de la textura musical. Esta presentación concluye en el compás 90 con una cadencia perfecta. Después de un breve puente de ocho compases, encontraremos la reexposición del segundo tema a partir del compás 99. Entre el compás 111 y 114 encontremos en dos ocasiones el motivo de tresillos, utilizado como herramienta para conducirnos a una nueva presentación del tema principal, ahora elaborado por el piano. (Ilustración 36). El solista desarrolla una voz de contra canto que acompaña al pianista hasta el compás 120.



Ilustración 36. Compases 111-114. Nueva aparición del motivo de tresillos.

Entre el compás 121 y 124 encontramos uno de los motivos del tema principal, primero de manera íntegra y luego con el ritmo aumentado de octavas a cuartos, cerrando esta sección para proseguir hacia la *coda final*.

Observaremos ahora un juego interesante entre el acompañamiento y el solista, retomando el motivo rítmico presentado por el piano en el compás 72 en conjunción con el motivo rítmico de la *cabeza* del primer tema.

En el compás 131 el solista inicia con una variación del motivo antes mencionado, pero ahora lo extiende en forma de arpeggios a través de la progresión para conducirnos hacia una resolución de cadencia perfecta concluyendo en un breve pero contundente acorde de tónica de *Re menor* en el compás final. (Ilustración 37).

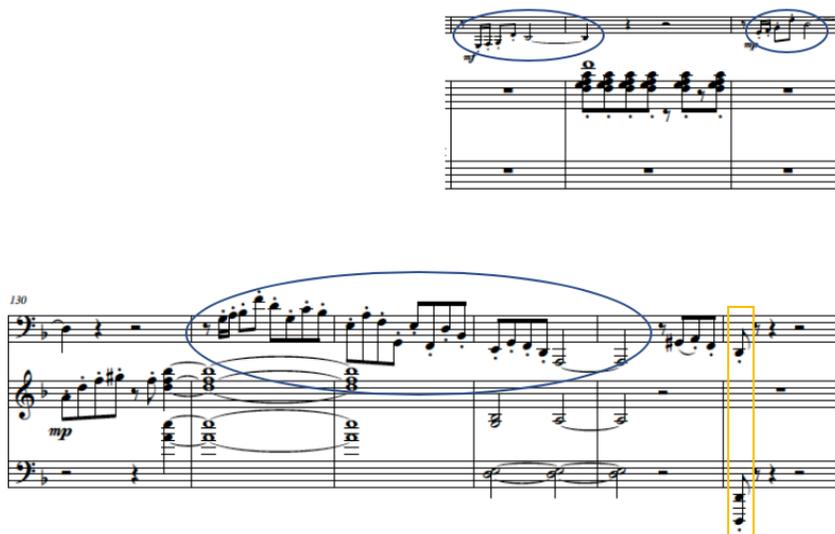


Ilustración 37. Compases 127-135. Variaciones sobre el motivo de la cola del tema que nos conducen hacia el acorde final de este movimiento.

Segundo movimiento

Como se mencionó en la sección correspondiente de *consideraciones previas*, el propósito fundamental de este movimiento es el de dar un espacio al intérprete para exponer su capacidad lírica.

El movimiento gira en torno a un solo tema, que sufrirá diversas modificaciones a lo largo de las diferentes intervenciones de los intérpretes sin dejar nunca de ser identificable auditivamente.

Iniciamos en la tonalidad de *Ab Mayor*, con una introducción de once compases a cargo del acompañamiento, que asienta la atmósfera general de esta parte del concierto. Encontramos arpeggios sobre progresiones de cadencias auténticas hacia la tónica. La densidad de la textura musical aumenta gradualmente hacia el compás 8, para luego disminuir súbitamente en el compás 9 y dejar sonando diferentes notas que complementan el acorde de dominante de la tonalidad. Esta última cadencia se resolverá hacia el inicio del tema principal en el compás 12.

El tema es expuesto por el piano de manera íntegra y totalmente explícita, con un estilo de fraseo anacrúsico y dividido en dos semifrases desarrolladas a lo largo de nueve compases. (Ilustración 38). Algo que debemos tomar en cuenta es que dichas semifrases no son simétricas, siendo la primera de cuatro compases, con su respectiva anacrusa, y la segunda de cinco compases. A pesar de esta aparente desproporción, el efecto sonoro del fraseo impedirá que el tema se perciba incompleto o desbalanceado. El acompañamiento se mantiene simple, marcando con notas largas el acorde correspondiente a la progresión en cada compás.



Ilustración 38. Compases 11-20. Tema principal del segundo movimiento.

En el compás 21 el solista retoma el tema y lo presenta de forma idéntica a la primera ocasión. Es a partir de la anacrúsa del compás 30, que encontramos la primera variación significativa en los materiales musicales, añadiendo una gran cantidad de adornos y extensiones melódicas con respecto al tema original. La armonía presente en el acompañamiento se mantendrá inalterada salvo por los compases 37 y 38, cuya resolución nos prepara con un acorde de dominante para una nueva tonalidad, *Sib Mayor*. (Ilustración 39).

The image displays a musical score for measures 30 through 38. It consists of two systems. The first system shows the solo line (top staff) and the accompaniment (bottom two staves). The solo line begins with a melodic theme in measure 30, which is then elaborated with various ornaments and extensions through measures 31-38. The accompaniment provides harmonic support, with a specific chord progression highlighted in a green box in measure 38, indicating a modulation to Sib Mayor.

Ilustración 39. Compases 30-38. Variación significativa del tema principal, mostrando diferentes adornos y extensiones melódicas; el tema modifica la armonía inicial en el último compás como preparación para una nueva tonalidad.

Iniciando con una anacrusa de septillo, el compás 39 marcará el inicio de una nueva presentación del tema por parte del acompañamiento. El acompañamiento aumenta su complejidad rítmica al añadir tresillos de corchea y seisillos de semicorchea, así como incrementando el número de voces que lo conforman. La progresión armónica regresa al esquema presentado en la exposición del tema.

El último tiempo del compás 48 nos prepara para una nueva variación del tema, ahora a cargo del solista. Se ofrecen elementos más marcados de desarrollo melódico, contrastando además la densa textura musical de la sección anterior, con un acompañamiento más simple enriquecido por síncopas. La figura rítmica de tresillo, al igual que en otros momentos del concierto, juega un papel determinante en la construcción de las líneas melódicas. (Ilustración 40).

The image shows a musical score for measures 48-59. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 48, marked with a dynamic of *mf*. It features a solo line in the bass clef and piano accompaniment in both the treble and bass clefs. A yellow box highlights a triplet rhythm in the piano accompaniment. The second system continues the melodic development, with the solo line in the bass clef and piano accompaniment in the treble and bass clefs. A second yellow box highlights another triplet rhythm in the piano accompaniment.

Ilustración 40. Compases 48-59. Tema desarrollado con acompañamiento de síncopas.

En el compás 60 se incrementa nuevamente el número de voces en el acompañamiento. La línea solista invierte ahora su papel, realizando un contrapunto que enriquece los materiales presentados por el piano. El motivo rítmico de tresillo es presentado una vez más, conformando casi en su totalidad las líneas melódicas del trombón.

Esta sección concluye en el compás 68 con una cadencia auténtica que nos prepara para modular una vez más ahora a *Sol Mayor*.

Tenemos ahora un breve puente de cuatro compases a cargo del acompañamiento, que nos introduce a un nuevo motivo rítmico en la línea melódica del piano, nos encontramos ahora en una métrica en 6/8.

Podemos observar una dinámica similar a la presentada previamente, en la que el tema es presentado una vez más por el solista, para posteriormente cambiar su papel con el piano y convertirse en acompañamiento. El contraste principal de esta sección se verá reflejado en el estilo mucho más rítmico y alegre de los temas, dejando atrás la actitud reflexiva y emotiva de la primera parte.

La parte climática de este movimiento es alcanzada a partir de la anacrusa al compás 103, en la tonalidad de *Reb Mayor*. La primera semifrase del tema será presentada por el piano y la segunda por la línea melódica del solista, ahora en una métrica en 3/4 (Ilustración 41).

The image shows three systems of musical notation for piano and soloist. The first system (measures 102-104) is in 6/8 time. The second system (measures 105-108) is in 3/4 time and marked 'Andante (♩ = 74)'. The third system (measures 109-111) is also in 3/4 time. The piano part provides harmonic support with chords and rhythmic patterns, while the soloist part features melodic lines with various ornaments and dynamics.

Ilustración 41. Compases 102-111. Sección climática del segundo movimiento.

Una nueva variación del tema se elabora a partir del compás 112, regresando a la tonalidad de *Mib Mayor*. Esta última presentación es realizada primero por el trombón y posteriormente por el piano, para conducirnos hacia una coda final en 6/8 con una cadencia auténtica que cierra con tres largos acordes de *Mib Mayor*.

Tercer movimiento

Iniciamos este movimiento con una introducción de 21 compases a cargo del acompañamiento. Nos encontramos ahora en la tonalidad de *Bb Mayor*. Los rápidos quintillos del piano generan una atmósfera ágil que se ve complementada por la aparición de los motivos melódicos que compondrán el tema principal de este movimiento. (Ilustración 42).

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system shows the right hand playing rapid quintuplets (marked with a '5') and the left hand playing a melodic line. The second system continues the quintuplets and introduces a melodic phrase. The third system shows the melodic theme continuing with a piano (*p*) dynamic marking. The score is in 6/8 time and features a key signature of two flats (Bb Major).

Ilustración 42. Compases 9-18. Motivo rítmico de quintillos acompañando a los motivos melódicos del tema principal de este movimiento.

Después de una breve cadencia en el compás previo, el compás 16 establece un motivo rítmico de octavos en *stacatto*, con un estilo similar al de una marcha, que nos prepara para la entrada del solista en el compás 22.

Se expone el tema principal de la obra, que consta de un periodo irregular con dos frases de 8 y 7 compases respectivamente. El estilo rítmico percusivo del acompañamiento se mantendrá en todo momento. (Ilustración 43).

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 22-29) shows a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. The second system (measures 30-36) features the soloist's entry with a melodic line in the treble and a more active bass line. The third system (measures 37-44) continues the soloist's theme with a more complex accompaniment in the bass. A square box is placed above the first measure of the third system.

Ilustración 43. Compases 22-36. Primera intervención del solista, exponiendo el tema principal de este movimiento.

Al concluir la intervención del trombón, el acompañamiento presentará nuevamente el motivo melódico principal en repetidas ocasiones, casi como un eco.

El solista reexpone el tema, con ligeras variaciones rítmicas, en el compás 40. Presenta frases casi idénticas a las originales, aunque concluirá su respectiva cadencia final de forma más abrupta en el compás 54, con el objetivo de marcar de forma inesperada un contraste sonoro y permitir la aparición sorpresiva del acompañamiento con un *ostinato* rítmico de octavos con la nota *Sib*; dicho elemento, se mantiene siempre en el fondo de forma percusiva, mientras que el trombón realiza *arpeggios* con notas *stacatto* sobre los acordes de la progresión armónica. Este fragmento funciona como un breve interludio para conducirnos a la reexposición del tema principal de todo el concierto en la anacrusa del compás 78. (Ilustración 44).

The musical score for Illustration 44 consists of three systems of staves. The first system (measures 54-57) shows a piano accompaniment with a rhythmic ostinato of eighth notes in the left hand and arpeggiated chords in the right hand. The melody is primarily in the trombone part, with some melodic fragments in the piano right hand. The second system (measures 58-66) continues the piano accompaniment and includes a dynamic marking of 'mf' in measure 57. The third system (measure 67) shows the piano accompaniment and a melodic fragment in the trombone part.

Ilustración 44. Compases 54-67. *Ostinato* percusivo del piano e interludio melódico previo a la reexposición del tema principal de todo el concierto.

Estamos ahora en la tonalidad de *Fa Menor*. Es este el momento climático del tercer movimiento y de toda la obra. La partitura marca un tempo más lento, a la vez que el piano modifica su carácter previamente rítmico por un estilo melódico y sincopado. La primera frase del tema es presentada por el trombón hasta el compás 85. (Ilustración 45).

The image displays a musical score for three systems. The first system (measures 77-85) is marked 'Slower' and 'f'. It features a melodic line in the upper staves and a piano accompaniment in the lower staves. The second system continues the melodic line and piano accompaniment. The third system shows the end of the piece with a final cadence and a dynamic marking of 'f'.

Ilustración 45. Compases 77-85. Momento climático de todo el concierto, se expone por última vez el tema principal de la obra, de forma que solista y acompañante tengan una breve pero intensa oportunidad para lucirse.

A partir del compás 86, podemos ver una pequeña sección dedicada exclusivamente al lucimiento del piano, donde, con ayuda del pedal, presentará la segunda frase del tema con diferentes adornos y, con una línea cromática de fondo

para dotar a este fragmento de gran intensidad. El solista regresa en la anacrusa al compás 90 para concluir junto con el acompañante esta sección. (Ilustración 46).

The image displays a musical score for measures 86 through 93. It consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of the section with a piano accompaniment in the bass clef and a soloist part in the treble clef. The piano part features a prominent chromatic descending line in the right hand, while the soloist part has a melodic line. The second system continues the piano accompaniment with a chromatic descending line in the right hand and a melodic line in the left hand. The third system shows the piano accompaniment with a chromatic descending line in the right hand and a melodic line in the left hand. The fourth system shows the piano accompaniment with a chromatic descending line in the right hand and a melodic line in the left hand. The fifth system shows the piano accompaniment with a chromatic descending line in the right hand and a melodic line in the left hand. The tempo is marked 'Allegretto (♩ = 04)'.

Ilustración 46. Compases 86-93. Con ayuda del pedal, el piano desarrolla motivos cromáticos a la par del tema, que posteriormente es retomado por el solista para concluir esta sección.

Entre el compás 94 y 97 el piano presenta motivos rápidos de semicorcheas, de manera similar a los presentados en la introducción. Ahora en la tonalidad de *Fa Mayor*, se combinan motivos melódicos presentados en los temas de este movimiento y el primero.

La melodía estará a cargo del piano, mientras que el solista realiza diferentes series de arpeggio a manera de contracanto; de forma similar a ocasiones anteriores, en el compás 111, el trombón retomará el liderazgo lírico para terminar la frase presentada en el compás 114.

La coda final inicia una alusión a los motivos mostrados en la introducción del primer movimiento. El piano presenta la primera semifrase de esta sección para que la segunda sea presentada por el solista, quien queda 'suspendido' en su última nota mientras el piano realiza una cadencia auténtica para reafirmar la tonalidad de *Fa Mayor* hacia los compases finales.

Un *Allegro* súbito en el compás 122 da inicio a los cuatro compases finales de todo el concierto; el piano marcará de manera constante acordes de *Fa Mayor*, a la vez que el solista realiza arpeggios sobre los mismos. La obra terminará con una corta nota *Fa5* en el trombón, sucedida inmediatamente por una reiteración por parte del acompañamiento con la misma nota en octavas más graves.

Conclusiones personales y sugerencias interpretativas

En muchos sentidos, esta obra guarda un significado muy especial para mí; fue la pieza que me hizo decidir especializarme en el trombón bajo y es mi concierto favorito para el mismo instrumento.

Desde la primera ocasión en que escuché la interpretación de Ben van Dijk en su CD *World Concerto*, no he podido dejar de recurrir a ella regularmente cuando necesito un poco de inspiración musical.

Verhelst demuestra conocer a la perfección los elementos tradicionales de la forma musical *concerto*, adaptándolos con éxito a su propio lenguaje musical, mucho más moderno, con influencias cinematográficas y de música comercial.

Cada movimiento presenta desafíos distintos para el intérprete:

El primero, se caracteriza por su alternancia rítmica y por exigir una técnica depurada por parte del intérprete para lograr mantener fluidez en los pasajes. El registro grave también se explota al límite, utilizando notas pedales en diversos pasajes rápidos y llevándonos hasta un *Re2* en los casos más extremos. Un trabajo adecuado de la capacidad respiratoria y de la articulación en dicho registro resulta indispensable.

El segundo presenta desafíos más enfocados al aspecto interpretativo; nos obliga a trabajar con un solo tema durante toda su extensión, forzándonos a ser flexibles y creativos con el fraseo y el manejo de tensiones y distensiones. Las líneas melódicas resultan bastante largas, en ocasiones conectando registros muy alejados y las secciones de *arpeggios* en *legato* requerirán de una buena técnica de vara para evitar portamentos o glissandos.

Éste es mi movimiento favorito de todo el concierto; considero que demuestra cómo las posibilidades de una idea sencilla están limitadas solo por nuestra imaginación.

El tercer movimiento exige un gran sentido rítmico por parte de solista y acompañante, buscando en todo momento un ánimo vibrante y dinámico. Un *stacatto* limpio será de gran utilidad para evitar que el *tempo* decaiga y las frases se entorpezcan.

Encontramos aquí una recapitulación de la mayoría de los materiales presentados en secciones anteriores los cuales permean el clímax de toda la obra.

En especial en esta sección culminante, resulta necesario un excelente control dinámico, ya que corremos el riesgo de dejarnos llevar por la intensidad de la música, obteniendo como resultado un sonido demasiado 'abierto' o 'metálico'. Dado el estilo europeo de la pieza, un sonido 'redondo' y bien definido tendrán que mantenerse incluso en los *ff*.

En muchas ocasiones cuando pasamos de una orquestación para gran ensamble a un acompañamiento para piano es difícil mantener intacta la intensidad o sentido de la música, sin embargo, considero que esta versión de *World Concerto*, al ser re imaginada en su totalidad por Verhelst, mantiene con éxito su cometido de ofrecernos una visión sumamente personal de la vida y el mundo, por parte del

compositor, conservando en todo momento un ánimo optimista en todo y exaltando los colores sonoros y cualidades líricas del trombón bajo.

John Stevens – *The Chief*

Contexto histórico del compositor y su obra

Sobre el compositor



Imagen 5: John Stevens

Nacido en 1951 en Buffalo, New York; en una familia totalmente ajena a la música, John Stevens desarrolló una variada carrera musical que lo llevó a ser intérprete orquestal, tanto en el género clásico como en el jazz, músico de cámara, artista de sesión, compositor, arreglista, director y administrador. Concluyó su licenciatura como intérprete de tuba en la *Eastman School of Music* en 1973, continuado sus estudios de maestría en *Yale University*, mismos que concluyó en 1975.

Trabajando durante muchos años de manera independiente, su *curriculum* orquestal incluye presentaciones con todas las principales orquestas de New York, la *Aspen Festival Orchestra*, la *San Francisco Ballet Orchestra*, la *Philharmonic Orchestra of Florida* y la *Miami Opera Orchestra*, ostentando la plaza de Tubista Principal en estas dos últimas por cuatro años.

En su amplia experiencia como músico de cámara, formó parte del *New York Tuba Quartet*, el *Wisconsin Brass Quintet* y de muchos otros grupos de cámara; además de realizar grabaciones con el *American Brass Quintet*.

En el ámbito de la música comercial, fue solista en la producción original de Broadway *Barnum* y realizó sesiones con una gran variedad de grupos, incluido Chuck Mangione. Cuenta con dos producciones discográficas: *Power* (1985), conformado enteramente por composiciones de su autoría, y *Reverie* (2006).

Ha realizado una larga labor educativa que inició en los años ochenta, como profesor en la *University of Miami School of Music*, en 1985 se unió a la facultad de

la *University of Wisconsin-Madison* donde llegó a ser director de la Escuela de Música y profesor del departamento de Tuba y Euphonium hasta su retiro en 2014.

Miembro de la *American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP), su catálogo de composiciones cuenta con más de cincuenta trabajos originales y casi el mismo número de arreglos. La calidad de su trabajo en el ámbito de la música para metales lo ha llevado a ganar numerosos reconocimientos nacionales e internacionales, así como importantes comisiones.

Las obras de Stevens han sido solicitadas, interpretadas y/o grabadas por agrupaciones y asociaciones como el *Wisconsin Brass Quintet*, el ensamble *Symphonia*, el *International Trumpet Guild*, la *International Tuba Euphonium Association*, la *Madison Symphony Orchestra*, la *Ohio State University Wind Symphony*, el ensamble *Denver Brass* y la *Chicago Symphony Orchestra*, además de muchos de los más reconocidos cuartetos de tubas en el mundo como *Sotto Voce*, *New York Tuba Quartet*, *Summit Brass*, *Melton Tuba Quartet*, *Dutch Tuba Quartet* y el *Swiss Tuba Quartet*. A esta lista podemos añadir importantes solistas como Roger Bobo, Brian Bowman , Toby Hanks, Demondrae Thurman, James Jenkins y Mark Fisher y Tommy Johnson.

Artista patrocinado por la marca *Wilson Instruments*, es miembro del Comité ejecutivo y del Consejo administrativo de la *International Tuba Euphonium Association* (ITEA), reconocido con el prestigioso *Lifetime Achievement Award* de la asociación, el más alto honor en su campo. En años recientes ha participado como intérprete, compositor, arreglista, profesor y juez de concurso en numerosos festivales y conferencias en Estados Unidos, Canadá y Europa.

Stevens considera que las relaciones que se forman a través de la colaboración musical son de vital importancia. La mayoría de sus composiciones están dedicadas a personas que él conoce y aprecia. Su filosofía como profesor pone especial importancia en que sus alumnos, además de una sólida formación profesional, adquieran suficientes habilidades en el ámbito de los negocios para poder administrar sus carreras por sí mismos. Volviendo a la importancia que pone a las relaciones humanas, uno de sus disfrutes más grandes consiste en ver el desarrollo de sus estudiantes a lo largo de muchos años. (Baker, 2014).

Sobre The Chief

The Chief, fue compuesta en 1980 a solicitud del Dr. John Marcellus, con motivo de la inauguración de un aula dedicada al difunto Emory Remington en la *Eastman School of Music*. Remington, quien fue por casi cincuenta años profesor de la institución, era conocido por sus colegas, alumnos y amigos como *The Chief* (El jefe). Sus contribuciones al desarrollo y técnica del instrumento resultaron invaluable y permanecen vigentes incluso en nuestros días.

The chief fue estrenado por el *Eastman Trombone Choir* con Mark Lusk como solista en el trombón bajo. (Stevens, 1994).

Análisis Musical de la obra

Consideraciones Previas

Las diversas influencias musicales de Stevens son claramente presentadas en esta pieza. Su amplia experiencia en la música comercial se ve complementada por su conocimiento profundo de los instrumentos de aliento metal y sus posibilidades dentro del ambiente de la música clásica.

Podemos ver una alusión directa al estilo de la música de *big band*, con un fraseo y *voicing* característicos de este estilo, donde las voces de acompañamiento se mueven juntas en bloques de acordes, haciendo 'remates' certeros para dar énfasis en lugares específicos, mientras que la *lead voice* queda libre para expresar con fluidez las líneas melódicas principales. Otros recursos notorios frecuentes en el contexto del jazz y de la armonía moderna, consisten en la implementación sistemas armónicos a partir de la superposición de intervalos de 4ta, generando como resultado los llamados *acordes cuartales* (Persichetti, 1985, págs. 95-110), así como el uso de *acordes de aproximación*, los cuales son acordes de paso de breve duración, ya sean crómaticos o diatónicos, consonantes o disonantes colocados entre dos acordes importantes para generar mayor riqueza melódica y

armónica dentro del contexto de la progresión de los mismos. (Rawlins & Bahha, 2005, págs. 67-85, 104).

No vemos aquí una completa decantación hacia un estilo musical u otro, sino una búsqueda de sincretismo lírico, con el objetivo de representar con música, a quien fuera uno de los maestros de trombón más influyentes de toda la historia, el gran Emory Remigton.

The Chief

La pieza se compone de dos secciones principales. La primera, desde el inicio hasta el compás 44, abre con un *acorde cuartal* a partir de *Do* que, por su disposición, genera varias disonancias para atrapar la atención del escucha al inicio de la corta introducción de cuatro compases, para posteriormente, proseguir con la primera intervención del solista en el compás 5. (Ilustración 47).

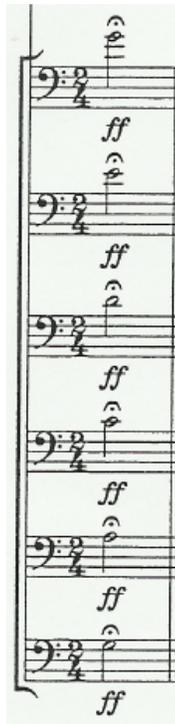


Ilustración 47. Compás 1. *Acorde cuartal* con el cual inicia la obra.

Se inicia con el motivo principal de toda esta sección y se establece claramente la tonalidad de *Do Menor*; con una indicación de *Algo Rubato* que permea el carácter libre y expresivo de esta sección. (Ilustración 48). El solista permanece sin acompañamiento en todo momento.



Ilustración 48. Compás 5. Motivo principal de la primera sección

A la mitad del compás 11, inicia una sección de *Rubato Cadenza* que, sirviéndose de calderones sobre silencios de corchea, separa fragmentos de las frases para su posterior resolución, luego de una pausa en un fragmento diferente, favoreciendo así un discurso basado en el modelo de ‘pregunta-respuesta’.

Notamos que el interés de esta *Cadenza*, no está dirigido hacia un estilo técnico virtuoso, sino a un estilo lírico donde se da predominancia al fraseo y al uso de contrastes dinámicos.

Esta primera subsección termina en el compás 14, con una escala descendente sobre la misma tonalidad, *Do Menor*, que nos dirige a una nueva intervención del ensamble acompañante en el siguiente compás, con un motivo rítmico de contratiempos y síncopas que sirve como base percusiva para el siguiente desarrollo melódico. (Ilustración 49).



Ilustración 49. Compases 15-17. Ejemplo del motivo rítmico presentado por el ensamble.

Una breve introducción de cuatro compases en *crescendo*, a partir del compás 19, nos prepara para una nueva exposición por parte del solista. Encontraremos un *periodo* con un antecedente y consecuente de 5 compases cada uno, que inicia con una variación del motivo principal antes expuesto, modificando su ritmo de octavos a tresillos de octavos, para un nuevo desarrollo. Se mantiene el estilo casi *rubato* de la sección anterior con un fraseo enriquecido por un constante juego rítmico a través del uso de tresillos y quintillos.

Después de una resolución hacia *Do Menor* en el compás 28, el solista prosigue con un nuevo *periodo* de 10 compases. Debemos notar que el ensamble acompañante se vale del uso de sordinas para generar un contraste tímbrico mucho más brillante y delicado, mientras acompañan al solista con notas acentuadas de tal forma que su resonancia simula el efecto sonoro de campanas desde la voz más grave hasta la voz más aguda.

El compás 38 marca el inicio de la *coda* de la primera sección. Las voces graves del ensamble acompañante exponen nuevamente el motivo melódico principal, mientras que las voces agudas responden con un fragmento del motivo rítmico previamente presentado en el compás 14.

En el compás 43, el solista expone por última vez el motivo principal de esta sección sin ningún tipo de acompañamiento, concluyendo su frase en el compás 44, donde es nuevamente reforzado por el ensamble acompañante en una resolución hacia un acorde *Do Menor* con 6a y 9a añadidas para concluir esta primera parte. (Ilustración 50).

The image shows a musical score for measures 43 and 44. The top staff is the soloist's part, starting with a measure marked '43' and containing a melodic phrase. Above this staff are the markings 'rit.' and 'tenuto'. The bottom five staves represent the ensemble accompaniment. The first measure of the ensemble (measure 43) is mostly silent, with some faint notes. The second measure (measure 44) shows the ensemble playing a chordal accompaniment, with notes marked with a piano dynamic 'p'. The score concludes with a final chord in measure 44.

Ilustración 50. Compases 43-44. Reexposición del motivo principal de la sección, justo antes del acorde con disonancias que cierra la primera parte de la obra.

Los acompañantes realizan ahora un puente armónico entre el compás 45 y 49, concluyendo la progresión con una cadencia que utiliza un *acorde de aproximación* para resolver a una nueva tonalidad, *Sib Mayor*.

A partir del compás 50 inicia la segunda sección de la obra. Encontramos una sub sección de catorce compases que funciona como introducción a esta segunda mitad. El solista inicia con un *solo*, presentando la primera frase de un nuevo tema, rápidamente es respondido por el ensamble con una frase similar, pero presentada al mismo tiempo por la mayoría de las voces como un bloque armónico, mientras que el bajo se dedica a establecer la tónica; el solista completa su intervención con otra frase que completa la conclusión al tema que presento anteriormente, recibiendo una nueva respuesta por parte del ensamble que culmina de nuevo en un *acorde cuartal* para generar tensión en el compás 63. Podemos ver aquí uno de los ejemplos más notables del estilo de *voicing* para Big Band empleado en esta pieza. (Ilustración 51).

Ilustración 51. Compases 50-59. Ejemplo de *voicing* que evoca el estilo característico de la Big Band.

En el compás 64, el acompañamiento retoma un rítmico de estilo percusivo, preparando una nueva entrada para el solista en el compás 68.

El solista presenta un nuevo tema dividido en dos semifrases de 6 y 5 compases respectivamente. (Ilustración 52). A éste, le seguirá una frase de cuatro compases, con una alternancia rítmica entre compases compuestos y simples, que sirve de cadencia.

Ilustración 52. Compases 68-83. Segundo tema de la segunda sección, dividido en dos semifrases con su respectiva cadencia de cuatro compases.

El mismo tema es presentado de manera idéntica a partir del compás 84, pero la cadencia es expandida en esta ocasión repitiéndola en tres ocasiones. El solista presenta la cadencia, para ser respondido por el bajo en la primera repetición de la frase y por el resto del ensamble en conjunto durante la segunda.

Llegamos a la parte climática de la obra en el compás 104. Esta sub sección se caracteriza por presentar un estilo contrastante, mucho más fluido en el aspecto melódico, similar a lo que podríamos esperar de un 'solo improvisado' típico de la música popular.

El solista desarrolla sus frases a lo largo de dieciséis compases, mientras que el ensamble lo acompaña realizando remates y motivos rítmicos siempre en conjunto, como bloque armónico, para concluir una vez más con un *acorde cuartal* en el compás 119. (Ilustración 53).

Ilustración 53. Compases 110-119. Parte final de la sub sección climática. Podemos ver ejemplos del estilo de acompañamiento en conjunto como bloque armónico, realizando remates que complementan las frases del solista. Se concluye de nuevo con un *acorde cuartal*.

El segundo tema presentado al inicio de la sección es ahora reexpuesto por el solista, sin embargo, la cadencia ahora es sustituida por el tema presentado en la sub sección introductoria a esta parte de la obra. Después de un nuevo *acorde cuartal* en el compás 145, el solista presenta una nueva *cadenza* previa a la *coda*.

Los seis acordes finales, tocados por el ensamble, generan gran tensión sonora, la cual es respondida por el solista con frases cortas con un estilo melódico que genera contraste.

En el compás 153, el solista toca una nota larga de *Sib*, siendo complementada por el ensamble con el resto de las notas del acorde mayor correspondiente en el compás siguiente, terminando de esta forma la pieza.

Conclusiones personales y sugerencias interpretativas

El principal desafío presentado por *The Chief*, radica en la habilidad que debe tener el intérprete para asimilar correctamente el estilo requerido por Stevens. El fraseo, articulación y timbre necesarios no son los habituales en un contexto clásico convencional. Los acordes disonantes requieren un cuidadoso acercamiento por parte del ensamble acompañante para poder aprovechar de la mejor forma la tensión armónica generada por estas sonoridades, así como la sensación de distensión que proveen sus resoluciones.

El registro se mantiene constantemente en el espectro grave del trombón bajo, con el objetivo de sacar el mayor provecho del color natural de su sonido. La selección a conciencia de los lugares para respirar permite mantener las frases conectadas, siempre con la idea de dirigir el discurso hacia los puntos melódicos y armónicos de mayor interés.

Es importante que el ensamble acompañante se tome el tiempo necesario, durante la práctica, para igualar su articulación y para asegurar un correcto balance de los acordes, esto evitará inconsistencias sonoras en las secciones más expuestas.

A pesar de su aproximación musical ecléctica, considero que *The Chief* se encuentra considerablemente más cerca de la tradición moderna de big band-jazz que de la tradición clásica. Por esta razón, resulta útil seguir la norma tácita para la articulación de dicho estilo en los instrumentos de aliento metal: se omitirá el *swing* en los octavos, estos se mantendrán inalterados, sin embargo, las notas que no cuenten con acentos explícitos deberán tocarse *legato*, mientras que las notas acentuadas requerirán un color más brillante y en ocasiones percusivo.

Un conocimiento profundo de las diferentes posiciones alternas, ofrecidas por los transpositores, ayudará al solista a facilitar en gran medida la aproximación a diversos pasajes, en especial en la segunda sección de la obra. Si se cuenta con un trombón con sistema de válvulas independientes, las posiciones alternas ofrecidas por el segundo rotor podrían resultar de gran utilidad.

Estamos frente a una obra que requiere una gran capacidad interpretativa, cuya eficacia se verá potenciada por una comprensión plena del tranfondo contexto de la obra y su relación con los motivos personales del autor para componerla. Resulta relevante por su interés de hacer un homenaje al famoso Emory Remington desde los ojos de alguien que fuera por muchos años uno de sus amigos y colegas cercanos. Existe una gran carga emocional detrás de esta composición, elemento que no debe ser desaprovechado al abordar esta música.

Reflexiones finales:

Durante la realización de este proyecto he puesto en práctica una gran cantidad de habilidades adquiridas a lo largo de la carrera, además de que he aprendido una gran cantidad de cosas. Me alegra tener la oportunidad de presentar un recital históricamente informado, tomando como base para su estudio musical un análisis dirigido a los propósitos que, como intérprete, resultan indispensables para obtener una interpretación de calidad.

Todas las piezas fueron elegidas tomando en cuenta su relevancia en un contexto contemporáneo del mundo del trombón; ya sea por su notoriedad en el ámbito de los concursos internacionales, ya sea por su estilo compositivo o la trayectoria de sus autores.

Espero que la información que he recabado sea de gran utilidad para mis colegas en un futuro, para aproximarse con mucha más confianza a este material, el cual, a pesar de no ser del todo desconocido, no se presenta con gran frecuencia en la programación de nuestra facultad y de otras escuelas.

En lo que se refiere a mi experiencia montando este recital, ha sido de lo más nutritiva en lo que a mis habilidades técnicas respecta. En el proceso de estudio he tenido la oportunidad de encontrar, abordar y resolver una gran cantidad de desafíos musicales. Me he visto en la necesidad de incrementar mi registro en el instrumento, mi resistencia y ejercitar mi concentración de diversas formas, lo cual, estoy seguro, me permitirá seguir a un nuevo nivel de madurez tanto personal como profesional.

El hecho de tener que trabajar con diversos ensambles musicales, me ha dado también la oportunidad de encontrar múltiples formas de negociar y concretar objetivos con otros colegas; esto también contribuye en gran medida a mejorar mi capacidad y eficacia en aspectos no solo musicales, sino personales y humanos, habilidades indispensables para un exitoso desarrollo futuro.

Tengo la esperanza de que este proyecto aportará algo útil a mis compañeros y a mi facultad, siendo parte de las aportaciones que, como nuevo profesional me corresponde otorgar.

Anexo 1

Síntesis para el programa de mano

Variations on Palestrina's "Dona Nobis Pacem" – David Fetter

Nacido en 1938 en los Estados Unidos de América, David Fetter se ha convertido en una fuerte influencia musical para trombonistas de diversas generaciones. Parcialmente retirado y, siempre con el trombón como su eje de vida, su labor a lo largo de los años se ha dividido entre la pedagogía, la composición, el arreglo, la publicación y la interpretación musical.

Su obra ha sido interpretada y grabada por importantes solistas como Douglas Yeo, Blair Bollinger y Ben van Dijk, entre otros.

Al entrevistarlo, Fetter me explicó que el tema principal, desarrollado a lo largo de esta obra, representa una canción que solía ser interpretada por él y sus compañeros durante la reunión anual realizada en su escuela, *Eastman School of Music*, con motivo de las festividades navideñas previas a las vacaciones de invierno. El texto en latín que conforma la letra de dicha melodía, *Dona Nobis Pacem*, podría traducirse al español como *Señor, danos la paz*. Estas variaciones, originalmente compuestas en 1977 para trombón tenor, fueron estrenadas por el mismo compositor durante una de las primeras *Eastern Trombone Workshop* en *Townson State University* hacia finales de esa década. (Yeo, 1996).

A principios de los años ochenta, Douglas Yeo, que en ese momento se desempeñaba como trombón bajo de la *Baltimore Symphony Orchestra* con Fetter como su jefe de sección, le sugirió que la pieza fuera transportada de su tonalidad original G mayor a Eb mayor, esto con el objetivo de readaptarla a una tesitura mucho más cómoda para el trombón bajo. Fetter quedó ampliamente satisfecho con este nuevo resultado. A lo largo de los años, este nuevo arreglo, pensado para la contraparte grave del trombón, se convertiría en la versión más popular de la pieza.

La primera grabación oficial de ésta, fue realizada en 1996, en el *Symphony Hall* en Boston, por el mismo Douglas Yeo para ser incluida en su disco compacto *Proclamation*.

La obra de Fetter sigue la estructura musical *Tema y Variaciones*, manteniendo siempre un carácter melódico y completamente tonal. Al tema principal de ocho compases, le siguen nueve variaciones sobre el mismo, para finalmente cerrar con una coda de ocho compases en forma de *cadenza*.

En julio del 2018, *Variations on Palestrina's "Dona Nobis Pacem"* fue solicitada a los concursantes durante la *George Roberts Bass Trombone Competition*, llevada a cabo durante el *International Trombone Festival* en Iowa City, Iowa (Fetter, 2017); ambos, importantes y prestigiosos eventos organizados por la *International Trombone Association*.

Four Serious Songs – Johannes Brahms

Nacido en el seno de una familia protestante en 1833, Brahms conformó a lo largo de su carrera en un extenso catálogo de obras para muy variadas dotaciones. Experimentó con las posibilidades técnicas y sonoras del piano, los ensambles de cámara y la música orquestal. Era bien conocido su gran entusiasmo por la canción popular alemana, sin embargo, su estilo nunca podría considerarse nacionalista. Es asimismo reconocida su enorme admiración por el trabajo de Beethoven. Poseía un extenso y detallado conocimiento de las formas y técnicas del barroco y el clasicismo, así como una enorme sensibilidad artística y una lógica musical sin pretensiones extravagantes.

Durante su vida fue considerado por muchos de sus conocidos y colegas, como un guardián del estilo tradicional, de la música 'pura', libre de los excesos habituales del romanticismo.

A pesar de que a lo largo de su vida no se caracterizó por ser una persona de gran religiosidad, algunos años antes de su muerte, recopiló en un cuaderno, una gran cantidad de textos bíblicos que deseaba musicalizar. Entre ellos se encontraban los que serían utilizados para estas canciones. De las reflexiones sobre

la vida y la muerte, que la última etapa de su vida trajera a su mente, surgiría en 1896 su último trabajo, basado en dichos textos: las *Vier Ernst Gesänge* o las *Four Serious Songs* (*Cuatro Canciones Serias*).

Con poco más de 60 años, en un período de completa madurez personal y musical, inició este proyecto, en fechas cercanas al derrame cerebral que debilitó de manera definitiva la salud de Clara Schumann, concluyó el ciclo de canciones unos días antes de la muerte de su querida amiga y, finalmente, realizó el estreno de éstas, para un pequeño grupo de conocidos después del funeral de la pianista.

Las primeras dos canciones, *Dem es gehet dem menschen* (*Porque lo que sucede a los hijos de los hombres*) e *Ich wandte mich und sahe* (*Di vuelta y ví*), extraen su texto del libro de *Eclesiastés*, en el *Viejo Testamento*.

La tercera, *O Tod, wie bitter bist du* (*Oh, muerte, qué amarga eres*), considerada por muchos como el corazón de todo el ciclo, extrae su texto del libro *De Sirach* o *Eclesiastés*; aunque éste en particular se considera apócrifo, fue incluido por Martin Lutero en su *Deutsche Bibel* (*Biblia Alemana*) en el S. XVI.

El texto de la cuarta y última canción, *Wenn ich mit Menschenzungen* (*Si yo hablara las lenguas de los hombres*), extrae varios fragmentos de las cartas a los Corintios, pertenecientes al *Nuevo testamento*.

La temática de las primeras tres, esta relacionada con la muerte, pero no de una manera trágica o terrible, sino como un hecho universal compartido por todas las criaturas vivientes, algo que debe aceptarse con resignación. Lo anterior encuentra un fuerte contraste con la cuarta canción, cuyo texto gira en torno a la importancia de la fe, la esperanza y el amor.

Debemos notar la secuencia lógica de ideas que el ciclo parece transmitir de una pieza a la siguiente; una presentación del viaje reflexivo y espiritual realizado por Brahms en sus últimos días, analizando la dura realidad de la condición humana, pero concluyendo con una respuesta positiva y reconfortante a las ideas dolorosas que lo invadían.

Dances – Nick Woud

Nick Woud estudió timbales y percusión en el *Amsterdam Conservatory of Music* con Jan Labordus y Jan Pustjens, A partir de los dieciocho años inició su carrera orquestal, que lo llevaría a formar parte de importantes orquestas holandesas como la *Netherlands Radio Philharmonic Orchestra* y la *Royal Concertgebouw Orchestra*. En 2002, ganó la audición como Solo/Principal Timpani en esta última, posición que comparte con uno de sus antiguos estudiantes, Tomohiro Ando.

Como compositor, Woud siempre se ha desarrollado de manera autodidacta, componiendo principalmente por la motivación de amigos y colegas, sin embargo, la calidad de su obra lo ha llevado tener un variado catálogo publicado con obras para metales, percusión y música comercial.

Una de sus principales preocupaciones y, una de las razones por las que inició sus primeros experimentos en la composición, es porque considera que la música contemporánea ha estancado su desarrollo, ofreciendo cada vez con más frecuencia, materiales de baja calidad artística. Es por lo que Woud busca ofrecer lo que él mismo llama ‘música realista’, basada en procesos intuitivos del lenguaje tonal, con el objetivo de volver a acercar esta forma de expresión a las emociones de la gente.

Dances, originalmente concebida para corno y trombón bajo, fue dedicada a Ben van Dijk, importante trombonista holandés de la *Rotterdam Philharmonic Orchestra* y uno de los primeros impulsores de la labor compositiva de Woud.

Después de algunas modificaciones, la versión final fue readaptada para ser interpretada por un trombón tenor y un trombón bajo, siendo grabada de forma oficial por primera vez por el mismo Ben junto con Joe Alessi, trombonista principal de la *New York Philharmonic* en el año 2000 con motivo del CD *Nana*.

Según el compositor, la versión final de esta pieza fue diseñada con estos intérpretes en mente, más que para un set de instrumentos específico.

A pesar de ser una obra de reciente composición y, en clara congruencia con las ideas del compositor, no encontramos aquí un trabajo musical encausado hacia

un estilo vanguardista moderno. *Dances*, sin dejar de lado su naturaleza experimental, sigue siendo una pieza con un esquema claramente tonal y con gran transparencia melódica.

En ocasiones se realizan alusiones explícitas a formas musicales bailables como el vals o la habanera, sin embargo, en definitiva, los materiales rítmicos y melódicos utilizados por el compositor no fueron diseñados con el baile en mente.

Woud menciona sobre ella:

Mi aproximación [a la pieza] es totalmente intuitiva, solo ver 'qué es lo que sale' y escribir sin utilizar una perspectiva armónica inicialmente. La armonía aparece con las voces de manera automática.

***World Concerto* – Steven Verhelst**

Nacido en 1981 en Bélgica, inició su vida musical como trombonista especializándose en el trombón bajo desde temprana edad. Aunque ha tenido la oportunidad de tocar con algunas de las más importantes orquestas de Holanda y de su país natal, su labor como compositor para música de metales es lo que lo ha llevado a gozar de numerosos reconocimientos a nivel mundial.

Verhelst considera que un compositor debe ser conocido por su música y no por su vida personal, menciona: “No me gustan las *bios*, como compositor yo pienso que eso no importa. La música importa.”

Su obra goza de frecuentes presentaciones a lo largo y ancho del planeta, comisionada y presentada en importantes festivales internacionales por artistas de gran renombre.

Según comenta el mismo compositor, *World Concerto* tiene que ver con su propia perspectiva acerca de cómo experimentamos el mundo en que vivimos.

Desarrollándose dentro de un esquema tradicional de concierto, cada uno de los tres movimientos representa una situación diferente. El primero, explora nuestras sensaciones al nacer y descubrir la enorme diversidad que nos rodea; el segundo, cómo descubrimos el planeta en el que habitamos y la naturaleza que en él coexiste con nosotros; finalmente, el tercer movimiento cierra con un estilo

optimista representando el deseo del compositor por que exista paz y armonía entre los seres humanos y la naturaleza.

En sus propias palabras, el mensaje total de la obra podría resumirse de la siguiente forma: “La raza humana viviendo en armonía con la vida, la tierra, la naturaleza y con ella misma.”

The Chief

John Stevens desarrolló una variada carrera musical que lo llevó a ser intérprete orquestal, tanto en el género clásico como en el jazz, músico de cámara, artista de sesión, compositor, arreglista, director profesor y administrador de instituciones educativas. Concluyó su licenciatura como intérprete de tuba en la *Eastman School of Music* en 1973, continuado sus estudios de maestría en *Yale University*, mismos que concluyó en 1975.

Miembro de la *American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP), su catálogo de composiciones cuenta con más de cincuenta trabajos originales y casi el mismo número de arreglos. La calidad de su trabajo en el ámbito de la música para metales lo ha llevado a ganar numerosos reconocimientos nacionales e internacionales, así como importantes comisiones.

Las obras de Stevens han sido solicitadas, interpretadas y/o grabadas por agrupaciones, asociaciones y solistas internacionales.

Artista patrocinado por la marca *Wilson Instruments*, es miembro del Comité ejecutivo y del Consejo administrativo de la *International Tuba Euphonium Association* (ITEA), reconocido con el prestigioso *Lifetime Achievement Award* de la asociación, el más alto honor en su campo.

Stevens considera que las relaciones que se forman a través de la colaboración musical, son de vital importancia. La mayoría de sus composiciones están dedicadas a personas que él conoce y aprecia.

The Chief, fue compuesta en 1980 a solicitud del Dr. John Marcellus, con motivo de la inauguración de un aula dedicada al difunto Emory Remington en la *Eastman School of Music*. Remington, quien fue por casi cincuenta años profesor

de la institución, era conocido por sus colegas, alumnos y amigos como *The Chief* (El jefe). Sus contribuciones al desarrollo y técnica del instrumento resultaron invaluable y permanecen vigentes incluso en nuestros días.

The chief fue estrenado por el *Eastman Trombone Choir* con Mark Lusk como solista en el trombón bajo.

Bibliografía

- Llacer Pla, F. (1982). *Guia Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. Carisch, España: Real Musical.
- Church, L. (2011). Brahms's Late Spirituality: Hope in the Vier Ernste Gesänge, OP. 121. *M.M. Thesis*. Florida, E.U.A.: Florida State University Libraries.
- Baker, P. (2014, enero 24). *Tuba Meister and composer John Stevens Leaves Legacy of Song*. (University of Wisconsin - Madison) Retrieved 20 de diciembre 2018, from A Tempo! - News and events from the Mead Witter School of Music: <https://uwmadisonschoolofmusic.wordpress.com/2014/01/24/stevens/>
- Bas, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.
- Bell, C. A. (1996). *Brahms - The Vocal Music*. Cranbury, New Jersey, E.U.A.: Associated University Presses.
- Beller-McKenna, D. (1994). Brahms, the bible, and Post-Romanticism: Cultural Issues in Johannes Brahms's Later Settings of Biblical Texts, 1877-1896. *PhD. Dissertation*. Cambridge, Massachusetts, E.U.A.: Harvard University Press.
- Boyd, M. (1967, Julio). Brahms and the Four Serious Songs. *The Musical Times*, 108(1493), 594.
- Brown, C. T. (2018). Twenty first century unaccompanied bass trombone solos written by composers who play or have played trombone. *D.M.A. Treatise*. Florida, E.U.A.: Florida State University College of Music.
- England, B. M. (2007). Third-stream style in selected bass trombone solo literature. *M.M. Project Report*. California, E.U.A.: California State University.

- Fetter, D. (1999-2019). *Biography - Teaching Philosophy: David Fetter*. Retrieved 18 de diciembre 2018, from David Fetter Music for Brass: <http://www.fetterbrass.com/biography-teaching-philosophy/>
- Fetter, D. (2017, noviembre 16). *News: Fetter's "Variatons on Palestrina" is required ITF Competition Repertoire*. Retrieved 2 de enero 2019, from David Fetter Music for Brass: <http://www.fetterbrass.com/2017/11/fetters-variations-on-palestrina-is-required-itf-competition-repetoire/>
- Fetter, D. (2018, diciembre 13). Correspondencia con el compositor. (M. A. Fortuna Vazquez, Interviewer)
- Jennings, B. L. (2017). A Study of Music Composed for and dedicated to bass trombonist Ben van Dijk. *D.M.A. Treatise*. Florida, E.U.A.: Florida State University College of Music.
- Johnson, L. (2006, Marzo/Abril). Johannes Brahms's Vier ernste Gesänge, op. 121 (1896) for bass and piano...as life ends. *Journal of Singing*, 62(4), 385-388.
- Kühn, C. (2007). *Tratado de la forma musical* (2da. ed.). Madrid, España: Mundimúsica Ediciones.
- Kalbeck, M. (1987). *Brahms: The Herzogenberg Correspondence*. New York, E.U.A.: Da Capo Press.
- Kravitt, E. F. (1965). The Lied in 19th Century Concert Life. *Journal of the American Musicology Society*, 18(2), 207.
- Macpherson, S. (1966). *Form in Music, with special reference to the designs of instrumental music*. New York, E.U.A.: G. Schirmer (Inc.).
- Pliego, F. G. (2001). *Kareol*. Retrieved diciembre 2019, from Cuatro Cantos Serios Op. 121 (1896: <http://www.kareol.es/obras/cancionesbrahms/121.htm>
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del Siglo XX*. Madrid, España: Real Musical.
- Rawlins, R., & Bahha, N. E. (2005). *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*. Milwaukee, Wisconsin, E.U.A.: Hal Leonard.

- Roldán Samián, R. (1998). *Análisis de las Formas Musicales*. Madrid, España: Ediciones Si bemol.
- Ross, J. M. (1974). Bach's Trinity Fugue. *The Musical Times*, 115(1574), 331-333.
- Ryken, L., Wilhoit, J., Longman, T., Duriez, C., Penney, D., & Reid, D. G. (1998). *Dictionary of Biblical Imagery*. Downers Grove, Illinois, E.U.A.: InterVarsity Press.
- Schonberg, H. C. (1987). *Los Grandes Compositores* (2da. ed.). Buenos Aires, Argentina: Javier Vergara Editor.
- Sadie, S., & Latham, A. (2009). *Guía Akal de la Música* (3ra. ed.). Madrid, España: Ediciones Akal.
- Simpson, A. (1983). Some Thoughts on Brahms Four Serious Songs. *The American Music Teacher*, 33(2), 21.
- Springer, M. A. (1999). A performance and rehearsal guide to two contemporary brass quintets: Colchester Fantasy - Dr. Eric Ewazen, Seasons; A Symphony for Brass Quintet - John D. Stevens. *D.M.A. Dissertation*. Wisconsin, E.U.A.: University of Wisconsin - Madison.
- Stevens, J. (1994). *The Chief*. Roswell, Georgia, E.U.A.: E. Williams Music Publishing Company.
- Thomas, C. (n.d.). *Composers - John Stevens*. Retrieved 20 de diciembre 2018, from Potenza Music: <http://www.potenzamusic.com/stevens-118912.cfm>
- Verhelst, S. (2012). *World Concerto - Bass Trombone & Piano*. Retrieved 4 de enero 2019, from stevenverhelst.com: <https://www.stevenverhelst.com>
- Verhelst, S. (2018, abril 6). Correspondencia con el compositor. (M. A. Fortuna Vazquez, Interviewer)
- Walton, C. W. (1974). *Basic Forms in Music*. New York, E.U.A.: Alfred Publishing Co., Inc.
- Wade, G. (1982). *La Música y sus Formas, Introducción a la forma en la música clásica*. Madrid, España: Altalena Editores SA.

- Weikel III, A. (2015). *Brahms's Four Serious Songs: Arranged for Trombone and String Orchestra. D.M.A. Document*. Ohio, E.U.A.: Ohio State University.
- Woud, N. (2018, diciembre 23). Correspondencia con el compositor. (M. A. Fortuna Vazquez, Interviewer)
- Woud, N. (n.d.). *Nick Woud - Composer*. Retrieved 18 de diciembre 2018, from Nick Woud Timpani: <https://nickwoud.com/nick-woud-composer/>
- Woud, N. (n.d.). *Nick Woud Timpani*. Retrieved 18 de diciembre 2018, from Nick Woud Timpani: <https://nickwoud.com>
- Yeo, D. (1996). *Complete Program Notes for Proclamation*. Retrieved 2 de enero 2019, from Douglas Yeo, Musician - Teacher- Author: <http://www.yeodoug.com/publications/proclamation/procnotes.html>
- Zamacois, J. (2003). *Curso de formas musicales* (2da. ed.). Madrid, España: IdeaMúsica.